ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2026
NÚMERO 128

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2026 - NÚMERO 128

MADRID
ISSN: 0567-560X

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

Academia

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual y accesible online, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf

ACADEMIA is a yearly academic rewiew and available online publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf

Director: José María Luzón Nogué
Secretario de Redacción: Jorge Maier Allende

Consejo de redacción
Antonio Almagro Gorbea (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
Silvia Arbaiza (Escuela Técnica Superior de Edificación de la UPM)
Leticia Azcue (Museo del Prado y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
Rita Bernini (Istituto Centrale per la Grafica)
Ana Diéguez (Instituto Moll y de la Universidad de Valladolid)
Javier Jordán de Urríes (Patrimonio Nacional)
María José Martínez (Universidad de Burgos y Nostra et Mundi)
Pedro Moleón Gavilanes (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

Comité científico
Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma de México)
Marcello Fagiolo dell'Arco (Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Jesús Urrea Fernández (Universidad de Valladolid)
Francesc Fontbona de Vallescar (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)
Carolina Brook (Accademia Nazionale di San Luca)
María Dolores Sánchez-Jauregui (Universidad de Glasgow)
Óscar Flores Flores (Universidad Nacional Autónoma de México)
Arturo Ansón (Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza)
Carmen García-Frías (Patrimonio Nacional)
Josep Montesinos (Universidad de Valencia)
James Nelson Novoa (Universidad de Ottawa)
María Giulia Rinaldi (Galleria Borghese)

Redacción:
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Revista ACADEMIA
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

Intercambio:
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Publicaciones
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.com

ACADEMIA aparece referenciada en las Bases de Datos de ÍnDICES (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET, REBIUN, ERIH PLUS y CARHUS PLUS. Desde 2020 está digitalizada toda la colección para favorecer su difusión y es accesible online. Todos los artículos publicados son evaluados por el procedimiento de pares ciegos y cuentan con un DOI.

Con fecha del 20-02-2025 ha sido reconocida en Italia como revista científica en la Classe A (Area 10, Sector 10/B1) de la Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

Con fecha de 5 de octubre de 2026 la FECYT ha concedido a la revista el distintivo Diamond Discovery Hub ID al acreditar el cumplimiento de los seis criterios establecidos por el Diamond Discovery Hub (DDH).

ACADEMIA is indexed in the databases ÍnDICES (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET, REBIUN, ERIH PLUS, and CARHUS PLUS. Since 2020, the entire collection has been digitized to promote its dissemination and is available online. All published articles are evaluated through a double-blind peer review process and are assigned a DOI.

As of February 20, 2025, it has been recognized in Italy as a scientific journal in Classe A (Area 10, Sector 10/B1) by the Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

As of October 5, 2026, FECYT has awarded the journal the Diamond Discovery Hub ID distinction after verifying compliance with the six criteria established by the Diamond Discovery Hub (DDH).

Periodicidad: 1 número al año

Los © son responsabilidad de los autores

Edita:
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Tfno.: 91 524 08 64
www. realacademiabellasartessanfernando.com

Diseño y maquetación: Imprenta Taravilla, S.L.
Fotocomposición e impresión: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X
eISSN: 2530-1551
Depósito legal: M-6264-1958

Academia 128, 2026 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

Academia

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

Pilar Bosqued: Aves en los tapices de los siglos XVI y XVII de la Corona de España, Patrimonio Nacional 9-37

Dafne Elisa Padilla Gaffal, Las Vanitas con ángeles admonitorios de Antonio de Pereda y Salgado .. 39-59

Eduardo Puerto de Mendoza: Dinastía y familia: la colección de retratos de Mariana de Austria 61-86

Isabel Consuegra: Dos versiones de Tobías y el ángel: un cuadro de Antonio Palomino en la Academia . 87-105

Javier Ortega: Nuevos dibujos de Ventura Rodríguez para la iglesia de San Vicente de Alcántara ... 107-131

Arturo Ansón, Javier Martínez: Un retrato inédito de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador atribuido a Francisco de Goya 133-175

Maria Carla Tanzillo, Rosemary Cresta: Relazioni tra l'Accademia de Bellas Artes de San Fernando e le accademie italiane: organizzazione, sinsegnamento e circolazione dei modelli tra la seconda metà del XVIII e inizio del XIX secolo 177-204

María Antonia Herradón: Artes decorativas para tiempos modernos. El Premio Guadalerzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 205-236

Cristina Martín: Safo, Ovidio, una escultura de Moisés de Huerta (1881 – 1962) y un soneto de Rafael Sánchez Mazas (1894-1966) 237-256

Academia 128, 2026, 9-37 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

AVES EN LOS TAPICES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII DE LA CORONA DE ESPAÑA, PATRIMONIO NACIONAL

BIRDS IN THE CROWN OF SPAIN'S SIXTEENTH-AND SEVENTEENTH-CENTURIES TAPESTRIES, NATIONAL HERITAGE OF SPAIN

Pilar Bosqued Lacambra
Investigadora independiente
pcb.bosqued@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1291-7532

Recibido: 17/06/2026. Aceptado: 13/07/2026
Cómo citar: Bosqued Lacambra, Pilar: "Aves en los tapices de los siglos XVI y XVII de la Corona de España, Patrimonio Nacional", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 9-37.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24308886

Resumen: Los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII muestran una gran variedad de aves situadas en las cenefas y en las escenas de los campos de los paños. En este artículo se presenta un repertorio por orden alfabético de las aves identificadas, algunas de ellas con significado simbólico y mitológico.
Palabras clave: *Tapicería; ornitología histórica; iconografía animal; coleccionismo cortesano; Francisco Ferrer Lerín; Sebastián de Covarrubias; Conrad Gessner; Metamorfosis de Ovidio; Plinio el Viejo.*

Abstract: The tapestries of the Spanish Crown from the 16th and 17th centuries display a wide variety of birds located both in the borders and within the central scenes of the panels. This article presents an alphabetical inventory of the identified birds, some of which possess symbolic and mythological significance.
Key words: *Tapestry; historical ornithology; animal iconography; Court collection; Francisco Ferrer Lerín; Sebastián de Covarrubias; Conrad Gessner; Metamorphosis of Ovidio; Pliny the Elder.*

INTRODUCCIÓN

El estudio para la identificación de la flora y la vegetación en los tapices de los siglos XVI y XVII de la Corona de España, Patrimonio Nacional[1], ha arrojado

[1] Agradezco a Patrimonio Nacional los permisos concedidos para el trabajo. En este artículo se siguen los catálogos publicados por Patrimonio Nacional, quien posee y custodia estos paños. Junquera de Vega / Herrero: 1986; Junquera de Vega / Díaz: 1986. Los números arábigos referencian las series y los números romanos el tapiz (TA).

un elevado número de aves asociadas a la botánica, las plantas, los jardines y la jardinería[2], las cuales se localizan en las cenefas y en los campos de los paños[3].

Aparecen en reposo, mezcladas entre la vegetación y objetos varios, volando, aleteando, cazando en vuelo, correteando por el suelo, deslizándose por el agua, comiendo frutos y frutas, alimentando a sus polluelos, copulando, cazando, presas de otras aves y de otros animales o enjauladas.

El presente trabajo no debe ser considerado en ningún momento como la identificación de todas las aves en los tapices, sino que, en esta ocasión, he seleccionado algunas imágenes incluidas en el repertorio gráfico que acompaña el texto[4].

Para la determinación de las especies ornitológicas se han consultado fuentes bibliográficas y gráficas antiguas[5], bibliografía contemporánea especializada[6], páginas *web* ornitológicas[7] y la bibliografía citada en el artículo.

Por su parte, el refrendo de la nomenclatura ornitológica y la supervisión final de la misma se ha realizado con la colaboración del filólogo, escritor y ornitólogo de campo Francisco Ferrer Lerín[8].

CONSIDERACIONES PARA EL CATÁLOGO ORNITOLÓGICO DE LA TAPICERÍA DE PATRIMONIO NACIONAL

El texto continúa la estructura de los artículos ya publicados sobre la botánica y las plantas en estos tapices, por lo que se incluyen las aves según el orden alfabético del nombre vulgar en español seguido de su nombre científico en cursiva. Se complementa con comentarios del diccionario de Sebastián de Covarrubias[9],

[2] El presente escrito complementa a los ya publicados en la revista *Academia* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid sobre estos tapices en relación a la temática mencionada, Bosqued, 2015: 121-184; 2017-2018: 109-163; 2029: 137-191. Se recomienda acudir a los mismos para la consulta de sus textos, imágenes y bibliografía.

[3] Sobre la terminología de los tapices, consúltese Herrero, 2008.

[4] El artículo se adapta a las normas de publicación de la revista *Academia*, por lo que se aborda el tema de manera sintetizada y con número reducido de figuras.

[5] Plinio el Viejo, 1995, 2003, en adelante, Plinio el Viejo; Alciati, 1549, en adelante, Alciato; Gesner, 1554, en adelante, Gesner.

[6] Hennel-Bernasikowa: 1998; Delmarcel: 1999; Campbell, 2002; Impelluso, 2003; Gómez, 2010; Rodríguez, 2011.

[7] En: https://www.natuurpunt.be [19-junio-2026]. En: https://seo.org. [19-junio-2026].

[8] Agradezco a Francisco Ferrer Lerín, académico correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, su dedicación y trabajo desinteresado. Ver https://www.wikipedia.org y http://ferrerlerin.blogspot.com.es. [19-junio-2026].

[9] Covarrubias, 1611 [2003]. En adelante, Covarrubias. Observó que el nombre de ave procedía del latín *avis* y que al volar no dejaban en el aire ningún rastro ni ninguna huella.

de la Biblia[10], de las *Metamorfosis* de Ovidio[11], de Plinio el Viejo, de Gesner, de la bibliografía ya especificada y de las páginas *web* mencionadas.

Se indica, igualmente, el lugar donde hemos localizado a las aves (cenefas y / o campos de los paños), su frecuencia y singularidad y diversos comentarios, algunos de ellos relacionados con otras colecciones de tapices.

Las aves en los cuatro tapices de la serie *Tentaciones de San Antonio* (TA 36 / I-IV), Bruselas hacia 1550, según las pinturas de Jerónimo Bosch localizadas en el Museo del Prado[12], ya han sido determinadas por Joaquín Gómez Cano[13]. Asimismo, alados son los murciélagos[14], mamíferos excluidos en el presente artículo.

Además de las aves identificadas que se relacionan más adelante, en estos tapices hay aves mitológicas, fabulosas y fantaseadas. Entre otras, son muy numerosas las presentes en los cuatro tapices de la serie *Tentaciones de San Antonio* (TA 36 I-IV), donde, tal y como indica Gómez[15], algunas de ellas son imposibles de determinar.

También el ave fénix, de la que Plinio el Viejo dijo que procedía de Arabia y que era del tamaño de un águila, el cuello con el brillo del oro y el resto del cuerpo "de color púrpura, con plumas rosas que adornan su cola azulada y con el ennoblecimiento de crestas en la garganta y de un copete de plumas en la cabeza". Covarrubias, algo similar, que vivía 660 años y se aplicaba a la resurrección, a muchos emblemas, y que los alquimistas utilizaban su nombre debajo de sus símbolos particulares (fig. 1a y fig. 1b).

Igualmente se describen en la Biblia[16] unas aves de seis alas, donde se refiere que había cuatro animales con seis alas, llenos de ojos delante y detrás, y que uno de ellos se asemejaba a un león, otro a un becerro, otro tenía cara de hombre y el otro era parecido a un águila. Todos ellos se representan en los paños *San Juan en Patmos* y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (TA 11 / I y II), Bruselas, hacia 1550.

Las aves de la laguna Estinfalia, mitad mujer mitad ave, dotadas de formas y plumajes variados, aparecen y protagonizan el paño *Hércules y las aves de la laguna Estinfalia* (TA 23 / I), Bruselas, hacia 1550.

Por su parte, Covarrubias observó que las harpías[17] eran "unas aves monstruosas, con el rostro de doncellas, y lo demás de aves de rapiña, crueles, suzias y asquerosas" y que era símbolo "de los usurpadores de haciendas agenas, de los que las arruinan y maltratan, de las rameras que despedaçan un hombre, glotoneándole su hazienda

[10] *Sagrada Biblia*, 1856 [1980]. En adelante, Biblia. En el Libro del Levítico, XI, 13-19 y en el Libro del Deuteronomio XIV, 11-18, se aludía a las aves "sucias", que no se podían comer y se debían evitar.

[11] Ovidio [1992]. En adelante, Ovidio y *Metamorfosis*.

[12] Consultar, si es necesario, https://www.museodelprado [19-junio-2026].

[13] Gómez, 2010: 84-93. En relación con estos cuatro tapices se remite a la mencionada publicación.

[14] De ellos habla Herrero, 2021a: 216.

[15] Gómez, 201: 90-91.

[16] Apocalipsis, IV: 7-8.

[17] Delmarcel, 2000: 123, nombra a las harpías en relación con el tapiz *La Justicia* (TA 8 / IX), Bruselas, hacia 1520.

y robándosela". Aparecen en el carro de *La Avaricia* (TA 21 / I), Bruselas, hacia 1545, serie dedicada a los *Pecados Capitales*[18].

De la misma manera, hay gran variedad de personajes alados: ángeles, amorcillos y cupidos, cuyas plumas no se pueden identificar. Muy numerosos en estos tapices, se representan tanto en paños de temática bíblica como en tapices históricos, mitológicos y profanos. Por su parte, en la Biblia[19] se narró que los serafines tenían seis alas, de las cuales dos cubrían el rostro, otras dos los pies y con las otras dos volaban, mientras que Covarrubias decía que eran una "cierta orden de ángeles de la celestial hierarchia". Cupido se muestra alado con arco y flechas en varios tapices y protagoniza varios paños de las series *Sufrimientos de Cupido* (TA 60 / I-IV; TA 61 / I-VII; TA 115 / I, III, IV y VI), todos ellos tejidos en Bruselas hacia 1630-1635; asimismo, en los paños *Los vicios rechazan a la Templanza* y el *Tiempo aleja a la Vejez de los placeres* (TA 58 / III, VII y TA 59 / II), Bruselas, 1630. También aladas son varias de las figuras situadas en los carros triunfales de los tapices de las series *Pecados Capitales* (TA 21 / I-VI y TA 22 / I-IV), Bruselas, hacia 1545 y 1550.

Otros personajes mitológicos alados son Dédalo e Ícaro, cuyas alas fueron fabricadas, según Covarrubias, con "plumas pegadas con cera" que hizo Dédalo para él y para su hijo Ícaro con la intención de escapar volando. Ovidio describió la técnica empleada, "colocando plumas con arreglo a un orden, empezando por la más pequeña y siguiendo una corta a una larga [...]"[20]. La escena del vuelo se muestra en el paño *La caída de Ícaro* (TA 19 / I), Bruselas, hacia 1545.

Respecto a los pegasos y grifos, Plinio el Viejo dijo que los pegasos eran seres voladores con cabeza de caballo y los grifos criaturas con pico curvo y orejas. Covarrubias, que Pegaso era el caballo que nació de la sangre de Medusa, y el grifo era un animal monstruoso "con pico y cabeça de águila, alas de buitre, cuerpo de león y uñas, colas de serpiente".

REPERTORIO ORNITOLÓGICO SELECCIONADO DE AVES IDENTIFICADAS EN LOS TAPICES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII DE LA COLECCIÓN DE LA CORONA DE ESPAÑA, PATRIMONIO NACIONAL

Abubilla: *Upupa epops* (fig. 2a)

Aparece en las cenefas de estos tapices desde principios del siglo XVI. La hemos encontrado en otras cenefas, en las "de los cuatro elementos" y en los campos, en reposo y con la cresta abierta, en vuelo con la cresta recogida y las alas abiertas y

[18] Ver, asimismo: Sánchez / Muñoz, 2025, y https://www.patrimonionacional.es/actualidad/exposiciones/iconografía-del-mal-tapices-de-los-pecados-capitales [12-septiembre-2026].

[19] Isaías, VI: 2.

[20] *Metamorfosis*, VIII: 189-200 y 102.





Figs. 1. a. Ave fénix en la cenefa del paño *Dos monos en una fuente* (TA 30 / II), Bruselas, hacia 1550.
b. Águila de seis alas en el campo del tapiz *San Juan en Patmos* (TA 11 / I), Bruselas, hacia 1550.

dando de comer a sus polluelos. Covarrubias explicó que su nombre latín era *upupa* y tenía las plumas de la cabeza "levantadas, a manera de celada", un "ave sucia, que se recrea en el estiércol; su voz desgraciada y triste", la cual comía muchas uvas[21]. Gesner le llamó *Vpvpa* y la dibujó con la cresta abierta.

Águila; águila real: *Aquila* sp.: *Aquila chrysaetos* (fig. 2b)

Covarrubias le dedicó un extenso apartado y señaló que había seis especies distintas; tenía por particular enemigo al cisne y a la serpiente y su nombre en latín *aquila* se debía a su aguda vista. También que era la armígera del dios Júpiter, a quien le suministraba los rayos y con quien aparece en las cenefas de los diez paños de la serie *Monos y grutescos* (TA 30 / I-X), Bruselas, 1542-1560. Resaltó que era "divisa de los estandartes de Júpiter", y un águila con dos cabezas significaba el imperio de oriente y el de occidente, incorporada "en las armas imperiales y en las de los Reyes de España", y representa por tanto el poder imperial y monárquico.

Júpiter transformado en águila rapta a Ganímedes en la escena principal[22] de *El rapto de Ganímedes* (TA 19 / III), Bruselas, hacia 1545, narrado en las *Metamorfosis*[23].

[21] En la cenefa inferior del tapiz *Entrevista de Ciro a Artemisa* (TA 39 / VII), Bruselas, hacia 1550, aparece una abubilla con tres polluelos (ver fig. 1a) y, debajo, la inscripción *DEBITA PARENTI PIETAS*. Alciato habló del amor de los hijos referido a una blanca paloma y sus huevos. Alciato, 1549: 66.

[22] Alciato incluyó una imagen similar y dijo que el ave estaba consagrada a Júpiter (Alciato, 1549: 53). Igualmente incluyó un águila en cuya cabeza se escondió un escarabajo, el cual accedió al nido del águila y destrozó sus huevos, en alusión a que se han de temer a los más pequeños (Alciato, 1549: 77).

[23] Ovidio: XI: 756-758.

De nuevo recoge Ovidio[24] que Titio, un gigante condenado a que "uno o varios animales le devoren el hígado" (el cual le volvía a crecer), ofreció "sus entrañas para que se las despedazasen" y un águila come las de Titio, en el paño tejido TITYVS[25], en *La Justicia* (TA 8 / IX) Bruselas, hacia 1520.

Es un conocido símbolo del evangelista San Juan, según Covarrubias "por aver en su Evangelio encumbrado su vuelo a tanta altura"; se muestra con sus alas abiertas en el tapiz *San Juan en Patmos* (TA 11 / 1), Bruselas, hacia 1550.

Aparecen águilas en numerosas ocasiones, tanto en las cenefas como en los campos, muchas de ellas volando junto a otras rapaces en los cielos y formando parte de las cenefas superiores "de los cuatro elementos" correspondientes al aire.

Ánade real, azulón: *Anas platyrhynchos* (fig. 2c)

Covarrubias dijo que era un ave palustre y que su nombre en latín, *anas, a nando*, significaba que era porque andaba en el agua, e indicó que su nombre de pato procedía "por tener las patas anchas".

Se localizan en las cenefas y en los campos; suelen aparecer en su hábitat acuático, ya sea sobre las aguas de los ríos y estanques, asociados a la flora propia de esos ecosistemas flamencos, volando o en tierra. En la imagen, un macho de ánade real.

Ánsar, ganso: *Anser* sp. (fig. 2d)

Covarrubias explicó que su nombre procedía del latín *anser*, al que le añadieron una letra "g" al principio, *ganser*. Que era símbolo de centinela porque tenía un oído muy fino y que cuando sentía cualquier ruido despertaba con sus graznidos a los guardas.

Relató igualmente que se decía ánser por "el modo de andar el ánsar [quien] lleva los codos de las alas tan levantados que parecen asas de jarrones, o ellos jarros con asas", y que eran símbolo de custodia y vigilia. Esto mismo se aplicaba a las ocas.

Arrendajo: *Garrulus glandarius* (fig. 3a)

Gesner le llamó *arrexaquo* y Covarrubias arrendajo porque repetía a otra persona "sus mesmos ademanes como Ecco la voz", destacando su facilidad de remedar sonidos. Plinio el Viejo incluyó al arrendajo entre las aves que hablaban.

[24] Ovidio, IV: 456-457, 226.
[25] Delmarcel, 2000: 123.



Figs. 2. a. Abubilla (*Upupa epops*) y tres polluelos en la cenefa del paño *Entrevista de Ciro a Artemisa* (TA 39 / VII), Bruselas, hacia 1550. b. Águila (*Aquila* sp.) en el campo del paño *San Juan en Patmos* (TA 11 / I), Bruselas, hacia 1550. c. Ánade real (*Anas platyrhynchos*) en el campo del tapiz *Bautismo de Cristo* (TA 4 / IV), Bruselas, hacia 1525. d. Ánsar, ganso (*Anser* sp.) en la cenefa del paño San Miguel vence al Demonio (TA 11 / V), Bruselas, hacia 1550.

Se localizan tanto en las cenefas como en los campos de tapices. En la naturaleza, el azor y el gavilán cazan y devoran al arrendajo, escena reproducida en los tapices[26].

[26] En la cenefa del paño *Ciro envía un mensajero a Thomiris* (TA 39 / IX), Bruselas, hacia 1550, un zorro caza a un arrendajo, una ¿lagartija? observa la escena y otro arrendajo vuela huyendo; debajo la inscripción *SUA ET ALIENA*.

Ave del paraíso: *Paradisaeidae* (familia)

Es una de las aves exóticas en estos paños a la que Gesner llamó *Paradisea* y la reprodujo ocupando toda la página con su fantástica cola de plumas y su peculiar pico. La hemos localizado en pareja, fuera del arca, en el campo de *Noé sale del Arca con su familia y los animales* (TA 37 / IV), Bruselas, 1563-1566.

Según la Biblia[27], Dios ordenó a Noé que construyera un arca y entrara con su familia y los animales de cada especie, macho y hembra, de manera que pudieran reproducirse después del diluvio. La secuencia se refleja en *Historia de Noé* (TA 37 / I-IV), Bruselas, 1563-1566, con cartones de Michel Coxcie[28], donde hay una gran variedad de aves, entre ellas la mencionada pareja de aves del paraíso. Resulta interesante, porque en la entrada al arca no hay ninguna ni tampoco en el paño de la salida del arca del castillo de Wawel[29], lo cual indica la valiosa ornitología en este tapiz de la colección real española.

Avefría: *Vanellus vanellus* (fig. 3b)

Destaca por su cresta de plumas sobre la cabeza. La hemos identificado en varias cenefas superiores "de los cuatro elementos" de las series *Historia de Noé* (TA 37 / I-IV), Bruselas, 1563-1566, e *Historia del emperador Octavio* (TA 51 /I-X), Bruselas, hacia 1560, si bien en esta última serie las aves se representan con menor detalle. Gesner incluyó al avefría con sus plumas realzadas y la llamó *Vanello*.

Avestruz: *Struthio camelus* (fig. 3c)

Plinio el Viejo dijo que eran "africanos o etópicos" y que con sus plumas se adornaban cimeras y cascos. Gesner le llamó *strvthocamelo* y Covarrubias *avestruz*, "la mayor de las aves, si ave se puede llamar, porque aunque tiene alas no vuela con ellas, tan solo le sirven de aligerar su corrida, sin jamás levantarse de tierra".

Se han encontrado, añadiendo con su presencia exotismo y originalidad, en los campos de *Adán, expulsado del Paraíso, labra la tierra* (TA 50 / V), Bruselas, hacia

[27] Génesis, VI: 19-20.

[28] Herrero, 2019: 405-420. El cartón, inv. 10007058, de *La entrada de los animales en el Arca de Noé*, Bruselas, 1567, se expone en la actualidad en la Galería de las colecciones reales. Palacio Real, Madrid. Ver https://www.galeriadelascoleccionesreales.es/obra-de-arte/embarque-en-el-arca-de-noe/30cad2cc.a72b.4b56-bb7d-33aa753bc67a4 [11-septiembre-2026].

[29] Hennel-Bernasikowa, 1998: 70-71. Sobre los tapices y series dedicados a la *Historia de Noé*, ver Piwocka, 2015. También hay ave del paraíso en *The Barque of Venus Fortune*, Mantua, hacia 1540-1545, cartón de Giulio Romano, hacia 1540. En: Forti, 2002: 506-511.



Fig. 3. a. Arrendajo (*Garrulus glandarius*) en la cenefa del tapiz *Las hermanas de Psiquis* (TA 137 / I), Bruselas, hacia 1550. b Avefría (*Vanellus vanellus*) en la cenefa de *La Soberbia* (TA 22 / I), Bruselas, hacia 1550. c. Avestruz (*Struthio camelus*) en el campo del paño *Adán, expulsado del Paraíso, labra la tierra* (TA 50 / V), Bruselas, hacia 1640. d. Azor (*Accipiter gentilis*) en la cenefa del tapiz *San Juan encargado de medir el templo* (TA 11 / IV), Bruselas, hacia 1550.

1640, cuyo cartón se atribuye a Michel Coxcie[30]. En el desaparecido (por incendio) *El ejército acampa en Rada* de la serie *La conquista de Túnez* (TA 13), cuya réplica se llevó a cabo en la Fábrica de Tapices de Madrid en 1730-1740, también aparecen

[30] La *Historia de la creación del hombre* tiene su serie *princeps* en Polonia, *Adam uprawiający ziemię*, tejida en Bruselas, hacia 1550, según cartones de Michel Coxcie; ver: Hennel-Bernasikowa, 1998: 50-51. En la serie sobre João de Castro y los portugueses en India, con cartones atribuidos a Michel Coxcie, aparecen igualmente unos avestruces en *Die Befreiung der Portugiesen festung diu* (KHM XXII / 4), Bruselas, hacia 1555-1560: Bauer; 1992: 64-73. El Kunsthistorisches Museum de Viena conserva los cartones de Jan Cornelisz Vermeyen, Bruselas, 1546-1550, con una pareja de avestruces, *Ausszug des Heeres aus Tunis* (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 2046). Ver Seipel: 2000:103.

avestruces[31]. Asimismo, un avestruz con tres huevos en la cenefa[32] del paño *Thomiris arroja la cabeza de Ciro a un recipiente de sangre* (TA 39 / X), Bruselas, hacia 1550.

Azor: *Accipiter gentilis* (fig. 3d)

Covarrubias le llamó *açor* e indicó, entre varias etimologías, que su principal presa era la perdiz; recogió el dicho de "perdiz açorada, media asada", ya que cuando se asaba después de ser cazada por el azor su carne se volvía muy tierna debido a "la congoxa que tomó de verse en sus uñas" y que *açorarse* significaba alborotarse súbitamente por alguna cosa y que el que estaba alborotado estaba *açorado*, esto es, azorado. Lo hemos localizado en las cenefas, en las cenefas "de los cuatro elementos", y, con menor presencia, en los campos[33].

Becada, sorda, chocha perdiz: *Scolopax rusticola* (fig. 4a)

Es muy conocida en la región flamenca, y muy apreciada por su carne. Tiene un pico largo que le confiere el nombre vulgar de becada. Explicó Covarrubias que se decía beca al pico del ave.

En la figura, la becada no se representa con realismo, pero es un ejemplo de las dificultades para la identificación de las aves en estos tapices.

Búho real: *Bubo bubo* (fig. 4b)

Los búhos tienen las plumas superiores de su cabeza similares a unas orejas. Covarrubias observó que era "nocturna, infeliz y de mal agüero, de vuelo corto" y que vivía en cavernas o edificios arruinados y su nombre procedía del sonido de su voz. Añadió la costumbre de los cazadores de utilizarlo como reclamo construyendo para ello una pequeña choza donde asomaban al búho a la puerta o ventana, lo cual dio nombre a las ventanas en los tejados que se llaman buhardas. Gesner le nombró *Bubone*.

En *Vertumno se descubre ante Pomona* (TA 18/ VIII) Bruselas, hacia 1545, aparece un búho con una urraca en sus garras. Esa misma imagen está en la cenefa de *Tobías y su esposa se despiden de Ragüel* (TA 34 / V), Bruselas, hacia 1550, lo que

[31] Ver Herrero, 2000: 252, 274-275.

[32] Mirando hacia lo alto y con la inscripción, debajo, *ALTA CERNENS TERRENA SPERNIT*.

[33] Según Junquera / Herrero, 1986: 147, 153, el estandarte que porta *La Gula* en los dos tapices de las series *Pecados Capitales* es un halcón, atributo de "La Gula", mientras que para Sánchez / Muñoz, 2025, el estandarte que porta *La Gula* en los dos tapices así titulados de esas dos series es un azor. En: https://www.patrimonionacional.es/actualidad/exposiciones/iconografía-del-mal-tapices-de-los-pecados-capitales [12-septiembre-2026].

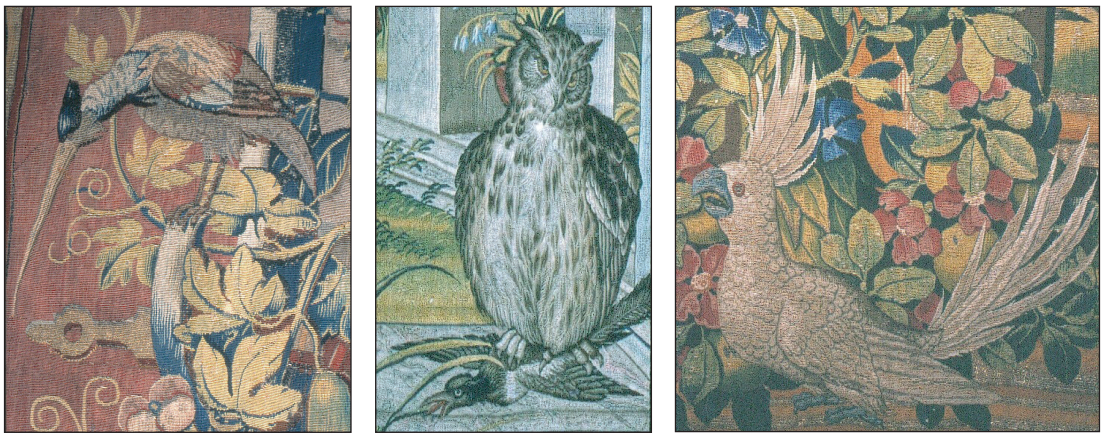


Fig. 4. a. Becada (*Scolopax rusticola*) fantaseada en el campo de *Dos monos jugando con cuerdas* (TA 30 / III), Bruselas, hacia 1550. b. Búho (*Bubo bubo*) en el campo del paño *Vertumno se descubre ante Pomona* (TA 18 / VIII), Bruselas, hacia 1545. c. Cacatúa (familia *Cacatuidae*) en la cenefa del tapiz *Adoración del Cordero Místico* (TA 11 / III), Bruselas, hacia 1550.

indica que en ocasiones los cartones de las aves se utilizaban tanto en los campos como en las cenefas.

Cacatúa: *Cacatuidae* (familia) (fig. 4c)

Las cacatúas destacan por su llamativo plumaje y su característico penacho que las hace inconfundibles. No es nada común en estos tapices, pero están identificadas en algunas cenefas de la serie *Apocalipsis* (TA 11), Bruselas, hacia 1550. Es un ejemplo de un ave exótica introducida en Europa desde otros continentes.

Carbonero común: *Parus major* (fig. 5a)

Es un ave que destaca por su alegre colorido azul verdoso y amarillo que contrasta con las plumas negras de la cabeza y las plumas laterales blancas. Presenta cierto parecido con el herrerillo.

Se localiza en las cenefas, revoloteando, y también apresada por aves rapaces.

Cigüeña: *Ciconia ciconia* (fig. 5b)

Covarrubias destacó que las cigüeñas solían hacer sus nidos "sobre el campanario de las iglesias, acogiéndose a sagrado", tal y como se puede ver en el paño *San Jerónimo en el desierto* (TA 7 / III), Bruselas, hacia 1515, y que limpiaban "los campos de todas las malas sabandijas"; consideraba que eran un símbolo de la piedad, del



Fig. 5. a. Carbonero común (*Parus major*) en la cenefa del paño *Misa de San Gregorio* (TA 7 / II), Bruselas, hacia 1500. b. Cigüeña blanca (*Ciconia ciconia*) en el campo del tapiz *Dios crea al hombre y le pone en el paraíso* (TA 50 / I), Bruselas, hacia 1640. c. Cisne (*Cygnus* sp.) en la cenefa del paño *Atalanta hiere al jabalí enviado por Diana para destruir las cercanías de Calidón* (TA 44 / III), Brujas, hacia 1620. d. Pareja de cisnes (*Cygnus* sp.) en el campo del paño *Banquete de Armida* (TA 143 / IX), Amberes, hacia 1660.

verano, época en la que regresaban, y que Juno convirtió a Antígona en cigüeña por haber competido en hermosura con ella. Asimismo, explicó que por el parecido de su cuello se llamaba cigüeñal al varal con el que se sacaba el agua de los pozos. Ovidio dijo que convirtieron a Antígona en cigüeña blanca para evitar que "se aplauda a sí misma con el tableteo de su pico"[34]. Gesner la representó con una serpiente en su pico.

Aparece igualmente junto a otras aves zancudas propias de los medios acuáticos y en las cenefas denominadas "de los cuatro elementos".

[34] Ovidio, VI: 93-97.

Cisne: *Cygnus* sp. (fig. 5c) (fig. 5d)

Destaca tanto en los campos de los paños de los siglos XVI y XVII como en relación con el agua en las escenas de las cenefas "de los cuatro elementos". Por su belleza y simbolismo, asociado al amor, se introduce en los estanques y jardines.

Covarrubias explicó que era "un ave blanca de candidissimas plumas, sin mezclársele otra ninguna color; sólo el pico y los pies tiene colorados", y estaba consagrada a Febo; los cisnes significaban los poetas, y el cisne cantaba dulcemente cuando estaba próxima su muerte, adivinando su acabamiento. A pesar de su aspecto manso y suave, cuando el águila provoca al cisne este se enfrenta y se defiende, como lo hemos encontrado en los paños, y también cayendo de espaldas una vez atacado por el halcón.

Antaño, se comía su carne. En el tapiz *Sansón en un banquete propone un problema* (TA 49 / II), Bruselas, hacia 1630, aparece un cisne acarreado sobre bandeja.

Codorniz: *Coturnix coturnix* (fig. 11b)

Covarrubias dijo que la codorniz era un ave "advenediza, que muda estación en los tiempos del año". Tiene una discreta presencia en los tapices de esta colección. Gesner le puso el nombre de *Coturnice*.

Cuervo: *Corvus corax* (fig. 6a)

Según la Biblia[35], es la primera ave que Noé soltó después de los cuarenta días del diluvio, y no regresó. Covarrubias destacó que era el ave más negra y que estaba dedicada a Apolo, lo mismo que el cisne. Añadió que a la corneja, menor que el cuervo pero de su mismo color y forma, se le llamaba graja. Aparecen cuervos tanto en las cenefas[36] como en los campos de los paños.

Curruca capirotada: *Sylvia atricapilla* (fig. 6b)

Recibe su nombre vulgar del característico capirote oscuro de las plumas de su cabeza que le confiere su nombre en latín, *atricapilla*. Capirote era, según Covarrubias, la "cobertura de la cabeça". Gesner le llamó *Curruca*. Se sitúa preferentemente en las cenefas.

---

[35] Génesis, VIII: 6-7.

[36] En la cenefa del tapiz *Entrevista de Ciro a Artemisa* (TA 39 7 VII), Bruselas, hacia 1550, con la inscripción, debajo, *VICTOR CITUSQ CADET*, un cuervo se enfrenta a una rana. Alciato representó a un cuervo con un escorpión en su pico, avisando de que quien mal anda mal acaba, pues el cuervo murió envenenado por el escorpión (Alciato, 1549: 101).



Fig. 6. a. Cuervo (*Corvus corax*) en la cenefa del paño *Entrevista de Ciro a Artemisa* (TA 39 / VII), Bruselas, hacia 1550. b. Curruca capirotada (*Sylvia atricapilla*) en la cenefa del paño *La Presentación en el Templo* (TA 2 / II), Bruselas, hacia 1506-1507. c. Esmerejón (*Falco columbarius*) desgarrando un carbonero en la cenefa del tapiz La Presentación en el Templo (TA 2 / II), Bruselas, hacia 1506-1507. d. Espátula común (*Platalea leucorodia*) en el campo del *Paño lateral* (TA 31 / II) Bruselas, hacia 1560.

Esmerejón: *Falco columbarius* (fig. 6c)

Es la rapaz diurna más pequeña de todas, una falcónida que se caracteriza por cazar a sus presas en vuelo y consumir aves de menor tamaño. Covarrubias dijo que era un ave "de cetrería y bolatería muy conocida". La hemos identificado en algunas de las cenefas de los paños y algo más estilizada en los cielos de los campos de los tapices.

Espátula común: *Platalea leucorodia* (fig. 6d)

Es una zancuda de característico pico en forma de espátula[37], que está representada de manera fantasiosa en el campo del *Paño lateral* (TA 31 / II), Bruselas, hacia 1560. Se muestran varias de ellas en la zona central de *El Paraíso, el Purgatorio y el Infierno* o *Jardín de las Delicias* (TA 36 / IV), Bruselas, 1550-1570, con homónima pintura en el Museo del Prado[38].

Faisán: *Phasianus* sp. (fig. 7a)

Los faisanes aparecen tanto en las cenefas como en los campos de los tapices. Covarrubias destacó su carne, un "bocado de príncipe y servicio de mesa real", y que "los primeros faisanes se criaron en Colchos, a las riberas de su famoso río Fasis", por lo que esta ave tomó ese nombre, *Phasianus colchicus*; también que los poetas fingían haberle "convertido en esta ave a Itis, hijo de Tereo". Gesner dibujo al *Phasiano* ocupando la página entera, por lo que mostró toda su larga y característica cola de plumas. Se introducen en los jardines como símbolo de magnificencia.

Gallos; gallinas: *Gallus* sp. (fig. 7b)

Son aves domésticas, de corral. Covarrubias destacó su elegancia y buena disposición para despertarnos puntualmente, que se ponía con el pico al viento, de manera que las plumas de su cola quedaban bien compuestas y por ello se colocaban gallos en las veletas de los campanarios. Igualmente, que era un "animal belicoso y de gran coraje; pelea uno contra otro y el que vence canta luego y se va pompeando", mientras el vencido calla y baja la cabeza; en días festivos los griegos echaban gallos para que se peleasen y apostar, y gallardo era un "gentilhombre bien apuesto y lozano". Se asocia a Apolo, el rey sol, porque anuncia la mañana y la salida del sol. Gesner lo designó *Capo*.

Aparecen en las cenefas y, con evidente simbolismo asociado al tiempo y al despertar, en los campos de los tapices tejidos en Amberes *Triunfo del Tiempo* (TA 38 / V), hacia 1540, y *Adonis cae en profundo sueño* (TA 143 / VIII), hacia 1660.

Garza; garza real: *Ardea* sp. (fig. 7c)

Covarrubias señaló que las garzas tenían plumaje blanco, que eran aves hermosas, y que se decía ojos garços a quienes tenían el color de ojos como el

[37] Según Covarrubias era una paleta que usaban los boticarios para sacar los ungüentos de los botes.

[38] Gómez Cano (ver nota 14) la identificó igualmente. El dibujo del tejido del tapiz está invertido en relación a cada una de las tablas del tríptico.



Fig. 7. a. Faisán (*Phasianus* sp.) en la cenefa del tapiz *Tobías y su esposa se despiden de Ragüel* (TA 34 / V), Bruselas, hacia 1550. b. Gallo (*Gallus* sp.) en el campo del paño *Triunfo del Tiempo* (TA 38 / V), Amberes, hacia 1540.c. Garzas (*Ardea* sp.) en la cenefa del paño *Venus se aparece a Eneas* (TA 45 / VII), Bruselas, hacia 1540. d. Gorrión (*Passer domesticus*) en la cenefa del paño *La Presentación en el Templo* (TA 2 / II), Bruselas, hacia 1506-1507. e. Gorrión molinero (Passer montanus) y polluelos en la cenefa del tapiz *La Tierra amparada por Júpiter y Juno* (TA 15 / III), Bruselas, hacia 1530.

de las garzas. Destacó que la garza remontaba su vuelo hasta que se perdía de vista y que por ello lo apreciaban mucho los príncipes. Añadió que se llamaban "garçotas otras garças pequeñas, que el latino llama *ardeolas*". Predomina su presencia en las cenefas.

Gorrión: *Passer domesticus* (fig. 7d)

Observó Covarrubias ser un "avecica muy conocida, por criarse en los agujeros de las casas, dentro de los lugares, especialmente donde pueden hallar algún grano de trigo o migajas de pan que comer; y assi acuden a los corrales donde ay aves, a

los mesones y paraderos donde comen las bestias", su nombre procedía del canto "girri o gurri", y por ello le llamaban también gurrión, y gorrión era el que tenía cuerpo pequeño y garañón. Destacó que era astuto, recatado, que, aunque anduviera entre la gente no se le podía domesticar; y que abandonaba rápidamente los lugares donde hubiera aires corruptos, por lo que su presencia indicaba que era un lugar sano. Se sitúa, sobre todo, en las cenefas.

Gorrión molinero: *Passer montanus* (fig. 7e)

Se diferencia del anterior gorrión por tener una mancha negra en sus mejillas y ser de menor tamaño. Al igual que el gorrión, se halla más veces en las cenefas. En la imagen, un gorrión molinero alimenta a sus polluelos llevando un gusano en su pico.

Grulla: *Grus grus* (fig. 8a)

Son aves acuáticas y continentales que, antiguamente, se comían. En los tapices titulados *La Pesca milagrosa* (TA 12 / I; TA 48 / I), Bruselas, hacia 1560 y Bruselas, hacia 1621, aparecen tres grullas: una de perfil con el pico cerrado, otra de perfil con el cuello ligeramente doblado y el pico abierto y la tercera de espaldas, con las alas abiertas, el cuello estirado y el pico abierto. Se tejieron siguiendo los cartones de Rafael Sanzio[39]. Plinio el Viejo observó que había tres clases: blancas, estrelladas y cenicientas, que se apareaban con dolor y gritos y que los machos llegaban a echar sangre por los ojos, como parece verse en los ojos rojos de la garza del centro.

Gesner la llamó *Grue*, y Covarrubias destacó que eran peregrinas, que siempre iban en compañía y juntas, que dormían con un pie en alto y el cuello debajo del ala, y que cuando volaban formaban escuadrón de donde se "inventó la letra ipsilon, Y". Añadió que dio nombre a la grúa por el parecido de su largo cuello con la escala de la grúa y que la palabra congruencia se debía al orden y concierto que llevaban en el vuelo. Son símbolo de vigilancia, y cuando sujetan una piedra en una de las patas y esta se cae, la grulla se despierta con el ruido; así aparece en la cenefa[40] de *Entrevista de Ciro a Artemisa* (TA 39 / VII), Bruselas, hacia 1550.

Guacamayo: *Ara* sp. (fig. 8b)

Se distingue por sus colores llamativos y diversos. Su exotismo evidente revela que ciertas aves se trajeron desde otros continentes, en este caso de América. Lo

[39] Los cartones de esta serie, obra de Rafael Sanzio, se conservan en el londinense Victoria and Albert Museum. Ver Herrero, 2020: 2, 16-17, 34, 56; Herrero, 2021a: 209.

[40] Con la inscripción, debajo, *UT QUIECANT ALY*. Sobre este emblema, ver Martínez, 2003: 331-355.



Fig. 8. a. Grulla (*Grus grus*) con una piedra en la pata en la cenefa del paño *Entrevista de Ciro a Artemisa* (TA 39 / VII), Bruselas, hacia 1550. b. Guacamayo (*Ara* sp.) en la cenefa del tapiz *Dios crea al hombre y le pone en el paraíso* (TA 50 / I), Bruselas, hacia 1640. c. Probable halcón (*Falco peregrinus*) en el campo del paño *Jardín con edificios* (TA 69 / I), Bruselas, mitad del siglo XVII. d. Herrerillo común (*Cyanistes caeruleus*) en la cenefa del tapiz *Última Cena* (TA 45 / II), Bruselas, hacia 1528.

hemos identificado en tapices desde el siglo XVI, lo que indica que eran apreciadas y acompañaban a los hombres desde que se introdujeron en Europa.

Halcón peregrino: *Falco peregrinus* (fig. 8c)

Conocida y utilizada desde la antigüedad en el arte de la cetrería. Covarrubias le llamó *falcón*, y dijo que era un nombre genérico que comprendía todas las aves de volatería, que tenía como epíteto peregrino porque venía de "ciertas islas setentrionales muy remotas". Suele cazar patos y palomas, y en ocasiones cisnes.

Aparece en los campos[41] y cenefas y, entre otras muchas aves y rapaces, en las cenefas "de los cuatro elementos".

Herrerillo común: *Cyanistes caeruleus* (fig. 8d)

Su principal alimento son los insectos y las larvas de insectos y, en invierno, semillas y frutos. Presenta cierto parecido al carbonero. Se han detectado en las cenefas, posados sobre ramas y plantas.

Jilguero: *Carduelis carduelis* (fig. 9a)

Covarrubias le llamó *girgero*, que significaba siete colores, y que en latín se decía "*carduelis*, por mantenerse de las flores de los cardos o de su simiente". Añadió que era "lindo y apacible a la vista, tiene un dulce canto y déste tomó el nombre girgero, corrompido de sirgero, que vale cantor o cantorcico".

Es ave canora que destaca por su canto y se alimenta especialmente de las semillas de los cardos a los cuales debe su nombre científico. Es característica de las cenefas del siglo XVI y aparece también en los paños del siglo XVII.

Lechuza: *Tyto alba* (fig. 9b)

Observó Covarrubias que era un ave nocturna, que volaba de noche y que acudía a comerse el aceite de las lámparas y a otros lugares donde hubiera aceite, por lo que recibía el nombre de *azeitera*, esto es, *lecythus*; que era "símbolo del silencio, del estudio y de la vigilia y de ardides y estratagemas ocultos en cosas de guerra, por ser la noche aparejada para ello y para el consejo". No obstante, el nombre común de lechuza proviene del color lechoso de sus plumas, lo mismo que el latino *alba*, blanco.

Se asocia a la vigilia y a la soledad, y destaca sobre una rama del tronco[42] en el paño *San Jerónimo en el desierto* (TA 7 / III), Bruselas, hacia 1515, y también en las cenefas de otros tapices. También a la luz y su contrario, y acompaña a la figura de la muerte en el paño *Triunfo de la Fama* (TA 38 / IV), Amberes, hacia 1540.

Loros, pericos y periquitos: *Psittacidae* (familia) (fig. 9c)

Son aves exóticas de plumajes llamativos y coloridos. Se denominan papagayos a los loros y viceversa. Introducidos en Europa, encontraron su lugar en los salones

[41] Ver nota 34.

[42] Según Isabelle Van Tichelen, como símbolo de la soledad en el desierto. En: Delmarcel; van Tichelen, Volckaert, Maes, 1993: 27.



Fig. 9. a. Jilguero (*Carduelis carduelis*) en la cenefa del tapiz *Atlas sostiene la esfera armilar* (TA 15 / II), Bruselas, hacia 1530. b. Lechuza (*Tyto alba*) en el campo del tapiz *San Jerónimo en el desierto* (TA 7 / III), Bruselas, hacia 1515. c. Loro (*Psittacidae*, familia) en la cenefa del tapiz *Dios envía el ángel Gabriel a la Virgen María* (TA 1 / I), Bruselas, hacia 1502. d. Martín pescador (*Alcedo atthis*) con un pez en el pico en la cenefa de Última Cena (TA 45/II), Bruselas, hacia 1528. e. Mochuelo (*Athene noctua*) en la cenefa del paño *El Ángel vence al Dragón* (TA 11/ VIII), Bruselas, hacia 1550.

y jardines por el asombro y regocijo que producía su capacidad de repetir la voz humana, por su condición parlante y por sus arrebatadores movimientos.

Hay una gran presencia de loros, pericos y periquitos en muchos tapices de la colección, tanto en los del siglo XVI como en los del XVII, así, de igual manera en cenefas como en los campos. Destacan por su temprana presencia en las cenefas de la serie *Triunfo de la madre de Dios o Paños de Oro* (TA 1 / I-IV), Bruselas, hacia 1502. También sobresalen los que se ubican en las cenefas superiores "de los cuatro elementos", y los que están posados sobre percha o las barras de los arcos en varios paños de *Galerías* (TA 65), Bruselas, hacia 1660 y *Galerías* (TA 67), Bruselas, hacia 1625. Gesner les llamó *Pssitaco* e incluyó en los dibujos estas mismas disposiciones,

lo que permite ver toda su cola hacia abajo. Otras veces aparecen enjaulados, lo cual indica su domesticación y su estancia cerca de los hombres.

Fueron aves objeto de regalo y de prestigio, introducidas por su valor ornamental y exótico en los gabinetes y en los jardines, donde se colocaban sobre perchas, se dejaban sueltas o se introducían en jaulas. Como tal, se representaban estáticas o móviles, volando, en los retratos de los nobles, de personas adineradas y de comerciantes.

Martín pescador: *Alcedo atthis* (fig. 9d)

Es una singular ave de llamativo plumaje azul y naranja que no ofrece dudas en su identificación. Su condición de pescador se refleja igualmente en la imagen seleccionada, donde eleva el vuelo con un pequeño pez en su pico. Lo hemos localizado en las cenefas.

Martinete común: *Nycticorax nycticorax*

Sus tres plumas cefálicas largas parecen mostrar esta singular garza de aspecto regordete. El nombre en latín desvela que se trata de un cuervo nocturno. Covarrubias dijo que el martinete andaba por las riberas de los ríos y que se hacían con sus plumas "penachos para las gorras y sombreros". Las hemos encontrado en las cenefas "de los cuatro elementos". Gesner le llamó *Nycticorace* y resaltó sus tres plumas de la cabeza.

Mochuelo: *Athene noctua* (fig. 9e)

Es un ave nocturna de pequeño tamaño, un pequeño búho rechoncho, que tiene ojos amarillos, sin "orejas", y la cabeza desmochada, mocha, de donde procede su nombre vulgar. Estaba dedicado a Atenea, de donde deriva su nombre científico. Se sitúa en las cenefas.

Paloma: *Columba livia* (fig. 10a)

La paloma blanca es el conocido símbolo del Espíritu Santo y protagoniza el tapiz *El Padre Eterno y el Espíritu Santo* (TA 9 / I), Bruselas, hacia 1523. Así se reflejó en la Biblia: "al instante que salió del agua, se le abrieron los cielos, y vió bajar al Espíritu Santo á manera de paloma, y posar sobre él"[43]. En todos los tapices de

[43] San Mateo, III: 16.

esta colección (y en otras colecciones con paños de idéntica temática) en los que aparecen escenas del bautismo vemos a una paloma sobre la cabeza de Jesús recién bautizado. Es el caso en el paño *Bautismo de Cristo* (TA 4 / IV), Bruselas, hacia 1525.

Igualmente simboliza la Trinidad, y se encuentra en el centro de la parte superior del tapiz *La Nobleza* (TA 8 / IV), Bruselas, hacia 1520, en la escena de la Coronación de la Virgen y por encima de la corona que se le impone.

La paloma del Espíritu Santo es un difundido ejemplo de paz, portando en su pico una rama de olivo después del diluvio, según la Biblia[44]. Igualmente un símbolo de la inocencia y de la sencillez, como narraba el profeta Oseas: "Se ha vuelto Ephraim como una imbécil paloma, falta de entendimiento"[45]. Exhortó San Mateo a que debíamos ser "sencillos como palomas"[46].

Aparece en varias escenas de los campos de los paños, en las cenefas y en ocasiones enjauladas, lo que indica su domesticación y cría.

Paloma torcaz: *Columba palumbus* (fig. 10b)

Covarrubias destacó que la paloma torcaz, a la que denominó *palumbes torquatus*, se llamaba así porque "a los visos del sol representa en el pecho un collar hermosísimo de varias colores", el cual la distingue de otras palomas. La hemos encontrado en las cenefas de los paños.

Papagayo: *Ara* sp. (fig. 10c)

Es otra de las aves exóticas que aparece en las cenefas de los tapices. Covarrubias explicó que eran aves índicas (de las Indias) de plumas de colores finísimas y que sabían imitar la voz humana porque tenían la lengua carnosa y ancha, como la del hombre, y que el que hablaba bien, sin decir cosas propias de él, pero habiéndolas estudiado, se le decía que hablaba como un papagayo. Asimismo, que su nombre era por "el papo que tiene gayo, que vale tanto como vario en colores y alegre, por el alegría que causa mirándolo".

Pavo: *Meleagris gallopavo* (fig. 10d)

Gesner le llamó *Gallopavo* y Covarrubias que se le conocía como gallo de las Indias. Es un ave doméstica que se cría cerca del hombre y se come. Se le representa

[44] Génesis VIII: 8-12.

[45] Oseas, VII: 11. En nota a pie de página dice: "O previsión para defenderse. Es la paloma una de las aves que menos se defienden y precaven".

[46] San Mateo, X: 16.



Fig. 10. a. Paloma (*Columba livia*) en la cenefa del paño *San Juan encargado de medir el templo* (TA 11 / IV), Bruselas, hacia 1550. b. Paloma torcaz (*Columba palumbus*) en la cenefa del tapiz *La Gracia publica los Honores* (TA 5 / III), Bruselas, hacia 1515 (imagen girada). c. Papagayo (*Ara* sp.) en la cenefa del paño *San Miguel vence al Demonio* (TA 11 / V), Bruselas, hacia 1550. d. Pavo (*Meleagris gallopavo*) en el campo del paño *Monos trepando por columnas* (TA 30 / V), Bruselas, hacia 1550.

en cenefas y en los campos y, en muchas ocasiones, el macho y la hembra juntos. La presencia de la apreciada carne de pavo en las mesas fue durante siglos (antes de su popularización desde el siglo XX) símbolo de opulencia y de estatus social elevado y como tal se incluyó en estos tapices.

Pavo real: *Pavo cristatus* (fig. 11a)

Aparece tanto en cenefas como en campos. Covarrubias le denominó pavón, que tenía unas "plumas hermosísimas" y con las de la cola se hacían "amoscadores[47] muy

[47] Abanico de plumas para ahuyentar moscas, amoscar.

galanos" y se le tenía "por manjar precioso"; se disponen en las mesas del *Banquete de Dido y Eneas* (TA 47 / XI), Bruselas, hacia 1660, y de *Muerte de Cleopatra* (TA 54 / V), Bruselas, hacia 1612. Asimismo, que era símbolo de la mujer hermosa y gallarda, que estaba dedicado a Juno, y aparece junto a la diosa en las cenefas de los paños de la serie *Monos y grutescos* (TA 30 / I-X), Bruselas, hacia 1550. Gesner le llamó *Pauone* y lo reprodujo con su espectacular cola abierta en círculo.

Suelen introducirse en los jardines, muchas veces en pareja, y con cierto protagonismo en *Vertumno y Pomona* (TA 16 / I; TA 18 / I; TA 18 / VI), Bruselas, hacia 1550 y Bruselas, hacia 1545, y en fechas anteriores. Destaca por su simbología en la cenefa de *La Soberbia* (TA 22 / I), Bruselas, hacia 1550, y en el campo, en el pabellón que porta el personaje que abre el cortejo.

Extiende su presencia por los tapices del siglo XVII: en la *Historia de Dido y Eneas* (TA / 47), Bruselas, hacia 1660, y en la *Historia de Zenobia* (TA / 62), Bruselas hacia 1660, donde los pavos están situados en las esquinas superiores de las cenefas y sus colas caen en vertical por las laterales. Ornan los campos de los paños de la serie *Galerías* (TA 67 / I y XI), Bruselas, hacia 1625, y de otros paños del siglo XVII.

Debido a la belleza de su plumaje y su galano andar, representan igualmente la vanidad, la soberbia, y se introdujeron en las cortes y en los jardines como signo de refinado lujo. También son símbolo de inmortalidad[48].

Perdiz roja: *Alectoris rufa* (fig. 11b)

La perdiz es un ave cinegética de carne muy apreciada y conocida desde antiguo. Covarrubias dijo que era "hermosa en su plumaje y sabrosa en su comer" y recogió el dicho "de las aves la perdiz", ya que era la que tenía la carne más preciada. Gesner la llamó *Perdice*. Con presencia muy discreta en estos tapices.

Al igual que la codorniz, la disposición de estas dos aves en las mesas se consideraba un signo de riqueza y prosperidad.

Petirrojo: *Erithacus rubecula* (fig. 11c)

Como indica su nombre vulgar y el científico de *rubecula*, el petirrojo tiene el pecho y la cara con plumas anaranjadas o rojizas, rodeadas de plumas grises que contrastan sobremanera. Pequeño de tamaño, lo hemos identificado en las cenefas.

Pinzón vulgar: *Fringilla coelebs* (fig. 11d)

El pinzón, que tiene también plumas anaranjadas, aunque mucho más tenues que el petirrojo, se muestra en las cenefas. En la imagen seleccionada el pinzón, omnívoro

[48] Ver, si necesario, sobre los pavos reales: https://www.museivaticani.va, Invv. 5117, 5120 [13-septiembre-2026].



Fig. 11. a. Pavo real (*Pavo cristatus*) en la cenefa del tapiz *La Soberbia* (TA 22 / I), Bruselas, hacia 1550. b. Perdiz (*Alectoris rufa*) y codorniz (*Coturnix coturnix*) en el campo del tapiz *Adán, expulsado del Paraíso, labra la tierra* (TA 50 / V), Bruselas, hacia 1640. c. Petirrojo (*Erithacus rubecula*) en la cenefa del paño *La Presentación en el Templo* (TA 2 / II), Bruselas, hacia 1506-1507. d. Pinzón (*Fringilla coelebs*) en la cenefa del tapiz *Hércules sostiene la esfera celeste* (TA 15 / I), Bruselas, hacia 1530.

que come insectos, picotea frutos, brotes tiernos de las plantas y semillas, introduce su pico en una cápsula con semillas de una adormidera (*Papaver somniferum* L.).

Pito real: *Picus viridis* (fig. 12a)

El nombre latino *viridis* alude al color verde. Con su llamativo píleo rojo, se le conoce también como pájaro carpintero verde. Covarrubias destacó que



Fig. 12. a. Pito real (*Picus viridis*) en el campo del tapiz *Monos jugando con zorros* (TA 30 / VI), Bruselas, 1542-1560. b. Somormujo lavanco (*Podiceps cristatus*) en el campo del paño *Monos metidos en colmenas* (TA 30 / VIII), Bruselas, hacia 1550. c. Urraca (Pica pica) en la cenefa del tapiz San Juan encargado de medir el templo (TA 11 / IV), Bruselas, hacia 1550.

llevaba sus uñas y su pico "subiendo por los árboles, y en lo alto dellos con el pico haze una concavidad, adonde pone sus huevos y saca sus pollos". Gesner le llamó *Pico viridi*.

Somormujo lavanco: *Podiceps cristatus* (fig. 12b)

Covarrubias explicó que su nombre de *somorgujo* procedía "de *sub et mergo, is*" y que significaba ir por debajo del agua. Es un ave acuática que vive en medios húmedos

y que captura peces cuando se sumerge y bucea. Destaca por su vistoso penacho de plumas. Lo hemos identificado en los campos de algunos paños de la serie *Monos y grutescos* (TA 30 / III), Bruselas, 1542-1560, aunque fantaseado, como sucede con otras aves de esta serie.

Urraca: *Pica pica* (fig. 12c)

Covarrubias la llamó *hurraca*, vulgarmente pega o picaza, y señaló que imitaba las voces humanas y solía ser presa del gavilán. Así, luchando con un gavilán, hemos encontrado en ocasiones a la urraca, también llamada picaraza o pica pica. Gesner la llamó *Pica*. Se localiza en las cenefas y en los campos.

CONCLUSIONES GENERALES

Las aves de los tapices del siglo XVI de la Corona de España, pertenecientes a Patrimonio Nacional, se encuentran por lo común en las cenefas y en menor número en los campos, y en los del siglo XVII la mayoría de ellas están en los campos de los paños.

Por lo general, y salvo excepciones, los artistas y los cartonistas captaron sus formas, incluso en movimiento. Ya sean los dibujos tomados de aves muertas y colocadas como si estuvieran vivas con la ayuda de alfileres, clavos y tachuelas, ya sean apuntes y dibujos tomados del natural o de láminas, grabados y dibujos, lo cierto es que algunas de ellas se incluyen en sus medios naturales, lo que demuestra que existe un conocimiento del hábitat y de la naturaleza donde se distribuyen las aves.

Ello resulta evidente en las cenefas "de los cuatro elementos", con las aves propias de los medios acuáticos y húmedos en las cenefas inferiores relacionadas con el agua, y con una gran variedad de aves volando y asociadas al aire en las cenefas superiores.

Se tejieron pájaros y aves diversas, muchas de ellas presentes en la naturaleza, igualmente domésticas y de corral, exóticas y, además, asociadas a episodios bíblicos, a la mitología y a la simbología.

En los tapices de principios del siglo XVI predominan los pájaros de reducido tamaño, formas estáticas, de perfil, y vuelos escuetamente apuntados o con cierta naturalidad no exenta de rigidez. Posteriormente, hacia mediados del siglo XVI, las aves ganan en realismo y naturalidad, posturas diversas y sus vuelos transmiten fuerza y velocidad.

Coexisten exotismos y aves fuera de su hábitat natural con otras representadas en su medio natural y en los ecosistemas que reflejan paisajes flamencos en los campos de los paños y en las cenefas. Su presencia proporciona alegría, colorido y dinamismo y complementan a la vegetación; o viceversa.

Con frecuencia las aves aparecen en parejas, macho y hembra, tanto dispuestas por el aire en vuelo, ya sea en el agua, ya sea posadas o entre la vegetación.

La mayoría de las escenas combativas de caza y captura entre las aves las protagonizan las rapaces, en pleno vuelo o en el suelo, sobre el terreno. Otras aves se devoran entre sí o son víctimas de distintos animales. Además, las hay que picotean frutos, frutas y semillas, cazan gusanos, insectos y mariposas y comen a sus presas.

Las aves que revelan notables y evidentes connotaciones simbólicas y mitológicas son las águilas (*Aquila* sp.), del orden *Accipitriformes*.

Las aves que aparecen más veces, es decir, que tienen una prolongada presencia tanto en los tapices del siglo XVI como en los del siglo XVII, pertenecen al orden *Psittaciformes*, donde se clasifican a los loros, pericos, periquitos, cacatúas, papagayos y guacamayos. Por tanto, se podría deducir que existe un interés exótico y decorativo en la ornitología aplicada a estos tapices, lo que evidencia el comercio ultramarino de estas especies ornitológicas exóticas presentes tanto en el arte tapicero como en la vida, sobre todo en la cortesana y la aristocrática.

BIBLIOGRAFÍA

Alciati, Andrea (1549). *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas Españolas* [...]. Lyon: Guilielmo Rouillio.

Bauer, Rotraud (1992): "Taten und Triumph des dom João de Castro". En: Bauer, Rotraud (ed.): *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen Dom João de Castros auf Tapisserien 1538-1548*. Bad Vöslau: Druckerei G. Grassi, pp. 64-73.

Bosqued, Pilar (2015): "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)". En: *Academia*, 117, pp. 121-184.

Bosqued, Pilar (2017-2018): "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)". En: *Academia*, 119-120, pp. 109-163.

Bosqued, Pilar (2019): "Los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (III)". En: *Academia*, 121, pp. 137-191.

Campbell, Thomas P. (ed.) (2002). *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. Nueva York: Yale University Press, New Haven and London.

Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*. Barcelona (ed. facsímil 2003): Alta Fulla.

Delmarcel, Guy / van Tichelen, Isabelle / Volckaert, An / Maes, Yvan (1993). *Tissus d'Or. Tapisseries Flamandes de la Couronne Espagnole*. Malines: Manufacture Royale de Wit.

Delmarcel, Guy (1999). *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris: Imprimerie Nationale.

Delmarcel, Guy (2000). *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*. Ghent: Pandora Publishers / Snoeck-Ducajou & Zoon.

Forti, Nello (2002): "Tapestry Production in Italy, 1520-60". En: Campbell, Thomas P. (ed.): *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. New York: Yale University Press, New Haven and London, pp. 506-512.

Gesner, Conrad (1555). *Historia animalium* [...] *De Auibus*. 2, 3, Zurich: Froschover.

Gómez, Joaquín / Orellana, Gerardo / Varela, Juan (2010). *Las Aves del Museo en el Museo del Prado*. Madrid: Ed. Sociedad Española de Ornitología.

Hennel-Bernasikowa, María (1998). *Arrasy Zygmunta Augusta / The Tapestries of Sigismund Augustus*. Kraków / Cracow: Zamek Królewski ne Wawelu / Wawel Royal Castle.

Herrero, Concha (2000). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.

Herrero, Concha (2008). *Vocabulario Histórico de la tapicería*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.

Herrero, Concha (2019): "Le carton de *L'Entrée des animaux dans l'arche de Noé* et les tapisseries de *L'Histoire de Noé* de la collection royale d'Espagne. Notes sur le collectionnisme d'art durant le règne d'Alphonse XIII (1866-1941)". En: *Studia Bruxellae*, 11. Bruselas, pp. 405-420.

Herrero, Concha (2020). *Tapices de Rafael para la Corona de España. Los Hechos de los Apóstoles*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.

Herrero, Concha (2021a): "Zoología sagrada. Tapices de Rafael de Urbino. Colección de la Corona de España". En: *Anales de la Real Academia de Ciencias Veterinarias*, 29, Madrid, pp. 201-224.

Herrero, Concha (2021b): "*Marginalia* para los *Hechos de los Apóstoles* de Rafael Sanzio, escenas bíblicas y cenefas enigmáticas". En: *Ars & Renovatio*, 9, Alcañiz, pp. 27-53.

Impelluso, Lucia (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.

"Internationaal natuurbeheer Bird Life International Belgium (Flanders)". En: https://www.natuurpunt.be [19-junio-2026]

Junquera de Vega, Paulina / Herrero Carretero, Concha (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.

Junquera de Vega, Paulina / Díaz Gallegos, Carmen (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.

Martínez (2003): "El símbolo de la grulla en la emblemática española". En: *Linguas e Literaturas*, XX, I. Oporto, pp. 331-355.

Ovidio, Publio: Metamorfosis. Texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. Volumen I, libros I-IV. Madrid, 1992; II, libros VI-X. Madrid, 1994; III, libros XI-XV, Madrid, 1994.

Piwocka, Magdalena (2015): "*The Story of Noa* and *The Story of the Babel Tower* from the tapestry collection of King Sigismund Augustus: replicas and transmutations". En: *Folia Historiae Artium*. Serie Nowa, 13. En: https://doi.org/10.11588/DIGLIT.32431.8

Plinio el Viejo: *Historia natural, libros I-II* [1995]; *Historia natural, libros VII-XI* [2003] Madrid: editorial Gredos.

Rodríguez, Adolfo (2011): "Aves de la Academia", Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En: https://www.academiacolecciones.com/pinturas/pdf/estanque-aves-academia.pdf; https://www.academiacolecciones.com/pinturas/pdf/concierto-aves-academia.pdf; aves-salvajes-paul-de-vos.pdf; garzas-milanos-aves-academia.pdf; https://www.academiacolecciones.com/pinturas/pdf/abundancia-aves-academia.pdf; https://www.academiacolecciones.com/pinturas/pdf/aves-en-retrato-francisca-braganza.pdf;

Sagrada Biblia. Traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat [Paris, 1856]. Edición facsímil (1980). Barcelona: Servagrup Ediciones, S.A.

Sánchez, Leticia / Muñoz, Roberto (2025): *Iconografía del mal. Tapices de los Pecados Capitales*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional. Igualmente, en: https://www.patrimonionacional.es/actualidad/exposiciones/iconografia-del-mal-tapices-de-los-pecados-capitales

Seipel, Wilfried (2000). *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*. Wien: Skira.

"SEO Birdlife-Sociedad Española de Ornitología". En: https://seo.org [19-junio-2026]

Academia 128, 2026, 39-59 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

LAS *VANITAS* CON ÁNGELES ADMONITORIOS DE ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO

THE *VANITAS* WITH ADMONISHING ANGELS OF ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO

Dafne Elisa Padilla Gaffal
Universidad Complutense de Madrid
dapadill@ucm.es
ORCID: 0009-0000-4526-1712

Recibido: 13/07/2026. Aceptado: 20/10/2026
Cómo citar: Padilla Gaffal, Dafne Elisa, "Las *vanitas* con ángeles admonitorios de Antonio de Pereda y Salgado", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 39-59.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24310333

Resumen: Desde su creación, el tema de las vanitas ha suscitado especial interés, tanto por la escasez de las obras conocidas como por la compleja lectura que continúa siendo objeto de debate entre los expertos en la materia. El caso de la producción de tres *vanitas* por Antonio de Pereda y Salgado, atípicas en su contexto: la ubicada en los Uffizi, la del Kunsthistorisches Museum de Viena y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, es especialmente sugerente por las características concretas que las distinguen de las producidas en España y en otras partes de Europa.
Palabras clave: *Vanitas; desengaño; naturaleza muerta; calavera; reloj.*

Abstract: Since its inception, the theme of vanitas has aroused particular interest, both because of the scarcity of known works and because of the complex interpretation that continues to be the subject of debate amongst experts in the field. The case of three Vanitas paintings created by Antonio de Pereda y Salgado that are atypical within their context – the one in the Uffizi, the one at the Kunsthistorisches Museum in Vienna and the one at the San Fernando Academy of Fine Arts – is particularly intriguing due to the specific characteristics that distinguish them from those produced in Spain and elsewhere in Europe.
Key words: *Vanitas; desengaño; still-life painting; skull; clock.*

INTRODUCCIÓN

Las *vanitas* son un subgénero de naturaleza muerta que representa una serie de objetos vinculados al paso del tiempo y a las vanidades terrenales. Dependiendo de la iconografía y el contenido de estas obras, podemos determinar diversos tipos

de *vanitas*[1]. En este estudio nos referiremos a una serie de obras realizadas por el pintor vallisoletano Antonio de Pereda y Salgado, de las que hemos elegido tres: la *Vanitas con ángel admonitorio*, del Kunsthistorisches Museum de Viena, la *Vanitas*, de los Uffizi y el *Sueño del Caballero*, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, atribuido al pintor, por compartir características estilísticas y simbólicas entre sí. Es relevante mencionar que la presencia del ángel admonitorio en los tres lienzos es una anomalía dentro de la producción artística española y europea.

Para comenzar nuestra reflexión en torno a estas obras trataremos el tema de la recepción de las *vanitas* en la época en la que fueron creadas, así como el análisis del término desengaño, con el que fueron mencionadas en los inventarios de bienes de la época[2]. Estas representaciones aúnan una serie de cuestiones morales y culturales que desarrollaremos en los siguientes epígrafes. Debemos tener en cuenta que la recepción de los conceptos evocados en el lienzo únicamente tenía éxito si el espectador era conocedor de estos términos y su relación con los objetos representados. La complejidad ocasionada por la búsqueda de significado las convertía en obras destinadas a un público reducido, caracterizado por un conocimiento amplio al que, en ocasiones, se le sumaba un gusto estético refinado.

Las obras de *vanitas* creadas en territorio español están compuestas por representaciones de objetos cuya iconografía produce un proceso de desengaño en el receptor que sabe descifrar su contenido. Por ello, el conocimiento por parte del observador es esencial para la comprensión de sus elementos y la lectura que se puede sacar de ellos. Por esto, incluiremos una serie de ejemplos que sintetizan la interpretación del término y proponen una visión temporal acorde con el siglo en el que se realizaron estas obras. Asimismo, se introducirán una serie de fuentes bibliográficas que permitirán, a modo de hipótesis, demostrar que existe una relación entre la cultura escrita y las representaciones pictóricas que nos conciernen en el presente trabajo. Seguidamente, aplicaremos esta base a las composiciones ideadas por Pereda, destinando un capítulo exclusivamente al análisis del *Sueño del Caballero*, atribuido al pintor.

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LOS CONCEPTOS *VANITAS* Y DESENGAÑO

Tomemos como primer acercamiento al estudio del término desengaño el comentario por parte del discípulo en los *Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho, donde describe el monumento fúnebre que realizó Baccio Bandinelli y que representa a Cristo muerto con Nicodemo a su lado: "Enternecióme ver este desengaño, si me

[1] Valdivieso, 2002: 37.
[2] Pérez Sánchez, 1983: 13.

animó el discurso, en pensar que no es morir, en el que siempre vive en la memoria de los hombres por su eminencia"[3].

El proceso de desengaño se ha llevado a cabo en el joven discípulo tras observar y entender una serie de características implícitas que forman parte del todo de la obra. La tipología del grupo escultórico, la inscripción que hace alusión al enterramiento del artista florentino y su esposa y las calaveras ubicadas en los extremos de la base han producido esta revelación moral que tanto ha impresionado al joven. Gracias a la comprensión y la lectura de este conjunto de características se desarrolla un proceso de desengaño que está íntimamente ligado a la idea de la muerte.

Los conceptos de lo temporal y lo eterno en conexión con los elementos terrenales y el desengaño del hombre son vitales para el entendimiento de la producción y la concepción de las *vanitas*. Jesucristo, que experimentó la muerte y la venció resucitando, es el paradigma perfecto por el que los creyentes pueden guiar su fe. Varias fueron las instancias en las que Cristo mencionó su doctrina moral, asociándola al concepto de la salvación: "El que cree en mí, vivirá, aunque muera; y todo el que vive y cree en mí no morirá para siempre"[4].

Pero la utilización del término no se limita al ámbito religioso. En numerosas instancias, literatos y poetas hicieron uso del concepto y lo plasmaron en sus obras, lo que demuestra que su significado estaba muy extendido socialmente. Cuestiones como la muerte, el pecado y la salvación eran parte esencial de la doctrina cristiana y, por consiguiente, de la sociedad que entraba en contacto con ellas a diario. En el teatro, como en el caso de Calderón de la Barca, en su auto sacramental *La cena del rey Baltasar* (1632), reitera el relato bíblico y hace hablar a la muerte, que introduce su nacimiento en la tierra por medio del pecado del hombre y el consecuente asesinato de Abel por Caín[5]: "Yo, divino profeta Daniel, / de todo lo nacido soy el fin; / del pecado y la envidia hijo cruel, abortado por áspid de un jardín, / la puerta para el mundo me dio Abel"[6].

Por medio de la calavera, el elemento más relevante de las *vanitas*, se desarrolla una estructura narrativa circular del relato bíblico que comienza con Adán, el primer hombre que trajo el pecado al mundo, y Jesucristo, quien venció a la muerte y salvó a la humanidad del pecado[7]. El pecado, por tanto, va intrínsecamente vinculado a la muerte, a la que se representa como una calavera. El cuerpo incurre en el pecado, por lo que el cuerpo es corrompible ante el paso del tiempo. El alma, en cambio, es inmortal porque está vinculada al creador. El uno se unirá a la tierra. El otro con Dios. Quevedo, en su *Virtud Militante* se refiere a esto de la siguiente manera:

---

[3] Carducho, 1633: 39.

[4] Santa Biblia, 2023: 1347-1348 (Juan 11, 25-26).

[5] Hay una abundante selección de Autos sacramentales producidos a lo largo de los siglos XVI y XVII donde la muerte es uno de los personajes principales. Suele ir acompañada por el pecado y Lucifer y encarnan el enemigo de Jesucristo o del alma cristiana.

[6] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cena-de-baltasar--0/html/fef2b368-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm (consultado: 21/10/2025).

[7] Aterido Fernández, 2002: 115.

"Donde si no es el compuesto dura, espíritu mortal, y cuerpo depositado para volver a la primera unión"[8], basándose muy posiblemente en el pasaje del Eclesiastés: "Y el polvo vuelva a la tierra que fue, y el espíritu vuelva al Dios que lo dio"[9].

De nuevo, al igual que la muerte y Cristo o el alma y el cuerpo, existe una conexión entre lo temporal y lo eterno[10] que se desarrolla en las *vanitas* de manera discreta y directa al mismo tiempo por medio de los elementos y su significación en un conjunto.

La verdad, vinculada con la figura de Cristo y provocadora del desengaño, se ve reflejada en la segunda y tercera definición de los *Emblemas morales* de Covarrubias, donde define la vanidad como:

> lo que es contrario a la verdad y al ser, y desta se entiende el lugar de David, donde dize que el hombre es hecho semejante a la vanidad; [...]siendo el hombre hecho a semejança de Dios que es la verdad y el ser universal, pecando se hizo semejante a la vanidad. [...] el sapientísimo Rey Salomon, como quien sabia tanto y estaba tan desengañado del mundo, y de quanto ay en el dixo aquellas sabidas palabras, vanidad de vanidades, y todo es vanidad[11].

La frase dicha por él del rey Salomón es uno de los más famosos y esclarecedores ejemplos que tenemos a disposición para resumir esta sensación de desengaño por parte del monarca veterotestamentario. Interpretaciones contemporáneas, como la realizada por Juan Eusebio Nieremberg, autor de *De la diferencia entre lo temporal, y eterno* (1640), ponen al rey Salomón en el foco de atención y lo convierten en un ejemplo de sabiduría, aunque siempre en relación con su visión desengañada de las vanidades terrenales:

> Las posesiones, las heredades, las riquezas, los títulos y las demás cosas del hombre duran aun después del hombre, pero no su vida, [...] Todo esto tuvo muy bien entendido el rey David, que fue el mas dichoso y poderoso príncipe [...] por lo cual dejó grandes tesoros a su hijo Salomón. Pues este tan afortunado príncipe, considerando que había de tener fin su grandeza, luego lo calificó todo por nada; y no sólo sus reinos y riquezas tuvo por vanidad, pero su misma vida; por lo cual dice: pusiste: *Señor, a mis días medida, y así, toda mi sustancia es como la nada*[12].

Se percibe en las obras morales un denominador común, que es la toma de conciencia del hombre por medio de la religión y sus enseñanzas. El poder terrenal y los placeres del mundo son juzgados por el ser humano con una mirada distinta a la acostumbrada gracias a un elemento que le ha sacado de su engaño. En la obra

[8] Quevedo Villegas, 1651: 192.
[9] Santa Biblia, 2023: 825 (Ec. 12, 7).
[10] Nieremberg, 1675: 9.
[11] Covarrubias Horozco, 1589: 107-108.
[12] Nieremberg, 1675: 56-57.

moral *Contra a peste del vicio, remedio en el desengaño* (1653), de Juan de Serrano, se describe este estado del hombre con más detalle: "No atesoréis riquezas en la tierra, donde peligran; [...] Poned Vuestro coraçon en el cielo, i allí atesorareis vuestros bienes eternos. [...] que al remedio que prevengo con los desengaños contra la peste del vicio, precederá el persuadir al desengañar"[13].

Francisco de Miranda y Paz, en su obra moral, *El Desengañado: Philosphia moral* (1663), reflexiona acerca del desengaño como un estado necesario para el hombre y su salvación. Asocia a este el "conocimiento de las cosas" como aparece citado a continuación:

> Todos los bienes de fortuna; las temporales riquezas, los ministerios mas encumbrados [...] son un entretenimiento engañoso [...] Sepas hombre, que eres peregrino en esta vida [...] Si embarcas, o caminas sin el desengaño, y conocimiento de las cosas, vàs entre las fragosidades y asperezas, sin guía [...] Mejor se assegura en lo eterno, quien se fía menos de lo perecedero[14].

Estas riquezas a las que hacen referencia los textos se reflejan en la representación de las *vanitas* de Pereda mediante las joyas, los retratos, las monedas, etc... El cambio se produce en el espectador que, desengañado, no aprecia estos objetos como símbolos de poder y deleite, sino de manera negativa. El menosprecio del mundo es un factor esencial para el perfecto cristiano: debe estar desengañado, vivir pensando en la muerte y desdeñar aquello que conduce al vicio[15]. Tiene sentido asociar entonces el desengaño con el desarrollo del entendimiento del hombre. Solo por medio del recuerdo de la muerte y el desarrollo de una visión desinteresada por las frivolidades mundanales alcanzará la plenitud y se salvará, pues aquellas cosas que se posen en vida se convierten en vanas si se comparan con la eternidad. La verdadera vida comienza tras morir, pues el cuerpo corruptible ya no causará estragos en alma debido a los pecados causados por el vicio: "Nacemos para vivir, y vivimos muriendo, y para morir, y morimos para nacer a segunda vida: mejor sequito tiene el morir, que el nacer: a la vida sigue la muerte, a la muerte la resurrección"[16].

La primacía dada a la muerte era necesaria por la importancia que le quitaba a los placeres terrenales, que eran considerados pasajeros. Para ello es necesaria la memoria, que hace recordar al hombre su estado transitorio en el mundo y las vanidades asociadas a la vida terrenal. En las *Décimas a la Muerte*, de Lope de Vega, desarrolla el concepto de la memoria de la muerte en consonancia con el desengaño de la vida: "Pues te avisa la memoria / del prójimo en estas calles [...] / pues la muerte es tan notoria / en el joven más valiente, / como sagaz y prudente / te aparte

[13] Serrano, 1653: 2-3.

[14] Miranda y Paz, 1663: 202.

[15] Quevedo Villegas, 1651: 257. "El desprecio del mundo es la primera puerta para entrar el hombre en las sagradas religiones, veredas ciertas por donde sube el alma al reino de la paz gloriosa".

[16] Quevedo Villegas, 1651: 190.

de cualquier vicio [...] Para que no veas tu daño/ la muerte que es desengaño/ sirva de despertador"[17].

El menosprecio de la vida por parte del hombre y el conocimiento de sí mismo son características alabadas que suelen conformar la personalidad del perfecto cristiano: debe estar desengañado, ser enemigo de los placeres terrenales y los vicios, temeroso de Dios y consciente de su propia muerte, lo que le conduce a vivir una vida interior destinada al rezo y el arrepentimiento. Como veremos en la iconografía de las *vanitas*, la presencia de los elementos que representan los placeres terrenales son en muchos casos los mismos: alhajas, objetos de lujo, galas y dinero. Estos elementos de riqueza mundana fueron firmemente censurados por los moralistas de la época[18].

Las *vanitas,* por tanto, son una parte vital del proceso de desengaño del cristiano. La verdad se ve reflejada en la composición, que a su vez provoca en el espectador una reflexión por la que llega al desengaño. Para ello es necesario un conocimiento de la muerte y el recuerdo de su estado pasajero en el mundo. Las vanidades presentadas en forma de riquezas y poderes terrenales forman parte del repertorio que ilustra aquello que el hombre desea pero que no le acompañará a la siguiente vida, por lo que es juzgado como innecesario y vano.

LOS ELEMENTOS Y SUS LECTURAS DENTRO DEL MARCO PICTÓRICO

Podemos afirmar que las *vanitas* no son un vehículo de trasmisión de fe, pero tiene una temática religiosa subyacente que completa su significado. A esto podemos añadir que en los elementos de las *vanitas* conviven significados religiosos que dependen de los elementos profanos, a los que se atribuyen connotaciones que varían dependiendo de los niveles de entendimiento. Por ello, no hay una sola definición correcta para un elemento, pues unido a otro, su significado cambia al complementarse mutuamente. De la misma manera que los elementos profanos convivían en una sociedad firmemente regida por la religión y eran objetos a los que se dedicaba un intenso escrutinio y discusión por su significado implícito, también en las composiciones se intentaba llegar a una conclusión moral. Al simplificarse sobre el lienzo, los elementos cobran un sentido inmensamente refinado y complejo que, acompañado por breves frases que, como en los emblemas, actúan como pequeños acertijos sujetos a la composición, toman un cariz aún más sugestivo para el espectador instruido.

El caso de los tres lienzos es paradigmático, tanto por la ordenación en el espacio de los elementos como por la representación del ángel admonitorio como elemento de conexión con el espectador.

[17] Vega, 1859: 2.
[18] Zárate, 1602: 146.



Fig. 1. Antonio de Pereda y Salgado, *Alegoría de la Vanidad*, 1634 (GG_771), Kunsthistorisches Museum Viena. © KHM-Museumsverband.

Como podemos observar, las *Vanitas* del Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 1) y de los Uffizi (fig. 2) comparten una disposición casi idéntica: los objetos se encuentran divididos en dos grandes grupos y están repartidos sobre dos mesas, una de tabla y otra recubierta con un mantel de terciopelo. En el caso de la composición de la Academia de San Fernando, el autor ubica todos los objetos sobre una sola mesa, creando una sensación de apelotonamiento en la zona derecha del cuadro.

La división en la mayoría de los lienzos está clara: el reloj, junto con las mesas, funciona como delimitador espacial. Relacionados con la iconografía esencial de las *vanitas* son las calaveras, los libros, las velas y las flores.

Como hemos indicado anteriormente, la calavera se podría considerar el elemento esencial de estas representaciones y el más reconocible[19]. No indagaremos en su origen ni evolución, pero remarcaremos su situación en el siglo XVII, donde siguió considerándose un elemento fundamental a la hora de tratar el tema del paso del tiempo y la contemplación de la muerte. La iconografía ligada a la muerte estaba

[19] Cherry, Jordan, 1995: 22.



Fig. 2. Antonio de Pereda y Salgado, *Vanitas*, 1670 (9435), Museo de los Uffizi, Florencia.
©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Florence.

tan vinculada a la *meditatio mortis* que Ignacio de Loyola aconsejaba en sus *Ejercicios espirituales* "[...] tener una calavera"[20] para una mejor inmersión en la meditación. Unido a esto, remarcaba el lugar donde debía situarse el religioso para que el ejercicio resultase más efectivo: "debe hacerse con las ventanas cerradas, porque la oscuridad del lugar ayuda mucho a imprimir en el alma el horror de la muerte", lo que en muchos de los casos justifica el fondo oscuro sobre el que resaltan los objetos que se encuentran repartidos sobre las mesas, en especial las calaveras. Su ubicación junto a otros elementos permite una lectura conjunta, lo que facilita el desarrollo de una interpretación más amplia y variada. Por ello, podemos barajar que la presencia de una calavera coronada de laurel en el lienzo de Florencia hace referencia a las victorias ganadas que no tienen valor sustancial frente al poder de la muerte, y al mismo tiempo asociar las que se encuentran a su lado con la vida contemplativa de los anacoretas y ermitaños que reflexionaban sobre la muerte, alejados del mundo[21].

[20] Martínez Burgos, 1999: 151.
[21] Martínez Burgos, 1999: 151-152.



Fig. 3. Antonio de Pereda y Salgado (atribuido), *El Sueño del Caballero,* 1650, (0639).
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Como ya hemos comprobado, es posible interpretar la presencia de las calaveras de diversas maneras. A la ubicación de los cráneos en el lienzo se le suman la presencia de los libros[22], que suelen estar vinculados a estos despojos de la muerte y nuevamente justifican este vínculo entre la iconografía de los santos ermitaños y la contemplación de la muerte[23].

En el caso de las velas, son elementos unidos a los relojes de arena, vinculados directamente con el paso del tiempo y la brevedad de la vida. La llama de la vela es una excelente analogía de la vida y su transición a la muerte debido a la rapidez con la que se apaga.

[22] Más información acerca del tema del libro y su presencia en la pintura de *vanitas*: Rodríguez de la Flor, 1999: 171-189.

[23] El vínculo entre libro y calavera se retoma en obras de menor tamaño en las que se representan expresamente estos dos elementos. Algunas de las que tenemos noción son la *Vanitas con calavera, libro, clepsidra, filacteria y candelero*, de Juan Francisco de Carrión (Galería Caylus, segunda mitad del siglo XVII), La *Naturaleza muerta con libros calavera y reloj*, de Juan Francisco de Carrión (Indiana University Art Museum, Bloomington, s. XVII), la *vanitas* de un pintor anónimo, ubicada en el Museo Provincial en Zaragoza o la *Naturaleza Muerta*, de Alonso Gutiérrez (col. particular). Este último cuadro fue atribuido al pintor por Pérez Sánchez, 1998: pp. 61s.

Las flores reiteran su naturaleza efímera, tomando como referencia las citas bíblicas que comparan la brevedad de la vida con la rapidez con la que las flores se marchitan y mueren. Esta reflexión despertó un interés especial entre poetas y dramaturgos del Siglo de Oro, que utilizaron en abundantes obras este tópico para hacer referencia al paso del tiempo y la muerte, tomando como modelo un elemento bello y efímero. Esta reflexión posiblemente tuvo su origen en el libro de Job: "El hombre nacido de mujer, corto de días, y hastiado de sinsabores, sale como una flor y es cortado, y huye como la sombra y no permanece"[24], y fue recuperado por poetas como Lope de Vega en sus décimas: "hoy nace la tierna flor / y hoy su curso termina / todo a la muerte camina / la estatua del mas bizarro / como está fundada en barro / la deshace cualquier china"[25].

Los elementos que mejor ejemplifican la vanidad terrenal son aquellos que desde siempre han estado vinculados al pecado y la soberbia: joyas, medallas, galas, objetos de lujo y de recreo son, por tanto, los objetos que los pintores de *vanitas* tomaron como arquetipos para describir las vanidades terrenales.

En el *Despertador Christiano de Sermones doctrinales,* el teólogo José de Barzia y Zambrana divide las vanidades del hombre en tres grandes grupos, en torno a los que desarrollará una reflexión acerca de la perdición del hombre y su necesaria unión con Dios para salvarse del pecado:

> Esta vana estimación de el siglo, que vemos estimar mas que a la salvación, es Rio de Babilonia. Esse engañoso interés, cuya codicia es raíz de los males todos del alma es otro río. Essos entretenimientos, en que vez passarse la vida, estos juegos, convites, bebidas, musicas, alas, y comedias, se sirven a la deshonestidad, son aguas del rio del deleyte (…) Á estos tres Rios, reduxo el Evangelista San Juan, todas las aguas de el siglo: honra, riqueza y deleyte: *Quoniam omne quod est in mundo, concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitæ*[26].

Los ríos a los que se refiere el teólogo corren por Babilonia, lo que remarca el carácter nocivo de las ciudades en el hombre, que se ve superado por las vanidades que moran en ellas. Esta división tripartita de los placeres y los vicios del mundo concuerdan con los representados en los cuadros de *vanitas* y constituirán nuestro modelo principal de clasificación. Por una parte, los "deseos de la carne" (el deleite) los constituirán aquellos conceptos relacionados directamente con los pecados de la lujuria y el disfrute personal. Los "deseos de los ojos" (riqueza) estarán relacionados con los elementos que denotan estatus y fortuna. La «vanagloria de la vida» ejemplificará la vanidad causada por el poder, que será representada en el lienzo por medio de una serie de objetos vinculados a los cargos políticos y de autoridad.

[24] Job, 14: 1-3.

[25] Vega, 1859: 2.

[26] Barzia y Zambrana, 1678: 6. Trad.: Porque todo lo que hay en el mundo, los deseos de la carne, los deseos de los ojos, y la vanagloria de la vida, no proviene del Padre, sino del mundo (1 Juan 2:16).

Estos elementos serán censurados por el religioso por medio de una ingeniosa interpretación de la muerte que nivela los estratos jerárquicos de la sociedad:

> Pintó un escritor antiguo la inconstancia de las felicidades del mundo, en un molino de viento (…) mirábase en él una tolva llena de varas ginetas, Bastones, Mitras, Capelos, cetros, Coronas, y tiaras. De esta pendían muchas escalas, por las quales subían varias personages (…) Los que podían entravan en la tolva, tomavan; este la vara de Ministro, aquel la gineta de capitán; el uno el Baston de General (…) Pero apenas avia tomado cada cual su insignia (…) caían por la sierra abajo, hasta dar en un ossario, donde estaba escrito el verso: *Regnabo, regno, renavi, sunt fine regno*[27].

Esta breve descripción recuerda a la iconografía de las danzas de la muerte, donde los personajes que conforman la sociedad finalmente sufren de la mano de la muerte el mismo fin, siendo la muerte la niveladora de todos los hombres. La presencia de la tradición es innegable, pero tampoco lo es la evolución y la adaptación de la iconografía a la actualidad. Los atributos de estos estamentos se verán reflejados en las *vanitas* de igual manera a como los describe Zambrana: bastones, mitras, capelos, cetros, coronas…, evidenciando la simplificación de los elementos que antiguamente eran representados juntamente con un personaje ataviado acorde con su estatus[28]. Los elementos de la parte derecha del cuadro son aquellos que concuerda con la descripción de Zambrana y, en los cuadros, conforman el grupo de la vanagloria de la vida. A ellos se les suman los medallones que representan Césares y emperadores, que hacen alusión a sus hazañas y al estatus ostentado. Nos abstendremos de incluir la efigie de Carlos V en esta clasificación por las diversas interpretaciones que han surgido en torno a su inclusión en dos obras de Pereda. Realizaremos, por tanto, una lectura en conjunto con el ángel admonitorio, que en ambos casos sostiene en su mano la representación del emperador.

En las composiciones de Viena y de los Uffizi, el ángel sujeta el retrato de Carlos V sobre un globo terráqueo, haciendo alusión tanto a los territorios que poseyó el emperador como al mundo como lugar en el que se ha extendido el pecado. La lectura en clave política nos lleva a considerar al emperador como un modelo ejemplar para los monarcas: tras poner en manos de su hijo sus responsabilidades y territorios, se retiró a un lugar apartado del mundo, en este caso a Yuste, donde pasaría sus últimos años hasta su muerte[29]. Esto concuerda con la consideración que se tuvo durante el siglo XVII, que le menciona en la obra *El perfecto desengaño: relato de la abdicación del Emperador Carlos V y de sus últimos días en Yuste*, escrita por Francisco González de Andía, marqués de Valparaíso. Las hazañas de Carlos V, su vida y sus

[27] Barzia y Zambrana, 1678: 11.

[28] En el caso de *Finis Gloriae mundi* de los *Jeroglíficos de las Postrimerías* del pintor sevillano Valdés Leal, se retoma esta tradición de manera explícita, mostrando los cadáveres putrefactos de ciertos miembros de estamentos elevados de la sociedad.

[29] Cherry, 1999: 223.

últimos años en Yuste son descritos en esta obra, haciendo especial hincapié en la abdicación en su hijo Felipe II. Su retiro es considerado un paradigma de soberano que abandona los placeres terrenales e imita a los santos ermitaños, que deciden alejarse del mundo para la contemplación y el rezo. Durante los últimos días de vida de Carlos V, ya estando enfermo, "maior cuidado puso a lo que tocaba al alma"[30], lo que indudablemente lo convirtió en un modelo a seguir.

Como propone Juan Pimentel, el ángel que hace alusión a esta efigie real puede tratarse de un ángel custodio[31], vinculado expresamente al individuo, que hace de guía espiritual para guardarlo del pecado y conducirlo por el camino de la fe. En el caso de las *vanitas*, tendría sentido afirmar que el ángel enseña a mirar al dueño de la obra aquello que es importante, remarcando ciertos contenidos para beneficio del receptor del mensaje.

La intención detrás de la introducción de este ángel custodio en las obras mencionadas posiblemente fuese el interés por parte de ciertos individuos de integrar un elemento personal en una iconografía "personalizada". La interacción entre el ángel y su protegido creaba un vínculo por el cual, indirectamente, se desarrollaba una lectura que el mismo ángel iniciaba por medio de la gestualidad.

EL SUEÑO Y LA MUERTE. UNA ICONOGRAFÍA PARTICULAR

Nos detendremos brevemente en el estudio de la iconografía y el significado del sueño y la muerte, tema muy tratado en el teatro, la literatura y la poesía, pero escasamente representado en la pintura. Por ello, *El Sueño del Caballero*, atribuido al pintor vallisoletano Antonio de Pereda y Salgado, es una obra tan excepcional entre las de su clase por la representación del sueño en consonancia con el proceso del desengaño. La primera mención que tenemos de él es con el título: "Los placeres del hombre pasan como un sueño", y fue seleccionado para formar parte del Museo Napoleón[32], donde compartiría espacio con las piezas más representativas de la escuela española. A partir de ese momento se le atribuyeron una serie de títulos, todos relacionados de alguna manera con el sueño: en la *Breve historia de la pintura española*, de Enrique Lafuente Ferrari, aparece mencionado como *La vida es sueño*[33], como posible alusión a la obra homónima de Calderón de la Barca. Por su parte, en la obra *La Peinture Espagnole*, de Paul Lefort, se denomina *Le sogne de la vie"*[34] (El sueño de la vida). En el libro de Charles Blanc *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole* (1869), la obra aparece mencionada como *El desengaño de la vida*, y considerada la misma que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena,

[30] González de Andia, 2023: 70.
[31] Pimentel Igea, 2020: 110-113.
[32] Pérez Sánchez, 1979: Cat. N.º 39.
[33] Lafuente Ferrari, 1987: 358.
[34] Lefort, 1893: 141.

obra aludida en el inventario del X Almirante de Castilla[35]. Esta equivocación posiblemente surgió debido a la similitud entre ambas descripciones, en las que el caballero de la Academia es el único elemento que las distingue[36]. La escena representada ciertamente comparte características compositivas e iconográficas con otras dos *vanitas* de Pereda ubicadas en el Museo de los Uffizi en Florencia y el Kunsthistorisches Museum de Viena, aunque con ligeras variaciones[37].

Se desconoce la procedencia original de este lienzo. Pasó a formar parte de la Colección de Manuel Godoy y finalmente se integró en los fondos de la Real Academia de San Fernando, donde actualmente se encuentra expuesto. Ha habido varios artistas que se han barajado como posibles autores de la obra. Los más reconocidos son Antonio de Pereda y Salgado y Francisco Palacios[38], por las afinidades estilísticas con sus producciones pictóricas.

El elemento más representativo de la obra es el ángel, que porta en sus manos una filacteria. Su mirada va dirigida a un caballero de aspecto joven que se encuentra sentado sobre una silla y duerme con la cabeza apoyada sobre su mano izquierda. Frente a él, una mesa cubierta por un mantel se encuentra repleta de objetos de diversos tipos.

Se desconocen obras en el ámbito español que aúnen la representación de un individuo junto a una *vanitas*, lo que relega esta composición a una categoría exclusiva que requiere de un análisis aislado. El sueño en consonancia con la muerte, la vanidad y el desengaño es un tópico muchas veces repetido en la poesía y la literatura del Siglo de Oro español. Como ya hemos mencionado anteriormente, los títulos dados al cuadro entablan relación con obras como *La Vida es Sueño* (1636), del dramaturgo madrileño Calderón de la Barca, que mejor ejemplificó esta reflexión en torno a la vida, la muerte y el sueño. El tema forma parte de la cultura del barroco español[39] y no sorprende su presencia en la obra, a pesar de ser la única de su clase que se conoce hasta la fecha. El monólogo de Segismundo es el que mejor describe esta relación entre los tres conceptos propuestos y al que haremos alusión por las comparaciones establecidas en el pasado por los estudiosos en la denominación de la obra. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos desarrolla un paralelismo con la obra homónima de Calderón, en la que su protagonista Segismundo y el caballero del cuadro son personajes que entran en contacto con los placeres y las vanidades del mundo y, al comprender el estado en el que se encuentran, sufren un proceso de desengaño[40].

---

[35] Blanc, 1869: 14.

[36] Azcárate Ristori, 1994: 32. En el catálogo de la Exposición conmemorativa del 250 aniversario de la Real Academia de San Fernando se incurre en el mismo error de asociar la *vanitas* mencionada por Palomino que perteneció a la colección del Almirante de Castilla con la que alberga la Academia.

[37] Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez, 1983: 164.

[38] Gutiérrez García / Hidalgo Gutiérrez, 2019: 111.

[39] Díaz Padrón, Estella, Tovar, 1981: 78.

[40] Rodríguez G. de Ceballos, 1993: 8.

La relación entre la vida y el sueño va relacionada con el concepto del despertar de la conciencia del hombre y, por consiguiente, el desengaño, que funciona como elemento que induce al hombre a ver aquello que reside más allá de las vanidades terrenales y los estímulos físicos[41]. En sus décimas *A la muerte,* Calderón vuelve a reflexionar sobre el tema del sueño, en este caso combinando el sueño con el olvido causado por las vanidades terrenales:

¡Oh tú, que estás sepultado / en el sueño del olvido: / si para tu bien dormido, / para tu mal desvelado! / Deja el letargo pesado, / despierta un poco y advierte / que no es bien que desa suerte / duerma y haga lo que hace / quien está, desde que nace, / en los brazos de la muerte[42].

En *Las cortes de la muerte*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega, el ángel, elemento que aparece representado en el lienzo atribuido a Pereda, se dirige personalmente a la muerte diciendo: "En verdad, señora Muerte, / que andáis muy discreta en eso, / y preguntádselo a Job: / veréis que la vida es sueño, / y tela que el dueño corta, / cuando quiere, por el medio"[43].

El ángel, elemento que se repite en las tres representaciones, es especialmente sugestivo por la relación que entabla a la par con el caballero y el espectador por medio de la filacteria. En ella, la frase *Aeterne Pungit, Cito Volat el occidit* se refiere a la muerte, que "Eternamente hiere, vuela rápido y mata". Harmen Jansz Muller, en su grabado de la *Alegoría de la vida humana* (fig. 4), propone una lectura que podemos aplicar al *Sueño del Caballero*, en el que la mujer dormida está a punto de ser "despertada" por la muerte. El texto que acompaña el grabado: *"Humana Vita, Somnium…"* (La vida humana, un sueño) demuestra que se trata de un tópico que también se desarrolló en los Países Bajos y que llegó a formar parte del repertorio de algunos artistas reconocidos.

Nuestro interés en asociar ambas obras surge de la afinidad entre los elementos que acompañan a la muerte. El arco y la flecha que porta la figura de la muerte en el grabado de Muller, y con los que apunta a la mujer dormida, son idénticos al que aparece en el centro de la filacteria que porta el ángel en el *Sueño del Caballero*. El artista ha ideado una ingeniosa estrategia de aludir indirectamente a la muerte y abstenerse de tener que realizar una representación literal como ha hecho Muller. En ambos casos la flecha apunta al durmiente, lo que refuerza nuestra teoría de que el artista decidió incluir la presencia activa de la muerte por medio de un atributo ligado a su iconografía[44].

---

[41] Sobre los temas de la muerte y el sueño barroco véase Martínez Gil, 2000: 341-343.

[42] https://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=A+la+Muerte&poeta=Calder%C3%B3n+de+la+Barca%2C+Pedro (consultado: 13-05-2026).

[43] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cortes-de-la-muerte--0/html/fee84108-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultado: 13-05-2026).

[44] La representación de la muerte con un arco y una flecha se desarrolló durante la Edad Media y pervivió en la iconografía del norte de Europa hasta fechas difíciles de precisar. Su presencia va ligada a la iconografía de los *Triunfos de la Muerte*, en los que la muerte es el poder nivelador que equilibra los estamentos sociales. Ejemplos relevantes que presentan esta iconografía los encontramos en grabados



Fig. 4. Harmen Jansz Muller, *Alegoría de la vida humana*, 1598-1602 (RP-P-1991-52), Rijksmuseum, Amsterdam. © Rijksmuseum, Amsterdam (Public Domain).

La iconografía de la muerte arquera ya formaba parte del corpus iconográfico de las danzas de la muerte, lo que nos remite a una tradición que fue mutando lentamente en el contexto barroco hasta simplificarse a sus atributos más elementales.

Si leemos el resto de la cita que aparece bajo el grabado de Muller hallaremos otras relaciones que se entablan con la vida, la muerte, el sueño y el desengaño del hombre: *Humana vita, somnium; cursus ullius, umbra; Foelicitas fumus Quidam* (La vida humana, un sueño; su curso, una sombra; la felicidad, una especie de humo). En el caso español podemos encontrarnos con una descripción similar hecha por Fray Hernando de Zárate en su obra *Discursos de la Paciencia Christiana:*

"[…] Y la razón que da, es la poca constancia de las cosas, que son como un rio que corre, mas ligeras que un humo deshecho, y mas vanas que la sombra"[45].

La caducidad de los bienes terrenales es un tema que será repetido en las obras morales de la época constantemente. Núñez de Andrada, en su *Primera parte del*

como el atribuido a Gerhart Altzenbach, *Esqueleto con arco y flecha*, s. XVII, de la Wellcome Collection, que apunta directamente al espectador con su flecha; el grabado de Hendrik Hondius, *Esqueleto con arco y flechas,* 1626, Rijksmuseum, Amsterdam, o el esqueleto arquero en la Cripta de la Iglesia de la Natividad en Praga, fechado en 1663.

[45] Zárate, 1602: 217.

Vergel de la Escriptura Divina (1600), retoma el tema del sueño en consonancia con la vanidad del hombre: "Es todo como sueño, y assi lo dize el mesmo David después que a tratado muy a la larga de las riquezas, y de los daños que hazen [...] todas las haziendas deste mundo son hazienda de traigos, cosa de sueño: como el que sueña, que cuando despierta, halla, que todo cuanto tenía en esta vida, es nada"[46].

La comparación entre la corta existencia sobre la tierra y la vida eterna en el cielo será uno de los ejes en torno a los que girará el tema del desengaño y la vanidad, aunando bajo su contexto las faltas y vanidades de las que hay que guardarse para no incurrir en el pecado. El fin de todas estas vanaglorias y riquezas en vida será la muerte, que es el despertador del hombre:

> Ea: Dispierta del sueño de tus desseos vanos, y estiente la vista por essas Iglesias, por essos Consejos, por essas Chancillerias, por essas casas, y salas de Cabildo, y al ver tanto solio Pontificio, y Real, tantas sillas de Consejeros [...] O dispertemos Christianos, de nuestro sueño, y pisemos estos desengaños! En que paràra tanta honra: tanto aplauso: tanta grandeza, y estimación? En la Muerte[47].

El caso del *Sueño del Caballero* es extremadamente interesante por la vinculación entre el personaje masculino representado en el cuadro y el propio espectador, posiblemente un miembro de la nobleza o de una clase social acomodada. Sus prendas denotan un estatus elevado: la valona con randas, el jubón y las calzas en oro, plata y negro y el sombrero emplumado de ala ancha conforman un atuendo de un coste considerable. Se desarrolla así un ingenioso juego de reflejos en el que el caballero apelaba directamente al espectador como *alter-ego* o personificación. A su vez, el ángel se dirige tanto al espectador como al caballero, al primero por medio de la filacteria, al segundo con su presencia y la mirada dirigida en su dirección. Esta relación se complementa con la naturaleza muerta situada sobre la mesa frente al caballero, con los objetos repartidos de menor a mayor volumen, creando una sensación de simetría. El nexo de unión es el ángel admonitorio y el arco y la flecha representadas en la filacteria, que se encuentran estratégicamente ubicados en la parte central del lienzo.

Podemos sugerir, teniendo en cuenta los propietarios conocidos de ciertos cuadros de *vanitas*, el vínculo que se lleva a cabo por medio de la personificación del espectador con el personaje dormido por relación de identidad[48].

El sueño, al que Núñez de Andrada asocia explícitamente con la incapacidad del hombre de ver la verdad, aparece vinculado con la vida terrenal. Las riquezas y las vanidades que el hombre cree importantes cambian de valor al "abrir sus ojos" o al despertar del sueño en el que se encuentra sumido por medio de la muerte (tanto

[46] Núñez de Andrada, 1600: 284.

[47] Barzia y Zambrana, 1678: 18-19.

[48] Esta reflexión se asienta sobre las bases que conformaban el antiguo régimen, en el que los estamentos estaban rigurosamente delimitados y el atuendo permitía reconocer el estatus social.

literal como su recuerdo): "Y al tiempo de la muerte abrirá los ojos, el que toda su vida los avia tenido cerrados, [...]: assi el alma abrira los ojos del entendimiento, y se verá desnuda de todo lo de aca, y solamente vestida de fuego y de tormentos"[49].

La interpretación de las *vanitas* llegaba más allá y evocaba conceptos acordes con la doctrina cristiana en los que la figura de Jesucristo era el principal modelo a seguir. La mirada interior va dirigida, como afirma Fray Luis de Granada en su *Libro de la Oración y Meditación*, hacia el alma[50]. Los objetos no son comprendidos exclusivamente en su forma material, sino que aportan un sentido pedagógico con alusiones teológicas que permiten varias lecturas de una sola composición.

HIPÓTESIS EN TORNO A LA RECEPCIÓN POR PARTE DE LA SOCIEDAD DEL SIGLO XVII

El interés por la vista[51], sentido directamente relacionado con la pintura, deja traslucir una inquietud que gira en torno a la recepción del público y su correcta interpretación. Es innegable el impacto que producen las imágenes, en especial las destinadas a conmover el ánimo. En el caso de las *vanitas* producidas en Madrid, nos encontramos con una representación que no forma parte del ámbito público y que no están destinadas a la devoción, lo que las sitúa en un ámbito impreciso de determinar. En las colecciones, los cuadros se encontraban recogidos en un cuarto al que pocos tenían acceso. Como ya hemos mencionado anteriormente, las *vanitas* creadas para provocar el recuerdo del desengaño en el espectador que las poseía requerían de un conocimiento que ayudase a la interpretación y el entendimiento de la composición en su totalidad. La finalidad de esta tipología de obras no es la de ser interpretadas de manera literal, como sucede con los bodegones o los cuadros devocionales, sino de ser descifradas de una manera singular para evocar el sentimiento de desengaño causado por una serie de estrategias compositivas barajadas por el artista.

La principal solución al problema de la representación de elementos ligados a la vanidad radica en el proceso del desengaño que se lleva a cabo en el individuo. Los objetos que aparecen representados en el lienzo ya no evocan el placer de antaño y el individuo los ha vinculado a la vanidad, lo que neutraliza su carácter tentador. Núñez de Andrada, religioso y escritor que produjo una serie de obras de carácter teológico y moral, tematiza el aspecto de la vista y los peligros de entrar en contacto con el pecado en su obra *Primera parte del Vergel de la Escriptura Divina* (1600) de la siguiente manera:

[49] Núñez de Andrada: 1600: 285.
[50] Granada, 1906: 56-57.
[51] Véase Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011 y Schulte: 1969: 152-153.

> [...] El hombre es la suma y el epilogo de la vanidad. Toda la vanidad esta cifrada en el hombre. Y en diciendo esto pide a Dios el Propheta con grande instancia, lo saque Dios de esta vida, porque viviendo en ella es imposible dexar de ver vanidad [...] viendo tanta vanidad no saque de lo que viere vanidad, ni deprenda vanidad [...] No prohíbe Dios el ver Mujeres, si no el sacar de la vista vanidad, o deshonestidad [...] No prohíbe Dios el verla, si no el desearla, y así no prohíbe Dios ver vanidad, que eso es imposible [...] pero el sacar de ahí vanidad, y ser causa de vanidad, eso prohíbe Dios [...]"[52].

La justificación de la existencia de estas obras es clara: el propio receptor del mensaje debe tener claros los conceptos que pretende evocar por medio de la representación de los objetos de lujo. Los elementos alusivos a la muerte son un medio de cohesión que completa la composición y le aporta un contenido necesario para un desengaño efectivo. El fin de las obras no es el anhelo y la codicia producida por los objetos representados en ellas, sino la comprensión de que los objetos representan el pecado y ejemplifican la vanidad y, por tanto, son perniciosos para el hombre.

El 'desengaño' ya era un concepto extendido y asentado entre los miembros de la sociedad del siglo XVII. El caballero Diego Duque de Estrada, en su autobiografía titulada *Comentarios del Desengañado de sí mismo*, comenta acerca de las vanidades que deslumbran a los jóvenes que pisan por primera vez la corte: "De catorce años entramos en la corte, edad florida de la juventud, en la cual la primera es gastar y triunfar, lucirse entre caballeros, galantear entre damas [...]"[53]. No es de extrañar que el desengaño en los hombres jóvenes que habrían de ocupar futuras funciones en el estado estuviese motivado desde edades muy tempranas para forjar un carácter temeroso de Dios y reacio a las vanidades mundanas.

Es usual que el proceso de desengaño llegue a fruición en edades avanzadas, cuando el hombre ya ha degustado los placeres mundanos y ha sabido dilucidar lo importante de lo vano. En soledad y ya entrado en la vejez, Diego Duque de Estrada escribió unas reflexiones que concuerdan con el sentimiento de desengaño que hemos analizado hasta ahora:

> Esta es la justicia que manda hacer el Rey de la Gloria, Nuestro Señor, y el tiempo en su nombre, a este hombre engañado por los graves delitos de la soberbia de su sangre de la jactancia de su gala, arreos y compostura de vanagloria, de su limpieza y policía de su cuerpo y curiosidad de ropa blanca, olores y superfluidades exquisitas, galas, invenciones, pinturas, esculturas, recamos, plumajes, bandas, adornos de sus camarines, ejercicios de músicas, bailes y festines [...] ésta es su mayor mortificación y desengaño de la fragilidad humana y lo que se debe esperar de las correspondencias temporales, y que solo Dios es el permanente[54].

[52] Núñez de Andrada, 1600: 108.
[53] Duque de Estrada, 1982: 95.
[54] Duque de Estrada, 1982: 507-508.

Otro personaje que nos atañe por su posesión de la *vanitas* de Viena es el X Almirante de Castilla, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera y Sandoval[55]. Su producción poética denota un profundo sentimiento de desengaño dirigido al ámbito cortesano que frecuentaba por su posición. Uno de sus sonetos titulado *A la Corte*, demuestra esta sensación de desencanto, a la que se suman otros aspectos referentes a la corrupción que muy posiblemente observó en su entorno[56] y que se encontraban reflejados en el lienzo que estuvo en su posesión.

Volviendo a la descripción de Diego Duque de Estrada, la iconografía de las *vanitas* concuerda con este despliegue de elementos que el caballero consideró fruto de su engaño durante su juventud. El tema de los sentidos, en especial el de la vista, está relacionado nuevamente con esta idea de corrupción y pecado. Asimismo, y de manera paradójica, también la interpretación de Núñez de Andrada cobra peso al compararla con las experiencias del caballero toledano: "No prohíbe Dios el verla (la vanidad), si no el desearla". La visión del hombre ha cambiado hacia estos deleites terrenales, y esto queda claro en su recepción de ellos. Fray Luis de Granada menciona este cambio de cognición en el hombre por medio de dos tipos de miradas:

> Y si despediste de ti los pestíferos y ponzoñosos deleites, en él hallarás otros más dulces y mas nobles deleites. Y cuando aquí hubieses llegado, verás claramente que todas aquellas cosas que antes te agradaban, no solo no te agradarán, más antes te causarán aborrescimiento y hastio. Porque después que aquella luz celestial ha tocado y esclarecido nuestros ojos, liego nasce otra diversa y nueva faz á todas las cosas [...] Y así lo que poco antes parescia dulce, agora te parescerá amargo; [...] y lo que antes parescía hermoso, agora paresce feo (aunque antes también lo eran, sino que no se conoscia)[57].

El conocimiento al que hemos aludido anteriormente es la base del entendimiento del hombre para una correcta recepción y juicio de los objetos que se encuentran representados en los cuadros de *vanitas.* Esto, en resumen y llevado al ámbito pictórico, se lleva a cabo por el vínculo entre la mirada, el desengaño causado por el entendimiento de la verdadera naturaleza de las cosas[58] y los objetos representados sobre el lienzo.

---

[55] Jordan, 1985: 214.

[56] Citamos el Soneto *A la corte* que pone a disposición Cristina Agüero Carnerero, 2019.

Fui a Babilonia, vi sus confussiones; /medrosa la verdad de los engaños, /naturales los yerros más estraños, /perdida la razón a explicaciones. /Nada estava seguro de opiniones, / la luz cegava de los desengaños, /gozar el día y malograr los años, /el delito era ley en sus passiones. / [...] El poder a lisonjas oprimido. / Templos y adoración a la codicia, / Dios invocado a un tiempo, y ofendido.

[57] De Granada, 1899: 111.

[58] Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011: 32-33.

REFLEXIONES FINALES

La vinculación de la pintura de *vanitas* con la cultura del barroco es innegable, especialmente por tratarse de un tipo de cuadros que tuvieron su auge casi exclusivamente durante esta época. Destaca en nuestro análisis, por un lado, la aplicación del conocimiento para la reflexión por medio de la interpretación de los elementos representados, y por el otro, la literatura que se desenvuelve con el término y propone diversas lecturas en torno a las que reflexionan los principales pensadores españoles. La vinculación entre ambos aspectos propicia la comprensión del significado de desengaño por parte del espectador contemporáneo. Asimismo, los objetos y su disposición en el lienzo demuestran un cierto orden que rige las representaciones y que fue reutilizado por el pintor. En cuanto a la recepción, es relevante en este estudio para confirmar que los lienzos fueron realizados para una élite que era conocedora de los conceptos implícitos que ejemplificaban los objetos representados.

BIBLIOGRAFÍA

Agüero Carnero, C. (2019). *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*. Madrid: UNED.

Agüero Carnerero, C. (2023). *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: coleccionismo, diplomacia y ocio nobiliario entre las cortes de España e Italia.* Madrid: CSIC.

Angulo Íñiguez, D. / Pérez Sánchez, A. E. (1983). *Pintura Madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Pereda, Leonardo, Rizi*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Aterido Fernández, A. (2002). *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Edilupa Ediciones.

Azcárate Ristori, J. M. (com.) (1994). *Obras Maestras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (exposición conmemorativa del 250 aniversario de su fundación). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Barzia y Zambrana, J. de (1678). *Despertador Christiano de Sermones doctrinales, sobre particulares assumptos…*, tomo segundo. Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa.

Blanc, C. (1869). *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole*. Paris: Jules Renouari.

Carducho, V. (1633). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: impresso... por Fco. Martínez.

Cherry, P. / Jordan, W. B. (1995). *Spanish Still Life from Velazquez to Goya.* London: National Gallery Publications.

Cherry, P. (1999). *Arte y Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Covarrubias y Horozco, S. de (1589). *Emblemas morales*. Segouia: impresso por Iuan de la Cuesta.

Díaz Padrón, M. (com). (1981). *El Arte en la Época de Calderón* (exposición diciembre 1981 / enero 1982, Palacio Velázquez del Parque del Retiro, Madrid). Madrid: Ministerio de Cultura.

Duque de Estrada, D. (1982). *Comentarios del Desengañado de sí mismo*. Madrid: Castalia.

Ferrari, E. (1987). *Breve historia de la pintura española, vol. I.* Madrid: Akal.

Granada, F. L. de (1899). *La guía de pecadores en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos*. París: Granier Hermanos.

Granada, F. L. de (1906). *Obras de Fr. Luis de Granada, Tomo II: Libro de la Oración y Meditación*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hija de Gómez Fuentenebro.

González de Andía, F. (2023). *El perfecto desengaño: relato de la abdicación del Emperador Carlos V y de sus últimos días en Yuste*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Gutiérrez García, R. / Hidalgo Gutiérrez, F. J. (2019): "Antonio de Pereda y *El sueño del caballero*: autoría, problemática y singularidades en torno al paradigma de la *vanitas* hispana". En: *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, 63, pp. 95-119.

Jordan, W. B. (1985). *Spanish Still Life in the Golden Age: 1600-1650*. Los Ángeles: Perpetua Press.

Lefort, P. (1893). La *Peinture espagnole*. Paris: Librairie d'Éducation nationale Alcide Picard & Kaan.

Martínez-Burgos, García, P. (1999): "La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del Siglo de Oro: ascetas, melancólicos y místicos". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 12, pp. 149-172.

Martínez Gil, F. (2000). *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Miranda y Paz, F. (1663). *El desengañado: philosophia moral*. Toledo: Francisco Caluo.

Nieremberg, J. E. (1675). *De la diferencia entre lo temporal, y eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerias humanas, y principales mysterios diuinos.* Madrid: Imprenta real.

Núñez de Andrada, A. (1600). *Primera parte del Vergel de la Escriptura Divina*. Cordova: Impreso en casa de Andrés Barrera.

Pérez Sánchez, A. E. (1979). *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid: Patronato Nacional de Museos.

Pérez Sánchez, A. E. (com.) (1983). *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya* (exposición noviembre 1983 / enero 1984. Museo del Prado). Madrid: Ministerio de Cultura.

Pérez Sánchez, A. E. (1998): "Alonso Gutiérrez. Un pintor desconocido, recuperado". En: *Archivo Español de Arte*, LXX, 281, pp. 61-62.

Pimentel Igea, J. (2020). *Fantasmas de la ciencia española*. Madrid: Marcial Pons.

Quevedo Villegas, F. de (1651). *Contra las quatro pestes del mundo, embidia, ingratitud, soberbia, i avaricia, con las quatro fantasmas, desprecio de la muerte, vida, pobreza i enfermedad*. Zaragoça: Herederos de Pedro Lanaja.

Rodríguez de la Flor, F. (1999). *La península Metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rodríguez G. de Ceballos, A. (1993): "El Sueño de la Vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español". En: *Boletín de Arte,* 13-14, pp. 7-30.

Schulte, H. (1969). *El Desengaño. Wort und Thema in der Spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*. Berlín: Wilhelm Fink Verlag.

Serrano, J. (1653). *Contra la peste del vicio, remedio en el desengaño. Assumptos para todos los evangelios de la Quaresma, i algunos de la Pasqua. Tomo 1. Obra posthuma del mui ilustre, i reverendissimo señor Don F. Iuan Serrano, obispo de Acherno de la Serafica Orden*. Zaragoza: Iván de Ybar.

Soto Caba, V. (2023): "La Naturaleza Muerta en el Siglo XVII". En: *Los Realismos en el Arte Barroco,* ed. Soto Caba, V. / Martínez-Burgo García, P., *et. al.,* Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, pp. 265-331.

Valdivieso González, E. (2002). *Vanidades y Desengaños en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Vega, Lope de (1999). *Las cortes de la muerte*. Id. BVMC: 242723. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2011). *Vanitas. Retorica Visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.

Zárate, H. de (1602). *Discursos de la Paciencia Christiana*, Primera Parte. Madrid: en casa de Ch. Garriz.

Academia 128, 2026, 61-86 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

DINASTÍA Y FAMILIA: LA COLECCIÓN DE RETRATOS DE MARIANA DE AUSTRIA

DINASTY AND FAMILY: MARIANA OF AUSTRIA'S PORTRAIT COLLECTION

Eduardo Puerto de Mendoza
Investigador independiente
edu.puerto@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4579-0240

Recibido: 19/02/2026. Aceptado: 15/07/2026
Cómo citar: Puerto de Mendoza, Eduardo: "Dinastía y familia: la colección de retratos de Mariana de Austria", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 61-86.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24310734

Resumen: El inventario de bienes elaborado tras la muerte de Mariana de Austria revela que la reina poseyó un elevado número de retratos de miembros de su familia expuestos en las principales estancias del palacio de Uceda donde residía. A través del estudio de los sucesivos inventarios existentes se analizará el uso y la función que estas pinturas cumplían en origen, sus cambios de ubicación posterior, para seguidamente proponer razonadamente la identificación de algunas de ellas.
Palabras clave: *Inventarios reales; coleccionismo; Mariana de Austria; retrato de corte; Museo del Prado.*

Abstract: The inventory of goods drawn up after the death of Mariana of Austria reveals that the queen owned a large number of portraits of members of her family, displayed in the main rooms of the Palace of Uceda, where she resided. Through the study of successive inventories, this article analyzes the original use and function of these paintings, as well as their subsequent changes of location, and then goes on to propose a reasoned identification of some of them.
Key words: *Royal inventories; collecting; Mariana of Austria; court portraiture; Museo del Prado.*

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene por objeto la identificación y el estudio de retratos de familiares de Mariana de Austria (1634-1696), segunda esposa de Felipe IV y madre de Carlos II, que a ella pertenecieron y cuyo número e importancia se situaba

a la par de la pintura de temática sacra que también poseía[1], constituyendo ambos géneros la práctica totalidad de su colección pictórica.

Para abordar esta tarea habremos de limitarnos a la situación existente al final de su vida, cuando residía en el palacio del duque de Uceda[2], que conocemos gracias al inventario de sus bienes[3] elaborado inmediatamente después de su fallecimiento acaecido el 16 de mayo de 1696. No es posible, en el estado actual del conocimiento, saber cómo se encontraba decorado el Cuarto de la reina en el Alcázar de Madrid durante el periodo en que fue reina consorte[4], ni tampoco durante su regencia, pues no se realizaron inventarios o descripciones que lo permitan, aunque es presumible que la soberana no prestase especial atención a las decoraciones, pues sabemos que detestaba el Alcázar[5] y que las grandes reformas del Cuarto de la reina se realizaron durante el reinado de su nuera María Luisa de Orleans[6].

USOS Y FUNCIONES DE LOS RETRATOS

Tras la muerte de su madre, Carlos II ordenó que se elaborase un inventario completo de todos sus bienes, tarea que se inició el día 24 de mayo de 1696. El documento resultante, aunque muy parco en sus descripciones, sí trata, en general, de agrupar los bienes inventariados en función de su naturaleza, distinguiendo las joyas y objetos de oro y plata, esculturas e imágenes devocionales, ornamentos litúrgicos, tapicerías, alfombras y cortinajes e, incluso, las mulas y los caballos que integraban sus caballerizas. En el caso de las pinturas, el inventario presenta la ventaja de que incorpora la estancia donde se ubicaban, dato este de interés para poder profundizar sobre la función que desempeñaban.

El citado inventario refleja un elevadísimo número de retratos, unos 80, solo superado por las obras de temática sacra. La mayor parte de ellos eran retratos al

[1] Sobre la pintura religiosa de Mariana de Austria, ver Puerto, 2023: 93-115.

[2] Sobre este palacio ver Marín Tovar / Borque Lafuente, 2016.

[3] *Papeles varios referentes a los bienes de la Reina Mariana de Austria*. 1696. Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Mss/ 9196.

[4] El único inventario realizado durante ese periodo es de 1666, con motivo del fallecimiento de Felipe IV, y no comprende los bienes existentes en el Cuarto de la reina. Martínez Leiva / Rodríguez Rebollo, 2015: 82.

[5] Barrionuevo, 1892, vol. II: 196 y 261. El 6 de noviembre de 1655 escribe: *no hay que sacar a la Reina del Retiro que allí lo pasa en grande afligiéndose su corazón viéndose en Palacio*. El 8 de enero de 1656 señala: *en pasado San Blas se van al Retiro los Reyes que la Reina no puede ver a Palacio*.

[6] Barbeito, 1992: 194-195; Rodríguez Rebollo, 2013: 117-118, n.º 43: Agp Admin Leg 712 s/f. Consultada esta hallamos numerosísimas referencias a reformas en las salas del Cuarto de la reina desde el año 1680 al de 1688. Las más importantes se refieren a las denominadas como *Cámara de Nuestra Señora, Camarín de la Reina, retretes y sobre todo la Galería del Cierzo de la Reina*.

óleo[7] que representaban a sus familiares más próximos[8], principalmente a miembros de su familia de origen, lo que demuestra su inclinación natural hacia la casa imperial, tal como ya puso de relieve M.ª Victoria López-Cordón[9]. Con ello seguía la tradición arraigada entre las mujeres de la Casa de Austria desde el siglo XVI de conformar galerías de retratos familiares, siendo bien conocidas las que pertenecieron a Margarita de Austria, María de Hungría y Juana de Austria[10]. Esta costumbre se consolidó en el siglo XVII[11] y fue posteriormente continuada por las dos esposas de Carlos II[12].

En la conformación de estos conjuntos retratísticos resulta difícil determinar qué motivación predominó en la voluntad de sus promotoras: la exaltación del linaje o el valor afectivo asociado a la presencia visual de familiares fallecidos o ausentes. En realidad, ambas dimensiones no deben entenderse como excluyentes, sino como aspectos complementarios de una misma cultura de la imagen cortesana, en la que el retrato cumplía simultáneamente funciones conmemorativas, representativas y políticas.

Cuando estas colecciones se integraban en espacios de representación, su significado trascendía el ámbito estrictamente privado para convertirse en un eficaz instrumento de legitimación y proyección del poder. La exhibición de los retratos familiares hacía visible la pertenencia de la reina a una de las principales dinastías europeas, al tiempo que evocaba la solidez de las alianzas que sustentaban su autoridad. De este modo, estos conjuntos contribuían a reforzar su estatus y prestigio, proyectando una imagen de continuidad dinástica y de autoridad política fundamentada en la fortaleza de sus vínculos familiares[13].

Resulta asimismo interesante destacar las diferencias existentes entre estas galerías femeninas de retratos y las comisionadas por los monarcas titulares. En estas últimas, las ideas de soberanía y de legitimidad política priman incluso sobre las de linaje o familia, pues se conforman habitualmente con representaciones de los soberanos que han precedido al actual en el dominio de un determinado territorio,

---

[7] El inventario también incluye algunos retratos en miniatura contenidos en cajas de oro o plata. BNE, Mss/ 9196, f. 23 r. y v.

[8] Como excepción, poseía dos retratos de medio cuerpo que representaban a los papas Inocencio XI (pontífice entre 1676 y 1689) e Inocencio XII, que había accedido al solio en 1691. BNE, Mss/ 9196, f. 36 r.

[9] López-Cordón, 1998: 51.

[10] Sobre la colección de Margarita de Austria, ver Pérez de Tudela, 2005: 115-130. Sobre María, reina de Hungría, ver Martínez Marín, 2020. Sobre Juana de Austria, ver Pérez de Tudela, 2017 y García-Frías, 2019: 212-215.

[11] Margarita de Austria, esposa de Felipe III, encargó a Bartolomé González retratos de sus padres y de todos sus hermanos. Estas obras aún decoraban la Galería de la Reina en el Alcázar de Madrid en 1636. Martínez Leiva / Rodríguez Rebollo, 2007: 185-188. Su hija Ana de Austria decoró su Sala de Baños del palacio del Louvre con retratos de todos los monarcas españoles hasta los Reyes Católicos. Sobre esta decoración, ver Baticle, 1960: 532-539.

[12] Tanto María Luisa de Orleans como Mariana de Neoburgo continuaron con esta costumbre, reuniendo sus propias galerías de retratos familiares en el Alcázar de Madrid. Sobre este tema, ver Puerto, 2018: 5-32 y Martínez Leiva, 2022: 260-262.

[13] Michielon, 2021: 584.

aunque pertenezcan a otras dinastías. Esto es apreciable en las que encargó Felipe IV para el palacio del Buen Retiro o para el Alcázar de Madrid, compuestas por genealogías de los monarcas que le antecedieron en el gobierno de los diferentes territorios bajo su control, aunque no fueran de su familia[14].

Otra característica que distingue a estas galerías femeninas es que todas ellas coinciden en incluir una destacada presencia de retratos de miembros de sus familias de origen, expuestos en un mismo espacio de carácter público o semipúblico. Este hecho resulta claramente indicativo de la voluntad de estas mujeres de afirmar una identidad propia —personal y política—, no siempre coincidente con la de sus esposos, y de reflejar así un posicionamiento singular en el ámbito dinástico y político.

Esta intencionalidad era común entre las mujeres de la realeza de la época, como puede confirmarse gracias al testimonio de Ana María Luisa de Orleans (1627-1693), personaje contemporáneo de Mariana de Austria, quien en sus memorias enumera los retratos familiares que colgaban en el comedor de su palacio de Choisy y los describe indicando el grado de parentesco con ella y el territorio donde gobernaba cada uno[15].

En el caso de las pinturas reunidas por Mariana se aprecia igualmente esta función. Entre ellas figuraban representaciones de sus padres y de sus hermanos, así como de los cónyuges de estos y de sus hijos. También poseía varios retratos de su única nieta, la archiduquesa María Antonia, y uno de su bisnieto, el príncipe electoral José Fernando de Baviera. Significativamente, el inventario no recoge ningún retrato del esposo de la soberana, el rey Felipe IV, y solo dos de medio cuerpo de Carlos II, frente a los cuatro de cuerpo entero del emperador Leopoldo, otros cuatro del futuro emperador José I y los seis de su nieta, entre otros muchos miembros de la rama austriaca de la familia.

La abundancia de retratos de la familia imperial demuestra la importancia y la frecuencia de los intercambios de retratos entre las diferentes líneas familiares de los Habsburgo, costumbre que se mantuvo hasta el final del siglo, y cuya finalidad fundamental era el afianzamiento de los objetivos políticos y dinásticos de la Casa de Austria[16]. Un ejemplo de ello es el soberbio retrato de *Mariana de Austria* que Claudio Coello pintó hacia 1690 para ser enviado como regalo diplomático a su nieta, la electriz de Baviera[17] (fig. 1). A su vez, la duquesa de Baviera correspondía con el envío de retratos propios y de su esposo[18].

---

[14] En el palacio del Buen Retiro se ubicó una galería de retratos de reyes de Aragón y de Navarra, estudiadas por Carrio-Invernizzi, 2012: 238-250. También hubo una serie de los duques de Milán de las familias Visconti y Sforza. En el Alcázar, Felipe IV encargó una serie de reyes de Castilla para el salón dorado o de comedias. Aterido, 2002: 9-36.

[15] Montpensier, 1825: 412.

[16] Sobre el intercambio de retratos entre miembros de la casa de Austria, ver Sommer-Mathis, 2013: 61-74; Cobo Delgado, 2016: 143-166.

[17] Sullivan, 1989: 218.

[18] Baviera / Maura, 2004: 229.



Fig. 1. Claudio Coello. *Mariana de Austria*, ca. 1690, óleo sobre lienzo, 181,7 x 131,8 cm, Munich Alte Pinakothek, n º inv. 146.

La función representativa de los retratos se encuentra claramente ligada a la forma de su exhibición. El inventario de la reina madre ofrece información al respecto, pues identifica las estancias del palacio donde se encontraban las obras, dato que permite apreciar la existencia de dos espacios concretos donde destacaban de modo notorio por su importancia. El primero es la denominada "Galería del cierzo", estancia que, como su nombre indica, estaría ubicada en la fachada norte del edificio. Las galerías constituían una tipología espacial surgida en el Renacimiento y desarrollada en el Barroco, caracterizada por conformar un espacio alargado especialmente indicado para la exhibición de programas políticos, decorándose frecuentemente con retratos. Mariana había hecho colgar en este espacio doce retratos que incluían las efigies de cuerpo entero de sus padres, el emperador Fernando III y la emperatriz María; de sus hermanos, el emperador Leopoldo I y

Fernando IV, rey de Hungría; así como de su nieta María Antonia, entre otros. Los retratos de esta última revisten especial interés por la connotación política que implicaban en el complicado contexto sucesorio que se vivía entonces en la monarquía de España, pues esta princesa fue durante casi veinte años la heredera de la corona española en el caso de fallecimiento de Carlos II[19].

En la misma estancia se encontraban expuestos *dos retratos de medio cuerpo de las dos hermanas de la Reyna Ntra. Sra.*[20], cuya presencia refleja otra de las funciones esenciales del retrato de corte en la Edad Moderna, como es dar a conocer la imagen de los candidatos a los enlaces matrimoniales proyectados, en cuyas negociaciones las mujeres solían desempeñar un papel importante[21]. La génesis de estas pinturas se encuentra en las conversaciones emprendidas para buscar una segunda esposa a Carlos II tras el fallecimiento de María Luisa de Orleans, razón por la que se presentó la candidatura de las hijas del duque de Neoburgo. A tal efecto se remitieron a la reina madre los retratos de las tres hijas que aún permanecían solteras, pese a que desde el principio la favorita fue Mariana por razones de edad[22].

El segundo espacio donde destacaban los retratos fue la *pieza de Ybierno donde comía su Magestad*. En este caso, la decoración pictórica de la estancia se componía exclusivamente de doce retratos de cuerpo entero que representaban a los familiares más próximos a la reina: los emperadores Fernando III y Leopoldo I, las tres esposas de este, el duque de Lorena y su hermano[23], los duques de Juliers[24], el rey de Hungría[25], la electriz de Baviera y la reina de Francia[26]. Como ha señalado Mercedes Llorente[27], esta cámara constituía un espacio semipúblico. Su decoración hacía alusión a las preferencias políticas y dinásticas de la soberana, personificadas en los retratos de su hija —la emperatriz Margarita—, y de su nieta —la duquesa

[19] Felipe IV había dejado establecido en su testamento que, en el caso de faltar Carlos II sin descendencia, la corona debía pasar a su hija Margarita y sus descendientes legítimos, siendo María Antonia la única de ellos. Cláusula 12 del testamento de Felipe IV, Domínguez Ortiz, 1982: 21. Sobre este tema, ver Martínez López, 2018: 37 y ss.

[20] BNE, Mss/ 9196, f. 44v.

[21] Como, por ejemplo, atestigua el intercambio epistolar entre el elector de Baviera y Mariana de Austria en las que el primero le pide su parecer sobre su segundo matrimonio. Baviera / Maura, 2004: 372 y 374.

[22] Consta documentalmente que fueron enviados a la reina madre en mayo de 1689 los retratos de las tres hijas solteras del duque de Neoburgo. A estas pinturas se refiere Mariana de Austria en una carta dirigida a la emperatriz: *También vivieron los retratos de las otras dos hermanas que son también muy guapas, aunque no se pueden comparar con la elegida*. Baviera / Maura, 2004: 94.

[23] Leopoldo I de Lorena y Carlos José de Lorena, sobrinos de la reina madre al ser hijos de su hermana Leonor María Josefa de Austria, duquesa de Lorena. Este último ostentó el título de Gran Prior de Castilla y de León en la Orden de San Juan de Jerusalén, cuya concesión contó con la intervención de D.ª Mariana. Quirós, 2025: 44.

[24] Juan Guillermo de Neoburgo y su primera esposa, María Ana Josefa de Austria, medio hermana de Mariana.

[25] En aquel momento, el archiduque José (1678-1711), futuro emperador José I de Austria.

[26] María Teresa de Austria (1638-1683), fruto del primer matrimonio de Felipe IV con Isabel de Borbón.

[27] Llorente, 2006: 216.

de Baviera—, mujeres que, hasta su muerte en 1673 y 1692, respectivamente, fueron las herederas de la monarquía española ante la falta de descendencia de Carlos II[28].

Las restantes efigies que componían la colección de la soberana figuraban repartidas por diversas estancias de la parte privada de sus aposentos, cuya relevancia debía ser menos notoria, pues en varios casos los autores del inventario *post mortem* no se molestaron en identificar al sujeto representado. Una excepción era el retrato del príncipe electoral José Fernando de Baviera[29], bisnieto de la soberana, que se ubicaba en el denominado "retrete grande"[30]. Este niño fue durante los últimos años de vida de la reina su gran esperanza para la sucesión de Carlos II, y seguía con vivo interés todas las noticias sobre su salud y su crianza. El origen de esta pintura se encuentra bien documentado, pues probablemente se trate del mismo retrato que menciona el padre del niño (el elector Maximiliano Manuel II de Baviera) en carta de 9 de octubre de 1693, dirigida a Mariana de Austria, en la que refiere haber recibido de Múnich el retrato del príncipe electoral y que se lo enviará cuando pueda. Considera que será más parecido que el anterior. La reina lo recibió en diciembre de 1693 y lo colocó en su gabinete[31].

Pese a la fundamental importancia del personaje en aquel momento, la ubicación de su retrato en un área estrictamente privada del palacio encuentra su explicación en la delicada situación política que se vivía, y que hacía inconveniente destacar la imagen de este príncipe en un entorno oficial. Por una parte, el propio Carlos II no quería tratar el tema de su sucesión, porque ello implicaba reconocer que nunca podría tener descendencia, por otra, las restantes potencias se encontraban permanentemente atentas a cualquier iniciativa que pudiese afectar a la sucesión a la corona.

De la colección real a la dispersión: historia posterior de la colección

Tras la muerte de D.ª Mariana, Carlos II, su hijo y heredero universal de sus bienes[32], dispuso la venta de parte de ellos a fin de que su producto sirviera para pagar a los acreedores de la difunta[33]. Tal debió de ser el destino de los retratos

---

[28] Martínez López, 2018: 40. Sobre la imagen de esta archiduquesa, también Martínez López, 2024: 163-195.

[29] *Otro en ovalo con marco negro del Señor Príncipe electoral Joseph sentado en una Almohada tocando un tamboritico,* BNE, Mss/ 9196, f. 51v. Como el resto de los retratos, esta pintura se llevó a la Casa de Campo donde se consigna en 1701. Aún se encontraba allí en 1794, perdiéndose su rastro desde entonces.

[30] La naturaleza de esta estancia no debe identificarse con su sentido más frecuente en la actualidad, sino con el asignado en la época, como aposento pequeño y recogido en la parte más apartada de la casa, tal como consta en *El Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611.

[31] Baviera / Maura, 2004: 354, 363 y 369.

[32] Testamento de Mariana de Austria, otorgado el 10 de mayo de 1696. Publicado por Abreu, 1752: 361- 366.

[33] *Inventario de alhajas y efectos de la testamentaria de la Reina Madre*, 1696-1705. Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), leg. 765, exp. 37. Expresa el documento que *después de llevadas estas alhajas* [a palacio] *se pasase a la tasación de las que quedasen y se aplicasen para en pago a los acreedores a los bienes de la Reina madre*

en miniatura, pues no figuran en los listados de las memorias que relacionan los bienes llevados a palacio. Mediante Real Orden de 28 de marzo de 1697, dirigida al marqués de Mancera, mayordomo mayor de la reina madre, se instó la entrega de las alhajas que debían ser trasladadas al Alcázar de Madrid, entre ellas las pinturas, quedando todas bajo custodia de D. Ignacio de Herrera Barnuevo, ayuda de la furriera del rey, hasta que se les fuera dando destino definitivo. La relación de los bienes entregados quedó documentada en una memoria[34] a la que se fue añadiendo, mediante notas marginales, el destino que se les iba dando, que, en el caso de los retratos, fue el palacete de la Casa de Campo, según consta anotado en el propio documento de manera individualizada para cada uno de ellos. Indica la memoria que dicho traslado tuvo lugar en julio de 1698. Allí se volvieron a documentar tras la muerte de Carlos II con ocasión de la redacción del inventario de todos sus bienes[35], si bien, al tratarse de obras que no se tasaban por ser representaciones de personas reales, los encargados de la elaboración del documento optaron por no consignar la identidad de los personajes en la mayoría de los casos.

Las pinturas permanecieron en la Casa de Campo todo el siglo XVIII. Antonio Ponz vio estos retratos en 1776, pero se refiere a ellos como *de poca consideración* y los considera copias[36]. Estas obras seguían en el mismo lugar, con escasas alteraciones, el 25 de febrero de 1794, cuando Francisco de Goya, Francisco Bayeu y Jacinto Gómez redactaron un nuevo inventario del real sitio con motivo de la testamentaria de Carlos III[37].

Como en tantas otras ocasiones, fue durante los años de la Guerra de la Independencia cuando se complica el rastro documental de las pinturas. En 1809, José Bonaparte ordenó una redecoración completa del edificio para su uso personal, a cuyo efecto se extrajeron las pinturas existentes y se colocaron otras traídas de la Casita del Príncipe de El Escorial[38]. Los cuadros se trasladaron entonces al palacio de Buenavista que había sido incautado a Manuel Godoy y que se estaba utilizando como guardamuebles de la corona. Allí se habían trasladado también las pinturas procedentes del palacio del Buen Retiro y las que estaban en la capilla de la Casa del Tesoro, demolida al año siguiente. En el inventario de los cuadros existentes en Buenavista, de 1810[39], es posible reconocer con certeza varias de las obras de temática religiosa procedentes de la Casa de Campo, pero no es posible realizar

---

Ntra. Sra., siendo el ánimo de su Majestad que si de las que se llevasen no fuesen algunas de su Real agrado, se aplicasen también al mismo efecto.

[34] AGP, leg. 765, exp. 37.

[35] Inventarios publicados por Fernández Bayton, 1975. En el caso de la Casa de Campo se encuentran en el tomo II: 195-211.

[36] Ponz, 1776: 156. *Casa es de pequeña habitación: entre algunas pinturas menos considerables, como son copias de retratos, hay otras que se deben estimar*.

[37] Inventario publicado por Fernández-Miranda, 1989. Las pinturas que existían en la Casa del Campo figuran en tomo II: 451-460.

[38] Rodríguez Rebollo, 2009: 153.

[39] *Inbentario de los quadros existentes en el guarda muebles de Buenavista*, 10 de abril de 1810. AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio. Caja 25038. Exp. 14, s/f.

la misma afirmación con los retratos, aunque es lo más probable, pues al final del citado documento se hace referencia a los cuadros no colocados *por considerarse de poco mérito*, entre estos, *ciento y un quadros retratos en pie* [ ] *Diez y nueve quadros de retratos medianos* [...] *Ciento catorce retratos en busto*, encontrándose seguramente entre ellos los que se sacaron de la Casa de Campo. Todos formaban parte de un total 390 pinturas que se califican *de desecho*[40], lo que proporciona una idea sobre el destino final de, al menos, una parte de ellas.

PROPUESTAS DE IDENTIFICACIÓN

Las circunstancias expuestas anteriormente dificultan la tarea de identificar las obras que pertenecieron a esta reina entre las pinturas actualmente existentes, obligándonos a acudir a hipótesis en las que siempre resta un cierto margen de incertidumbre. No obstante, creemos que hay indicios suficientes para formular algunas propuestas de identificación de los retratos que en su día colgaron en las paredes del palacio de Uceda.

Entre las pinturas que ofrecen mayor seguridad destaca el retrato de la emperatriz Margarita de Austria (1651-1673) realizado en 1666 por Juan Bautista Martínez del Mazo, que actualmente se conserva en el Museo del Prado (fig. 2)[41]. Se trata de uno de los retratos que decoraban la pieza de invierno donde comía la reina, descrito en el inventario de 1696 como *retrato de Sra. emperatriz Margarita vestida de luto y a lo lejos otro retrato de tres varas de alto*[42]. Aunque se ha señalado que esta obra estaba en esa fecha en el Alcázar del Madrid, desde donde pasó posteriormente al palacio real nuevo[43], el documento de pinturas que quedaron a cargo de D. Ignacio de Herrera

[40] AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio. Caja 25038. Exp. 14.

[41] Llorente, 2006: 216; Pascual 2020: 187.

[42] BNE, Mss/ 9196, f. 47 r. Es posible que esta pintura fuera la misma que previamente se había colocado en la *quadra del Mediodía* del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial haciendo pareja con un retrato de Carlos II y que fue sustituida por un retrato de María Luisa de Orleans tras el primer matrimonio del monarca. Bassegoda, 2002: 225.

[43] Esta procedencia la recogen Mena, 1986: 104 y Kientz, 2015: 320, así como en la base de datos del museo, señalando que la obra se encontraba en el Alcázar en 1695. El inventario sin fechar, pero probablemente elaborado en 1686 tras la muerte de Carreño, recoge, entre las pinturas desmontadas en las bóvedas de Tiziano, *un Ovalo de lámina, de una quarta, de un retrato de la Sra. Emperatriz Margarita, Ynfanta de España, de mano de Jua Bapta del Maço* (AGP, Signatura General de Legajos, Leg. 768, Exp. 6, publicado por Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, 2015: apéndice documental: 995). Esta entrada no puede corresponder con el retrato aquí analizado, pues indica que se trata de una "lámina", término empleado para las pinturas realizadas sobre cobre y la medida tampoco corresponde. La obra aparece igualmente mencionada con idéntica descripción en el inventario de 1686 como existente en el mismo lugar. Este último inventario, publicado por Bottineau, 1958: 476.

El origen de la confusión puede encontrarse en Pedro de Madrazo, quien, en su *Catálogo Descriptivo e Histórico del Museo del Prado de Madrid*, de 1872, afirma incorrectamente que procedía del palacio real nuevo y que se encontraba en el paso del cuarto del infante D. Luis (Madrazo, 1872: 448). Este autor le asigna la entrada del inventario de 1794 que realmente se refería al retrato de la infanta Margarita adolescente,



Fig. 2. Juan Bautista Martínez del Mazo, *La emperatriz Margarita de Austria*, 1666, óleo sobre lienzo, 205 x 144 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P000888). © Museo Nacional del Prado.

acredita que esta pintura fue trasladada a la Casa de Campo tras la muerte de la reina[44]. Lamentablemente, los autores de los inventarios posteriores prescindieron de identificar a la mayoría de los personajes, pero seguramente se trate del descrito en el inventario de 1701 como *otro retrato del mismo tamaño* [dos varas y media de alto] *de persona real con traje de viuda, no se tasó = existe como el anterior*[45]; y con el n.º 4591 del inventario de 1794: *dos baras y media de alto y dos escasas de ancho. Retrato de*

de Martínez del Mazo (P001192), n.º 159, que aún porta esta pintura en la esquina inferior y que también figura de los inventarios anteriores de la furriera del Rey, 1747 (Aterido / Martínez Cuesta / Pérez Preciado, 2004, T. II: 111) y del palacio del Buen Retiro, 1772 (AGP leg. 38, exp. 45).

[44] *Vajanse por haberse llevado ala Casa del Campo* [...] *Otro Retrato de la Sra. Emperatriz Margarita de tres varas de alto*, AGP, leg 765, exp. 37.

[45] Fernández Bayton, 1975, II: 197.

una Ynfanta de la Casa de Austria en quinientos reales[46]. Es posible que también se trate del retrato inventariado en el palacio de Buenavista, en 1810, como *retrato en pie de María de Austria*[47], atribuido a Alonso del Arco, pintor madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, pues figura sin número en la misma pieza donde se encontraban los cuadros de Paolo de Matteis procedentes de la Casa de Campo.

La historia posterior es compleja. La pintura ingresó en el Museo Real en diciembre de 1847 procedente de la Casa del Nuevo Rezado[48], edificio que había pertenecido al Monasterio de El Escorial hasta su desamortización en 1836. No obstante, la reina gobernadora dispuso que tal desamortización no comprendía las pinturas o alhajas que pudiera haber en su interior, las cuales eran todas de pertenencia exclusiva de la reina[49]. Así se lo comunicó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando sus académicos solicitaron las pinturas para incorporarlas al depósito de la Trinidad[50].

Según relata Pedro de Madrazo, la obra había formado parte previamente de la serie de retratos del monasterio de San Jerónimo de Madrid y pasó al edificio de Nuevo Rezado en 1820, cuando se produjo la primera exclaustración[51]. El origen de esta situación podría remontarse a 1815, cuando el prior del monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid acudió al palacio de Buenavista alegando que allí se encontraban numerosas obras de arte de la Orden que habían sido incautadas por los franceses. En la relación elaborada por los monjes figuraban muchos retratos reales[52], varios de los cuales pertenecían en realidad a la corona[53]. Esta confusión se vio favorecida por la nueva numeración asignada a las pinturas en el inventario de 1815 del palacio de Buenavista[54], donde se habían almacenado cientos de cuadros de diversas procedencias. Con ellos, los monjes formaron una galería de reyes y

[46] Fernández-Miranda, 1989, II: 453.

[47] AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio, caja 25038, exp. 14. Debe recordarse que la pintura porta una inscripción del siglo XVIII que la identifica como la infanta María Teresa.

[48] Minuta de oficio de José de Madrazo, director del Real Museo de Pintura y Escultura, al Gobernador de Palacio, por la que le notifica el envío de 10 cuadros procedentes de la Casa del Nuevo Rezado. Archivo del Museo de Prado, Caja: 406 / Legajo: 11.211 / n.º exp: 4 / n.º doc.: 12.

[49] Ponce de León, 2010: 494.

[50] *Comisión especial de elaboración de inventarios de conventos suprimidos y formación del Museo Nacional de la Trinidad (Madrid)*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, A.A.S.F.), 7-129-1-51.

[51] Madrazo, 1872: 448.

[52] *Secuestro de los bienes de Manuel Godoy. Caja 1. Entregas de pinturas y otros efectos que existían en el Palacio de Buenavista, correspondientes al rey y a los monasterios de San Jerónimo de Madrid y del Escorial. 10 expedientes. Consejo de Castilla.* 1815. Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), CONSEJOS, 17806.

[53] Este hecho puede comprobarse porque cuando las pinturas del monasterio fueron desamortizadas en 1835 se hizo una relación que contiene referencias a la numeración inscrita en algunos de estos retratos, siendo esta coincidente con la asignada por el inventario de 1794 del Palacio del Buen Retiro. Este listado se encuentra en *1835-1838. Listados confeccionados por la Comisión especial, de las obras que ingresan en la Academia procedentes de los conventos suprimidos.* Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 7-130-2-1.

[54] El inventario se conserva en el AHN, FC-Mo HACIENDA, 2557.



Fig. 3. Anónimo flamenco, *El emperador Leopoldo*, ca. 1666, óleo sobre lienzo, 208 x142 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P005395). © Museo Nacional del Prado.

reinas en el propio monasterio[55], por lo que resulta factible que algunos de esos cuadros se enviaran después a la Casa del Nuevo Rezado, perteneciente a la misma orden religiosa.

Junto al retrato de Margarita ingresaron en el museo, procedentes del mismo inmueble, otros tres retratos que representan a tres de los hermanos de Mariana de Austria, circunstancia que, junto a las que seguidamente se comentan, nos hace suponer que también comparten la historia previa.

El primero de ellos es el del emperador Leopoldo I armado (fig. 3). Representa al emperador aún joven, completamente armado, en un suntuoso entorno palaciego que se abre a un jardín con estatuas. El inventario de bienes de Mariana de Austria

[55] Estas pinturas fueron desamortizadas en 1835 y pasaron a formar parte del Museo de la Trinidad. A.A. S. F., leg. 7-130-1-2-3.

documenta hasta cuatro retratos de este emperador, uno de ellos ubicado en la Galería del cierzo y otro en la pieza del comedor[56]. Pasaron después a la Casa de Campo en cuya *Galería del Jardín* se citaba, en 1701, *un retrato armado del señor Emperador de Alemania de dos varas y media de alto con marco negro que no se tasó por ser de persona real = existe*[57]. Allí seguiría, en 1794, cuando se consignaron tres retratos de cuerpo entero de este personaje[58].

El segundo de los retratos referidos es el de *Fernando IV, rey de romanos* (fig. 4), obra del pintor flamenco Frans Luycks (1604-1668). Se trata del hermano mayor de la madre de Carlos II, que no llegó a ser emperador al fallecer antes que su padre. Hasta ahora se pensaba que procedía del palacio del Buen Retiro[59], sin embargo, no lleva el número que habitualmente portan las obras de esta procedencia, asignado con ocasión del inventario realizado tras la muerte de Carlos III. En el mismo inventario, pero en el correspondiente a la Casa de Campo, se encontraba en el Corredor, el *Rtrto. de Josef Rey de Romanos*[60], que es precisamente el nombre erróneo que figura inscrito sobre la tela, y que es, seguramente, el que vieron los autores del inventario. A nuestro juicio, se trata con toda probabilidad del que fue propiedad de la reina Mariana, que decoraba su Galería del cierzo[61] y que la memoria de alhajas que quedaron a cargo de D. Ignacio de Herrera indica que se llevó a la Casa de Campo junto al resto de retratos que habían pertenecido a la reina viuda.

El tercero de los retratos procedentes de la Casa del Nuevo Rezado es el de Leonor María Josefa de Austria (1653-1697) (fig. 5), hermana menor de la reina y futura reina de Polonia y duquesa de Lorena, sucesivamente. Se trata de un retrato infantil de la archiduquesa, a la que Mariana no llegó a conocer personalmente por encontrarse ya en España en el momento de su nacimiento. El inventario de bienes de la reina madre consignaba varios retratos de niñas sin identificar que podrían corresponder con la obra indicada[62]. La pintura pasaría a la Casa de Campo, donde en su pieza segunda había, en 1701, *ottros dos retrattos de dos Niños de dos Varas de alto*

---

[56] *Galeria del Zierzo* [...] *Otros dos retratos de cuerpo entero del Sr. Emperador Leopoldo y otro del Ser. Rey de Romanos su hermano*. BNE, Mss/ 9196, f. 44 v. Más adelante, en la pieza de invierno donde comía la reina indica: *pieza de Ybierno donde comía su Magestad* [...] *Otro retrato del Sr. emperador Leopoldo del mismo tamaño* [tres varas de alto] *marco negro,* BNE, Mss/ 9196, f. 47r.

[57] *Cassa Real del Campo* [...] *Galería del Jardín* [...] *Un Retrato Armado del Señor emperador de Alemania de dos Uaras y media de altto con marco negro que no se tasso por ser de persona real. Existe*, Fernández Bayton, 1975, II: 197.

[58] *Primera Pieza entrada. 4567. Seis retratos de Cuerpo entero de dos baras y media de alto y vara y dos tercios de ancho, tres de Leopoldo emperador* [...] *a seiscientos reales cada una*, Fernández-Miranda, 1989, II: 451.

[59] Díaz Padrón, 1995, I: 692. Si bien este autor no especifica el asiento, debe referirse al n.º 367 del inventario de 1794 del palacio del Buen Retiro relativo al *retrato de un rey de Ungría* (Fernández-Miranda, 1989, I: 285). Sin embargo, esta entrada corresponde con el n.º 499 del inventario de 1747 de la furriera del Rey, donde se indica que es de *Scuela francesa*, lo que hace poco probable que se trate de la obra de Luycks.

[60] Inventario de la Casa de Campo 1794. *Corredor* [...] *4673. Dos baras y tercia de alto y bara y dos tercias de ancho. Rtrto. de Josef Rey de Romanos en mil y quinientos reales*. Fernández-Miranda, 1989, II: 459.

[61] *Otros dos retratos de cuerpo entero del Sr. Emperador Leopoldo y otro del Ser. Rey de Romanos su hermano,* BNE, Mss/ 9196, f. 44 v.

[62] Por ejemplo, *Otros tres retratos desiguales del uno de un niño y dos de niñas marcos negros,* BNE, Mss/ 9196, f. 51 r.



Fig. 4. Frans Luycks, *Fernando IV, rey de romanos*, 1653, óleo sobre lienzo, 217 x 126 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P001267). © Museo Nacional del Prado.

con marcos negros tasados en diez y seis doblones ambos[63], y en 1794, en el Corredor, *4656. Dos varas escasas de alto por bara de ancho. Retrato de una niña en doscientos cincuenta reales*[64].

Además de los señalados, es probable que el retrato de la emperatriz María, pintado por Frans Luycks y hoy perteneciente al Museo del Prado (fig. 6), proceda también de la colección de la reina. Esta poseía dos retratos de cuerpo entero de su madre: uno en su galería y otro en la pieza denominada retrete grande. Ambos se llevaron en 1698 al palacete de la Casa de Campo. Puede que fuera uno de ellos el que vuelve a figurar en el inventario realizado en 1794[65]. Esta obra se encuentra

[63] Fernández Bayton, 1975, II: 196.

[64] Fernández-Miranda, 1989, II: 458.

[65] *4467. Otro de la misma medida que el antecedente* [dos varas y media de alto por siete quartas de ancho] *La Emperatriz Dª María hija de Felipe tercero en seiscientos reales*, Fernández Miranda, 1989, II: 459.



Fig. 5. Anónimo, *La archiduquesa Leonor María de Austria*, ca. 1655, óleo sobre lienzo, 162 x 93 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P002228). © Museo Nacional del Prado.

actualmente depositada en la Embajada de Buenos Aires y fue estudiada por Matías Díaz Padrón[66], quien lo consideró una obra original de Luycks de calidad análoga a la réplica casi idéntica, que también pertenece al Museo del Prado (P001272), procedente del palacio del Buen Retiro y, antes, del Alcázar de Madrid.

Ya hemos indicado anteriormente que D.ª Mariana poseía tan solo dos retratos de medio cuerpo de su hijo Carlos II, emparejados con sus dos sucesivas esposas. Las cuatro pinturas fueron trasferidas a la Casa de Campo en 1698[67]. Sin embargo, tres años después, el inventario redactado con motivo de la muerte del último Austria solo consigna el retrato de María Luisa de Orleans. El motivo más probable

[66] Díaz Padrón, 1981: 167-172.
[67] AGP, leg. 765, exp. 37.



Fig. 6. Frans Luycks, *La emperatriz María de Austria*, ca. 1637, óleo sobre lienzo, 215 x 147 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P004169). © Museo Nacional del Prado.

es que Mariana de Neoburgo retirara los dos retratos de su esposo y el suyo propio pues, tras la muerte del rey, reclamó como propias todas las pinturas grandes y pequeñas existentes en la Casa de Campo[68], y consta que llegó a llevarse varios enseres del palacete[69]. El Museo del Prado conserva procedente de la colección de esta soberana un retrato de busto prolongado de Carlos II (fig. 7), pintado por Juan Carreño de Miranda hacia 1680, esto es, unos 10 años antes de su matrimonio con Mariana de Neoburgo, así que es muy posible que sea uno de los retratos que pertenecieron a la reina madre y que la viuda de Carlos II tomó como propios en

[68] Barbeito 1994: 423.

[69] Así consta en la declaración realizada por María Gravet, responsable del sitio ante los encargados de realizar el inventario. Fernández Bayton, 1975, II: 458.



Fig. 7. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II*, ca. 1679, óleo sobre lienzo, 75 x 60 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P000648). © Museo Nacional del Prado.

virtud de la cláusula del testamento del rey que la nombraba heredera de todos sus bienes privativos[70], como lo eran los heredados de su madre.

Con ciertas reservas podemos añadir a las propuestas anteriores el retrato de Sor Margarita de la Cruz perteneciente a Patrimonio Nacional y actualmente conservado en el Monasterio de las Descalzas Reales (fig. 8), pues el inventario de la reina

[70] Cláusula 35 del testamento de Carlos II: *Y por la voluntad que he tenido y tengo a la Reyna, mi mui chara y muy amada muger, la dejo todas las joyas, bienes y alajas, que no quedaren vinculadas, y otros qualesquiera derechos que tenga y puedan pertenecerme* [...], Domínguez Ortiz, 1982: 139.



Fig. 8. Matías de Torres, *Sor Margarita de la Cruz,* segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 167,5 x 107 cm, Madrid, Patrimonio Nacional. Monasterio de las Descalzas Reales (inv. n.º 00612218). © Patrimonio Nacional.

incluye un retrato de este personaje cuya composición y medidas concuerdan con esta obra[71]. La pintura estuvo en la Casa de Campo durante todo el siglo XVIII[72].

[71] Pieza de la Cámara: *Un retrato en lienzo de la Sra. Margarita de la Cruz de rodillas delante de un crucifijo de más de dos varas de alto con marco dorado y tallado,* BNE, Mss/ 9196, f. 48r.

[72] Consta tanto en los inventarios de este Real Sitio de 1701 como de 1794. Este último permite descartar que la obra que perteneció a Mariana de Austria sea la versión que actualmente custodia el Museo del Prado (P001275), pues esta procede del palacio del Buen Retiro, donde figura claramente identificada en los inventarios de este Real Sitio, especialmente el realizado en 1794, donde consta *1167. Otra con el retrato de la Ynfanta S.r Margarita de la Cruz, de dos varas de alto y vara y media de ancho... 150* (Fernández-Miranda, 1989, I: 342), lo que impide que se trate de la misma obra que en esa fecha se encontraba en la Casa de Campo.



Fig. 9. Frans Luycks, *Archiduque Carlos José de Austria*, ca. 1655, óleo sobre lienzo, 150 x 90,5 cm, Viena, Kunthistoriches museum (GG 9859).

Resulta llamativo el elevado número de retratos de personajes menos notorios desde el punto de vista español que, pese a que todavía se encontraban en la Casa de Campo a finales del siglo XVIII, no se han conservado en las colecciones públicas. No hay rastro de los retratos de cuerpo entero de las emperatrices Leonor de Gonzaga, Claudia Felicitas o Leonor Magdalena de Neoburgo, de los duques de Lorena, de Juliers y de Baviera, perfectamente identificados en el inventario de D.ª Mariana y que sabemos fueron trasladados a la Casa de Campo. Parece lógico que todas estas pinturas fueran llevadas al palacio de Buenavista en 1809, junto al resto de cuadros que hasta ese momento habían decorado el palacete de la Casa de Campo. Sin embargo, esta hipótesis no puede confirmarse documentalmente, pues el inventario que se hizo de dicho palacio en 1810 termina



Fig. 10. Anónimo, *Leopoldo I de Lorena*, ca. 1690, ubicación actual desconocida. Antigua colección Rafael García Palencia de Madrid. © Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

indicando que alberga otros 101 retratos de cuerpo entero que no se colgaron[73], sin ofrecer más detalles. Estas pinturas, junto a otras, hasta un total de 390, se califican en dicho documento como de *desecho*. Lo más probable es que se enajenasen a principios del siglo XIX, precisamente por considerarse de escaso interés y poco valor económico[74].

[73] AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio. Caja 25038, exp. 14. *Quadros no colocados por considerarse de poco mérito: Ciento y un quadros de retratos en pie*.

[74] Además de los extravíos de pinturas por diversos motivos producidos en el palacio de Buenavista durante la Guerra de la Independencia, hay constancia de que en los años sucesivos tanto la Real Academia de Bellas Artes como el propio Fernando VII enajenaron pinturas en varias ocasiones. Sobre este tema véase Navarrete, 1999: 378-381 y Martínez Plaza, 2018: 40-42.

La presencia en colecciones particulares madrileñas a principios del siglo XX de retratos de algunos de estos personajes, cuyo tamaño y composición se corresponden con obras que sabemos que formaron parte de la colección de la reina por las descripciones de los inventarios, parece apuntar en este sentido. Esta circunstancia permite añadir a las propuestas anteriores las siguientes, formuladas a título de hipótesis.

Un retrato del archiduque José Carlos de Austria, hermano menor de la soberana, obra de Frans Luycks (fig. 9), que actualmente se conserva en el Kunthistoriches Museum de Viena, se encontraba en España al menos hasta 1940, siendo propiedad de los marqueses de Castromonte[75]. Esta pintura puede proceder de la colección de Mariana de Austria, pues el inventario de 1794 consigna la presencia en la Casa de Campo de un retrato de este personaje[76] que tiene las mismas medidas y cuya identificación en esa fecha solo pudo ser posible debido a una inscripción, tal y como figura en la parte inferior del lienzo del museo vienés.

Otra obra que se encuentra en las mismas circunstancias y que, teniendo en cuenta su singularidad, es muy probable que proceda de la colección de la reina, es el retrato de un príncipe niño (fig. 10), que a principios del pasado siglo pertenecía al marchante D. Rafael García Palencia[77]. Se trata de un retrato de cuerpo entero que muestra a un joven príncipe de unos 12 años, vestido con armadura en la que lleva inscrita la doble cruz de Anjou que lo identifica como miembro de la casa de Lorena. La moda y la edad que presenta el personaje permiten identificarlo como Leopoldo I de Lorena (1679-1729), sobrino de la reina madre de España y que había sucedido a su padre en 1690, a la edad de 11 años. D.ª Mariana poseía un retrato de este príncipe de las mismas características que se aprecian en la fotografía. Estaba expuesto en la *pieza de Ybierno donde comía su Magestad*, donde se describen: *dos retratos de cuerpo entero iguales del Duque de Lorena actual armado y el otro de su hermano el gran Prior de San Juan vestido a lo militar con un globo debajo de la mano de vara y media de alto*[78]. Consta que ambos fueron llevados tras su muerte a la Casa de Campo[79], y quizás se trate de uno de los inventariados en dicho lugar en 1794, siendo la entrada que mejor encaja con la descripción el n.º 4640, *Vara y dos tercias de alto y bara y media quarta de ancho, retrato de un rey muchacho de unos doce años, en trescientos reales*[80].

El Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación es el titular actual de un retrato del emperador José I siendo niño (1678-1711), retratado

[75] Consta que estuvo incautada a sus propietarios durante la Guerra Civil y que les fue devuelta tras la contienda. En web: http://pgp.ccinf.es/PGP/#/obra/14846, consultado el 4 de junio de 2024.

[76] *4594 Otro igual en medida* [dos varas escasas de alto y mas de bara de ancho] *retrato de Carlos Josef Archiduque de Austria niño en cien reales,* Fernández-Miranda, 1989, II: 453.

[77] Archivo Moreno 02525-B. Colección Rafael García Palencia (Madrid), https://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13059/IDb8e3d677/NT14?ACC=165&DOC=93. Este mismo propietario tenía también un retrato del emperador José I siendo niño (02524_B) que quizás tenga la misma procedencia. Consultado el 4 de junio de 2024.

[78] BNE, Mss/ 9196. F. 47 r.

[79] AGP, leg 765, exp. 37.

[80] Fernández-Miranda, 1989, II: 457.



Fig. 11. Claudius Pavers, *Archiduque José de Austria como rey de Hungría*, ca. 1687, óleo sobre lienzo, 141 x 116 cm, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación (CE121738).

como rey de Hungría, que se encuentra depositado en la embajada de España en Viena (fig. 11), cuyo momento de adquisición se desconoce por su antigüedad[81]. Esta pintura se realizó por un desconocido pintor llamado Claudius Pavers para conmemorar su coronación como rey de Hungría que tuvo lugar 1687, de lo que deja constancia tanto la indumentaria del niño como el documento que porta en la mano donde se puede leer esa fecha.

El inventario de bienes de Mariana de Austria incluye hasta cuatro retratos de este príncipe de los que dos podían ser de cuerpo entero. Todos ellos pasaron a la

[81] En la ficha del Ministerio figura como ingreso anterior a 1900. Quiero agradecer al historiador D. Alberto Martín Bravo que me diera a conocer la existencia de esta pintura y a la Jefa de Área de Bienes Culturales del Ministerio, D.ª María García-Rivero Gener, que me haya facilitado toda la información disponible sobre la misma.

Casa de Campo y en 1794 se inventarió un retrato de este príncipe cuyas medidas son coincidentes con el retrato de Viena[82]. No hemos localizado documentación posterior, pero es posible que fuese cedido por la corona para la decoración de la representación en Viena.

CONCLUSIONES

Doña Mariana de Austria reunió a lo largo de su vida una notable colección de retratos familiares que fue ampliándose de manera progresiva conforme evolucionaban las circunstancias políticas y dinásticas de la monarquía. Lejos de responder únicamente a un interés de carácter artístico o afectivo, este conjunto de pinturas debe entenderse como un eficaz instrumento de representación política y de legitimación dinástica. La exhibición de los retratos de sus parientes más próximos contribuía a reforzar visualmente su identidad como miembro de la rama austríaca de los Habsburgo y a proyectar la continuidad de los vínculos que unían a ambas ramas de la Casa de Austria.

Estos retratos desempeñaron un papel destacado en la configuración de espacios de representación del poder, donde la imagen adquiría un marcado valor simbólico y político. Su disposición en estancias de carácter oficial o semipúblico permitía escenificar la pertenencia de la reina a una extensa red familiar de alcance europeo, al tiempo que hacía visible la autoridad y el capital político derivados de dicha posición. En este contexto, la colección constituyó un recurso al servicio de la denominada diplomacia informal, entendida como el conjunto de estrategias de mediación, negociación e influencia ejercidas a través de los lazos familiares y las relaciones personales, que D.ª Mariana supo utilizar para fortalecer su posición política, especialmente durante los años de la regencia.

Tras su fallecimiento, la colección pasó a integrarse en la Colección Real y fue instalada en el palacete de la Casa de Campo de Madrid, donde permaneció reunida durante más de un siglo. Sin embargo, este conjunto sufrió una profunda dispersión durante el reinado de José I, especialmente como consecuencia de los acontecimientos de la Guerra de la Independencia. La pérdida de su unidad original y la ausencia de documentación suficientemente precisa sobre los sucesivos traslados y cambios de propiedad dificultan la identificación de los ejemplares conservados en la actualidad, los cuales han llegado hasta nosotros descontextualizados y desvinculados del programa iconográfico del que originalmente formaban parte.

[82] *Dos Quadros de bara y media de alto y mas de una ·de ancho el uno* [...] *el otro también Josef Archiduque a quatrocientos reales cada uno,* Fernández-Miranda, 1989, II: 451.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu y Bertodano, José Antonio de (1752). *Colección de los tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, protección, tregua [...] hechos por los pueblos, reyes y príncipes de España con los pueblos, reyes, príncipes, repúblicas y demás potencias de Europa, y otras partes del mundo [...] reynado del S[eño]r Rey D. Carlos II*, parte III. Madrid: Viuda de Diego Peralta.

Aterido Fernández, Ángel (2002): "Alonso Cano y «la alcoba de su majestad»: la serie regia del Alcázar de Madrid". En: *Boletín del Museo del Prado*, 20, Madrid, pp. 9-36.

Aterido Fernández, Ángel / Martínez Cuesta, Juan / Pérez Preciado, José Juan (2004). *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, II. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Barbeito, José Manuel (1994): "Piezas de las colecciones artísticas del Alcázar enajenadas a la muerte de Carlos II. La sala de Las Furias". En: Checa Cremades, Fernando (eds.): *El Real Alcázar de Madrid Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, pp. 419-424.

Barbeito, José Manuel (1995). *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Barrionuevo, Jerónimo de (1892). *Avisos*. Madrid: Imprenta y fundición M. Tello, tomo II.

Bassegoda i Hugas, Bonaventura (2002). *El Escorial como museo*. Barcelona: Servicio de Publicaciones Universidad Autónoma de Barcelona.

Baticle, Jeannine (1960): "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France". En: *Varia Velazqueña*, tomo I. Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, pp. 532-552.

Baviera, Adalberto de / Maura Gamazo, Gabriel (2004). *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, I. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Bottineau, Yves (1958): "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (5e et dernier article)". En: *Buletin Hispanique*, 60, n.º 4. Bordeaux, pp. 450-483.

Carrio Invernizzi, Diana (2012): "Las galerías de reyes. Usos de las series de retratos en la corte de Felipe IV". En: Jiménez Estrella, Antonio / Lozano Navarro, Julián José (eds.): *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Granada: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Granada, pp. 238-250.

Cobo Delgado, Gemma (2016): "Entre Viena y Madrid: intercambios de retratos en la familia Habsburgo durante el siglo XVII". En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA Arte*, 82, pp. 143-166.

Domínguez Ortiz, Antonio (1982). *Testamento de Felipe IV*. Madrid: Editora Nacional.

Domínguez Ortiz, Antonio (1982). *Testamento de Carlos II*. Madrid: Editora Nacional.

Díaz Padrón, Matías (1981): "Una réplica inédita de la emperatriz María de Hungría de Frans Luycx en la Embajada de Buenos Aires". En: *Boletín del Museo del Prado*, vol. II, n.º 6. Madrid, pp. 167-172.

Díaz Padrón, Matías (1995). *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, tomo I, Madrid: Prensa Ibérica.

Fernández Bayton, Gloria (1975). *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, II. Madrid: Museo del Prado.

Fernández-Miranda y Lozana, Fernando (1989). *Inventarios Reales. Carlos III 1789*, II. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional.

García-Frías Checa, Carmen (2019): "Las galerías de retratos de las Descalzas Reales y de la Encarnación: un signo de pertenencia a la Casa de Austria". En: Checa Cremades, Fernando (eds.): *La Otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 212-227.

Kientz, Guillaume (2015). *Velázquez*, cat. exp. París: Grand Palais.

Llorente, Mercedes (2006): "Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder". En: *Studia historica. Historia moderna*, 28, pp. 211-238.

López-Cordón, M.ª Victoria (1998). "Mujer, poder y apariencia o las virtudes de una regencia". En: *Studia historica. Historia moderna*, 19. Salamanca, pp. 49-66.

Madrazo, Pedro de (1872). *Catálogo Descriptivo e Histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

Marín Tovar, Cristóbal / Borque Lafuente, Emilio José (2016). *El Palacio de Uceda. La Capitanía General de Madrid.* Madrid: Ministerio de Defensa.

Martínez Leiva, Gloria (2022). *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*. Madrid: CEEH.

Martínez Leiva, Gloria / Rodríguez Rebollo, Ángel (2007). *Qvadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Martínez Leiva, Gloria / Rodríguez Rebollo, Ángel (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Martínez López, Rocío (2018). *El Imperio y Baviera frente a la sucesión de Carlos II. Relaciones con la Monarquía de España (1665-1699)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita.

Martínez López, Rocío (2024): "Los retratos imaginados de una heredera. La construcción política y dinástica de la imagen de la archiduquesa María Antonia de Austria (1669-1692)". En: Llorente, Mercedes / Blanco Mozo, Juan Luis (eds.): *La imagen de las reinas Habsburgo españolas y su construcción durante el siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 163-195.

Martínez Marín, Cruz María (2020): "Retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría: semejanza, afectos y poder". En: *Santander. Estudios de Patrimonio*, n.º 3, pp. 378-412.

Martínez Plaza, Pedro J. (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: CEEH.

Mena Marqués, Manuela B. (1986). *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, cat. exp. Madrid: Museo del Prado.

Michielon, Audrey-Caroline (2021): "Identidad y estrategias de representación de la reina Isabel de Borbón". En: Blasco Esquivias, Beatriz / López Muñoz, Jonatan Jair / Ramiro Ramírez, Sergio (eds.): *Las mujeres y las artes*. Madrid: Abada, pp. 581-596.

Montpensier (1825). *Mémoires de Mlle. de Montpensier. Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France; 41-43*. 4 /, t. II-IV. París: Foucault.

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.

Pascual Chenel, Álvaro (2020): "Mariana de Austria y el patrocinio de las artes, obras, artistas y documentos". En: Mancini, Matteo (eds.): *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios.* Madrid: pp. 177-196.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena (2005): "La galería de retratos de Margarita de Austria (1522-1586), gobernadora de los Países Bajos". En: García García, Bernardo José / Grilo, Fernando: *Ao modo da Flandres: disponibilidade, innovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*. Actas do congresso internacional celebrado em a reitoria da Universidade de Lisboa (11-13 de abril de 2005), pp. 115-130.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena (2017). *Los inventarios de doña Juana de Austria, Princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Universidad de Jaén.

Ponce de León Hernández (2010): "El Nuevo Rezado, sede de la Real Academia de la Historia. Aportaciones sobre su origen, historia y situación presente". En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CCVII, cuaderno III, septiembre-diciembre, pp. 441-512.

Ponz, Antonio (1776). *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo VI. Madrid: Joaquín Ibarra.

Puerto de Mendoza, Eduardo (2018): "Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones". En: *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 4. Madrid, pp. 5-32.

Puerto de Mendoza, Eduardo (2023): "La colección de pintura religiosa de Mariana de Austria, usos, destino y propuestas de identificación". En: *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 125. Madrid, pp. 93-115.

Quirós Rosado, Roberto (2025): "European dynasticism and Hospitaller interest. The Grand Priory of Castile and León at the end of the reign of Charles II of Habsburg (1679-1700)". En: Burgassi, Valentina / Said-Zammit, George / Vanesio, Valeria (eds.): *The land and the cross: Properties of the Order of St John between centre and periphery (16th-18th centuries)*. Londres: Routledge, pp. 36-48.

Rodríguez Rebollo, Ángel (2009). "Fréderic Quilliet y la pérdida de cuadros en el Patrimonio Real". En: Pita Andrade, José Manuel (eds.): *La Guerra de la Independencia. Jornadas de Arte e Iconografía*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 149-176.

Sommer-Mathis, Andrea (2013). "Las relaciones dinásticas y culturales entre los dos linajes de la casa de Austria y su incidencia en la obra de Velázquez". En: Portús Pérez, Javier (eds.): *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid: Museo del Prado, pp. 61-74.

Sullivan, Edward J. (1989). *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid: Nerea.

Academia 128, 2026, 87-105 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

DOS VERSIONES DE TOBÍAS Y EL ÁNGEL: UN CUADRO DE ANTONIO PALOMINO EN LA ACADEMIA

TWO VERSIONS OF *TOBIAS AND THE ANGEL*: A PAINTING BY ANTONIO PALOMINO AT THE ACADEMIA

Isabel Consuegra Varón
Università Degli Studi di Salerno
iconsuegravaron@unisa.it
ORCID: 0009-0002-4743-4693

Recibido: 14/09/2026. Aceptado: 30/09/2026
Cómo citar: Consuegra Varón, Isabel: "Dos versiones de Tobías y el Ángel: un cuadro de Antonio Palomina en la Academia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 87-105.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24310897

Resumen: El estudio de las colecciones del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha permitido identificar un cuadro catalogado hasta ahora como anónimo. Este artículo examina las dos versiones conocidas del lienzo, que representa la escena bíblica de Tobías y el ángel, así como el método de trabajo de Antonio Palomino (1655-1726) para aportar nuevos datos sobre la autoría de la obra.
Palabras clave: *Antonio Palomino; Tobías y el Ángel; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; atribución; pintura barroca; metodología de trabajo.*

Abstract: The study of the collections of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando museum has led to the identification of a painting previously cataloged as anonymous. This article examines the two known versions of the canvas, which depicts the biblical scene of Tobias and the Angel, as well as the working method of Antonio Palomino (1655–1726) to provide new data regarding the authorship of the work. You can read more about the research at Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Key words: *Antonio Palomino; Tobías and the Angel; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; attribution; baroque painting; artistic methodology.*

INTRODUCCIÓN

Dentro del conjunto de obras conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[1] figura un lienzo que representa la escena de *Tobías y el ángel* (inv. nº 1172). Procede del legado de Fernando Guitarte, quien otorgó sus bienes a la Academia por disposición testamentaria en 1970[2].

Guitarte era abogado de profesión, pero su gran afición era el mundo del arte. Su presencia en los ambientes intelectuales y en anticuarios le llevó a formar una gran colección en la que reunió más de setecientas obras entre pinturas, esculturas, dibujos, estampas y piezas diversas de artes decorativas y mobiliario. Mantuvo, además, relación con artistas y personalidades del mundo del arte —entre ellos, miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[3]— y participó como prestador en exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte a partir de 1932. Por la diferencia de contenido entre sus testamentos de 1927 (en el que no menciona los objetos que había reunido) y de 1947 (en el que ya aparece preocupado por su destino) se intuye que formó la mayor parte de su colección entre estos años[4]. Es de suponer, por tanto, que el lienzo de *Tobías y el ángel* también llegó a sus manos a partir del 27.

El traspaso de su colección a la Academia se realizó a través de la mediación con su director, Francisco Javier Sánchez Cantón, y fue el 16 de marzo de 1970 cuando se verificó su entrega a la institución. En el pleno de aquella semana se decidió como reconocimiento nombrarlo académico de honor[5]. Las obras se conservaron en casa de Guitarte hasta su fallecimiento en 1978, momento en el que fueron trasladadas en depósito provisional a la Biblioteca Nacional. El traslado a la Academia se efectuó en 1983, una vez concluida la primera fase de la rehabilitación que se estaba llevando a cabo en el edificio de Alcalá, proyectada por Fernando Chueca Goitia y Emanuela Gambini Chiappetta (entre 1973 y 1985)[6]. Parte del acuerdo entre Guitarte y la Academia era que las obras debían exponerse de forma permanente y adecuada. Esta cláusula pudo cumplirse gracias a que en su testamento de 1971 nombró a la RABASF heredera universal. Con los fondos derivados de esta herencia, la institución pudo realizar la obra, que Guitarte no llegaría a ver terminada, y enriquecer su colección en los siguientes años a través de la adquisición de obras.

Desde su ingreso definitivo en la Academia, el lienzo *Tobías y el ángel* fue catalogado como anónimo del siglo XVII. Sin embargo, no se conocen noticias de su historia antes de su incorporación a la colección de Guitarte. Los estudios que

[1] En adelante, RABASF.
[2] Piquero López / González de Amezúa, 1993: 39.
[3] López de Haro, s. f.
[4] Arana Cobos, 2023: 68.
[5] "La generosidad de don Fernando Guitarte". En: *Revista de la Academia*, núm. 31, 1970: 15-16.
[6] Arana Cobos, 2023: 69-70.

lo incluyen[7] no aportan información al respecto, y se limitan a indicar los datos técnicos y el tema representado. Pese a no haberse localizado documentación que permita reconstruir la trayectoria de la pintura antes de su llegada a la Academia, cabe plantear la posibilidad de que la familia Guitarte la adquiriese en Madrid, quizá a través de la compra en algún anticuario. En esta misma línea, al carecer de registros históricos sobre su conservación, queda por determinar si la obra ingresó en su estado actual o si fue intervenida posteriormente, constando únicamente que fue sometida a un tratamiento de anoxia en la Academia en el año 2018.

EL PARALELO DEL MUSEO DE LA FUNDACIÓN SIERRA-PAMBLEY DE LEÓN Y LA ATRIBUCIÓN A PALOMINO

La comparación del lienzo de la RABASF con otra versión de idéntica composición, conservada en el Museo de la Fundación Sierra-Pambley de León, ha permitido revisar la catalogación original de la Academia y proponer la posible autoría de Acisclo Antonio Palomino (Bujalance, Córdoba, 1655 - Madrid, 1726). El cuadro leonés, inventariado con el número 2.769, está custodiado en la casa de dicha Fundación en la localidad de Hospital de Órbigo. Fue catalogado como "anónimo, del siglo XVIII, sin valor", alrededor de 1920 por Manuel Bartolomé Cossío[8], y se mantuvo bajo esta adscripción hasta su restauración en 2009 (figs. 1 y 2).

A raíz de esta intervención se descubrió la firma de Palomino (*Palomº. Ft*), que estaba cubierta parcialmente por el marco dorado y había pasado desapercibida hasta el momento del desmontaje del lienzo[9] (fig. 3). A partir de este hallazgo, Emilio Morais Vallejo llevó a cabo una exhaustiva investigación del cuadro de la Fundación, en la que confirmó la autoría del pintor cordobés. La falta de referencias en su estudio al cuadro de la Academia sugiere que Morais no conocía la existencia de otra versión. En su trabajo se basó en la obra de Gaya Nuño[10] para analizar la firma encontrada. Se identificó la firma de Palomino (con el nombre completo, la inicial en mayúscula, la abreviación de la *o* y el *fecit*) como correspondiente a un tipo empleado por Palomino en su etapa de madurez[11]. El estudio dató la obra en torno a 1710 y 1720 basándose en aspectos formales y coincidencias estilísticas con otras obras de Palomino de este periodo. Esta datación permite plantear una cronología similar para el lienzo de la Academia y cuestionar su adscripción tradicional al siglo XVII.

---

[7] El lienzo aparece en los siguientes inventarios: Piquero López, 1985: 103, n.º 1172; Piquero López / González de Amezúa, 1993: 39.

[8] Morais Vallejo, 2019: 62.

[9] Morais Vallejo, 2019: 67.

[10] Gaya Nuño, 1959: 107-110.

[11] Gaya Nuño, 1959: 103.



Fig. 1. Tobías y el ángel, óleo sobre lienzo, Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nº inv. 1172.



Fig. 2. El arcángel san Rafael y Tobías, óleo sobre lienzo. nº inv. 2.769. © Museo de la Fundación Sierra Pambley (León).

Palomino estudió las firmas de otros artistas en su tratado *El Parnaso español*, y expuso su criterio a la hora de signar las obras. Defendía firmar las obras públicas, pero no consideraba pertinente hacerlo en aquellas destinadas a uso privado[12]. En el contexto del Barroco, era frecuente la coexistencia de cuadros firmados y no firmados dentro de la producción de un mismo autor. Esta práctica, sumada a la defensa del propio Palomino de hacer un uso moderado de la signatura, explica la escasez de obras suyas firmadas que se conservan[13]. Siguiendo las ideas del artista, el cuadro de *Tobías y el ángel* de León podría haber sido destinado a un lugar público, presumiblemente una iglesia, un hospital o un monasterio, mientras que el de la Academia habría sido destinado a un comitente privado.

Palomino es una de las figuras destacadas de la pintura española del último Barroco, tanto por su faceta artística como teórica[14]. Estudió teología en el Colegio de San Pablo de Córdoba, lo cual influyó en su tratamiento de dogmas populares andaluces de la época. En Córdoba se formó con Juan de Valdés Leal y viajó a

[12] Hellwig, 2011: 43.

[13] Gaya Nuño, 1959: 101.

[14] Sobre su biografía se puede consultar: Escribano y Morales, 1859. Moya Casals, 1928. Aguilar, 1958. Gaya Nuño, 1959. Bernier Luque, 1981: 63-69. Úbeda de los Cobos, 2001. Riello, 2026: 16-47. Aparicio Olmos, 1966.



Fig. 3. Firma de Palomino en la parte inferior del cuadro de Tobías y el ángel de la Fundación Sierra-Pambley. © Museo de la Fundación Sierra Pambley (León).

Madrid en 1678[15]. Destacó fundamentalmente en la pintura al fresco, técnica que perfeccionó gracias a la llegada de Luca Giordano a la capital en 1692, quedando relegado su papel como pintor de lienzos. En su monografía dedicada al artista, Gaya Nuño recoge un elenco de cuadros y señala que "es de creer que se cuenten en número mucho mayor"[16], como se ha confirmado a raíz de las noticias y las publicaciones que han ido aportando datos sobre nuevas atribuciones[17].

TOBÍAS Y EL ÁNGEL: APUNTE SOBRE ICONOGRAFÍA Y MODELOS COMPOSITIVOS

La escena de los lienzos de la Fundación Sierra-Pambley y de la Academia representa el episodio bíblico del arcángel san Rafael acompañando al joven Tobías a orillas del río Tigris (Tb 6, 1-5). Este tema posee una dilatada tradición iconográfica que se remonta al arte paleocristiano, experimentando un gran impulso entre los siglos XV y XVII e integrándose como un asunto plenamente consolidado en el Barroco. La narración describe el viaje de Tobías junto a la figura del arcángel como su guía y protector, e incluye en el relato los demás elementos apreciables en la obra, como el cauce del río, el perro o el pez.

La representación de este pasaje bíblico se afianzó en España a finales del siglo XVI y durante el XVII dentro de un ámbito eclesiástico. Por influencia de la religiosidad popular, la figura del arcángel Rafael se asoció con la del "ángel

[15] Aterido, 2025: 71-72. En Madrid, el pintor de Bujalance se introdujo en los círculos de Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello, y perfeccionó su técnica gracias al ambiente artístico de la capital y la posibilidad de relacionarse con los talleres y artistas de la corte.

[16] Gaya Nuño, 1959: 89.

[17] Sobre la obra de Palomino y atribuciones: Iturgáiz, 1980: 69-96. Valdivieso, 1982: 442-444. Urrea, 1983: 493-497. Galindo San Miguel, 1988: 105-114. Terrón Reynolds, 1989: 516-518; 1990: 249-252. Lorenzo Arriba/ Diestro Ortega, 2014: 199-210. Carpi, 2020: 73-85.

custodio" y protector de los viajeros, representándose bajo este arquetipo en diferentes zonas de Europa. Las estampas italianas y flamencas contribuyeron a difundir este tipo iconográfico y a consolidar una serie de fórmulas compositivas que serían reinterpretadas por los artistas españoles[18]. En la ciudad de Córdoba, la devoción a san Rafael adquirió una gran importancia desde la epidemia de peste del siglo XVI. El arcángel se consolidó como protector de la ciudad y se convirtió en seña de identidad cordobesa, marco que explica el interés de Palomino por su figura y ofrece un contexto adecuado para comprender la reiteración del tema en su producción.

Dentro de esta tradición pueden distinguirse varias formas de representación. En algunas, el arcángel aparece caracterizado como un viajero, habitualmente portando el bordón, mientras guía a Tobías. En otras, aparece solo el arcángel con el pez. Una tercera variante representa el encuentro de ambos personajes a orillas del Tigris, en el momento en que Rafael indica a Tobías que capture el gran pez. El joven puede aparecer pescando, en la acción de extraer la hiel del animal o asustándose con su aparición en el agua. Este último es el caso del lienzo de la Academia y de la Fundación Sierra-Pambley, donde el arcángel aparece caracterizado como viajero y adopta una postura protectora hacia Tobías.

La composición estudiada puede relacionarse con diversas pinturas y estampas, por lo que es de suponer que existe un modelo en circulación que sirviese de fuente directa de inspiración para esta obra. Existe, por ejemplo, un grabado de Jean Lepautre (1618-1682)[19] con el que comparte numerosas características, como la colocación y el gesto de los personajes o la ambientación del paisaje (fig. 4). La figura de Rafael en esta estampa, sin embargo, difiere bastante con la de la Academia. Probablemente existían otros modelos que fueron utilizados de inspiración, ya que el análisis de colecciones internacionales ha permitido constatar que el esquema figurativo, así como la posición y mantos de la figura de Rafael de la Academia, gozaron de una amplísima difusión entre mediados del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII. Entre los paralelos se encuentra la pintura de Giovanni Battista Pozzi (1716-1728), en la iglesia de Cherasco (*Tobia con l'Angelo si spaventa alla vista del pesce*), donde la reacción asustadiza de Tobías y la postura del arcángel recuerda

[18] Centanni, 2002: 36.

[19] La lámina procede del álbum facticio conservado en la Biblioteca de la Corte de los Príncipes de Waldeck en Arolsen (Alemania). Jean Lepautre, *Diseño para el marco de un cuadro* (*Entwurf für eine Bildumrahmung*), grabado calcográfico, s. XVII. Bad Arolsen, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, *Klebeband Nr.* 9. Otra estampa igual invertida puede encontrarse en la serie *Trophées d'Armes antique et moderne, servant a toutes sortes d'ouvriers, pour l'embellissement de leurs ouvrages*, concebida y grabada por Le Pautre y comercializada en París por Pierre Mariette (*chez Pier Mariette, ruë St. Jacques a l'Esperance, avec Priv. du Roy*). Los grabados de Lepautre alcanzaron una amplia difusión por toda Europa, convirtiéndose en un repertorio de referencia indispensable para los artistas del periodo (Lizárraga, 2009). Esta proyección internacional se constata igualmente en Italia, como evidencia la presencia de sus estampas en colecciones como el Fondo Corsini del Istituto Centrale per la Grafica.



Fig. 4. Jean Lepautre. Diseño para el marco de un cuadro.
Dominio público, vía Wikemedia Commons.

a las pinturas de la Academia y de León[20]. Esta representación, con ligeras variantes, adquirió protagonismo en la pintura italiana del Mezzogiorno, como atestiguan las versiones de *Tobia e San Raffaele arcangelo* (fig. 5) del napolitano Francesco Guarini (1611-1651); el lienzo homónimo de Alfonso Di Spigna (1697-1785) conservado en la localidad de Lacco Ameno, en Isquia[21], o las representaciones realizadas por Gaetano Giganti en el entorno napolitano durante la segunda mitad del siglo XVIII. Asimismo, este tema tratado de una manera similar está presente en un dibujo de Ercole Procaccini (1605-1680) conservado en el Metropolitan Museum of Art (inv. 340155)[22].

Como se ha expuesto, la amplia proliferación de obras que comparten una composición similar sugiere la difusión de un modelo común, posiblemente a través de la estampa. Pese a no haber viajado a Italia, Palomino asimiló la influencia italiana no solo a través de sus maestros y compañeros de profesión, sino también mediante el estudio de tratados y la circulación de dichos modelos gráficos. Uno de

[20] Catalogo generale dei Beni Culturali: "Tobia con l'Angelo si spaventa alla vista del pesce". En: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100006259A-5 [fecha de consulta: 20-10-2026].

[21] Catalogo generale dei Beni Culturali: "Tobia e San Raffaele arcangelo. En: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500063140 [fecha de consulta: 20-10-2026].

[22] The Metropolitan Museum of Art: "Tobias and the Angel". En: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340155 [fecha de consulta: 21-10-2026].



Fig. 5. Escuela de Francesco Guarini, Tobías y el arcángel San Rafael, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Gravina in Puglia (Bari), entidad religiosa católica. Fotografía: Ministero della Cultura – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Catalogo Generale dei Beni Culturali, n.º 1600181512 (reproducción autorizada para fines académicos sin ánimo de lucro).

los libros que el propio Palomino consideraba básico para el estudio de un artista es la *Iconologia* de Cesare Ripa[23], donde la figura del *exilio* se representa a través del peregrino de un modo similar al que usa Palomino para san Rafael: con un bordón simple terminado en pico metálico, túnica, manto y esclavina[24].

Ahondando en la propia producción de Palomino, el examen de sus trabajos muestra la consolidación de ciertos temas y fórmulas gestuales y anatómicas. Un antecedente temprano es el *Arcángel san Rafael* del Palacio de Viana (ca. 1677), inspirado a su vez en el lienzo del mismo tema de Valdés Leal en la iglesia del Carmen de Córdoba (ca. 1656-1660)[25]. Aunque en la obra de Viana se representa al arcángel de manera aislada, comparte con el lienzo de la RABASF detalles como la forma del bordón, el tono morado de la esclavina, el colorido de las alas y el pañuelo anudado al cuello. Más adelante, en el fresco de la Trinidad para la iglesia

[23] Sánchez Merino, 2017: 221.
[24] Ripa, 1669: 184.
[25] Gestoso y Pérez, 1917: 53.



Fig. 6. Antonio Palomino, Aparición de san Rafael al Padre Roelas. Capilla del Cardenal Salazar en la Mezquita de Córdoba. Dominio Público, vía Cabildo de la Catedral de Córdoba.

de los Santos Juanes de Valencia (1699-1701), el artista representó a uno de los ángeles con el gesto del brazo señalando hacia abajo, guardando un estrecho paralelismo con el trazado para el san Rafael de la RABASF. Este gesto constituye una fórmula recurrente para representar visualmente la función tutelar y de guía en los ángeles[26], y constituye un recurso que reaparece continuamente en la obra del cordobés. En los lienzos ejecutados en 1713 para la capilla del Cardenal Salazar en la Mezquita de Córdoba, como la *Aparición de san Rafael al Padre Roelas*[27] (fig. 6), el arcángel presenta rasgos morfológicos y de indumentaria paralelos a las versiones de *Tobías y el ángel*: rostro redondeado e imberbe, túnica blanca, pañuelo anudado al cuello, esclavina y el bordón rematado en contera metálica. Por otro lado, el manto que ondea teatralmente rodeando el cuerpo del ángel comparte la exageración del volumen y un drapeado similar. De este tema se conserva un grabado de Juan

[26] El empleo de este gesto codificado puede analizarse bajo el concepto de *Pathosformel* formulado por Aby Warburg (*Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 1932), entendido como la pervivencia y la reutilización de fórmulas gestuales con una fuerte carga funcional o emotiva (en este caso, la formulación del ángel como guía) dentro de la tradición figurativa europea.

[27] Gaya Nuño, 1959: 38.



Fig. 7. Juan Bernabé Palomino, Aparición del Arcángel San Rafael al padre Roelas, s. XVIII. Grabado calcográfico [http://www.hermandadsanrafael.com/cordoba-y-su-custodio].

Bernabé Palomino[28]. En dicha estampa, la figura del ángel muestra un menor dinamismo y modifica su postura respecto al lienzo de la capilla de Córdoba (fig. 7). Sin embargo, guarda notables similitudes con el *Tobías y el ángel*: tanto la pose y la gestualidad como la morfología del rostro remiten directamente al ángel de la Academia. Asimismo, coincide con esta obra en la conformación de las alas, la inclinación del torso y la manera de representar los paños.

En el mismo ciclo, *La entrega de Córdoba a Fernando III el Santo* muestra a san Pablo que sostiene la espada con la mano izquierda y señala el resto de la escena con la derecha, reproduciendo de nuevo un gesto comparable al de san Rafael del cuadro de la Academia[29]. Por otro lado, en *La Huida a Egipto* del museo de Bellas Artes de Córdoba —pintado entre 1712-1714 con influencia de Giordano— o en sus diferentes representaciones de *San Miguel arrojando a Satanás a los infiernos* —con mayor impronta de Claudio Coello— vemos de nuevo este tratamiento de los paños, que Palomino incluye en la obra como una mancha intensa de color rojo que toma protagonismo[30].

No se tienen apenas noticias de la actividad del pintor entre 1716 y 1723, Gaya Nuño sugiere que estos años podrían haber sido aprovechados por el artista para

[28] Sánchez Merino, 2018: 128. El grabado se encuentra en algunos ejemplares del libro: Terrin, Buenaventura (1736). *San Raphael, custodio de Cordova. Eutrapelia poetica, sobre la historia de su patronato; que en siete Centurias Heroycas escrivia*. Madrid, en la Imprenta Real, por Don Miguel Francisco Rodríguez.

[29] Sánchez Merino, 2017: 247.

[30] Morais Vallejo, 2019: 64.



Fig. 8. Detalle de la pincelada del lienzo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

dedicarse a la pintura en lienzo o la escritura[31]. Finalmente, en su última etapa de producción, realizó varios encargos en Madrid y alrededores. En la *Adoración de los pastores* de la parroquia de Navalcarnero[32], la cara de la pastora evoca el rostro del joven Tobías.

La pintura de caballete conservada de Palomino corresponde principalmente a su última etapa, entre finales del siglo XVII e inicios del XVIII, y representa mayoritariamente asuntos religiosos. El lienzo de la Academia destaca por su colorido brillante y contrastado, una pincelada empastada (fig. 8) en las figuras y un tratamiento más suelto en el paisaje, características propias de esta etapa del pintor[33]. Las similitudes en sus obras del periodo estudiado refuerzan la propuesta de datación del lienzo de la Academia en las primeras décadas del siglo XVIII, como también apuntaba Morais para la versión leonesa. Por otro lado, Palomino pasó la última etapa de su vida en la capital, por lo que puede plantearse que estas obras fueran ejecutadas en Madrid.

[31] En 1713 recibió un permiso para trasladarse a la heredad de don Juan de Goyeneche a pintar las pechinas de la iglesia del Nuevo Baztán. Por lo tanto, sobre esta fecha volvió a Madrid y durante los años siguientes estuvo recibiendo encargos por la zona (trabajó en diferentes obras en Antón Martín, Navalcarnero o El Paular). Gaya Nuño, 1959: 38-39, 47. Blanco Mozo, 2008: 102.

[32] Blanco Mozo, 2008: 109.

[33] Riello, 2026: 27.

UNA COMPOSICIÓN Y DOS VERSIONES

El examen visual y la comparación de las características formales del lienzo conservado en la Fundación Sierra-Pambley de León y del ejemplar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando permite extraer diferentes conclusiones. Por un lado, la diferencia de tamaño es mínima: la versión leonesa mide 84 x 63 cm y la de la Academia 81 x 62 cm. Los distintos criterios de medición o las modificaciones en la materialidad de los soportes (como cambios de bastidor, entelados realizados en alguna intervención anterior, alteraciones de los bordes o zonas actualmente ocultas por el marco) pueden explicar esta pequeña variación. Sin embargo, desde el punto de vista de formato, debemos considerarlas como obras de las mismas dimensiones.

Por otro lado, desde la perspectiva de la composición y la escena representada no nos encontramos ante dos interpretaciones independientes de un mismo asunto iconográfico. La correspondencia entre ambas es sumamente precisa. La colocación, gestualidad y posiciones de las figuras, así como el paisaje y el resto de elementos representados en segundo plano, son también coincidentes. La obra toma como protagonista la figura de Rafael y el amplio manto rojo que lo envuelve e introduce dinamismo a la escena, mientras que el personaje de Tobías está representado de manera menos llamativa.

Una correspondencia tan estrecha entre ambos ejemplares pone de manifiesto la probable utilización de un mismo modelo gráfico, ya sea un dibujo preparatorio, cartón, calco u otro método de transferencia. El mismo Palomino, además de la realización de dibujos preparatorios[34], utilizaba frecuentemente el método de trasferencia de contornos a través del uso del volante de Italia (toquilla de humo) o la técnica del estarcido, tal y como describe en el segundo tomo de su *Museo pictórico y escala óptica.* En este tratado, explica que esta práctica es útil para casos precisos "como retratos, que se repiten, o alguna cosa exquisita, que se ha de copiar puntual, y repetir varias veces" [35].

[34] Aunque la existencia de dibujos preparatorios es un indicador del modo de trabajo habitual del artista, como confirman el dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de España para *El sacrificio de David* o los bocetos en grisalla adquiridos para las telas de la catedral cordobesa, hasta el momento no se han localizado estudios preparatorios específicos para la composición de *Tobías y el ángel*. *El Sacrificio de David*, ca. 1712-1713, Biblioteca Nacional de España, Madrid, inv. DIB/13/11 (Barcia n.º 7931). Navarrete Prieto, 2011: 64. "El Cabildo Catedral adquiere dos bocetos originales de Antonio Palomino preparatorios para las grandes telas de la capilla de Santa Teresa", 2 de octubre de 2026. En: Archivo del Cabildo Catedral de Córdoba, Córdoba, Prensa y Comunicación: https://mezquita-catedraldecordoba.es/comunicacion/noticia/notas-de-prensa/el-cabildo-catedral-adquiere-dos-bocetos-originales-de-antonio-palomino-preparatorios-para-las-grandes-telas-de-la-capilla-de-1/ [fecha de consulta: 15-10-2026]. En el Museo del Louvre se encuentra un dibujo preparatorio del mismo asunto, *Apparition de l'Archange Raphaël au vénérable Andrés de las Roelas,* RF 31420, Recto, publicado en Pérez Sánchez / Boubli, 1991: 156-157.

[35] Palomino y Velasco, 1947: 517-519.

Es posible que se empleara una técnica de transferencia en la realización de estas pinturas, al menos para partes específicas del dibujo, como el rostro de Rafael, que coincide al superponerse ambas obras variando ligeramente la posición. Sin embargo, las proporciones y la inclinación de las figuras no son exactamente iguales en ambos lienzos, por lo que no puede definirse el procedimiento empleado sin un examen técnico de la capa de preparación y el dibujo subyacente.

El lienzo de la Academia se plantea como una versión autógrafa de Palomino, realizada a partir de un modelo compartido con la pintura leonesa. La posibilidad de que ambas deriven de un dibujo preparatorio u otro referente común resulta compatible con las diferencias observadas en su ejecución. En el lienzo de la Academia los pliegues están ejecutados con especial riqueza y se distribuyen los planos, las luces y sombras de una manera más compleja que en el caso del leonés, donde estos volúmenes están resueltos de manera más sintética. Esto puede apreciarse con claridad en el manto rojo y en los pliegues de la manga.

Otro elemento significativo es el tratamiento del paisaje. El cuadro de la Academia muestra un tratamiento del árbol diferente y con una elaboración más pormenorizada en las ramas y los volúmenes del tronco y el follaje. El paisaje y el horizonte, por otro lado, corresponden a un tipo comúnmente utilizado por Palomino, quien incluye en diferentes obras un sistema montañoso y un cielo de azul claro que degrada paulatinamente hacia tonos rosados[36].

Las dos versiones mantienen una extraordinaria fidelidad en el cuerpo y la cabeza de Rafael, tanto en sus rasgos como en su inclinación, el perfil, los ojos o la forma del cabello. El arcángel está representado siguiendo el tipo descrito por Pacheco, con cabellos rubios y castaños, de aspecto juvenil y alas de varios colores[37]. La figura de Tobías, sin embargo, presenta ligeras diferencias de ejecución en el rostro y el cuerpo, aunque mantiene una coincidencia casi idéntica en el gesto y la estructura. Algo semejante sucede con la figura del perro, que parece menos detallado en la versión de la Academia.

Asimismo, existen sutiles variaciones de encuadre y proporciones. En el lienzo de la RABASF se aprecia más espacio entre las figuras y el marco. Esto es notable, por ejemplo, en el corte del manto del lienzo de León —que en el ejemplo de la Academia está completo— o sobre la cabeza del arcángel y a la derecha de Tobías. Por otro lado, las proporciones de las figuras varían ligeramente, en el ejemplar de la Academia el pez tiene más cuerpo —y es más colorido— y las alas de Rafael son

[36] Un horizonte muy parecido puede apreciarse en su serie de cuadros temáticos de *san Juan y el cordero* o en la *Santa Inés* conservada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El mismo Palomino en su tratado *Escala Óptica* (Tomo II, libro V, cap. VII) apunta cómo deben ejecutarse los países, cielos y horizontes. Palomino y Velasco, 1947: 508-509: "comenzando con vagueza, respectivamente en las montañas más remotas, las cuales en una aurora rosadita de carmín y blanco, o puesta de sol, pueden ser de moradito claro, que con suavidad contraponga a el horizonte; y a estas se pueden seguir otras azules [...] y a estas se sigan luego algunos terrazos, arboledas o matorrales [...] Se seguirá con tinta azul [...] y se una agregando alguna nubecilla".

[37] Pacheco, 1649: 476, 478.

más grandes. Del mismo modo, es diferente el espacio entre la mano que sujeta el bordón y el ala, que en el cuadro madrileño prácticamente están en contacto mientras que en el de Sierra-Pambley mantienen una distancia mayor.

Las diferencias más notables son dos elementos que aparecen como únicos en cada una de las dos versiones. Por un lado, en el cuadro de León, la manga de la túnica del ángel está adornada con un botón dorado, que no existe en el de la Academia. Por otro lado, la particularidad del cuadro de la RABASF es la presencia de una aureola sobre la cabeza del arcángel san Rafael. El nimbo está resuelto mediante tres trazos curvos que sugieren un círculo luminoso con un punto de luz central. Se integra en la atmósfera de la pintura sin producir la impresión de ser un elemento rígido superpuesto a la figura. Esta solución guarda relación con la descripción de Francisco Pacheco de las aureolas para los santos: "Se pintan los santos con diadema en la cabeza [...] a la que se añade resplandores y rayos de luz a manera de círculo"[38], y que puede verse en otras obras de Palomino. Por ejemplo, en el *san Bernardo Abad* del Museo del Prado[39], en la escena de la *Crucifixión de san Pedro* en la capilla de San Pedro en la Catedral de Valencia o en el *san Juan Bautista* de la colegiata de Berlanga de Duero[40]. Este san Juan, por otro lado, es un tipo muy similar al arcángel de la Academia: cuerpo circundado por un manto rojo, mano derecha que señala hacia abajo y la izquierda que sostiene una cruz (en lugar del bastón).La posibilidad de que la aureola de la pintura de la Academia sea un añadido posterior, podría confirmarse a través de un examen con luz ultravioleta (figs. 9 y 10).

Las diferencias en la ejecución no implican que una versión deba catalogarse como una copia de calidad inferior de la otra. Mientras que en el lienzo de León se advierte una mayor delimitación de los contornos y se marcan más las líneas de los detalles, en la versión de la RABASF el volumen se resuelve mediante el uso de la luz, el color y el empaste directo. Esto puede explicarse teniendo en consideración que una versión inicial requiere un dibujo previo más preciso para fijar la composición. En cambio, en réplicas o versiones posteriores el artista aprovecha el modelo ya diseñado para pintar con mayor rapidez y soltura. Esta hipótesis situaría la obra de la RABASF como posterior a la de León, aunque sin documentación específica o análisis técnicos adicionales no es posible confirmarlo con certeza.

Como práctica común de su producción artística, Palomino reutilizaba y replicaba sus obras. Por ello, resulta frecuente encontrar varias repeticiones de un mismo tema y es plausible que tanto el cuadro de la Academia como el de la colección de León sean autógrafos. Este modo de trabajar se documenta, por ejemplo, en el *San Juan Bautista niño* —fechado a inicios del XVIII y conservado en el Museo Nacional

[38] Pacheco, 1649: 590, 591.

[39] *San Bernardo Abad*, Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. P001028.

[40] Gutiérrez Peña, 1999: 237-240.



Fig. 9. Detalle del lienzo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presencia de aureola.



Fig. 10. Detalle del lienzo de Sierra-Pambley, presencia de botón dorado
© Museo de la Fundación Sierra Pambley (León).



Fig. 11. Antonio Palomino, San Juan Bautista niño, Museo Nacional del Prado, nº inv. P001027.

del Prado—[41] (fig. 11), del que Alfonso E. Pérez Sánchez apuntó la existencia de, al menos, otras dos versiones del mismo autor y asunto, a las que suma una tercera en una colección privada de Buenos Aires[42]. Al igual que en el ejemplo de la Academia, en estas repeticiones del san Juanito apreciamos variaciones entre las telas: Palomino no repite exactamente sus obras, sino que añade o quita elementos, o modifica sutilmente proporciones y perspectivas, tal y como sucede también en sus variaciones sobre la *Inmaculada*. El hecho de que cada versión del *Tobías* presente diferencias y particularidades —como la aureola o el botón— podría responder a un propósito deliberado para marcar su carácter único como versiones autógrafas e independientes en lugar de copias. Otra posibilidad es que estos detalles respondan a peticiones específicas de los comitentes de las obras.

CONCLUSIONES

La reciente identificación de la firma de Antonio Palomino en el *Tobías y el ángel* de León permite afirmar que el pintor cordobés es el creador de esta composición, basada en modelos de referencia. La extraordinaria similitud compositiva entre

[41] Museo Nacional del Prado, 1996: 90.
[42] Pérez Sánchez, 1972: 263.

ambos lienzos, unida a la independencia y la calidad de su ejecución, así como la metodología conocida del pintor de replicar sus propias composiciones[43], respalda su atribución al catálogo de obras del maestro cordobés.

Debe quedar abierta, no obstante, una cuestión material de considerable importancia. Para comprobar la ausencia de una firma o marca visible en el lienzo de la RABASF que aporte pistas sobre su procedencia es necesario examinar detenidamente la superficie pictórica y, especialmente, los bordes del lienzo y las zonas ocultas por el marco. En un primer examen visual se ha comprobado que el cuadro ha sido intervenido a lo largo de su historia. Una eventual modificación del bastidor podría haber ocultado parte de la superficie original. Esto explicaría, por otro lado, la pequeña diferencia entre las medidas actualmente consignadas para ambos cuadros. Asimismo, se aprecian variaciones cromáticas en la túnica de Rafael, lila en una reproducción y gris violácea en otra, y en la tonalidad de las alas. Estas diferencias podrían responder a decisiones de ejecución, al envejecimiento diferencial entre las obras o a las condiciones de iluminación y reproducción fotográfica de las imágenes consultadas.

Para completar el estudio, independientemente de una comparación estilística, se considera necesario realizar otras pruebas técnicas. Un examen con luz rasante, reflectografía infrarroja o radiografía permitiría estudiar el dibujo preparatorio, el soporte del lienzo y el sistema de trasferencia utilizado. Además, un análisis comparado de los pigmentos y de la capa preparatoria podría aportar datos acerca de su proximidad material con otras obras del autor. El examen del dibujo preparatorio podría aportar también datos sobre la cronología relativa entre las dos obras, ya que la presencia de arrepentimientos sería indicador de cuál de las dos fue realizada primero.

Corresponderá a análisis posteriores confirmar, matizar o eventualmente corregir esta propuesta. Sin embargo, los actuales datos permiten replantearse la consideración tradicional del ejemplar de la Academia como obra anónima.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Rafael (1958). *Nuevos datos para la biografía de Palomino*. Bujalance.

Aparicio Olmos, Emilio (1966). *Palomino, su arte y su tiempo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Arana Cobos, Itziar (2023): "Los legados de Manuel García de la Prada y Fernando Guitarte: la colección de Goya de la Real Academia de San Fernando". En: Martínez

Plaza, Pedro J. (ed.): *Actas del Congreso Internacional "Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública"*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 63-72. Disponible en: https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/07-arana.html [fecha de consulta: 15-10-2026].

[43] Urrea, 1983: 496. Galindo San Miguel, 2007: 566-570.

Aterido, Ángel (2025): "El medrar de los aventureros. Servicio regio y artistas foráneos en la corte de Madrid en el siglo XVII". En: *José de Mora: El barroco espiritual* (edición a cargo de Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz). Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 69-80.

Bernier Luque, Juan (1981): "Momento plástico de Palomino". En: *BRAC*, 102, pp. 5-69.

Blanco Mozo, José Luis (2008): "Antonio Palomino en Navalcarnero (Madrid)". En: *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte*, 20, pp. 101-111. Disponible en: https://doi.org/10.15366/anuario2008.20.006

Carpi, Elena (2020): "Gli aneddoti di artista ne *El Parnaso Español, pintoresco y laureado* di Antonio Palomino de Castro y Velasco". En: *Fontes. Rivista di iconografia e storia critica d'arte*, nuova serie, 1, pp. 73-85.

Centanni, Monica (ed.) (2002): "L'Angelo-Menade come figura della protezione. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 47". En: *La Rivista di Engramma*, 20, pp. 35-44.

Escribano y Morales, Luis (1859). *Breve reseña biografica del celebre pintor D. Acisclo Antonio Palomino.* Madrid: Imprenta de la Compañia General de Impresores y Libreros del Reino a cargo de D. A. Avrial.

Galindo San Miguel, Natividad (1988). "Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino". En: *Archivo Español de Arte*, vol. CCXLII, 61, pp. 105-114.

Galindo San Miguel, Natividad (2007): "A propósito de dos bocetos de Antonio Palomino". En: *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, pp. 566-570.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1959). *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*. Córdoba: Diputación Provincial.

Gestoso y Pérez, José (1917). *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Oficina Tipográfica de Juan P. Gironés.

Gutiérrez Peña, Joaquina (1999): "La Asunción de la Virgen de la colegiata de Berlanga de Duero y el tratado de Palomino". En: *Goya*, 271-272, pp. 237-240.

Hellwig, Karin (2011): "¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino". En: *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47, pp. 40-53.

Iturgáiz, Domingo (1980): "Acercamiento a Antonio Palomino". En: *Archivo Español de Arte*, 53, 209, pp. 69-96.

Lizarraga, Juan Manuel (2009). "Una colección de grabados de Jean Lepautre en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Histórica". *Folio Complutense.*

López de Haro, Marina (s. f.): "Guitarte y García de la Torre, Fernando. Madrid, 23.V.1895 - 23.VIII.1978. Abogado, coleccionista y mecenas artístico". En: *Diccionario Biográfico electrónico*. Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/22230-fernando-guitarte-y-garcia-de-la-torre [fecha de consulta: 10-10-2026].

Lorenzo Arribas, José Miguel / Diestro Ortega, Francisca (2014): "Un lienzo de san Pedro de Antonio Palomino en Caracena (Soria)". En: *BSAA arte*, 80, Valladolid, pp. 199-210.

Morais Vallejo, Emilio (2019): "Un cuadro inédito de Antonio Palomino en León. El arcángel san Rafael y Tobías". En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50. Disponible en: https://doi.org/10.30827/caug.v50i0.11264

Moya Casals, Enrique (1928). *El magno pintor del Empíreo*. Melilla: Imprenta y papelería La Hispana.

Navarrete Prieto, Benito (2011): "Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España: el Sagrario de la Cartuja de Granada". En: *Archivo Español de Arte*, 84, 333, pp. 59-90. Disponible en: https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i333.456

Pacheco, Francisco (1649). *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo. Disponible en: https://archive.org/details/HArteR03T09/page/n597/mode/2up [fecha de consulta: 10-10-2026].

Palomino y Velasco, Antonio (1947): *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: M. Aguilar.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1972): "Notas sobre Palomino pintor". En: *Archivo Español de Arte*, 45, pp. 251-269.

Pérez Sánchez, Alfonso E. / Boubli, Lizzie (1991). *Dessins espagnols. Maîtres des XVIe et XVIIe siècles*. París: Musée du Louvre. Catálogo de exposición, 18 de abril-22 de julio de 1991, n.º 72, pp. 156-157.

Piquero López, María Ángeles Blanca (1985): "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia". En: *Academia*, 61, p. 103, n.º 1172.

Piquero López, María Ángeles Blanca / González de Amezúa, Mercedes (1993). *Inventario de la herencia de don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Riello, José (2026): "La noche barroca, vida y obra de Antonio Palomino: introducción a una exposición". En: *Antonio Palomino y la noche barroca* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana.

Ripa, Cesare (1669). *Iconologia di Cesare Ripa Penagino... diuisa in tre libri*. Venecia: Nicolò Pezzana. Disponible en: https://archive.org/details/A041463/mode/2up [fecha de consulta: 26-10-2026].

Sánchez Merino, Clara (2017): "El lenguaje gestual en las pinturas de Acisclo Antonio Palomino en la Catedral de Córdoba". En: *Revista Anahgramas*, IV. Alcántara Tena, pp. 212-258.

Sánchez Merino, Clara (2018): "La retórica visual en las pinturas de Antonio Palomino en la Catedral de Córdoba". En: Alberto Marinas Aramendía, *Investigadores de hoy para los retos del mañana.* Córdoba, UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, pp. 126-129.

Terrón Reynolds, María Teresa (1989): "Una obra inédita de Antonio Palomino". En: *BSAA Arte y Arqueología*, 55, pp. 516-518.

Terrón Reynolds, María Teresa (1990): "Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura". En: *Norba Arte*, 10, pp. 249-252.

Úbeda de los Cobos, Andrés (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII, de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Urrea, Jesús (1983): "Nuevas obras de don Antonio Palomino". En: *BSAA Arte y Arqueología*, 49, pp. 493-497.

Valdivieso, Enrique (1982): "Una pintura inédita de Palomino". En: *BSAA de Arte y Arqueología*, 48, pp. 442-444.

Academia 128, 2026, 107-131 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

NUEVOS DIBUJOS DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA LA IGLESIA DE SAN VICENTE DE ALCÁNTARA

NEW DRAWINGS BY VENTURA RODRÍGUEZ FOR THE CHURCH OF SAN VICENTE DE ALCÁNTARA

Javier Ortega Vidal
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
ortegavidal80@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8285-5509

Recibido: 10/03/2026. Aceptado: 06/05/2026
Cómo citar: Javier: "Nuevos dibujos de Ventura Rodríguez para la iglesia de San Vicente de Alcántara", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 107-131.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24311142

Resumen: Se presentan dos dibujos inéditos de Ventura Rodríguez relativos al proyecto de la iglesia parroquial de San Vicente Mártir, en la población de San Vicente de Alcántara (Badajoz). De dicha obra ya se dio noticia en un artículo anterior, planteándose esta nueva contribución como un desarrollo y complemento de lo ya conocido sobre el proyecto de reforma y reconstrucción de la iglesia, analizando con nuevos datos los aspectos gráficos del proceso y la consideración de este proyecto en la trayectoria profesional del arquitecto.
Palabras clave: *Ventura Rodríguez Tizón; arquitectura neoclásica española; siglo XVIII; dibujo arquitectónico; iglesia parroquial; San Vicente de Alcántara; Sebastián Ventura Araujo; Manuel Pérez; Diego Gutiérrez Román.*

Abstract: This article presents two previously unpublished drawings by Ventura Rodríguez for the parish church of San Vicente Mártir in San Vicente de Alcántara (Badajoz). Building upon a previous study of the commission, it expands current knowledge of the church's refurbishment and reconstruction project through newly identified graphic and documentary evidence. The analysis focuses on the design process as revealed by the drawings and reassesses the project's significance within Ventura Rodríguez's architectural oeuvre.
Key words: *Ventura Rodríguez; Spanish neoclassical architecture; eighteenth-century; architectural drawing; parish churches; architectural design process; San Vicente de Alcántara; Sebastián Ventura Araujo; Manuel Pérez; Diego Gutiérrez Román.*

INTRODUCCIÓN

En un artículo anterior de esta revista se dieron a conocer varios dibujos inéditos trazados por Ventura Rodríguez (1717-1785) asociados a diversas actuaciones arquitectónicas no reseñadas hasta el momento[1]. Una de ellas daba noticia de la realización de un proyecto para la iglesia parroquial de San Vicente Mártir, en la población de San Vicente de Alcántara, que actualmente pertenece a la provincia de Badajoz. Los dibujos que ilustran el proyecto se realizaron a finales de 1758, y en esa época la división territorial era distinta, perteneciendo la población a los territorios del priorato de la Orden de Alcántara (fig. 1). Es por ello por lo que la documentación sobre este proceso se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, en la sección de Órdenes Militares[2].



Fig. 1. Detalle del "Mapa geográfico del partido de Alcántara" editado por Tomás López en 1785 por encargo del Real y Supremo Consejo de la Ordenes. San Vicente aparece abajo en el centro de la imagen, Valencia a la izquierda, Brozas a la derecha y Alcántara arriba a la derecha junto al río Tajo.

[1] Ortega / Sancho / Marín, 2024.

[2] De la amplia información existente sobre San Vicente de Alcántara en el Archivo Histórico Nacional, sección Órdenes Militares, Archivo Histórico de Toledo, los legajos que interesan aquí son OM, leg. 85.514 y 85.515. El primero de ellos abarca los años 1757 a 1761 y documenta el proceso inicial, mientras que el segundo se refiere al proceso constructivo, desarrollado entre 1761 y 1772.

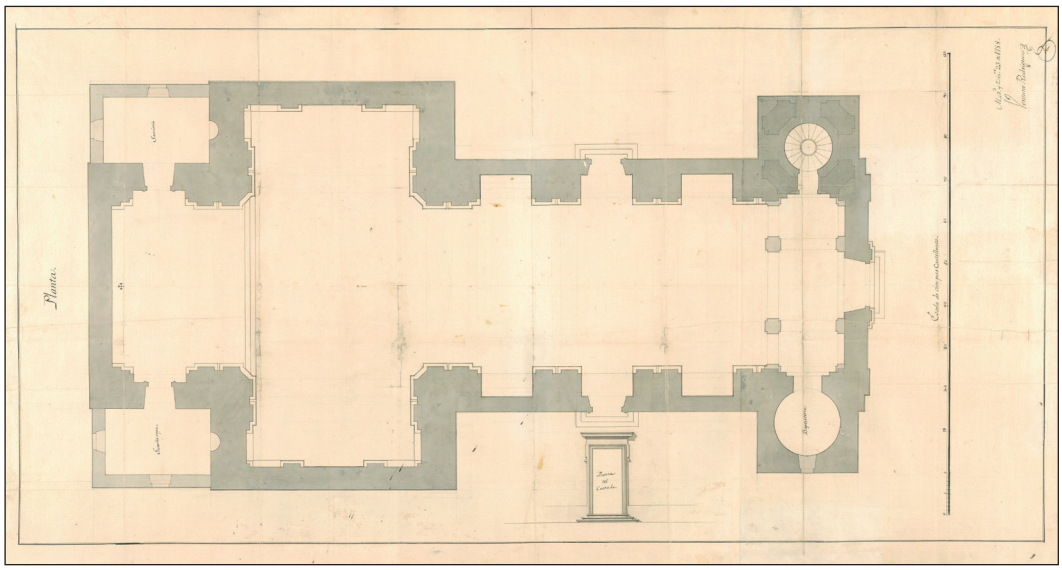


Fig. 2. Planta de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Ventura Rodríguez, 1758, diciembre, 23, [Madrid]. tinta negra y aguada gris, recuadro de 94,5 x 47,3 cm. en hoja de 99 x 52,5 cm. Escala [ca. 1:72], 110 pies [castellanos] [=42,5 cm.]. Autografiado; sobre el diseño: "Guarda ropa / Sacristía / Puerta del costado / Baptisterio". Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 354.

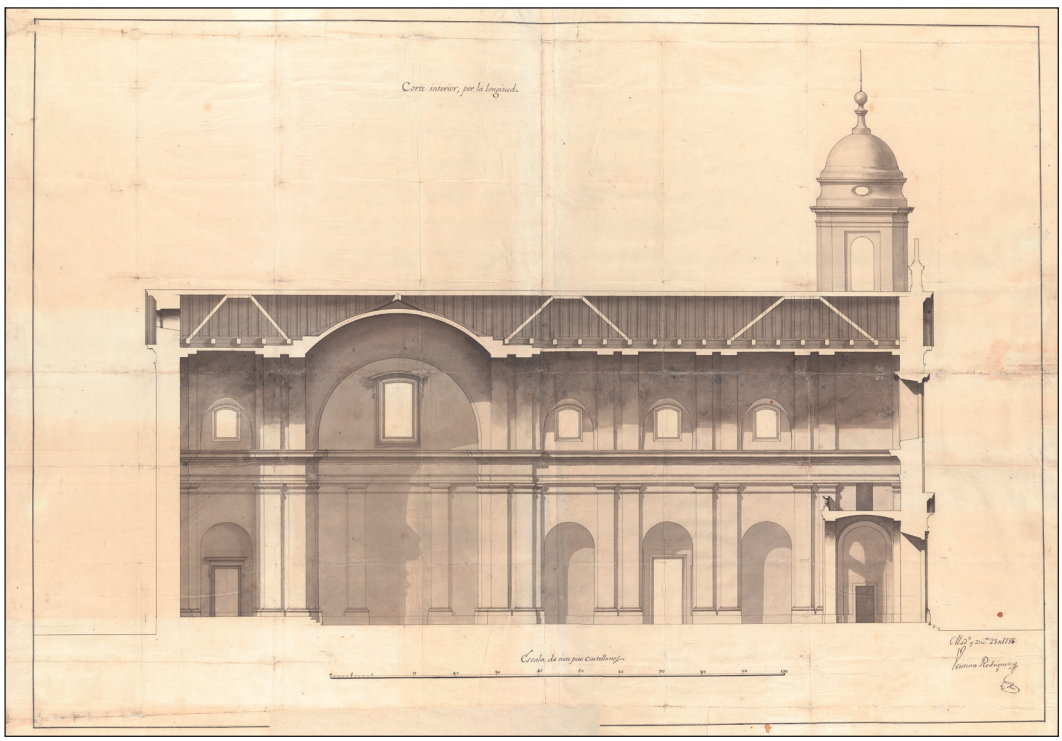


Fig. 3. Sección de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Ventura Rodríguez, 1758, diciembre, 23, [Madrid]. tinta negra y aguada gris, recuadro de 65 x 94,5 cm. en hoja de 100 x 71 cm. Escala [ca. 1:72], 110 pies [castellanos] [=42,5 cm.]. Autografiado; sobre el diseño: "Corte interior por la longitud". Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 364.



Fig. 4. Alzado occidental de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Ventura Rodríguez, 1758, diciembre, 23, [Madrid]. tinta negra y aguada gris, recuadro de 65 x 94,5 cm. en hoja de 100 x 71 cm. Escala [ca. 1:72], 110 pies [castellanos] [=42,5 cm.]. Autografiado; sobre el diseño: "Alzado". Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 365.

En el artículo referido se describía el desarrollo del proceso del proyecto y de su azarosa construcción, utilizando para su ilustración tan solo las plantas de las cuatro propuestas que se realizaron; dos de ellas previas a la de don Ventura y otra posterior. Aparte de las razones de síntesis que se pretendían, pues este tema era uno de los cinco que se abordaban en aquel momento, no fue posible incorporar entonces la sección y el alzado realizados por Ventura Rodríguez. Como se relataba en la nota 21 del artículo publicado, la investigación realizada localizó estos dibujos que se encontraban plegados y un tanto dañados, procediéndose posteriormente a su restauración. Una vez culminado este proceso de preservación del patrimonio documental, que también se había aplicado previamente a la planta, parece oportuno dar a conocer de forma conjunta los tres planos de planta, sección y alzado que definían en su integridad el proyecto realizado por el arquitecto cortesano (figs. 2, 3 y 4).

La contemplación en conjunto de los tres dibujos supone una visión tridimensional del proyecto, ampliando la limitada visión unidimensional procurada tan solo por la planta. Esta nueva situación permite efectuar una revisión integral más matizada del proyecto y de la construcción de la iglesia, añadiendo, igualmente, las secciones y los alzados conservados de los dos proyectos previos de 1757 y del que, a partir de 1761, sirvió de pauta para la ulterior y decepcionante ejecución de la obra[3]. Se ofrece así un conjunto de trece dibujos sobre el asunto, lo que constituye un cierto privilegio documental en el seguimiento de la génesis y construcción de un edificio en el siglo XVIII. En este proceso tiene interés analizar los diversos recursos gráficos utilizados en las propuestas, evidenciando las diferencias entre las destrezas de los maestros locales y las del arquitecto cortesano, representante y emblema de la nueva cultura arquitectónica y gráfica desarrollada en el ámbito de la Academia.

LOS PROYECTOS PREVIOS DE LA IGLESIA

En marzo de 1757, el juez protector de iglesias del priorato de Alcántara, Miguel Verdes Montenegro (1697-1767), redacta un oficio sobre la reforma y ampliación de la antigua iglesia parroquial de San Vicente Mártir, que dará lugar a dos informes con propuestas de proyecto y estimación de los costes de la obra. El primero de ellos se concreta con gran rapidez, el 23 de abril, por el maestro Sebastián Ventura Araujo (ca. 1713-ca. 1760)[4], que residía en la cercana villa de Brozas. El informe-

[3] Las referencias historiográficas sobre este edificio son escasas. Cabe señalar la obra general de Reyes Manso, 1999, sobre la historia de la población, en la que dedica un apartado a la iglesia, y la de Martín Nieto, 2003, que reúne datos de los maestros que trabajaron en el territorio de la Orden de Alcántara; sobre las intervenciones en la iglesia durante el siglo XIX ver el artículo de Gutiérrez Ayuso, 2015; una monografía de interés es el trabajo universitario de fin de grado de Ramajo Parra, 2015, que incorpora dibujos de levantamiento de la iglesia en su estado actual.

[4] Aparte de las trazas que aquí se presentan, este maestro realizó otros informes y dibujos para el Consejo de Órdenes Militares que se conservan en el Archivo Histótico Nacional; se refieren a las iglesias de Llerena OM MPD. 207 a 209; Valencia de Alcántara OM MPD. 224 y 209, y a la de la villa de Brozas, su lugar de residencia, OM MPD. 267 a 270.

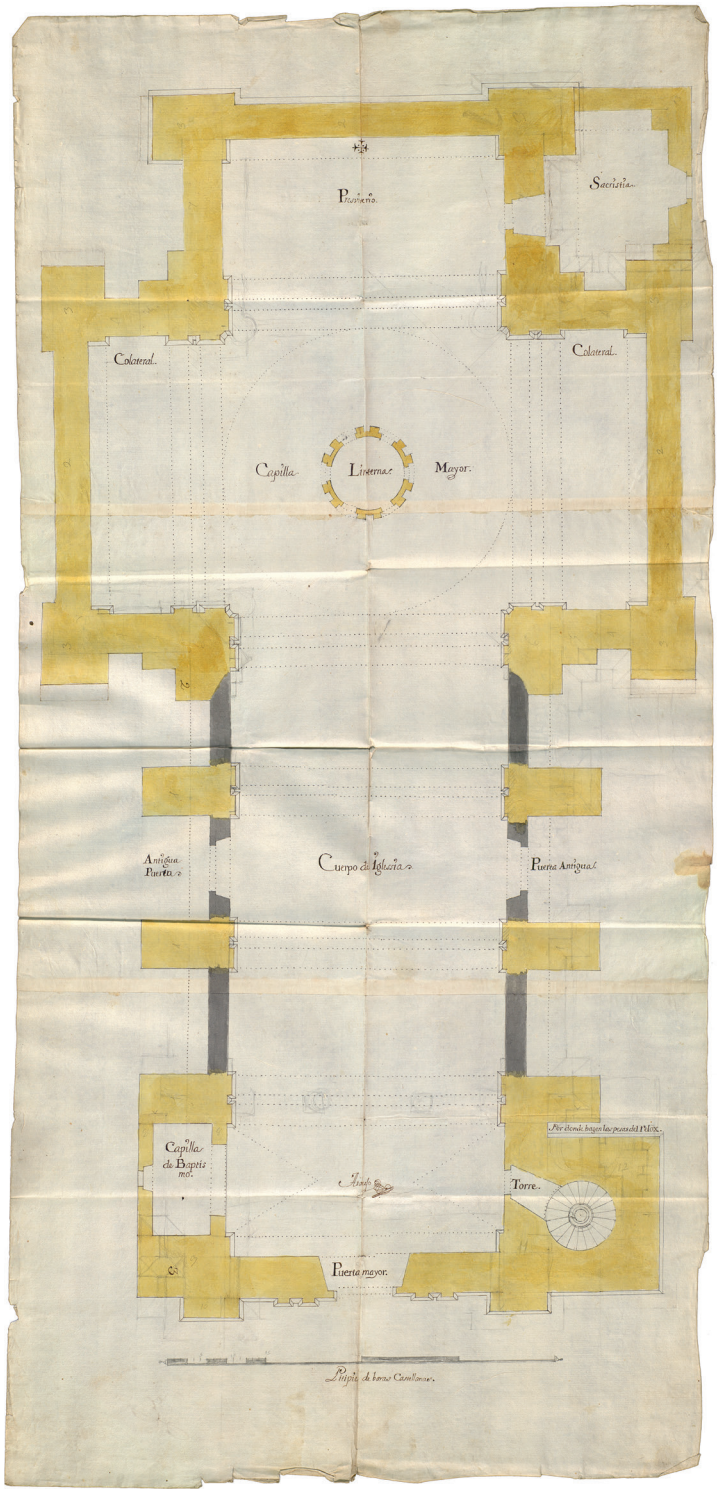


Fig. 5. Planta de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara.
Sebastián Ventura Araujo, abril de 1757. 88 x 41,6 cm. Escala [ca. 1: 72]
Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 355.

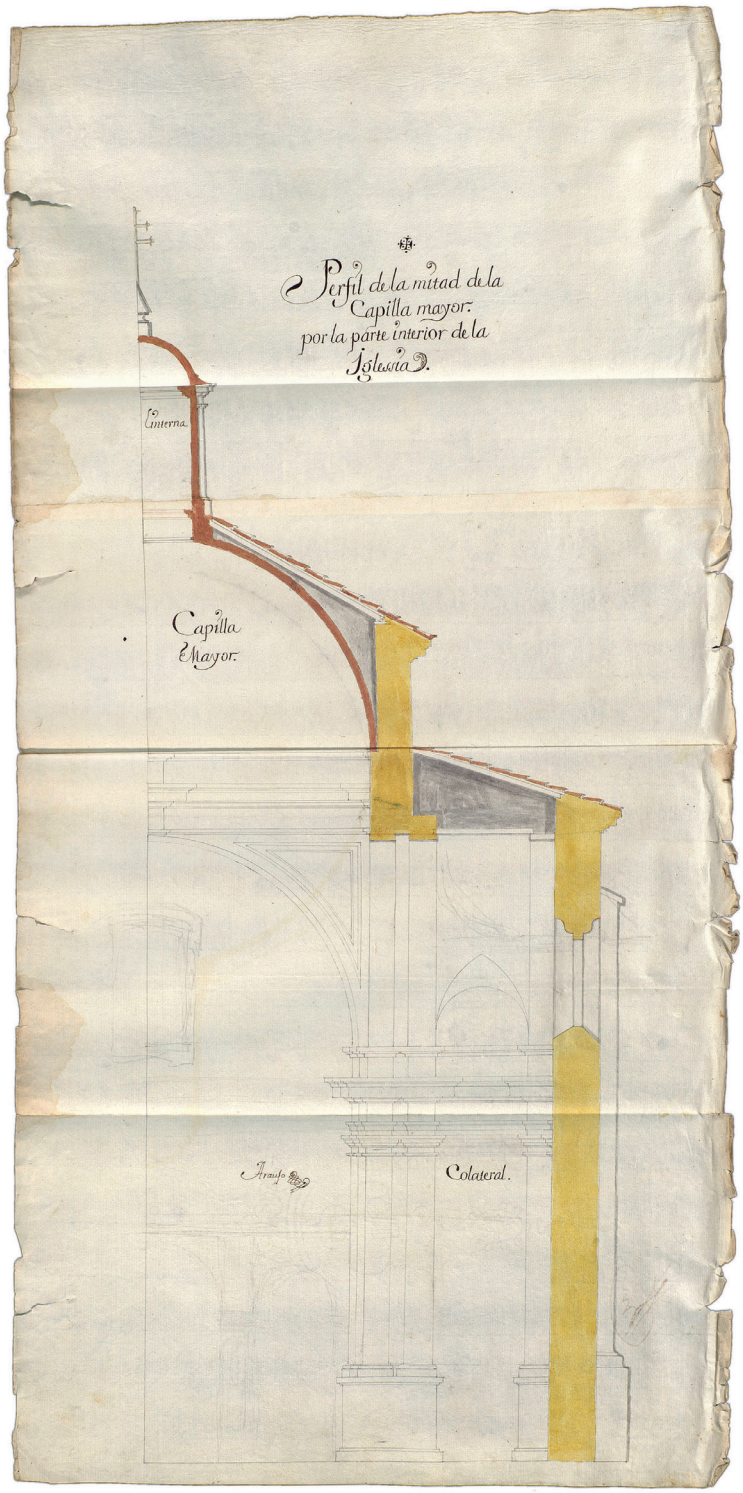


Fig. 6. Sección de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara.
Sebastián Ventura Araujo, abril de 1757. 62 x 30 cm., escala [ca.1:72]
Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 357.

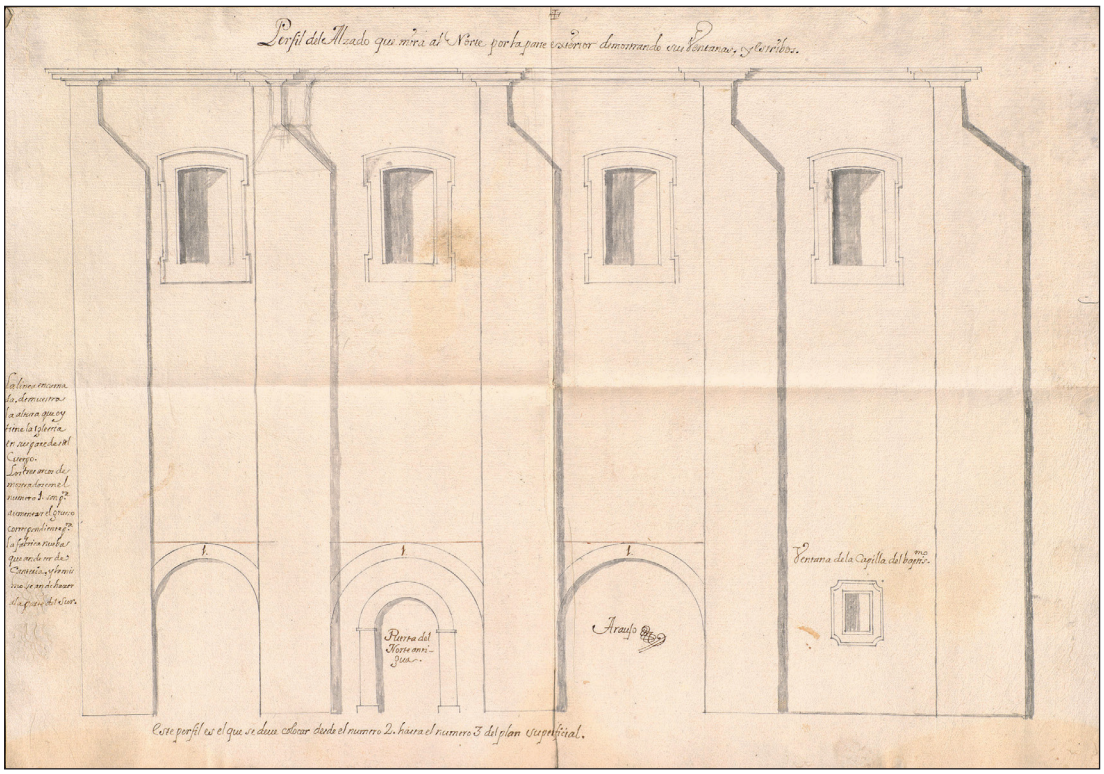


Fig. 7. Alzado lateral parcial de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Sebastián Ventura Araujo, abril de 1757. 31,5 x 45,5 cm., escala [ca. 1:72]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 356.

proyecto constaba de una estimación presupuestaria de 316.504 reales de vellón y se acompañaba de cuatro dibujos. La planta es la base de la propuesta (fig. 5), distinguiendo en ella las partes que se conservaban de la antigua iglesia con un tono gris y las de nueva construcción con una aguada amarilla; el proyecto supone una iglesia de cruz latina de notables dimensiones compuesta de una nave, transepto con crucero cupulado y presbiterio. La nave consta de un tramo a los pies, donde se dispone una torre y la capilla bautismal de nueva construcción, al que se añaden otros tres tramos, encuadrados por dobles pilastras y estribos resaltados, que se insertan sobre los antiguos muros con sus portadas. Una notable cúpula semiesférica con linterna sobre pechinas se erige en el crucero, diponiendo finalmente un presbiterio algo más profundo que los brazos del transepto, al que se adosa una sacristía en el costado meridional. La sección parcial por el brazo meridional del transepto (fig. 6) define el perfil de la cúpula[5], toda ella de nueva construcción, en la que se utiliza el mismo tratamiento de aguada amarilla para destacar la obra nueva. Se incorpora en ella un tono de aguada ocre oscuro para aludir al material

[5] El título del dibujo es: "Perfil de la mitad de la Capilla Mayor. Por la parte interior de la iglesia"; en el interior se añaden los rótulos: "Linterna", "Capilla Mayor", "Colateral" y la firma con rúbrica del autor "Araujo".

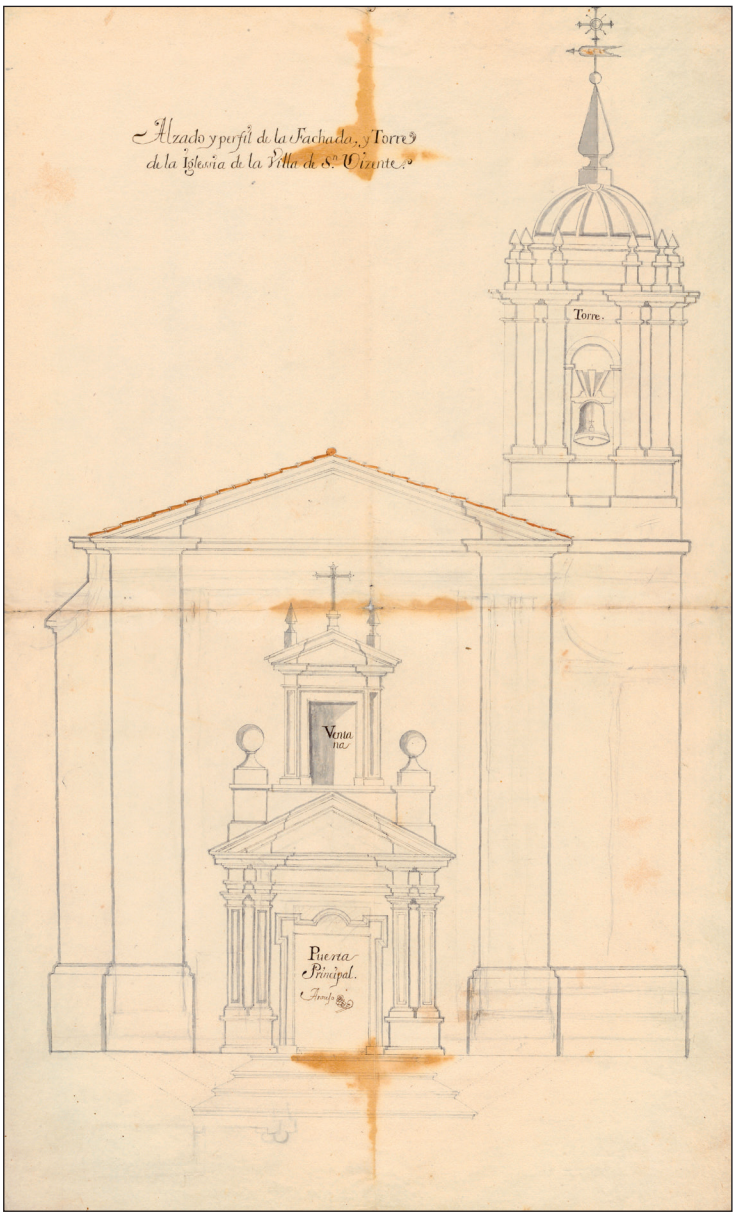


Fig. 8 Alzado y torre de la iglesia parroquial de de San Vicente de Alcántara. Sebastián Ventura Araujo, abril de 1757. 64 x 38 cm., escala [ca. 1: 68]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 369.

cerámico de las tejas y la calota interior, sugiriendo así la construcción tabicada de la cúpula y la linterna; el trasdós del crucero tendría forma piramidal con cuatro faldones cubiertos de teja, emergiendo sobre ellos la linterna. Estas aguadas relegan el alzado interior de la iglesia, dibujado a lápiz, que define las pilastras pareadas toscanas con su correspondiente entablamento, así como las proyecciones de los arcos torales y las pechinas. A modo de un cierto recortable, acoplable a las referencias numéricas indicadas en la planta, otro dibujo refleja el alzado lateral

norte de la nave (fig. 7), en el que se definen los nuevos estribos y, entre ellos, la parte conservada de la antigua iglesia con su portada[6]. El cuarto dibujo de Araujo es el alzado del frente occidental (fig. 8), en el que aparece una portada con dobles pilastras sobre pedestal y frontón quebrado que flanquean la puerta de acceso; las pilastras se rematan con unas desmesuradas bolas, y entre ellas aparece otro edículo menor que enmarca una ventana. El frente se cierra con cornisa y frontón igualmente quebrado, apareciendo hacia el sur una torre con el cuerpo de campanas, formado por un pequeño vano flanqueado por dobles pilastras, rematado con una cúpula semiesférica en cuyo trasdós aparecen unos resaltos torpemente dibujados[7].

La segunda propuesta sobre la reforma y ampliación de este templo se concreta unos meses más tarde, en agosto del mismo año 1757, y la realiza el maestro Manuel Pérez[8], residente en Valencia de Alcántara, quien precisa su coste en 203.312 reales, cantidad notablemente inferior a la estimación de Araujo. Esta propuesta se acompaña con tres dibujos de planta, sección y alzado; frente a los dibujos anteriores, de cierto tamaño y escala más o menos unificada, el segundo informe se acompaña con unos dibujos pequeños y de escalas diversas[9]. Efectuada una lectura sintética de los mismos, como en el caso anterior comenzamos por la planta (fig. 9), que ilustra una idea similar a la de Araujo, al proponer igualmente la conservación de partes de la iglesia antigua, aunque con ciertas diferencias. Se tratan con aguada verdosa las fábricas que se conservan y con aguada rojiza las partes de nueva construcción[10]. Este proyecto conservaba más elementos de la antigua iglesia en el tramo de la nave próximo al crucero, lo que producía una cierta confusión compositiva. A salvo de estas diferencias, la iglesia resultante era en cierta medida similar a la anterior en dimensiones y tipo; una planta de cruz latina con una nave de cuatro tramos, aunque en este caso el baptisterio se disponía en el segundo tramo de la nave, conectando el tercero con las capillas antiguas que

[6] El título del dibujo es: "Perfil del Alzado que mira al Norte por la parte exterior demostrando sus ventanas y estribos". En la parte inferior izquierda aparece la leyenda: "La línea encarnada demuestra la altura que hoy tiene la iglesia en sus paredes del cuerpo. Los tres arcos demostrados en el numero 1 son p[ara] aumentar el gueso correspondiente para la fábrica nueva que han de ser de canteria y lo mismo se han de hacer a la parte del sur". En la parte baja de la fachada, y acompañando a la firma rubricada "Araujo", se rotula: "Puerta del Norte antigua" y "Ventana de la capilla del bautismo". Finalmente, en la parte baja aparece la referencia a la situación del alzado en la planta: "este perfil es el que se debe colocar desde el numero 2 hasta el numero 3 del plan superficial".

[7] El título del dibujo es: "Alzado y perfil de la fachada y torre de la iglesia de la villa de San Vicente".

[8] De este maestro se conocen noticias de pagos por trabajos realizados para la Orden de Alcántara, entre 1755 y 1781, para las iglesias de La Encarnación y de Nuestra Señora de Rocamador en Valencia de Alcántara, Martín Nieto, 2003. De esta última se conservan en el Archivo Histórico Nacional seis dibujos, OM MPD. 255 a 260.

[9] Los dibujos de Araujo parecen estar a una escala común próxima a 1:72, que es la escala que adoptará Ventura Rodríguez en sus trazas. La planta de Pérez y la sección están dibujadas a una escala menor, próxima a 1:150, mientras que el alzado se dibuja a mayor escala, próxima a 1:83.

[10] La leyenda, un tanto confusa, dice así: "Plantado de la obra que se ha de hacer nueva la que va delineado de verde es lo que puede quedar por derribar y se puede edificar sobre el y lo de colorado se ha de edificar de cimientos".

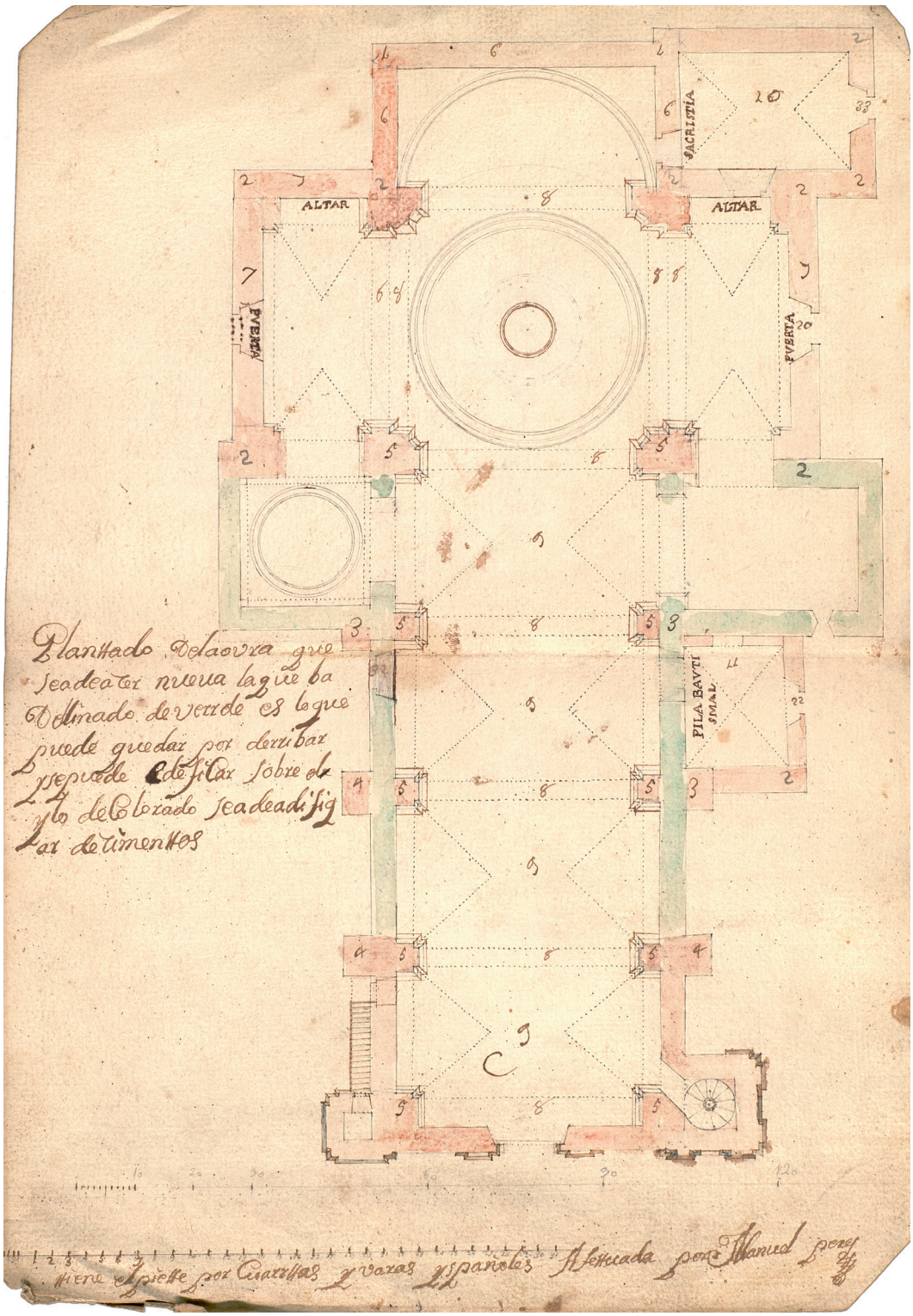


Fig. 9. Planta de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Manuel Pérez, agosto de 1757. 38 x 26,5 cm., escala [ca. 1: 165]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 351.

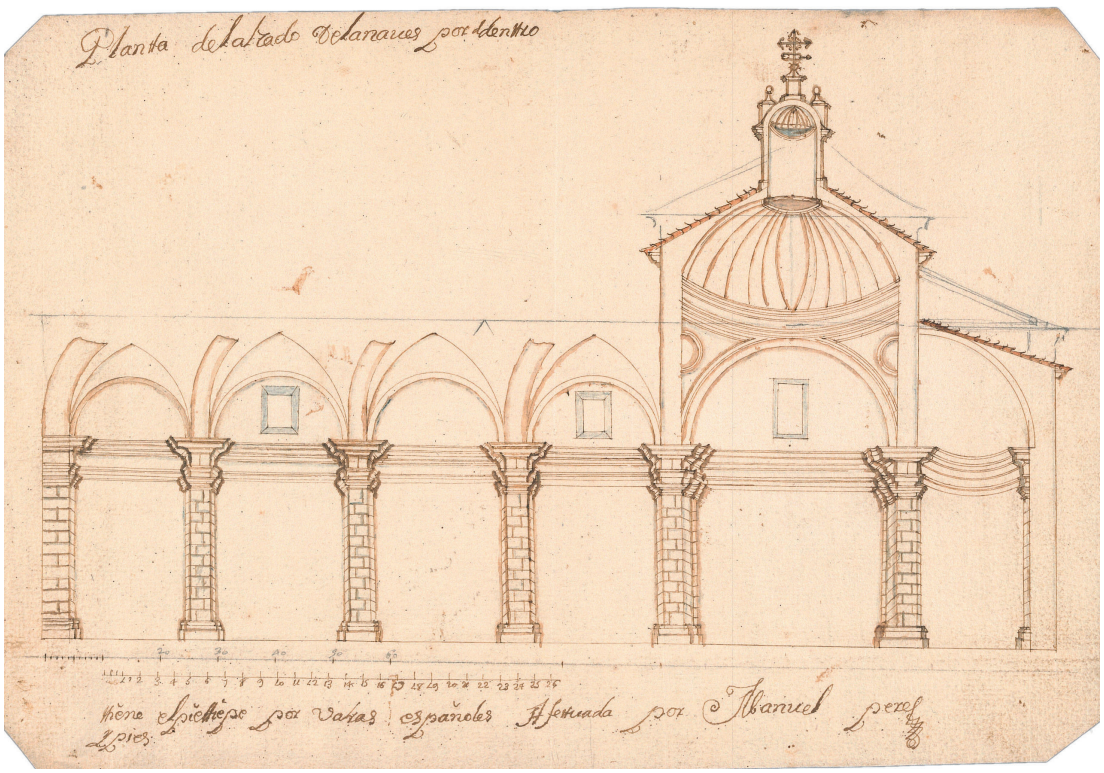


Fig. 10. Sección de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Manuel Pérez, agosto de 1757. 23,8 x 34,7 cm, escala [ca. 1:156]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 367.

se abrían también al transepto; en el crucero se diponía igualmente una cúpula sobre pechinas, rematándose la composición con el presbiterio de planta absidial y la sacristía meridional adjunta. La planta se complementa en primer lugar con el dibujo que trata de describir algo parecido a una sección (fig. 10), utilizando unos recursos gráficos un tanto híbridos que combinan una aproximada idea de proyección con sugerencias perspectivas intuitivas[11]. Se dibujan casi en alzado las pilastras sencillas de la nave con su despiece de sillería, apareciendo los arcos fajones en una cierta visión oblicua sin reflejar el cierre superior de la cubierta; la cúpula sobre pechinas del cucero adopta otro tipo de expresión espacial aproximada, con una cubrición de teja sobre ella de la que emerge la linterna; finalmente, otro tipo de sugerencia indeterminada trata de ilustrar la condición curva y abovedada del presbiterio absidial.

El tercer dibujo corresponde a la fachada occidental, con su portada y su torre (fig. 11), esta se dispone hacia el sur y es de gran envergadura, con una cubierta a cuatro aguas de teja rematada por una pirámide. En el costado norte se responde a la torre con algo parecido a un estribo resaltado coronado por un pintoresco

[11] Esta confusión gráfica se extiende al título del dibujo, que dice así: "Planta del alzado de las naves por dentro". La leyenda asociada a la escala gráfica o pitipié se rotula y firma con la expresión: "tiene el pietepie por varas españolas y pies", "efectuada por Manuel Pérez".

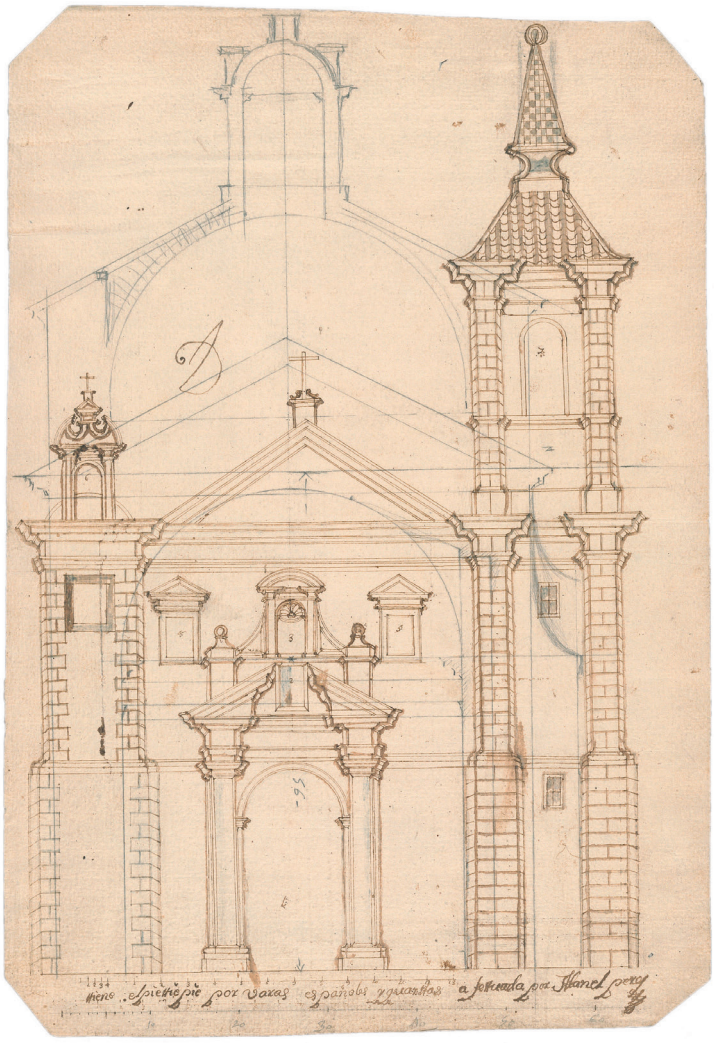


Fig. 11. Alzado y torre de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Manuel Pérez, agosto de 1757. 38 x 26,3 cm., escala [ca. 1: 83]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 366.

remate. En medio se dibuja el cierre de la nave, con una portada que enmarca un vano semicircular flanqueado por dos pilastras toscanas con frontón partido, apareciendo sobre ellas un cuerpo superior en el que se dibujan cuatro vanos con indicaciones numéricas. Este dibujo es el más ambicioso y complejo del conjunto, aunque su construcción gráfica presenta diversas irregularidades[12].

[12] Destaca, ante todo, el hecho de que la portada y el frontón están descentrados del eje del paño entre los cuerpos laterales. En el mismo dibujo, unos trazos a lápiz tratan de corregir el error, marcando otro frontón con el perfil de la bóveda de la nave y situando tras ella una aproximación de la cúpula y su linterna. Es probable que estos tanteos fueran realizados por Ventura Rodríguez, así como los ajustes de escala gráfica que aparecen en estas trazas.

EL PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ

Ante la disparidad de las propuestas de Araujo y Pérez, sobre todo en la notable diferencia de la estimación del coste, en el mes de octubre de 1757 se sugiere someter estos autos y plantas al juicio de Ventura Rodríguez. Al cabo de algo más de un año, el atareado maestro redacta un demoledor informe sobre las propuestas anteriores, al que acompaña el proyecto alternativo de la iglesia con un nuevo presupuesto y las tres trazas de planta, sección y alzado que ya conocemos[13]. Los dibujos tienen la fecha del 23 de diciembre de 1758, mientras que el informe aparece con la data, enmendada, del 13 de febrero de 1759.

Atendiendo tan solo a su atmósfera gráfica e implicaciones arquitectónicas, los dibujos de don Ventura nos introducen en un mundo distinto al contemplado hasta el momento. Destaca en él la claridad y coherencia interna de los tres momentos integrados de definición del proyecto (planta-sección-alzado), que permiten vislumbrar con nitidez la promesa de un futuro construido. Tras esta primera impresión gratificante, tratemos de analizar las novedades y las deudas entre el nuevo proyecto y los anteriores. Todo parece indicar que el maestro, residente en Madrid, no se desplazó a San Vicente de Alcántara ni antes ni después de la realización de las trazas; si esto fuera así, nos encontraríamos ante un proyecto realizado "a distancia". Este hecho supone ciertas limitaciones, al realizar un proyecto sin conocer los datos concretos del lugar donde se asienta. En este caso, como veremos después, habría que resaltar el intrincado entorno urbano que circunda la iglesia, con una accidentada topografía y unos angostos espacios constreñidos por la proximidad de las construcciones con las que la antigua iglesia colindaba en la zona de la cabecera.

Para la definición del proyecto, Ventura Rodríguez debió de basarse fundamentalmente en los planos y descripciones antes contemplados, así como en las memorias de mediciones y precios que acompañaban a las trazas. Como hemos visto, en varios de los dibujos de las propuestas iniciales aparecen trazos a lápiz superpuestos, que parecen tanteos y sugerencias destinadas a calibrar las dimensiones del proyecto. Esto ocurre, sobre todo, en las escalas gráficas de los dibujos de Manuel Pérez, corrigiéndose a su vez los desarreglos e incoherencias en sus planos de sección y alzado. Las huellas a lápiz tan solo aparecen en la planta de Araujo; en ella se tantea la inserción de dos columnas entre el tramo final de la nave a los pies de la iglesia, solución que incorpora Ventura Rodríguez en su proyecto para formar un coro elevado, cambiando las columnas por pilares cuadrados.

Como expresaba en su informe, la gran diferencia del nuevo proyecto frente a los anteriores es que toda la obra es de nueva construcción, prescindiendo de los fragmentos de la antigua iglesia. Recordando lo visto en las propuestas previas, la nítida planta dibujada por don Ventura es también la de una iglesia de cruz latina

[13] En palabras de Ventura Rodríguez: "En vista de que ninguna de dichas dos ideas se deben admitir por lo que llevo expresado, me he tomado el trabajo de hacer la adjunta [idea] que va explicada en tres dibujos, de planta, fachada y corte interior". El informe completo en Ortega / Sancho / Marín, 2024: 76-78.

(fig. 2), cuyo notable tamaño coincide básicamente con las propuestas iniciales[14]. De forma parecida, aunque bastante más estructurada, la nave es de cuatro tramos; uno a los pies delimitado por dos pilares exentos y tres hacia el crucero, disponiendo en los costados dos portadas laterales. El ámbito del crucero es también cuadrado, y a él se abren los brazos del transepto y el presbiterio. La delimitación de cada elemento se establece mediante una serie de pilastras pareadas que recorren y articulan todo el perímetro interior de la iglesia. Una de las diferencias que distinguen esta traza de las anteriores es la incorporación de una simetría especular en los elementos complementarios de la torre y la sacristía; aparecen así dos torres a los pies, alojando el baptisterio en la parte baja de la "nueva" torre septentrional y una escalera de caracol en la meridional; adyacente al presbiterio, al norte, se dispone un nuevo local simétrico a la sacristía, que se rotula como guardarropa. Un detalle curioso, poco habitual en los dibujos del autor, es la incorporación del alzado abatido de la portada de la nave en su costado norte; tal vez fuera una atención parcial al entorno, pues en esa zona aparece una pequeña plaza. Aparte de esta sugerencia hipotética, no existe en la planta ninguna alusión al accidentado entorno urbano, más allá de unos peldaños en los tres accesos.

Frente a los desestructurados esbozos de sección de las propuestas previas, fragmentarios y episódicos, la sección longitudinal dibujada por Ventura Rodríguez es un documento gráfico de gran atractivo (fig. 3). Con su precisa delineación y sus delicadas aguadas grisáceas, utilizadas en el tratamiento de los elementos con sus sombras propias y arrojadas, sugiere la materialidad de una arquitectura ya construida. Los nítidos perfiles de las pilastras toscanas y su entablamento corresponden a un depurado lenguaje normativo; a salvo de algunos encuentros secundarios, todo el cuerpo interior de la iglesia se articula con pilastras pareadas. En el tramo de los pies de la iglesia aparece un coro elevado y bajo él un sotacoro abovedado, separado de la nave por lor arcos tendidos sobre los pilares que observábamos en la planta[15]. La diferencia fundamental de este proyecto frente a los anteriores radica en el crucero, donde se dibuja una bóveda baída que sustituye a la cúpula con linterna sobre pechinas. La iluminación interior se confía a unos grandes huecos en el muro de la fachada y en los brazos del transepto, apareciendo otros de menor tamaño en los tramos de la nave y el presbiterio; todos ellos cierran su parte superior con arco escarzano, abriéndose los huecos pequeños en las bóvedas de cañón de la nave mediante lunetos rectos. Sobre el trasdós de las bóvedas la iglesia se cubre a dos aguas con armadura de madera formada por pares y tirantes; en el crucero se dibujan las vigas en escorzo que forman las limas diagonales,

14 La dimensión longitudinal, desde la portada hasta la cara exterior del presbiterio, medida en el dibujo, es de 185 pies. La propuesta de Araujo era de 182 pies y la de Pérez de 188 pies. La iglesia construida mide 50,34 metros, unos 180 pies; en la planta posterior de Gutiérrez Román, que sirvió de base para la contrata, esta dimensión era de 172 pies.

15 Los pilares que sustentan el coro se tratan en la planta con una aguada más clara, mientras que en la sección el coro se representa con el mismo código que el resto de la fábrica. Este elemento desapareció en los planos de la contrata de 1761, existiendo, en la actualidad, un coro elevado sobre estructura de madera.

cerrando el sistema en el sentido longitudinal con armaduras de arriostramiento. Esta parte "leñosa" de la sección parece delatar un cierto placer gráfico, fruto de una experiencia y saber constructivo. Sobre la cumbrera de la cubierta, a los pies de la nave, emerge el alzado de una torre que, junto a la sección del testero que cierra el coro, nos remite a la fachada.

El tercer diseño corresponde a la fachada occidental de la iglesia (fig. 4). Se trata de una composición relativamente sencilla, estructurada básicamente en dos planos con dos resaltes intermedios de transición. El plano central se articula con fajas lisas a modo de lesenas y entablamento, rematado por un frontón que corresponde a la anchura de la nave, donde se abre el hueco superior de iluminación y la portada de acceso. Este plano es de proporción sesquitercia (4 a 3), mientras que los vanos de la ventana y la puerta de acceso, tratados con aguada gris más oscura, son de proporción dupla (2 a 1). La puerta carece de cerco, recortándose sobre el muro liso, y se enmarca por pilastras toscanas con su entablamento y frontón[16]. En la mitad izquierda del alzado se transparenta parte de la sección de la nave mediante líneas de trazos, describiéndose el perfil del hueco de iluminación y el luneto. A ambos lados del cuerpo central, un segundo plano en profundidad forma la base de las torres; estas no trascienden a la parte baja del plano, sino que emergen autónomas sobre la cornisa. La composición de las mismas consta de pedestal, cuerpo y remate cupulado; las dos primeras partes de la composición son de planta ochavada irregular, como se refleja en la torre meridional de la planta general, mientras que el remate es de planta circular. Este último consta a su vez de un basamento o pedestal en el que aparecen unos huecos ovalados horizontales, y sobre él un perfil en forma de campana que se remata con pedestal, bola y veleta. Entre ambas torres, una cruz sobre pedestal, algo más baja, corona el ápice del frontón.

LA VERSIÓN DEVALUADA DEL PROYECTO Y LA EJECUCIÓN DE LA OBRA

Las trazas de Ventura Rodríguez se acompañaban con una estimación económica de 460.040 reales de vellón. Los dibujos y el presupuesto sirvieron de base para su rápida subasta en abril de 1759, que se adjudicó, en primera instancia, a unos maestros portugueses por 398.000 reales, lo que supone una baja del 13,5 por ciento; de inmediato, estos renunciaron en favor de Diego Gutiérrez Morán, artífice local[17], por la misma cantidad. Tras diversos problemas, la obra no se comienza hasta la primavera de 1761, habiéndose acordado el 16 de abril, entre el maestro

[16] Sobre el dintel liso del vano y bajo el arquitrabe se rotula en caracteres romanos: AN. DNI MDCCLVII. Esta alusión al año 1757 resulta curiosa, pues correspondería al inicio del proceso por parte de Ventura Rodríguez, y no a la fecha de 23 de diciembre de 1758 que aparece en el dibujo junto a la firma.

[17] De este maestro, residente en la Villa de Alcántara, se conocen noticias de pagos de trabajos realizados para la Orden de Alcántara entre 1721 y 1764 para las iglesias de Portezuelo, Membrio, Navas y Salorino (todas en Cáceres), además de la que aquí tratamos, véase Martín Nieto, 2003. Además de estos datos, se conservan en el Archivo Histórico Nacional otros dibujos sobre las iglesias de Brozas,

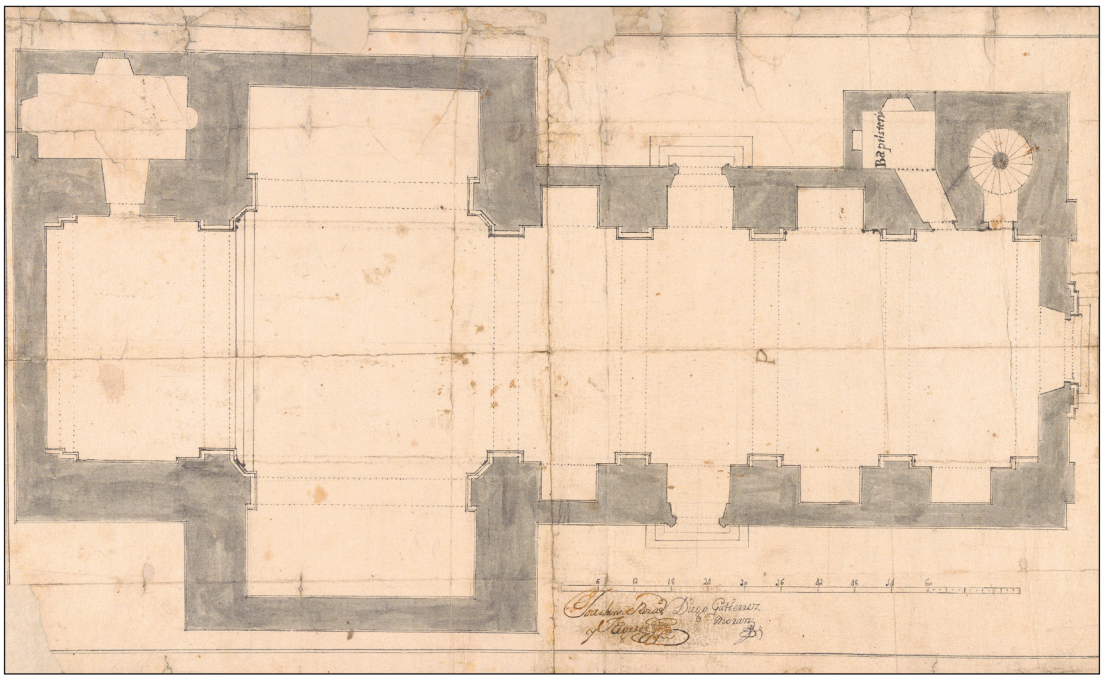


Fig. 12. Planta de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Diego Gutiérrez Román. 1761. 33 x 55 cm., escala [ca 1: 93]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 352.

y el Consejo de Órdenes, una rebaja hasta la cantidad de 352.300 reales, que se acompañaba con una serie de recortes materiales al proyecto del arquitecto académico. Al contrato se adjunta un conjunto de nuevas trazas que sirven para precisar el proceso constructivo.

Los dibujos realizados por Gutiérrez Román suponen el reflejo devaluado del proyecto académico, tanto en sus aspectos arquitectónicos como en su concreción gráfica[18]. Comenzando la lectura por la planta (fig. 12), desaparecen en ella la torre septentrional y el local de la ropería, apareciendo junto a la torre la forzada inserción de la pieza del baptisterio. Se prescinde igualmente del coro, con su diafragma a los pies, y las pilastras pareadas se permutan por pilastras sencillas, desapareciendo, además, estos elementos en los testeros del transepto. En la un tanto deteriorada sección (fig. 13), podemos observar complementariamente la correspondiente devaluación de la traza de Ventura Rodríguez. Los alzados de las pilastras presentan unas toscas molduras, simplificando y reduciendo drásticamente el entablamento correspondiente. Los huecos de iluminación del transepto se reducen de tamaño, cambiando también los lunetos de las bóvedas

OM MPD. 263 a 265 y Piedras Albas, OM MPD. 274 y 275. Como referíamos en el artículo anterior, el maestro falleció en el verano de 1766 por accidente de obra en el lugar de Perales (Cáceres).

[18] El tamaño de los dibujos se reduce y su escala, en consonacia, pasa de la proporción de 1:72 a la de 1:93, aproximadamente. En ellos se mantienen las líneas de encuadre, aunque todos los elementos que aparecen se trazan con mucha menor delicadeza. El conjunto incorpora las firmas del maestro y las del escribano Joaquín de Rozas Negrete.



Fig. 13. Sección de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Diego Gutiérrez Román. 1761. 41 x 56,5 cm., escala [ca 1: 93]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 353.

de la nave y el presbiterio. Los elementos de madera de la cubierta se dibujan esquemáticamente, desapareciendo los tirantes seccionados y representando ambiguamente las diagonales de las limas y su relación con el trasdós de la bóveda del crucero. Sobre la cumbrera de la nave, el cuerpo superior de la torre también se simplifica y devalúa hacia una composición más convencional. En todo ello, las delicadas aguadas del dibujo de base, con sus planos de profundidad y sombras arrojadas, se funden en una mezcla indiferenciada un tanto intuitiva que, no obstante, dota de cierto valor espacial a la nueva sección. Lo mismo ocurre con el alzado (fig. 14), en el que se mantienen, en principio, los elementos del frontis y la portada dibujados con escaso cuidado, cambiando los perfiles de las molduras y las proporciones de los elementos. Al igual que en la sección, el cuerpo superior de la única torre experimenta una ruda simplificación que se extiende al remate, ambiguamente cupulado con sus desproporcionados pináculo y veleta. Esta mímesis devaluada se extiende a la transparencia de la sección del muro de la nave, que se trata con toscas líneas de trazos sin reflejar el perfil de la bóveda.

Con estas trazas se lleva a cabo su azarosa y relativamente dilatada construcción, que conoce un dramático hito con la muerte del maestro Gutiérrez Morán en el verano de 1766. A partir de entonces, entre los compromisos de los fiadores y herederos, se producen diversas tasaciones para evaluar lo realizado y lo que costaría rematar la construcción de la iglesia. En agosto de 1768 se llega a un



Fig. 14. Alzado y torre de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Diego Gutiérrez Román. 1761. 47,5 x 37,2 cm., escala [ca 1: 93]. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 368.

acuerdo con los maestros Manuel Pérez y Vicente Hidalgo por 130.000 reales para rematar la obra, concluyéndose oficialmente el 3 de julio de 1772[19].

[19] Según la certificación final, del 4 de agosto de 1772, el coste de esta fase final ascendió a 190.485 reales, que sumados a los 231.683 cobrados por Gutiérrez Román antes de su muerte, darían un coste total de 422.168 reales, cifra cercana a los 460.000 que estimó Ventura Rodríguez en 1759. Ortega / Sancho / Marín, 2024: 63.

LA IGLESIA COMO RESULTADO: ¿OBRA DE VENTURA RODRÍGUEZ?

Resulta un tanto irónico que Manuel Pérez, uno de los artífices de las propuestas iniciales de 1757, fuera, junto a su socio Vicente Hidalgo, quien estuviera al cargo del remate de la obra gruesa de la iglesia durante cuatro años. Aunque falta información para detallar las aportaciones constructivas de estos maestros, parece que sus esfuerzos y aportaciones "figurativas" se concentraron en la fachada occidental y la torre. El resultado final de la iglesia, tras las rebajas y degradaciones ya advertidas debidas a Gutiérrez Román, que dejó su clara huella en la conformación de su aspecto interior (fig. 15)[20], experimentó finalmente una nueva tergiversación del proyecto de Ventura Rodríguez, hasta el punto de que el frontis occidental del templo, el emblema visual de su apariencia recuerda más a las propuestas iniciales de Pérez y Araujo que a lo proyectado por el maestro de la corte (fig. 16). Además de la distorsionada torre, con sus confusas pilastras, el tramo central se remata con un frontón partido en caprichosa curva, apareciendo finalmente una pintoresca portada tardobarroca, propia de una tradición local completamente ajena a lo proyectado por Ventura Rodríguez (fig. 17).

Desde 1772 hasta la actualidad han transcurrido algo más de dos siglos y medio, tiempo durante el cual la iglesia ha experimentado los diversos avatares propios de cualquier edificio[21]. No obstante, lo esencial del monumento, sus características de identidad, son el resultado de lo que se concretó en los tres lustros del siglo XVIII que hemos relatado. Surgió así un notable volumen edificado que caracteriza la silueta de la población (fig. 18), insertado en un intrincado y constreñido entorno urbano de accidentada topografía. Su frontis occidental y su portada se alzan sobre una escalinata, con una lonja en su costado meridional y una plazoleta hacia el norte, fundiéndose el testero y la sacristía con las edificaciones colindantes (fig. 19).

Al cabo de este recorrido por la génesis del proyecto y la construcción de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara parece pertinente reflexionar sobre varias cuestiones. La primera consiste en plantear una pregunta clave: ¿nos encontramos ante una obra de Ventura Rodríguez? La respuesta no resulta inmediata, pero a la vista de lo expuesto resulta difícil adjudicar sin más lo construido a su corpus arquitectónico. De hecho, la absoluta falta de referencias hasta el momento sobre su relación con esta obra se puede considerar significativa. El caso singular de este proyecto del arquitecto académico tiene que ver con la doble consideración de la gestión a distancia y su desarrollo fundamentalmente gráfico, en el que faltó la información previa del lugar, así como el seguimiento y el control del proceso constructivo. Este caso supone, así, un precedente de algo que ocurrirá a lo largo

[20] Como se puede observar en la imagen, el cuerpo de la iglesia responde en general a lo figurado en los planos de 1761. La bóveda del crucero es baida, una semiesfera cuyo diámetro es la diagonal del crucero cortada por cuatro planos verticales, aunque en ella se dispone una hilada horizontal de sillería que dibuja la forma de las pechinas, desvirtuando un tanto la percepción de su forma.

[21] Las noticias sobre el siglo XIX en Gutiérrez Ayuso, 2015, y sobre el estado actual en Ramajo Parra, 2015.



Fig. 15. Aspecto interior de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara.



Fig. 16. Frontis occidental y torre de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara.



Fig. 17. Portada de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara.



Fig. 18. La presencia del volumen y silueta de la iglesia emergiendo sobre el caserío.



Fig. 19. La iglesia en su contexto urbano, con la lonja meridional sobre la calle y la pequeña plaza al costado norte.

de su carrera, en la que alternarán construcciones materiales más o menos fieles a sus trazas en función del conocimiento previo del lugar y del grado de control sobre la ejecución de las obras.

En esta coyuntura, debemos resaltar la importancia del dibujo de la arquitectura y los distintos grados de conocimiento y destreza, tanto de los maestros como de los gestores del proceso. El "encargo" realizado por el Consejo de Órdenes a Ventura Rodríguez es el resultado de la desconfianza sobre las propuestas iniciales de Araujo y Pérez por dos tipos de desarreglos: discrepancia económica y trazas desestructuradas. La respuesta del arquitecto cortesano a estas inquietudes es la de una claridad económica y unos dibujos persuasivos, formando una propuesta neta y cerrada que es la que se adopta como guía del futuro. En esta encrucijada parece que la información previa manejada para realizar el proyecto fueron exclusivamente los dibujos de los maestros y los precios asociados a las propuestas de 1757. Tal vez por ello, el un tanto abstracto proyecto de finales de 1758, en lo que a su implantación, tipología y dimensiones concierne, se redacta como una versión corregida y afinada de la planta de Sebastián Ventura Araujo, actitud en parte explicable por la falta de información sobre las condiciones precisas del lugar. Una vez determinada la planta, es la sección la que establece las variaciones y la identidad de la propuesta, completada en tercer lugar por la fachada emblemática del edificio. De todo ello,

tan solo permaneció el volumen general del monumento y el cambio del remate del crucero.

El proyecto para la iglesia de San Vicente de Alcántara es un caso un tanto atípico en la trayectoria profesional de Ventura Rodríguez, en el que habría que considerar los aspectos relativos al momento temporal en que se redacta y su encuadre temático en la secuencia de proyectos sobre iglesias. En la coyuntura temporal de 1757 y 1758, el teniente de arquitectura del maestro mayor de Palacio se encontraba inmerso en la vorágine de las obras exteriores del Palacio Real Nuevo. A pesar de ello, y tal vez por no defraudar al Consejo de Órdenes Militares, responde con pulcritud y eficacia, aunque con un año de dilación, al requerimiento del informe que se le había solicitado, aportando su proyecto; esta coyuntura también podría explicar, en parte, la abstracción de la propuesta a la que se aludía anteriormente. En relación con ello, el tipo de iglesia longitudinal de cruz latina y su austeridad figurativa, en indudable relación con un planteamiento económico ajustado, supone un hito singular en este momento de su carrera.

En los diez años anteriores, Ventura Rodríguez había proyectado un conjunto de temas de arquitectura religiosa, iniciado por su envío a la Academia de San Lucas de Roma (1748) y seguido por la sacristía de la capilla de San Isidro (1748), la iglesia de San Marcos en Madrid (1749), la Capilla del Pilar de Zaragoza (1750), el nuevo templo del monasterio de Silos en Burgos (1752), la iglesia del convento de Santa Ana en Madrid (1753), la fachada del convento de San Norberto en Madrid (1754), la Capilla Real de San Pedro de Alcántara en Ávila (1755) y la nueva catedral del Burgo de Osma (1755)[22]. En muchos de ellos se produce un cierto compromiso entre las tipologías de planta central y longitudinal, predominando la primera. En la mayoría de los casos, los proyectos incorporan una cierta riqueza e intensidad decorativa, adjuntando un notable ejercicio de inventiva, habilidad e ingenio, que contrasta con la actitud mimética y contenida del proyecto para San Vicente de Alcántara.

El año de 1759, el comienzo del reinado de Carlos III, supone una coyuntura clave en la vida de Ventura Rodríguez. El ejercicio de desnudez y esencialidad figurativa de las trazas objeto de nuestra atención, aunque fracasado en la iglesia extremeña, tendrá ciertos visos de continuidad en diversos ejemplos posteriores, como en el caso del convento de agustinos filipinos de Valladolid, cuyos tanteos iniciales comenzaba por las mismas fechas y, sobre todo, en el conjunto de proyectos realizados al servicio del Consejo de Castilla y el Patronato Real de iglesias de los obispados de Granada y Almería. Previamente, en 1748, Ventura Rodríguez ya había trabajado para el Patronato Real con la propuesta, no realizada, para la sacristía de la capilla de San Isidro, y para el Consejo de Castilla con el proyecto, en 1755, para la nueva catedral del Burgo de Osma, que tampoco se llevó a cabo. El proyecto de la iglesia de San Vicente, al servicio del Consejo de Órdenes, cuya ejecución material

[22] Sobre este conjunto de obras, una visión sintética con bibliografía de referencia en Ortega / Sancho / Marín, 2017.

escasamente recuerda a su referente dibujado, constituirá un precedente de interés en relación con el notable conjunto de proyectos realizados por Ventura Rodríguez a partir de 1767 y hasta el fin de sus días, en agosto de 1785.

Parece que el arquitecto madrileño no se desplazó a San Vicente de Alcántara, ni antes del proyecto ni durante la ejecución de la obra. Si hubiera visto el resultado, además del disgusto, habría reflexionado, sin duda, sobre la necesidad de la información previa y el control sobre la ejecución de las obras. Algo de esto se intentó en Andalucía con las campañas informativas de toma de datos a cargo de Manuel Machuca, en 1775, y con la designación de maestros para el seguimiento de la ejecución; a pesar de ello, el resultado de esos esfuerzos resultó muy desigual, con mayor número de fracasos que de aciertos.

El dibujo del proyecto, la arquitectura dibujada, pretende ser una "orden" ejecutiva para conformar un cierto "orden" espacial en el ámbito humano; entre ese ideal y la realidad material de la arquitectura construida son muchas las variables que operan y no siempre, como en este caso, en el mejor de los sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

Gutiérrez Ayuso, Alonso (2015): "El frustrado proyecto de altar mayor y las obras de reparación y adecentamiento en la Iglesia de San Vicente de Alcántara en el siglo XIX (años 1836 y 1851)". En: *Las Órdenes Militares en Extremadura, Actas primer congreso de la Federación Extremadura Histórica*, 419-447. Garrovillas de Alconétar (Cáceres): Federación Extremadura Histórica.

Martín Nieto, Dionisio A. (2003): "Noticias de Artistas del S. XVIII en los territorios de la Orden de Alcántara". En: *Alcántara, Revista del Seminario de Estudios Cacereños* (58), 11-44.

Ortega Vidal, Javier / Sancho Gaspar, José Luis / Marín Perellón, Francisco José (2017). *Ventura Rodríguez: el poder del dibujo*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Ortega Vidal, Javier / Sancho Gaspar, José Luis / Marín Perellón, Francisco José (2025): Adenda a los dibujos de Ventura Rodríguez. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (126), 49-79. https://doi.org/10.5281/zenodo.14283629

Ramajo Parra, Marceliano (2015). *Patología y diagnóstico del edificio histórico iglesia San Vicente Mártir (San Vicente de Alcántara)*. Cáceres: Trabajo de Fin de Grado, Escuela Politécnica de la Universidad de Extremadura.

Reyes Manso, Ángel (1999). *San Vicente de Alcántara (500 años de su Historia: 1429-1930)*. San Vicente de Alcántara: Asociación Cultural Vicente Rollano Muñoz.

Academia 128, 2026, 133-175 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

UN RETRATO INÉDITO DE *MARÍA TERESA DE BALLABRIGA Y ROZAS DE PERFIL Y CON PEINADOR* ATRIBUIDO A FRANCISCO DE GOYA

AN UNPUBLISHED PORTRAIT OF *MARÍA TERESA DE BALLABRIGA Y ROZAS, DEPICTED IN PROFILE AND WEARING* A HAIRDRESSING CAPE ATTRIBUTED TO FRANCISCO DE GOYA

Javier Martínez Molina
Universidad de Zaragoza
javimat@unizar.es
ORCID: 0000-0001-8273-8436

Arturo Ansón Navarro
Universidad de Zaragoza
artanson@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4674-8877

Recibido: 12/03/2026. Aceptado: 15/07/2026
Cómo citar: Martínez Molina, Javier / Ansón Navarro, Arturo: "Un retrato inédito de *María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* atribuido a Francisco de Goya", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 133-175.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24311450

Resumen: En este estudio se da a conocer un retrato inédito de *María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* atribuido a Francisco de Goya y, probablemente, pintado por el artista aragonés en agosto de 1783, durante su primera estancia veraniega en Arenas de San Pedro para retratar a distintos miembros de la familia del infante don Luis de Borbón. También se incluye una biografía actualizada de María Teresa de Ballabriga con datos novedosos procedentes de diversos archivos.
Palabras clave: *Francisco de Goya; retrato; boceto; pintura española; Ilustración; María Teresa de Ballabriga; Infante don Luis de Borbón; Zaragoza; Arenas de San Pedro.*

Abstract: This study presents a previously unpublished portrait of *María Teresa de Ballabriga y Rozas, depicted in profile and wearing a hairdressing* cape attributed to Francisco de Goya and likely painted by the Aragonese artist in August 1783, during his first summer stay in Arenas de San Pedro to paint portraits of various members of the family of Infante Luis de Borbón. The study also includes an updated biography of María Teresa de Ballabriga with new data from various archives.
Key words: *Francisco de Goya; portrait; pictorial sketch; spanish painting; Enlightenment; María Teresa de Ballabriga; Infante don Luis de Borbón; Zaragoza; Arenas de San Pedro.*

INTRODUCCIÓN

En este estudio damos a conocer una obra inédita atribuida a Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, Francia, 1828), en concreto un *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador*, destacada noble aragonesa casada con el infante don Luis de Borbón y Farnesio, hermano menor del rey Carlos III. Se trata de un óleo sobre lienzo de mediano formato, de 60 x 47,5 cm, perteneciente, en la actualidad, a una colección particular española, a la que se incorporó, a mediados de 2024, tras ser adquirido a un anticuario de la zona del Maresme. Hasta donde hemos podido averiguar, había pertenecido con anterioridad a un médico de esta misma comarca inmediata a Barcelona (fig. 1).

Sin duda, como comentaremos más adelante, esta pintura fue el primero de los varios retratos que Goya le hizo a María Teresa de Ballabriga y Rozas (Zaragoza, 1759-1820) durante su primera estancia veraniega, entre mediados de agosto y mediados de septiembre de 1783, en el Palacio de la Mosquera de Arenas de San Pedro (Ávila), a donde había sido invitado por el infante don Luis de Borbón y su esposa con el fin de que los retratase a ellos y a sus hijos. A su regreso a Madrid, Goya se llevaría consigo este retrato, pues lo había concebido, sin duda, como un estudio preparatorio del rostro de la dama que debía servir como modelo para el gran retrato ecuestre que le pintaría entre el otoño y el principio del verano siguientes y que entregaría muy avanzado ya el mes de julio de 1784 en una segunda estancia veraniega en Arenas.

El retrato se halla en buen estado de conservación. A principios de 2025 fue examinado a nivel técnico y posteriormente fue restaurado con gran esmero por la prestigiosa restauradora Caterina Bolet Terradell. Así, fue sometido a un exhaustivo estudio organoléptico, se procedió a su observación bajo luz de Wood (ultravioleta), se examinó radiográficamente y se analizaron sus pigmentos. Fruto de todo ello se pudo determinar que fue ejecutado *alla prima*, con gran soltura, rapidez y seguridad, sin arrepentimientos, salvo unas ligeras correcciones en mentón y nariz. Por otro lado, se constató que presentaba repintes y barnices enranciados, que oscurecían la efigie de la retratada y el peinador que esta lleva sobre los hombros, procedentes de diferentes intervenciones antiguas, especialmente de una restauración datable a comienzos del siglo XX que incluyó el reentelado de la obra[1]. Además, la superficie pictórica mostraba pérdidas por roces y desgastes por abrasión en los bordes, especialmente en el inferior, así como craquelados antiguos y micro pérdidas en el fondo y en distintas partes de la figura, tanto en el rostro (pómulo y mejilla) como en el peinador. El bastidor fijo de madera de pino, de listones de 3 cm de anchura, parece ser el originario. En los bordes se aprecian tanto el lienzo original pegado a

[1] Tal y como consta en el informe de restauración de Caterina Bolet Terradell de 10 de julio de 2025, el lienzo del reentelado es producto de una antigua restauración consistente en una forración realizada por el método de la gacha en caliente, usando un lienzo de lino con ligamento de tafetán más fino y tupido que el original. Por sus características, dicha restauración se presupone ejecutada a principios del siglo XX.



Fig. 1. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador*, 1783, óleo sobre lienzo, 60 x 47,5 cm. Colección particular.

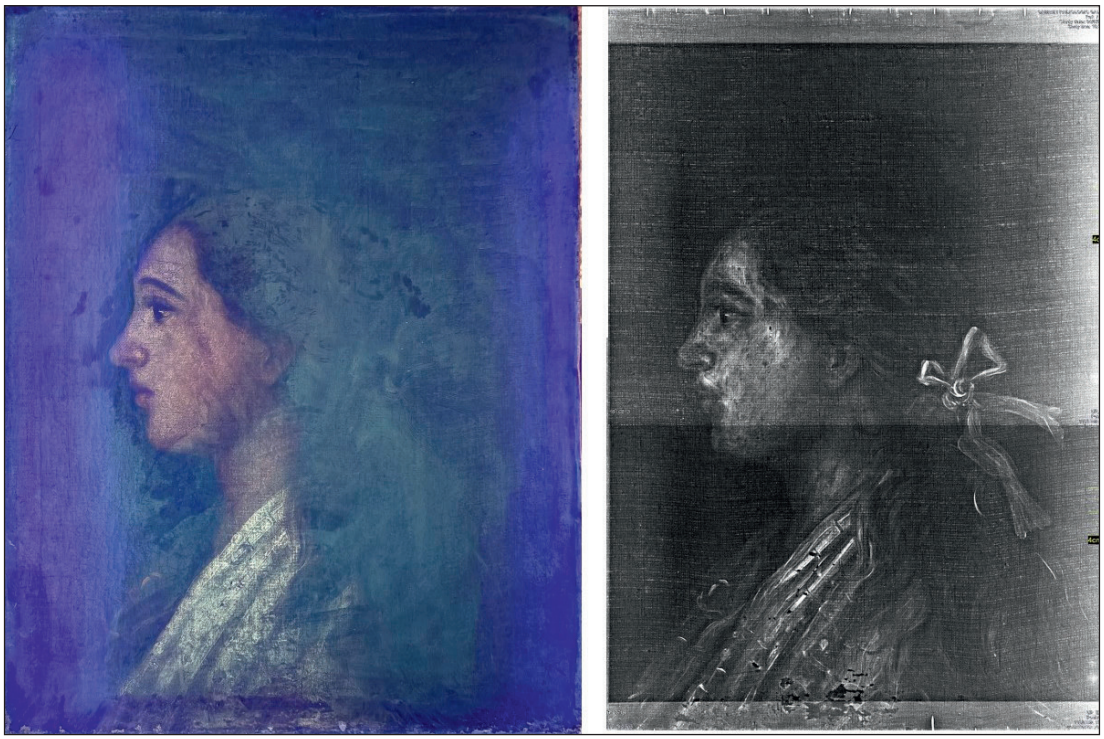


Fig. 2. Imágenes del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador,* atribuido a Goya, bajo la luz de Wood (ultravioleta) [izq.] y en radiografía [dcha.].



Fig. 3. Vista general del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador,* atribuido a Goya, antes de su restauración.



Fig. 4. Reverso del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador*, atribuido a Goya (izq.), y dos detalles de los bordes del mismo en los que se observan el lienzo original pegado a la tela de forración, algunos orificios de las tachuelas originarias y la imprimación rojiza (dcha.).

la tela del reentelado como las tachuelas de hierro con que se clavó esa nueva tela. También se observan en el lienzo originario los orificios donde estuvieron clavadas las primitivas tachuelas (figs. 2, 3 y 4).

El lienzo original es un tafetán de lino de telar manual e hilatura gruesa que, aunque no es visible en el reverso debido al reentelado, sí se puede observar en los dobleces laterales. Como dato significativo, se aprecia que la tela originaria sobre la que se pintó el retrato presenta idéntica trama que el lienzo del *Retrato del infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio de perfil*, realizado también por Goya durante su estancia veraniega de 1783 en Arenas de San Pedro. En el ángulo inferior izquierdo de la tela y en sus bordes se ven restos de su preparación de base, formada por dos capas, una primera realizada con cola orgánica, carbonato cálcico y tierra roja, y una segunda, a modo de imprimación, en la que a la tierra roja se le añadió aceite y blanco de plomo, resultando esa capa superior de una tonalidad entre rojiza y rosada. Esta base de preparación fue aprovechada por el pintor como parte de la capa pictórica en transparencias y transiciones de color, así como para las zonas de sombra (fig. 5).

El análisis de los pigmentos lo realizó la empresa especializada ARTE LAB de Madrid, que detalló sus resultados en un exhaustivo informe fechado el 19 de enero de 2025. De sus conclusiones podemos destacar que el lienzo recibió, como ya se ha señalado, una doble imprimación de color rojizo, una primera más oscura y otra encima más extensa y clara. Sobre esa preparación se aplicaron las capas de pintura, en una o dos manos, con pinceladas muy sutiles para matizar el color. Los pigmentos utilizados fueron los propios de la pintura española del último cuarto del siglo XVIII y



Fig. 5. Detalle del cuello y de la barbilla del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador,* atribuido a Goya, en el que se aprecia la base de preparación rojiza usada con valor pictórico.

corresponden a la paleta habitual de Goya. Para los blancos se empleó blanco de plomo, carbonato cálcico y carbonato cálcico magnésico. El negro es de carbón y de huesos. El rojo es de pigmentos de tierra y bermellón. El amarillo es amarillo de Nápoles. El anaranjado procede de pigmentos de tierra y minio. El azul es azul de Prusia.

MARÍA TERESA DE BALLABRIGA Y ROZAS, CONOCIDA COMO *LA INFANTA*, UNA DESTACADA DAMA NOBLE ARAGONESA

El 6 de noviembre de 1759 nació en Zaragoza María Teresa de Ballabriga y Rozas, en la casa-palacio familiar de la calle del Coso, parroquia de San Felipe, donde fue bautizada al día siguiente. Se le pusieron los nombres de María, Teresa, Josefa (por su madre), Antonia, Benita (por su tía materna) y Leonarda, actuando de padrino su hermano de madre, don José de Villalpando y Rozas, conde de Torresecas y marqués de la Compuesta[2]. Era la quinta de seis hijos nacidos del matrimonio

[2] Archivo Diocesano de Zaragoza (en adelante, ADZ), Iglesia parroquial de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza (en adelante, IPSFSMZ), *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), entre los ff. 173 y 174 adenda inserta de la partida de bautismo de María Teresa de Ballabriga y Rozas, ca. V-1775.

formado por el militar don José Ignacio de Ballabriga[3] y Español (Zaragoza, 1721-1785) y la muy Ilustre Sra. doña Josefa de Rozas y Drummond de Melfort (Madrid, 1722-Zaragoza, 1773), condesa viuda de Torresecas. En Zaragoza, donde residió muchos años, primero en su infancia y después desde 1792 hasta su muerte en 1820 —salvo en los años de la Guerra de la Independencia—, María Teresa de Ballabriga y Rozas fue conocida con afecto como *La Infanta*, por haber estado casada con el infante don Luis de Borbón[4].

Ascendientes familiares e infancia en Zaragoza

Sus progenitores: José Ignacio de Ballabriga y Josefa de Rozas

El 4 de marzo de 1750 habían contraído matrimonio en la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza don José Ignacio de Ballabriga y Español y doña Josefa de Rozas y Drummond de Melfort[5], viuda en primeras nupcias del III conde de Torresecas y II marqués de la Compuesta. Ese primer matrimonio de doña Josefa de Rozas se había celebrado en Zaragoza el 5 de abril de 1741, en la parroquia de San Pedro, con don José Custodio de Villalpando y Ric (¿?-Zaragoza, 1748)[6], que sería III conde de Torresecas a la muerte de su padre, don Ildefonso de Villalpando y Cortés, el 8 de marzo de 1745[7]. José Custodio fue también II marqués de la Compuesta desde 1742 por herencia de su antepasado don José Rodrigo y Villalpando (Zaragoza, 1668-Madrid, 1741), preclaro jurista, secretario de Gracia y Justicia de Felipe V entre 1717 y 1741 y I marqués de la Compuesta desde 1726, quien, en 1740, hizo donación de su gran biblioteca al convento de San Ildefonso para crear la primera biblioteca pública de Zaragoza. Doña Josefa conoció a su primer esposo cuando vino a vivir a la ciudad acompañando a su hermana Benita, cuyo marido, José del Campillo y Cossío (Alles, Asturias, 1693-Madrid, 1743), había sido nombrado en mayo de 1737 Intendente General de Aragón y Corregidor de Zaragoza, cargos en los que permaneció hasta febrero de 1741.

---

[3] Aunque Vallabriga es la manera generalizada de escribir el apellido, preferimos utilizar la grafía Ballabriga: primero, porque el apellido procede del topónimo Ballabriga, lugar de la comarca oscense de Ribagorza, escrito con B y no con V; y segundo, porque si bien en documentos familiares del siglo XVIII procedentes de los *Quinque Libri* de parroquias zaragozanas se escribe indistintamente con B y con V, consideramos que la grafía correcta, acorde con la forma de escribir entonces en Aragón, es Ballabriga.

[4] Ansón Navarro, 1995a: 153.

[5] ADZ, Iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza, *Quinque Libri*, tomo 22 de Matrimonios (1743-1754), f. 227. También se hizo una anotación al margen en ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Casados (1738-1772), f. 58 v., haciendo constar que la partida de matrimonio está en San Pablo.

[6] ADZ, Iglesia parroquial de San Pedro de Zaragoza, *Quinque Libri*, tomo 2 (1728-1851), f. 175 r. El segundo apellido de José Custodio era Ric, aunque a veces anteponía el de López de Ruesta. Su madre fue doña Clara Ric López de Ruesta, que estuvo casada con Ildefonso de Villalpando y Cortés.

[7] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1742-1783), f. 10 r.

El 5 de abril de 1741, como ya se ha señalado, Josefa de Rozas contrajo matrimonio con José Custodio de Villalpando, que aún no era ni marqués ni conde. Estuvieron casados siete años, pues este falleció en Zaragoza el 22 de diciembre de 1748, siendo enterrado en la iglesia del convento de San Ildefonso[8], en la cripta concedida a su antepasado José Rodrigo y Villalpando, que tanto había favorecido a dicho cenobio dominico. De ese primer matrimonio Josefa tuvo tres hijos: Francisco de Paula, fallecido el 2 de diciembre de 1742[9]; José de Villalpando y Rozas Cortés de Sangüesa y Beaumont (Madrid, 27 de noviembre de 1743-Zaragoza, 11 de junio de 1796), que sería IV conde de Torresecas y III marqués de la Compuesta, y María Francisca.

Poco más de un año después de enviudar, el 4 de marzo de 1750, Josefa de Rozas se volvió a casar, en este caso con un militar de la pequeña nobleza aragonesa, el ya citado José Ignacio de Ballabriga y Español, nacido en Zaragoza el 1 de febrero de 1721. Era señor de Soliveta, Vallerolet y otros lugares de la comarca altoaragonesa de Ribagorza, además de capitán del Regimiento de Voluntarios de a caballo de Aragón. Su padre, José de Ballabriga y las Foyas (Zaragoza, 1680-¿?), fue regidor del Ayuntamiento de Zaragoza por el brazo de la baja nobleza, mientras que su madre, Antonia Español y Ardanuy, nacida en Arén (Huesca), fue señora de Soliveta. El día anterior, 3 de marzo, ante el vicario general del Arzobispado de Zaragoza, Dr. Fausto Antonio Asturquiza, había comparecido el contrayente, don José Ignacio de Ballabriga y Español, "caballero hijodalgo, hombre mozo, ciudadano de la presente Ciudad, Señor del Lugar de Soliveta, y parroquiano de la Yglesia de San Pablo de la misma Ciudad, de 29 años, manifestando que era libre y sin impedimento para casar con la Iltre. S^{ra}.ª D.ª Josepha de Rozas y Drumons [sic], condesa de Torresecas, viuda del ya difunto Dn Joseph Villalpando". El mismo día, Pedro José Sassa, vicario de la parroquia de San Pedro y beneficiado de la de San Gil, tomaba declaración a la contrayente en su propio domicilio por encargo del vicario general. Fueron testigos del expediente matrimonial el citado Sassa y Juan Aquilué, presbítero beneficiado de la parroquia de la Santa Cruz, que declararon que "conocen muy bien a dichos contrayentes por todo el tiempo que, respectivamente, residen en esta ciudad". En vista de todo, el vicario general "dio comisión a don Pedro Ballabriga, presbítero beneficiado de la dicha iglesia parroquial de San Pablo para que, sin preceder monición alguna, pues dispensó las tres [...], despose en las casas de la propia habitación de la dicha e infrascripta contraiente, según disposición de Nuestra santa Madre Yglesia a los referidos S^{res} Dn Joseph Ballabriga y Español, e Il^{re} D.ª Josepha de Rozas y Drummont [sic]"[10]. El sacerdote que celebró el enlace con toda discreción en la propia casa de la novia, es decir, en la casa-palacio de los condes de Torresecas en Zaragoza, Pedro de Ballabriga, era pariente del contrayente.

[8] Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (en adelante, ACP), Parroquia del Pilar de Zaragoza, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1736-1756), f. 403 v.

[9] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1742-1783), f. 2 v. Fue inhumado en la iglesia del convento de San Ildefonso de Zaragoza, donde tenían enterramiento los marqueses de la Compuesta.

[10] ADZ, *Casamientos del Año de 1750, desde 1º de Henero hasta Junio, inclusive* (Ms. 55), sin foliar.



Fig. 6. Godfrey Kneller, *Retrato de John Drummond, I conde de Melfort*, ca. 1688, óleo sobre lienzo, 243,7 x 147,2 cm. Edimburgo, National Galleries of Scotland.

Ascendientes maternos en la nobleza escocesa

Doña Josefa de Rozas y Drummond de Melfort era hija de don José de Rozas y Meléndez de la Cueva (Lima, Virreinato del Perú, 1665-Madrid, 1722), II conde de Castelblanco, y de la distinguida dama noble escocesa Frances Drummond de Melfort y Wallace (París, 1696-Madrid, 1724), que falleció muy joven. Josefa había nacido en Madrid el 25 de diciembre de 1722 y cuando murió su madre tenía poco más de un año. Vivió en Zaragoza desde finales de la década de 1730 hasta su fallecimiento el 10 de septiembre de 1773[11]. Por tanto, como hija y hermana de conde, pertenecía a la nobleza.

[11] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1742-1783), f. 136 v.

Los ascendientes escoceses por vía materna de doña Josefa de Rozas eran muy destacados. Descendía directamente de los Drummond, los Stuart y los Wallace, tres destacados linajes nobles jacobitas convertidos al catolicismo, que, tras la Revolución Gloriosa (1688-1689), siguieron en su exilio en Francia al destronado rey Jacobo II de Inglaterra y VII de Escocia, y a su sucesor, el pretendiente Jacobo III. El abuelo de doña Josefa fue John Drummond (Stobhall, Escocia, 1649-París, 1714), hijo segundo del III conde de Perth (fig. 6). Fue I conde de Melfort (1686), duque de Melfort y marqués de Forth (1692). A su vez, ejerció los cargos de secretario de Estado de Escocia entre 1684 y 1688 (continuó siéndolo en el exilio) y de embajador ante el papa del destronado Jacobo II y después del pretendiente Jacobo III. Luis XIV de Francia le permitió usar el título de duque de Melfort y le nombró par de Francia en 1701. Murió en París en enero de 1714. Se había casado en segundas nupcias con Lady Euphemia Wallace (ca. 1654-París, 1743), del destacado clan nobiliario escocés de los Wallace. Tuvieron siete hijos, entre ellos dos hermanas, Lady Josephine y Lady Frances, tía y madre, respectivamente, de Josefa de Rozas, que casaron sucesivamente con el mismo noble español, el ya citado José de Rozas y Meléndez de la Cueva, la primera en 1710 y la segunda en 1721[12].

Ascendientes maternos en el Virreinato del Perú

El padre de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort y abuelo de María Teresa de Ballabriga y Rozas fue el referido José de Rozas y Meléndez de la Cueva, español nacido en Lima en 1665 e hijo de un acomodado comerciante de ascendencia cántabra (fig. 7). Desde su Perú natal, en el que había hecho fortuna con el comercio de Indias, y tras ser corregidor de Jauja, dio el salto a la Corte española con la pretensión de abrirse camino en la alta administración real. Fruto de ello fue nombrado gobernador y capitán general de Guatemala en 1700. En 1708 viajó de nuevo a España, en plena Guerra de Sucesión, con la intención de que Felipe V, en cuyo bando borbónico se encuadró, lo nombrase virrey del Perú, pero no lo consiguió. Su hermano Tomás le cedió, en 1709, el título de conde de Castelblanco que el rey le había concedido en 1706. Por entonces, y debido a acusaciones de contrabando que derivaron en un proceso judicial, tuvo que pasar a Francia. Pronto entró en el círculo de los jacobitas exiliados en Saint-Germain-en-Laye y se hizo colaborador de Jacobo III valiéndose de su sólida fortuna personal, que acabaría poniendo al servicio político y militar del pretendiente[13]. Sin duda, los jacobitas, empezando por su futuro suegro, vieron en su dinero un apoyo económico fundamental para sus intentos de recuperar las coronas de Inglaterra y de Escocia.

José de Rozas y Meléndez de la Cueva, viudo sin hijos de la limeña Magdalena de Urrutia, casó en 1710, en segundas nupcias, con Lady Mary Josephine Drummond

[12] Sobre la genealogía de los Drummond de Melfort véase Leblic García, 2008: 170-172.
[13] Sobre José de Rozas y su familia véase Villella y Sánchez Viamonte, 2014: 72-78.



Fig. 7. Jean-Baptiste Oudry, *Retrato de José de Rozas y Meléndez de la Cueva, I conde de Castelblanco*, ca. 1716, óleo sobre lienzo, 137 x 105 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

de Melfort y Wallace (1691-1713), distinguida joven cuyo aspecto conocemos por el retrato póstumo que de ella pintó hacia 1716 el francés Jean-Baptiste Oudry (fig. 8) junto con el de su esposo, unos retratos que llegaron a ser propiedad de María Teresa de Ballabriga y Rozas y que pertenecen al Museo del Prado. En diciembre de 1713 volvió a quedar viudo y algo después financió las dos expediciones jacobitas de invasión de Escocia de 1715 y 1717, que fracasaron estrepitosamente. En 1717 Jacobo III le concedió el título de duque de Saint Andrews[14]. Tras el fracaso del segundo intento de invasión de Escocia, el pretendiente, que ya no contaba con el apoyo de la Regencia de Francia (que no quería conflictos con la Gran Bretaña de los Orange durante la minoría de edad de Luis XV), se instaló en los Estados Pontificios. Entonces, José de Rozas, viendo que no tenía sentido permanecer en

[14] Martín-Valdepeñas Yagüe, 2023: 224.



Fig. 8. Jean-Baptiste Oudry, *Retrato póstumo de Lady Mary Josephine Drummond de Melfort y Wallace*, ca. 1716, óleo sobre lienzo, 137 x 105 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Francia, decidió regresar a España en 1719, acompañado de la que sería su tercera esposa a partir de 1721, Lady Frances Drummond de Melfort y Wallace (París, 1695-Madrid, 1724), futura madre de Josefa de Rozas y Drummond de Melfort. Durante el viaje de regreso, Lady Frances dio a luz en Bayona, en diciembre de 1719, a una hija, María Benita de Rozas y Drummond de Melfort (Bayona, Francia, 1719-Madrid, 1801), que debió de ser extramarital, pues la velación matrimonial no tuvo lugar hasta el 13 de febrero de 1721 en la capilla del Colegio de los Escoceses de Madrid. Quizás se habían casado privadamente en Francia, pero parece extraño que tardasen más de un año en realizar la misa nupcial tras establecerse en España. María Benita, como veremos, tendría un gran protagonismo en la educación de su sobrina María Teresa de Ballabriga y Rozas en Madrid[15]. Dos hijos más nacieron

[15] Sobre María Benita de Rozas y familia véase el estudio de Martín-Valdepeñas Yagüe, 2023: 223-231.

de ese matrimonio: Juan José, que vino al mundo en diciembre de 1721 y sería III conde de Castelblanco, y la ya citada Josefa, que nació el 25 de diciembre de 1722.

Fallecimiento de sus abuelos maternos y matrimonios de su madre

Sin embargo, pronto morirían los cónyuges: José de Rozas y Meléndez de la Cueva en 1722 y Frances Drummond de Melfort y Wallace, que había sido nombrada en diciembre de ese mismo año dueña de honor de la infanta Isabel de Orleans, en 1724. Tras quedar huérfanas, María Benita y Josefa fueron internadas en 1727-1728 en el Real Colegio de Ntra. Sra. de Loreto de Madrid, de donde saldrían muy jóvenes para casarse. José de Rozas no vio el final del largo juicio que había mantenido desde 1708, que se resolvió a su favor en 1723, cuando ya había muerto. A pesar de ello, su viuda no pudo recuperar su hacienda del Perú, que tuvo que ser arrendada a un acreedor francés al que sería vendida en 1727 para pagar deudas. En una palabra, los tres hijos huérfanos del matrimonio se quedaron prácticamente sin patrimonio y a expensas, especialmente las dos niñas, de lograr un buen casamiento: María Benita, en 1737, con el futuro ministro José del Campillo y Cossío, que había quedado viudo, y Josefa, en 1741, con José Custodio de Villapando y Ric, hijo del conde de Torresecas, como ya se ha señalado[16].

El hermano varón, Juan José de Rozas y Drummond de Melfort (Madrid, 1721-1794) heredó siendo muy niño el título de conde de Castelblanco. Tras educarse desde 1735 en el Real Seminario de Nobles de Madrid, fue nombrado mayordomo de semana del rey Felipe V en 1741. Ese mismo año se casaría con la dama noble andaluza María Josefa Topete y Topete (Morón de la Frontera, Cádiz, ca. 1723-1786), hija del II marqués de Pilares y futura III marquesa, con la que no tuvo sucesión, y en segundas nupcias con Catalina Villegas y Angulo, dama de Morón, con la que tampoco tuvo hijos. En 1771 fue nombrado caballero de la Real Orden de Carlos III y en 1782 grefier de la Real Orden del Toisón de Oro[17]. Al morir sin descendientes el 28 de marzo de 1794, fue su hermana María Benita su heredera universal, quien, a su vez, al morir sin sucesión en 1801, dejó heredera a María Ana de Ballabriga y Rozas, que estaba soltera.

Volviendo a doña Josefa de Rozas y Drummond de Melfort, cabe destacar que enviudó del III conde de Torresecas y II marqués de la Compuesta el 22 de diciembre de 1748[18]. Al tener que criar a dos hijos menores se quedó a vivir con su suegra, doña Clara Ric López de Ruesta, pero esta falleció solo tres meses después, el 22 de marzo de 1749[19], por lo que se vio obligada a pensar en un nuevo matrimonio. Así, un año después de enviudar, el 4 de marzo de 1750, casó en segundas nupcias

[16] Martín-Valdepeñas Yagüe, 2023: 226.
[17] Martín-Valdepeñas Yagüe, 2023: 227. Mayoralgo y Lodo, 2022: 455. Gutiérrez Núñez, 2005: 5, 7 y 18.
[18] ACP, Parroquia del Pilar de Zaragoza, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1736-1756), f. 403 v.
[19] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1742-1783), f. 29 r.

con el ya citado José Ignacio de Ballabriga y Español, señor de Soliveta, Vallerolet y otros lugares de la comarca de Ribagorza[20]. Era, por tanto, un matrimonio entre nobles, pero algo desigual, pues ella era condesa viuda de Torresecas y él un joven militar de la baja nobleza aragonesa —capitán del Regimiento de Voluntarios de a caballo de Aragón— con escaso patrimonio dados sus menguados señoríos. No obstante, eran casi de la misma edad, pues él acababa de cumplir 29 años y ella tenía 27, y les quedaba mucho por vivir.

Vida familiar del matrimonio Ballabriga-Rozas en Zaragoza

La nueva pareja se instaló en la casa-palacio de los condes de Torresecas, situada en el n.º 5 de la calle del Coso esquina con la calleja de Torresecas, que conducía a la plaza de San Felipe. Ocupaba el espacio en el que en 1900 se construyó el edificio de la Droga Alfonso y era casi colindante por la izquierda con el Palacio de los Gigantes, sede de la Capitanía General, y por detrás con el Palacio de Fuenclara[21]. Allí vivieron también los hijos pequeños del primer matrimonio de Josefa: el jovencísimo IV conde de Torresecas, José de Villalpando y Rozas, y su hermana María Francisca.

Hemos podido determinar que el nuevo matrimonio tuvo seis hijos, de los que solo tres llegaron a la edad adulta: Luis, que sería marino, María Teresa, y María Ana. La primera hija fue María Antonia, nacida y bautizada el 23 de diciembre de 1750 en la zaragozana iglesia parroquial de San Felipe[22] y fallecida el 12 de septiembre de 1752, siendo enterrada en el convento de Santo Domingo o de Predicadores[23]. El segundo vástago fue Luis Gonzaga de Ballabriga y Rozas (Zaragoza, 1754-Madrid, 1803), que nació el 2 de febrero de 1754 y fue bautizado al día siguiente en San Felipe[24]. La tercera hija sería María Josefa Luisa Gonzaga, nacida y bautizada en San Felipe el 18 de marzo de 1755[25] y que murió al mes siguiente, el 14 de abril de 1755, siendo inhumada también en Santo Domingo[26]. El cuarto vástago fue María Josefa Bibiana Clara, nacida el 2 de diciembre de 1756, bautizada ese mismo día en San Felipe y que debió de morir siendo niña[27]. La quinta hija fue María Teresa de Ballabriga y Rozas, nacida el 6 de noviembre de 1759 y bautizada el día 7 en San Felipe[28]. Por último, ya tardíamente, el 15 de junio de 1765, nació otra niña,

[20] Broto Aparicio, 2005: 6. José Ignacio fue en 1753 alcalde de Arén, villa cercana a sus posesiones.
[21] Sobre el emplazamiento de la casa-palacio de Torresecas véase Ballestín Miguel, 2017: 88-91 y 95.
[22] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), f. 59 v.
[23] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1742-1783), f. 47 r.
[24] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), f. 95 r.
[25] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), f. 109 r.
[26] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1742-1783), f. 64 r.-v.
[27] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), f. 159 r.
[28] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), entre los ff. 173 y 174 adenda inserta de la partida de bautismo de María Teresa de Ballabriga y Rozas, ca. V-1775.

María Ana Manuela, y fue bautizada el mismo día en San Felipe[29]. En todos estos bautismos, salvo en el último, actuó de padrino el joven conde de Torresecas, José de Villalpando y Rozas, medio hermano de los bautizados.

La vida familiar transcurrió en Zaragoza, en la casa-palacio del Coso, con una servidumbre considerable. Hemos podido documentar a la familia Ballabriga en dicho domicilio de la parroquia de San Felipe propiedad de los Villalpando entre 1751 y 1773 gracias a las matrículas de cumplimiento pascual. Así, en 1752, esta disponía de un maestro (Vicente Mazarico), un paje, dos lacayos, una doncella, un ama, dos criados, dos criadas, un cochero y un estudiante[30]. El maestro y el estudiante debían de ocuparse de la educación del hijo mayor de Josefa de Rozas, José, que había heredado los títulos de los Villalpando. Además, José Ignacio de Ballabriga tenía dos esclavos africanos, uno al que se le puso el nombre de José Antonio de la Concepción y otro al "que en su país de Berbería se llamaba Egda abu Sacrán" y que fue bautizado en San Felipe el 12 de febrero de 1754 como José Ignacio Francisco de Nuestra Señora del Pilar, siendo su padrino Bartolomé González, teniente del Regimiento de Galicia[31]. Ambos conversos aparecen citados por primera vez en las matrículas de 1755 y seguirían al servicio de los Ballabriga. Entre 1763 y 1766 se menciona en la servidumbre a Guillermo Culuben, francés. Años más tarde, entre 1771 y 1773, aparece ya citada María Teresa de Ballabriga y Rozas, pues había alcanzado la edad de confesión y comunión[32]. Después ya no figurará por haberse trasladado a Madrid, junto a su hermana María Ana, a la casa de su tía María Benita de Rozas, casada en segundas nupcias con el marqués de San Leonardo. Por su parte, Luis de Ballabriga y Rozas, al poco de cumplir 14 años, dejó Zaragoza para ingresar el 30 de abril de 1767 como guardiamarina en la Real Compañía de Guardias Marinas y en el Colegio Naval de Cádiz (fig. 9)[33]. Llegaría a ser teniente general de la Armada en agosto de 1802. Sin duda, su tío don Pedro Fitz-James Stuart y Colón de Portugal (Madrid, 1720-Hita, Guadalajara, 1789), IV marqués de San Leonardo y teniente general de la Armada, además de primer caballerizo y gentilhombre de cámara de Carlos III, tuvo que ver decisivamente en esa vocación militar.

Nada seguro sabemos de la educación de María Teresa de Ballabriga, que en sus primeros años pudo recibir de un preceptor, aunque después debió de estudiar en uno de los dos únicos colegios zaragozanos dedicados a la enseñanza femenina: en el de Santa Rosa, de terciarias dominicas, próximo al domicilio familiar, pues estaba en la calle Azoque, o en el de La Enseñanza, regentado por la Compañía de

[29] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), f. 233 r.

[30] ADZ, *Matrícula de las personas de confesión y comunión de la Parroquia del Sr. San Felipe de Zaragoza*, años 1751-1773.

[31] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Bautizados (1742-1768), f. 95 v.

[32] ADZ, *Matrícula de las personas de confesión y comunión de la Parroquia del Sr. San Felipe de Zaragoza*, años 1771, 1772 y 1773.

[33] Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años Políticos e Históricos de las cosas más particulares ocurridas en la Imperial, Augusta y Siempre Heroica ciudad de Zaragoza (1782-1833)* (ms. en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, BUZ), año 1803 (ms. 121), f. 91 v.

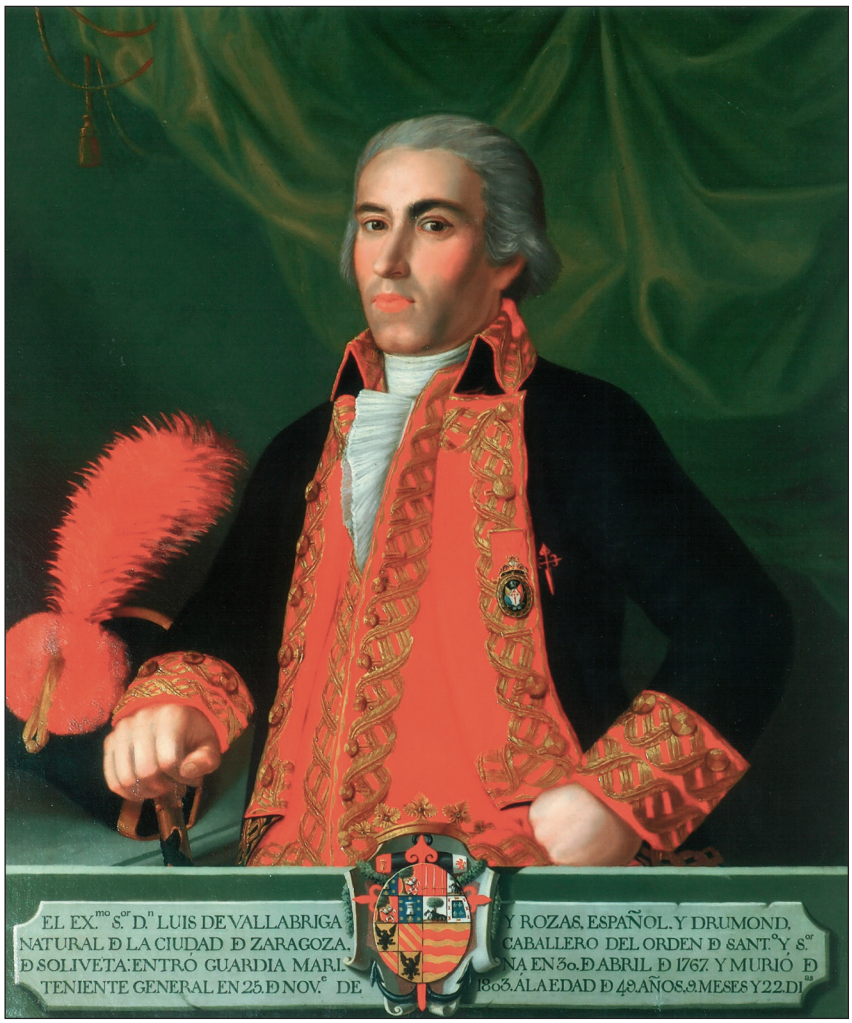


Fig. 9. Autor desconocido, *Retrato de Luis de Ballabriga y Rozas con el uniforme de teniente general de la Real Armada*, ca. 1802-1803, óleo sobre lienzo, 101,8 x 81,7 cm. Viso del Marqués (Ciudad Real), Archivo-Museo Álvaro de Bazán (Museo Naval).

María y que se ubicaba junto al Real Seminario de San Carlos, antiguo Colegio de la Compañía de Jesús[34].

El 10 de septiembre de 1773 falleció repentinamente en Zaragoza la madre de María Teresa de Ballabriga, doña Josefa de Rozas, que fue enterrada en la iglesia del convento de carmelitas descalzas de San José[35]. Poco después, María Benita de Rozas, marquesa consorte de San Leonardo y hermana de la fallecida, se llevó a Madrid, a su casa de la calle Baja de la Madera, a sus dos sobrinas huérfanas, María

[34] Martínez Molina, 2023: 305-306.

[35] ADZ, IPSFSMZ, *Quinque Libri*, tomo 6 de Difuntos (1742-1783), f. 136 v., y también en Archivo de la Iglesia parroquial de Santa Engracia de Zaragoza (AIPSE), *Quinque Libri*, tomo 1 de Bautizados, Muertos y Casados (1719-1797), f. 242 v.

Teresa, que acababa de cumplir 13 años, y María Ana, de 8 años. La marquesa, que el 3 de noviembre de 1753 alumbró a una niña que falleció al mes de nacer, María Eustaquia Petronila, no tenía hijas, por lo que tomó a sus sobrinas como tales. El padre de las niñas, pensando en su futuro, cedió a sus cuñados "todos los derechos de padre y pidiéndoles las tuvieran siempre en su casa"[36]. En Madrid completarían su formación y serían introducidas por su tía en los salones y círculos de la aristocracia cortesana.

José Ignacio de Ballabriga y Español, tras quedar viudo y solo, dejó la casa-palacio de Torresecas y pasó a habitar un inmueble que poseía en la plaza del Mercado. Doce años después, el 12 de diciembre de 1785, a los pocos meses de que su hija María Teresa enviudase, moría en Zaragoza, posiblemente por la epidemia de tercianas que asoló la ciudad. Fue enterrado en la capilla de los Santos Patriarcas de la iglesia de San Pablo "con mucha magestad" y con epitafio en su sepultura. Ofició el funeral el Dr. Carlos Espinosa y Fuertes, arcediano de Belchite. Faustino Casamayor dijo del difunto que era teniente coronel del Regimiento de Voluntarios de a caballo, señor de Vallerolet y de otras villas, natural de Zaragoza, parroquiano de San Pablo y gran jinete, y que había muerto a los 64 años. También resaltó que estuvo casado con "la M. I. Sra. Dª Josefa Stuard, de la familia real de Inglaterra, marquesa viuda de la Compuesta, condesa de Torresecas", y mencionó a sus hijos, "el Sr. Dn. Luis Ballabriga, que actualmente es capitán de navío, la Exma. Sra. Dª María Teresa, condesa de Chinchón, viuda del Seren.º Infante D. Luis […] y otra hija Dª María Ballabriga"[37].

El matrimonio de María Teresa de Ballabriga y Rozas con el infante don Luis de Borbón y Farnesio. La relación con Francisco de Goya

En la primavera de 1775 el rey Carlos III y su hermano menor el infante don Luis de Borbón y Farnesio (Madrid, 1727-Arenas de San Pedro, Ávila, 1785) trataron sobre el matrimonio de este. Don Luis, que había sido arzobispo de Toledo y primado de España (1735) y arzobispo de Sevilla (1741), además de cardenal (1737), sin estar ordenado de sacerdote, había tomado en 1754 la decisión de abandonar esas prelaturas, con gran enojo de su hermano el rey Fernando VI y de su madre Isabel de Farnesio, dado que carecía de vocación religiosa y deseaba disfrutar de una vida sentimental plena. Pero el infante no buscó esposa de inmediato, como hubiera sido lo lógico, pues tardaría más de veinte años en casarse. En ese periodo tuvo sucesivas aventuras de las que nacieron, al menos, tres hijos ilegítimos, hasta que en 1775 fue comidilla de la Corte, con gran escándalo de su hermano el rey

[36] Martín-Valdepeñas Yagüe, 2023: 230. Montero, 1989: 45.

[37] Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años Políticos e Históricos de las cosas más particulares ocurridas en la Imperial, Augusta y Siempre Heroica ciudad de Zaragoza (1782-1833)* (ms. en la BUZ), año 1785 (ms. 107), f. 263 r. y v.

Carlos III, el embarazo de una joven plebeya, Antonia María Rodríguez, "Antoñita"[38]. Don Luis la amaba de verdad y la defendió ante el Consejo de Castilla, presidido por Manuel Ventura Figueroa Barreiro, su propio confesor. El pintor Luis Paret y Alcázar, a su servicio desde 1774 y que lo acompañaba en sus andanzas, fue condenado al destierro en la isla de Puerto Rico junto con otros sirvientes del infante[39], quien, al parecer, había contraído además la sífilis.

La situación asustó a Carlos III, al confesor del rey, fray Joaquín de Eleta y la Piedra, y al secretario de Estado, Jerónimo Grimaldi y Pallavicini, que en febrero de 1776 escribió a Manuel Ventura Figueroa manifestándole que no podía retrasarse más el matrimonio del infante con el fin de acabar con los escándalos y de despejar la sucesión del rey en su hijo Carlos, príncipe de Asturias. Pero antes había que establecer el marco legal que impidiese, en caso de que don Luis tuviera descendencia de dicho matrimonio, que sus hijos pudiesen tener derecho preferente a la sucesión de la Corona, pues, según la ley Sálica de 1713, los reyes tenían que haber nacido en España y los hijos de Carlos III lo habían hecho en Nápoles. De ahí la rápida redacción de la Pragmática Sanción, publicada el 23 de marzo de 1776 y aceptada por el infante, que reglamentaba los enlaces entre personas de manifiesta desigualdad social. Si don Luis se casaba, con permiso del rey, con una dama en un matrimonio desigual o morganático, el príncipe de Asturias y sus hermanos podrían suceder a Carlos III en el trono, pues aquel renunciaría automáticamente al derecho de sus hijos a pertenecer a la familia real y a llevar sus apellidos y su esposa tampoco podría ser considerada integrante de la familia real[40].

De inmediato, Eleta, Grimaldi y Figueroa se pusieron a buscar candidatas al matrimonio. Prepararon una terna: una hija del duque del Parque, una sobrina del marqués de Campo Real y María Teresa de Ballabriga y Rozas, sobrina del marqués de San Leonardo. La elegida por el infante fue esta última, que tenía 16 años y medio, y no 17 como se ha repetido, mientras que don Luis tenía 48. Por tanto, era 32 años menor que este, que escogió a la más joven y hermosa[41]. Al parecer, a Carlos III no se le informó de que la muchacha elegida descendía de una de las más antiguas casas nobiliarias escocesas y que estaba enlazada con los Stuart, de la casa real de Escocia, lo que, sin duda, hubiera llevado a desestimar su candidatura. El matrimonio se debió de preparar entre marzo y abril de 1776. Ciertos autores, basándose en rumores que circularon por la Corte, han venido considerando a la marquesa de San Leonardo, María Benita de Rozas y Drummond de Melfort, la instigadora de la candidatura de su sobrina, unos rumores que el conde de Fernán Núñez dio por ciertos en su *Compendio de la Vida del Rey Carlos III*[42]. Sin embargo, la realidad debió de ser bien distinta, como se deduce de una carta que el marqués de

[38] López Marinas, 2011: 83-84.
[39] Delgado Mercado, 1957: 28-31.
[40] López Marinas, 2011: 89-111.
[41] Peña Lázaro, 1996: 41. López Marinas, 2011: 107-111.
[42] Fernán Núñez, 1791. Mencionó a "la tía de la mujer del Infante, que era la que había hecho la boda".

San Leonardo le escribió el 27 de mayo de 1776 a su hermano Jacobo Fitz-James Stuart, duque de Berwick, que estaba en París: "Yo no he tenido arte ni parte en esta hist.ª, ni mi mujer tampoco, teníamos esta chica en casa criándola, tiene 15 años y medio [*sic*], es muy linda, pero S. A. solam.te dice la ha visto dos o tres veces al salir de la iglesia de La Granja, y eso metida en su capotillo, nadie ha hablado jamás de ella, pero la fama de su buena cara, buena índole, sumo recogim.to, mucho entendim.to, mucha inocencia y grande educación, la han acarreado su fortuna…"[43].

Don Luis, que el 15 de abril de 1776 ya había pedido a Carlos III el preceptivo permiso para casarse, lo recibió cuatro días más tarde. Antes de que María Teresa de Ballabriga supiera que el infante la había escogido como su futura esposa, Manuel Ventura Figueroa se presentó en el domicilio de los marqueses de San Leonardo para comunicarles la decisión. Ante las habladurías que ya corrían por la Corte, la marquesa escribió el 16 de mayo al padre Eleta para manifestarle que había sido el propio don Luis quien el 10 de mayo le había enviado recado, como tutora de su sobrina, pidiéndole permiso para casarse con la muchacha "sin que fuese obstáculo para solicitar después el consentimiento de su padre", y para expresarle "la consternación" que le había producido "lance tan impensado". No fue un matrimonio por amor, pues la joven tuvo que ser convencida por sus tíos. El padre de la novia, que no podía asumir los gastos de la boda, otorgó su permiso por carta el 24 de mayo. Acabaron siendo los San Leonardo los que aportaron la dote y corrieron con parte de los gastos del enlace[44] (fig. 10).

El infante, que era uno de los hombres más ricos de España por las cuantiosas rentas eclesiásticas y nobiliarias que percibía, le hizo a la novia regalos muy costosos en forma de joyas por un montante total de 3.130.000 reales de vellón. Además, le dio nada menos que 2.000.000 de reales para que regalara a su padre lo que quisiera. Las capitulaciones matrimoniales se otorgaron en Aranjuez el 7 de junio de 1776 entre don Luis y el marqués de San Leonardo. En ellas, el novio señalaba para "alfileres" o gastos privados de su esposa 100 doblones de oro (8.000 reales) al mes y, en caso de viudedad, 12.000 ducados (132.353 reales) al año[45]. Terminada la jornada real en Aranjuez, la boda se celebró privadamente, lejos de la Corte, el 27 de junio de 1776 en la capilla del palacio de los marqueses de Villafranca del Bierzo en Olías del Rey (Toledo), oficiándola el arzobispo de Toledo, Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón[46]. Al enlace no pudo asistir el hermano de la desposante, que acababa de ser ascendido el 16 de marzo de 1776 a teniente de fragata, pues estaba embarcado por el Caribe.

Puesto que no podía vivir en la Corte, es decir, ni en Madrid ni en los Reales Sitios, y tampoco en lugares cercanos, lo que impedía el uso del palacio de Boadilla

[43] La carta en Montero, 1989: 46-47.

[44] Montero, 1989: 46-47.

[45] Montero, 1989: 47.

[46] Archivo de la Iglesia parroquial de Olías del Rey (AIPOR), *Quinque Libri*, libro 5º, f. 254. También se inscribió en el Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGPR), *Libro de Matrimonios*, f. 242. Véase a su vez Montero, 1989: 47 y 50 (nota 18).



Fig. 10. Anton Raphael Mengs, *Retrato del infante don Luis de Borbón y Farnesio con banda y placa de la Real Orden de Carlos III*, ca. 1776, óleo sobre lienzo, 152,7 x 100 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

del Monte (Madrid) que don Luis había habitado desde 1765, la nueva pareja se fue a vivir a Velada (Toledo), al palacio de los condes de Altamira, y poco después a Cadalso de los Vidrios (Madrid), al palacio de los marqueses de Villena, donde residieron entre febrero y septiembre de 1777. Después alternaron Velada y Arenas de San Pedro (Ávila), donde se instalaron por primera vez en la primavera-verano de 1778. Desde su primera estancia en Arenas, donde ocuparon sucesivamente varios caserones, María Teresa se encontró muy a gusto con las vistas de la Sierra de Gredos y el infante con la posibilidad de cazar a placer (fig. 11). Por ello, decidieron construir allí un palacio acorde a su condición, el de La Mosquera, que comenzó a edificarse en 1780 bajo diseños de 1779 de su arquitecto de confianza, el gran Ventura Rodríguez (fig. 12). En marzo de 1782 ya se había terminado y habilitado más de la mitad del inmueble, que se convirtió pronto en una pequeña



Fig. 11. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas apoyada en un sillón*, 1783, óleo sobre lienzo, 151,2 x 97,8 cm. Munich, Neue Pinakothek.

"corte"[47]. No obstante, pasaban periodos en Velada, donde nacieron dos de sus cuatro hijos. Luis María, el primogénito, vino al mundo el 22 de mayo de 1777 en Cadalso (fig. 13). Antonio María, el segundo, nació el 6 de marzo de 1779 en Arenas y murió el 13 de diciembre de ese año. María Teresa, futura condesa de Chinchón, fue alumbrada en Velada el 26 de noviembre de 1780 (fig. 14). La menor, María Luisa, que sería duquesa de San Fernando de Quiroga, nació en Velada el 6 de junio de 1783. A Luis María lo inscribieron con el apellido Ballabriga; a Antonio María con el apellido Borbón, que se le quitó por presiones al obispo de Ávila; y a María Teresa y María Luisa sin apellidos. En 1800, cuando los tres hijos

[47] Domínguez-Fuentes, 2002: 149-158. López Marinas, 2011: 125. Ortega Vidal / Sancho Gaspar / Marín Perellón, 2018: 454-459 y 476-481. Martínez Molina / Ansón Navarro, 2025: 103-104.



Fig. 12. Vista general del Palacio de la Mosquera de Arenas de San Pedro (Ávila).

vivos fueron autorizados por Carlos IV a usar el apellido Borbón, este fue añadido a sus partidas[48].

En los primeros años de matrimonio el infante se desvivió por su esposa, que se encontraba aislada de su familia y no soportaba bien el retiro obligado. Además, su servidumbre principal había sido designada por Carlos III y ella se sentía vigilada y desautorizada, especialmente por Juan Miguel de Aristia (Azpilcueta, Navarra, ca. 1710-Madrid, 1791), secretario de cámara y administrador del infante, y por fray Urbano de Arcos, confesor de este, que informaban de todo al rey y al confesor real. No obstante, pronto congenió María Teresa de Ballabriga con el hidalgo Francisco del Campo y de la Haza (Nava de Ordunte, Burgos 1753-¿?), oficial mayor segundo de la Secretaría de Cámara del infante, además de secretario, gentilhombre, guardarropa y galán o cortejo de la propia María Teresa, el cual se convirtió en su principal apoyo y confidente[49]. A tal punto llegó la hostilidad con Aristia que, tras un serio encontronazo, este fue cesado a petición del infante en mayo de 1781, aunque el rey lo premió. A partir de entonces, del Campo se convirtió en el hombre fuerte del servicio, lo que satisfizo a María Teresa. Esta, según José de Lorenzana, sobrino del arzobispo de Toledo, era "de genio fuerte y propio de su país", en referencia al carácter aragonés[50]. Sin duda, tenía personalidad y se debía de imponer a su esposo, de temperamento más débil y timorato.

La vida cotidiana en Velada y Arenas debía de ser bastante rutinaria. Don Luis cazaba en los montes cercanos, se entretenía en su gabinete de Ciencias Naturales, reunía en su casa a una pequeña tertulia y celebraba frecuentes veladas musicales

[48] Peña Lázaro, 1996: 45.
[49] Martínez Molina / Ansón Navarro, 2025: 104.
[50] López Marinas, 2011: 136 y 152.



Fig. 13. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de Luis María de Borbón y Ballabriga*, 1783, óleo sobre lienzo, 134 x 114 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza.

con el afamado Luigi Boccherini, a su servicio como violonchelista y compositor desde 1770, el violinista Francisco Fort y sus tres hijos: Antonio (viola), Pablo y Juan (violines)[51]. Los cinco, junto con el infante, que tocaba el clave, formaban una excelente orquesta de cámara. Por otra parte, las visitas de aristócratas (Altamira, Villafranca…), frecuentes inicialmente, se fueron haciendo excepcionales, tal y como dejó por escrito el conde de Fernán-Núñez tras visitar a la familia en enero de 1785: "hacía tiempo que el infante no recibía visitas de los viejos amigos, ni de los oportunistas e hipócritas cortesanos. Al principio solían visitarle, pero poco a poco se fueron apartando del todo"[52].

[51] López Marinas, 2011: 145.
[52] Fernán Núñez, 1791: 218.



Fig. 14. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de María Teresa de Borbón y Ballabriga,* 1783, óleo sobre lienzo, 134,5 x 117,5 cm. Washington, National Gallery of Art.

En el verano de 1783 hizo su aparición en Arenas Francisco de Goya, llamado por María Teresa de Ballabriga para pintar a sus hijos mayores, al infante y a ella misma. Francisco del Campo y su hermano menor, Marcos del Campo y de la Haza (Valle de Trucios, Vizcaya, 1759-¿?), este también al servicio de don Luis en 1781 y después "covachuelista" de la administración real, fueron sin duda los enlaces para concertar el primer viaje del pintor a Arenas. La razón evidente fue la estrechísima relación de este con el joven Marcos del Campo, que se había casado el 1 de marzo de 1783 con la hermana pequeña de los Bayeu, María Bayeu y Subías (Zaragoza, 1750-Madrid, 1838), por lo que se había convertido en cuñado de Goya. Ya se conocían de antes, tal y como se lo explicó el artista a su gran amigo Martín Zapater: "No me acordé de decirte que mi cuñada la María se casó, y que yo fuy el instrumento o motor de el casamiento, pues era amigo mío; antes de pensar en

semejante ni lo conocía; es buen mozo (mejorando lo presente), es de oficina, no tiene más que cien doblones de sueldo pero tiene otras cosas que lo pasa bien y muy progsimo a ascender por su Hermano, que está con el Ynfante Don Luis, y es el amo, y dicen que onbre de talento. El nobio majo que se cae a pedazos y de solos beinticuatro años"[53].

A finales de enero de 1783, don Luis de Ballabriga y Rozas, que había ascendido en diciembre de 1782 a capitán de fragata, pidió licencia tras catorce años embarcado. Aprovecharía el permiso para visitar en su retiro de Arenas a su hermana María Teresa, a la que no veía desde 1767, a su cuñado y a sus sobrinos, a los que no conocía. En ese verano de 1783 debió de coincidir allí con Goya, que es posible que le hiciese entonces el retrato suyo que poseyó su hermana y que hoy está en paradero desconocido[54].

Goya estuvo pintando en Arenas un mes, desde mediados de agosto al 19 de septiembre de 1783. Al año siguiente, puesto que había complacido a sus clientes con sus retratos, fue invitado de nuevo a pasar el verano en Arenas para seguir retratando a la familia, pero esta vez por un periodo más largo, de alrededor de dos meses y medio, y acompañado de su esposa, Josefa Bayeu y Subías (Zaragoza, 1747-Madrid, 1812), embarazada de su futuro hijo Javier de Goya y Bayeu (Madrid, 1784-1854). Esa segunda estancia veraniega, que se dilató entre mediados o finales de julio y avanzada la primera mitad de octubre de 1784, la dedicó a pintar su célebre retrato colectivo conocido como *Retrato de la familia del infante don Luis de Borbón*[55] (fig. 15).

Unos meses más tarde, el 30 de marzo de 1785, Goya tuvo ocasión de besar la mano del infante don Luis en Madrid. El día anterior este no había podido acompañar a su hermano el rey Carlos III y a los príncipes de Asturias en su visita a la Virgen de Atocha por estar enfermo. Goya le transmitía a su amigo Martín Zapater, ese mismo 30 de marzo, la preocupación por su salud: "El pobre ynfante don Luis no pudo salir, que está muy malo: Oy le he besado la mano por despedida, que se ha marchado a su casa media ora antes que el rey a Aranjuez. Y según lo he

[53] Ansón Navarro, 2012: 197; 1995b: 258.

[54] Este retrato figura en la *liquidación y reparto* de los bienes que quedaron a la muerte del infante don Luis entre su viuda y sus tres hijos, realizada el 27 de noviembre de 1797 ante el escribano Manuel Isidro Valdés del Campo. En dicho documento se cita el retrato que Goya le hizo a Luis de Ballabriga así: "Cuadro que representa una media figura del retrato del hermano de la Señora Dña Maria Teresa Vallábriga y Rozas, con marco dorado, pintado en tela, tiene por alto dos pies y doce dedos y por ancho un pie y catorce dedos [77,6 x 53 cm]. Su autor Don Francisco de Goya en 1200 rs.". Véase Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (en adelante, AHPNM), protocolo 20.822, escribano Manuel Isidro Valdés del Campo, ff. 465 y 875. Arnaiz Tejedor / Montero, 1986: 51. Ansón Navarro, 1995a: 152.

[55] Águeda Villar / Salas Bosch, 2003: 173-179 (cartas 53 y 54). Canellas López, 1981: 254-256 (cartas 81 y 84). Ansón Navarro, 1995a: 151-152. Goya partió de Madrid hacia Arenas de San Pedro muy avanzado el mes de julio, tras acabar su *Retrato de María Teresa de Ballabriga a caballo*, que tenía que entregar allí. Para el 13 de octubre ya estaba de regreso en Madrid, pues ese día escribió a Martín Zapater dándole cuenta de su estancia veraniega al servicio del infante y su esposa.



Fig. 15. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de la familia del infante don Luis de Borbón*, 1784, óleo sobre lienzo, 248 x 328 cm. Parma (Italia), Fondazione Magnani Rocca.

visto estos días, que parece tenía gusto el verme a menudo, y observado no escapa de esta; y lo mismo opinan otros"[56].

De vuelta a Arenas, la salud del infante se fue deteriorando progresivamente. Además, la tensión con su esposa fue en aumento, quizás porque el enfermo no le hacía mucho caso. En junio la enfermedad se agravó y a primeros de julio llegaron de Madrid dos médicos enviados por Carlos III, pero no hubo mejoría. El confesor de don Luis, fray Urbano de Arcos, en carta de 13 de julio, comunicaba al ministro Floridablanca que la relación entre el infante y su mujer era insostenible y acusaba a esta de altanera, déspota, poco agradecida y de insultar constantemente a Su Alteza[57]. Sin duda, el fraile capuchino cargaría las tintas en sus opiniones contrarias a María Teresa de Ballabriga.

[56] Canellas López, 1981: 262-263 (carta 94).
[57] López Marinas, 2011: 139.

Los años de viudedad de María Teresa de Ballabriga y Rozas

El 7 de agosto de 1785, a las seis y cuarto de la mañana, moría en el palacio de La Mosquera de Arenas de San Pedro don Luis de Borbón y Farnesio. En su testamento había dejado dispuesto que quería ser enterrado en la capilla del palacio de Boadilla del Monte, y si no se podía, en Chinchón, pero a la espera de poder ser trasladado al Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial —lo que tuvo lugar en 1800— su cuerpo fue depositado provisionalmente en la capilla de San Pedro de Alcántara del convento franciscano dedicado al santo en Arenas de San Pedro[58].

Lo que vino después fue un auténtico maltrato psicológico y social a su viuda. Carlos III había dado órdenes precisas para después del fallecimiento de su hermano. Envió a su hombre de confianza, Juan Miguel de Aristia, para que hiciese inventario de todos los bienes que este había dejado, y mandó que la servidumbre se trasladara a Madrid. Los tres hijos, Luis, María Teresa y María Luisa, todavía muy pequeños, fueron llevados a Toledo el 18 de septiembre, responsabilizándose de su educación, por orden del rey, el arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana. Así, el niño fue tutelado por el prelado por medio de su sobrino, el canónigo José de Lorenzana, que actuó como preceptor, despidiéndose a Estanislao de Lugo y Molina (La Orotava, Tenerife, 1758-Burdeos, 1833), elegido cuatro meses antes por María Teresa de Ballabriga para dicho cometido, mientras que las niñas fueron encomendadas a las monjas cistercienses de San Clemente de Toledo[59]. A la viuda solo le quedó como persona de confianza Francisco del Campo, pero unos meses después, el 14 de febrero de 1786, fue puesto en entredicho por el alcalde de Arenas, Alonso Zorrilla, que se dirigió a Floridablanca incidiendo en el "crecido y notorio afecto" de la dama hacia él, lo que provocó que se ordenase a del Campo reincorporarse a su plaza de oficial de la Secretaría de Estado, pero sin suponer ello menoscabo de su carrera[60]. María Teresa, aislada en Arenas sin sus tres hijos, a los que no podía visitar, se retiró al palacio de Velada para estar cerca de ellos. Allí vivió con recato y reducido servicio. Fueron para ella años de soledad y olvido social. Quizás recibiera, de vez en cuando, la visita de sus tíos y su hermana[61].

Sería ya Carlos IV quien, en noviembre de 1792, con la intervención favorable del nuevo secretario de Estado, el aragonés Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, X conde de Aranda, permitiera a María Teresa instalarse donde quisiera.

---

[58] Peña Lázaro, 1996: 49.

[59] Peña Lázaro, 1996: 49-50. Montero, 1989: 49. Gutiérrez García-Brazales, 1984: 181-230.

[60] Peña Lázaro, 1996: 50. Ansón Navarro, 2012: 198. Montero, 1989: 50. De hecho, sería nombrado miembro del Consejo de Estado, ministro honorario de la Contaduría Mayor y contador general de las Encomiendas de las Órdenes Militares y de los infantes Carlos María Isidro y Francisco de Paula. El 1 de enero de 1796 Carlos IV lo premió nombrándolo caballero de la Real Orden de Carlos III. Con el tiempo, la propia María Teresa lo designó su administrador y apoderado, interviniendo en su nombre en distintas gestiones.

[61] Peña Lázaro, 1996: 52-53.

Ella decidió volver a su Zaragoza natal con la espléndida colección de arte heredada de su marido. Su hermano Luis, que desde 1792 estaba acantonado en Cartagena, al saber del levantamiento del destierro solicitó un permiso de seis meses para acudir a Velada y acompañarla en su traslado a Zaragoza. Al emprender el viaje el 15 de noviembre, María Teresa pudo visitar a sus hijos en Toledo durante tres días. Había estado siete años, nada menos, sin verlos. María Teresa y su hermano llegaron a la capital aragonesa el 30 de noviembre de 1792 y se hospedaron en casa de la marquesa de Estepa, donde ella fue cumplimentada por la nobleza aragonesa y las autoridades de la ciudad[62]. Ya en julio de 1793 se instaló, de alquiler, en la amplia y suntuosa casa-palacio renacentista de los Zaporta, que acababa de quedar libre por la muerte del influyente ilustrado Ramón Pignatelli y Moncayo. Permaneció viuda el resto de su vida, viviendo principalmente en su Zaragoza natal, a la que se trajo en septiembre de 1802 a su hija menor, María Luisa, aunque los años de la Guerra de la Independencia los pasó refugiada en Mallorca. El 6 de mayo de 1814 regresó a Zaragoza, donde se la conocía popularmente como *La Infanta* y donde falleció, en su nueva casa de la calle del Coso, el 26 de febrero de 1820, a los 60 años, siendo enterrada en la cripta bajo la Santa Capilla del Templo del Pilar[63].

CIRCUNSTANCIAS Y CONTEXTO DE REALIZACIÓN DEL *RETRATO DE MARIA TERESA DE BALLABRIGA Y ROZAS DE PERFIL Y CON PEINADOR*

En agosto de 1783, por deseo de María Teresa de Ballabriga, y a sugerencia de su secretario Francisco del Campo, hermano de Marcos del Campo, que desde marzo de ese mismo año era cuñado de los hermanos Bayeu y del propio Goya, este fue requerido por el infante don Luis para que acudiese a la villa de Arenas de San Pedro, donde, desde hacía unos meses, residían en el nuevo Palacio de la Mosquera, con el fin de retratarlos a ellos y a sus hijos. Al parecer, otros pintores como Alejandro de la Cruz (Salamanca, 1738-Madrid, 1811) o Gregorio Ferro (Santa M.ª de Lamas, La Coruña, 1742-Madrid, 1812) habían retratado a los hijos mayores de la pareja con escaso acierto[64]. El joven XI marqués de Villafranca y duque consorte de Alba, José Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga (Madrid, 1756-Sevilla, 1796), también había sido retratado por Goya[65], por lo que es muy posible que en alguna de sus visitas hubiera hablado también al infante y a su esposa de las grandes cualidades de Goya para el retrato. Sin duda, sabrían de su pericia tanto por los hermanos del Campo como por el marqués.

---

[62] Peña Lázaro, 1996: 53. Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años Políticos e Históricos de las cosas más particulares ocurridas en la Imperial, Augusta y Siempre Heroica ciudad de Zaragoza (1782-1833)* (ms. en la BUZ), año 1792 (ms. 113), ff. 174 r.-176 v.

[63] Ansón Navarro, 1995a: 153. García Guatas / Naya Franco, 2020: 19-21 y 28-29. Montero, 1989: 50.

[64] Ansón Navarro, 1995a: 150-153. Sobre la relación artística establecida entre Goya y la familia Borbón-Ballabriga véase también Junquera Mato, 1996a. Calvo Serraller / Martín de Argila, 2012. Lasala, 2018.

[65] Sobre este retrato, dado a conocer por Arturo Ansón en 2022, véase Ansón Navarro, 2022. Vidal, 2023.



Fig. 16. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de María Teresa de Ballabriga*, 1783, óleo sobre tabla, 48 x 39,6 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Tras recibir aviso por correo para que marchase a Arenas con el fin comunicado, Goya acudió mediado el mes de agosto de 1783. En la carta que el 20 de septiembre dirigía a su gran amigo Martín Zapater recién llegado de su viaje de retorno, le decía: "He estado un mes continuamente con estos señores". Si nos atenemos a este dato, Goya debió de salir de Madrid hacia el 16-17 de agosto y llegaría a Arenas hacia el 19-20 de ese mes, pues el viaje duraría de dos a tres días en coche hasta esa villa apartada al pie de la sierra de Gredos, con un recorrido de unos 150 kilómetros desde Madrid[66].

Estando ya en Arenas, sabemos que Goya pintó el día 27 de agosto un *Retrato de María Teresa de Ballabriga* de perfil, que ahora posee el Museo del Prado (fig. 16),

[66] Ansón Navarro, 1995a: 150-151.

al óleo sobre tabla y con unas dimensiones de 48 x 39,6 cm, algo más reducidas que las del que aquí damos a conocer, y lo sabemos porque en la parte posterior de aquel retrato existía, sobre un cartón hoy desaparecido, una inscripción manuscrita antigua en la que se indicaba que de 11 a 12 de la mañana del día 27 de agosto de 1783 lo "hacía" don Francisco de Goya[67]. A su vez, otro *Retrato del infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio de perfil*, propiedad de los duques de Sueca, al óleo sobre lienzo y con unas dimensiones de 49 x 40 cm, todavía posee una similar inscripción antigua manuscrita en un cartón del reverso en la que se dice que Goya lo hizo de 9 a 12 de la mañana del día 11 de septiembre de 1783, es decir, en tres horas[68] (fig. 17).

Durante su estancia de un mes en Arenas en el verano de 1783, además de estos dos retratos de perfil de reducidas dimensiones, Goya pintó otros retratos de mayor tamaño, casi todos ellos al óleo sobre lienzo: el *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas apoyada en un sillón* (151,2 x 97,8 cm), de tres cuartos, que se halla en la Neue Pinakothek de Munich[69]; el *Retrato de Luis María de Borbón y Ballabriga* (134 x 114 cm), hijo mayor de los infantes, de cuerpo entero, hoy en el Museo de Zaragoza; el *Retrato de María Teresa de Borbón y Ballabriga* (134,5 x 117,5 cm), hija mediana de la pareja, también de cuerpo entero, que está en la National Gallery de Washington; el borrón o boceto del *Retrato de María Teresa de Ballabriga a caballo* (82,5 x 61,7 cm), de la Galleria degli Uffizi de Florencia (fig. 18), destinado a la realización de un gran retrato ecuestre que Goya pintaría ya a su vuelta a Madrid, entre el otoño de 1783 y el principio del verano de 1784, y que pudo tener unos 385 x 295 cm, actualmente en paradero desconocido o perdido[70], y, de mediano tamaño, el *Retrato de María Teresa de Ballabriga* (66,7 x 50,5 cm), sobre tabla y con formato de busto, de la Colección Pérez Simón (fig. 19), que Goya pudo pintar a finales de agosto de 1783, aunque lo retocaría probablemente en el verano de 1784, durante su segunda estancia en Arenas[71].

---

[67] La inscripción decía lo siguiente: "RETRATO DE DÑA. MARIA TERESA DE VALLABRIGA / ESPOSA DEL SER.MO SEÑOR YNFANTE / DE ESPAÑA D.N LUIS ANTONIO / JAIME DE BORBÓN / QUE DE 11 A 12 DE LA MAÑANA EL DIA / 27 DE AGOSTO DEL AÑO 1783 / HACÍA / D.N FRANCISCO DE GOYA". El texto ya fue dado a conocer, en francés y de forma resumida, por Yriarte, 1867: 138, que vio directamente este retrato y el de su esposo en una visita al palacio de Boadilla del Monte (Madrid), donde ambos estaban junto con otros retratos pintados por Goya para los Borbón-Ballabriga. La llamativa mención al corto tiempo de solo una hora que Goya empleó para pintar el retrato de María Teresa de Ballabriga se debió sin duda a la sorpresa que causaría a la retratada, a su marido y a sus empleados la gran rapidez con la que el pintor aragonés era capaz de ejecutar un retrato como este.

[68] Viñaza, 1887: 227, XXXIII. Luna Fernández, 1996a: 343, n.º 62; 1996b: 86-87.

[69] Sobre este magnífico retrato véase Martínez Molina / Ansón Navarro, 2025: 103-109.

[70] Ansón Navarro, 1995a: 151-152. Arnaiz Tejedor / Montero, 1986: 49 y 55. Águeda Villar / Salas Bosch, 2003: 173-179 (cartas 53 y 54). El retrato ecuestre definitivo lo pintó Goya dentro de un marco cronológico general que va de octubre de 1783 a julio de 1784, cuando lo concluyó y entregó, aunque el periodo más factible para su realización sería la primavera y los comienzos del verano de 1784, pues el 2 de julio le faltaba poco para terminarlo, como le comunicó por carta a su amigo Martín Zapater.

[71] Junquera Mato, 1996b: 112-115.

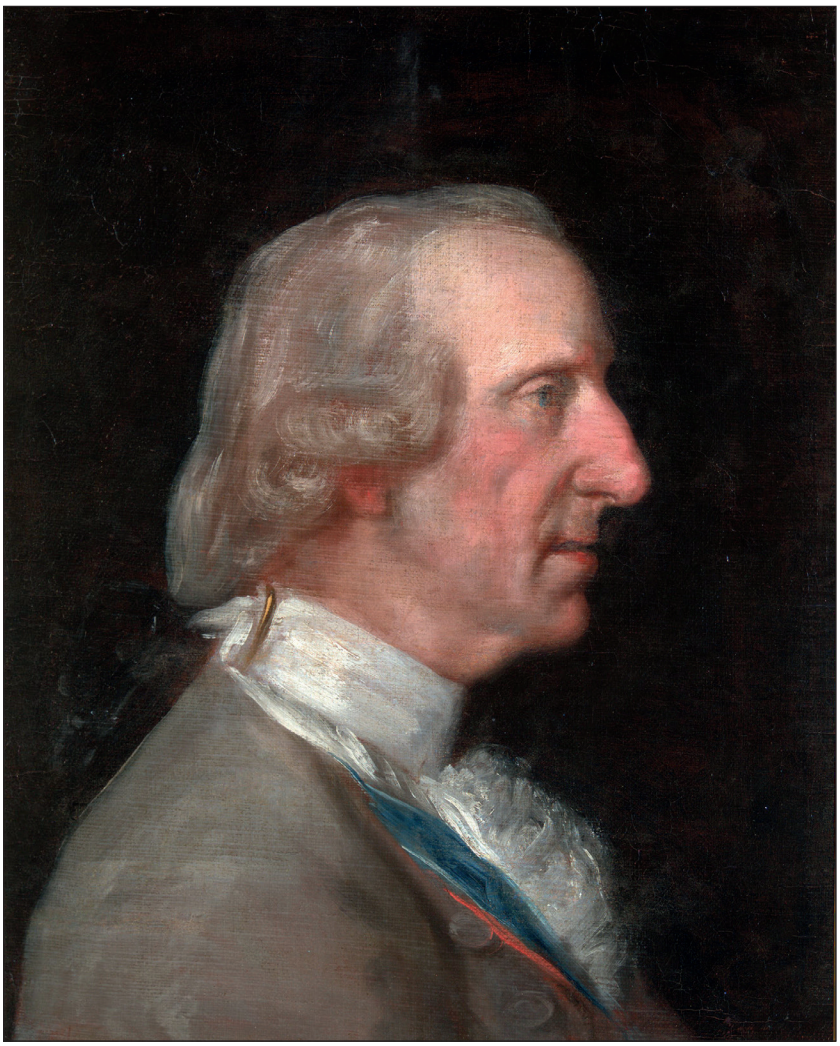


Fig. 17. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato del infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio de perfil,* 1783, óleo sobre lienzo, 42 x 37 cm. Madrid, Colección de los duques de Sueca y condes de Chinchón.

Sabemos que el 20 de septiembre de 1783, por la carta que le escribió ese mismo día a su amigo Martín Zapater y que posee el Museo del Prado, Goya acababa de llegar a Madrid de Arenas de San Pedro y muy cansado: "Estoy reventado del coche que por orden de su Alteza me an traido muy deprisa". Seguramente, Goya habría dejado Arenas el día anterior, 19 de septiembre. En la carta le daba cuenta de los retratos que había pintado: "he hecho su retrato [el del infante], el de su señora y niño y niña, con aplauso inesperado por aber hido ya otros pintores y no aber acertado a esto: He salido dos bezes a cazar con su Alteza […]. He estado un mes continuamente con estos señores y son unos ángeles, me an regalado mil duros y una bata para mi mujer toda de plata y oro que bale treinta mil reales, según me dijeron allí los guarda ropas, y an sentido tanto que me aya hido que no se podían ir del sentimiento, y con las condiciones que abía de volver lo menos todos los



Fig. 18. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de María Teresa de Ballabriga a caballo* (boceto), 1783, óleo sobre lienzo, 82,5 x 61,7 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi.

años"[72]. Regresaba Goya muy satisfecho de haber dado gusto con sus obras a los Borbón-Ballabriga, que estaban deseosos de que volviese al año siguiente para hacer nuevos retratos, tal y como haría acompañado de su mujer. Estos retratos serían su mejor carta de presentación como retratista de gran solvencia y calidad para destacados miembros de la aristocracia cortesana en años sucesivos, como la familia de la condesa-duquesa de Benavente, después condesa consorte de Osuna; la futura condesa de Casa Pontejos, cuñada de Floridablanca, o los condes de Altamira[73].

[72] Canellas López, 1981: 250 (carta 72).

[73] Sobre esa incipiente labor de Goya como retratista de la aristocracia cortesana véase Martínez Molina / Ansón Navarro, 2025: 95-143.



Fig. 19. Francisco de Goya y Lucientes, *Retrato de María Teresa de Ballabriga,* 1783, óleo sobre tabla, 66,7 x 50,5 cm. Colección Pérez Simón.

Pues bien, durante los primeros días de esta estancia veraniega de Francisco de Goya en Arenas de San Pedro de agosto-septiembre de 1783 fue cuando el artista aragonés pintó sin duda el *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador*, que aquí estudiamos en primicia.

ESTUDIO ARTÍSTICO DEL *RETRATO DE MARÍA TERESA DE BALLABRIGA Y ROZAS DE PERFIL Y CON PEINADOR*

La pintura que aquí damos a conocer, realizada al óleo sobre lienzo y con unas dimensiones de 60 x 47,5 cm, consideramos que es el primer retrato que Francisco de Goya hizo de María Teresa de Ballabriga al poco de llegar a Arenas de San Pedro

hacia el 19-20 de agosto de 1783, invitado por esta y por su marido el infante don Luis para retratar a ambos esposos y a sus dos hijos mayores, Luis María y María Teresa.

Por sus características y su manera de estar ejecutada, esta obra fue un primer intento por parte de Goya de retratar a María Teresa de Ballabriga con inmediatez y espontaneidad, recién levantada de la cama, justo cuando su peluquero particular, Santos García, se disponía a peinarla, pues porta un fino peinador blanco sobre los hombros, pero todavía presenta el pelo desordenado. Es un retrato informal pero realista que refleja la confianza que la retratada, que entonces contaba con 23 años y casi diez meses de edad y llevaba siete años casada, estaba depositando en el pintor, pues no tuvo inconveniente en que la retratase con ese aspecto natural, sin peinar, sin maquillar y sin ir vestida de forma elegante, algo muy poco habitual en la época, especialmente en personas de tan alta condición social.

Este retrato hay que ponerlo en relación estrecha con el *Retrato de María Teresa de Ballabriga*, también de busto y de perfil hacia la izquierda, que conserva desde 1995 el Museo Nacional del Prado, que es de tamaño algo menor y está pintado sobre tabla y no sobre lienzo (fig. 20)[74]. Este segundo retrato, como ya se ha señalado en el apartado anterior, fue realizado por Goya el día 27 de agosto del año 1783, en una sesión de solo una hora, entre las 11 y las 12 de la mañana, como constaba en la inscripción que existía en su parte posterior. El mismo figura tanto en la testamentaría del infante don Luis de Borbón, hecha a su muerte en 1785, valorado en 2.000 reales de vellón[75], como en el testamento de Joaquín José Melgarejo y Saurín (Cox, Alicante, 1780-Madrid, 1835), I duque de San Fernando de Quiroga[76], esposo de María Luisa de Borbón y Ballabriga, hija pequeña del infante don Luis y de María Teresa de Ballabriga.

Las semejanzas entre ambos retratos son evidentes, tanto en la posición de perfil hacia la izquierda que adopta la retratada como en el formato de busto y en el concepto general, aunque se aprecian diferencias notables entre ellos. El fondo

---

[74] El retrato tiene el n.º de inventario P07695 del Museo Nacional del Prado. Sus propietarios fueron: M.ª Luisa de Borbón y Ballabriga, duquesa consorte de San Fernando de Quiroga e hija menor de la retratada, hasta su fallecimiento sin descendencia en 1846; después la familia de su difunta hermana, condes de Chinchón; y, sucesivamente, los duques de Sueca, los marqueses de Acapulco y el marqués de Caicedo, que lo sacó a subasta en Sotheby's Madrid el 25 de febrero de 1985. Adquirido por un particular, pasó luego a la colección Bankinter, y de ahí, en 1995, al Museo del Prado como pago de una deuda tributaria.

[75] Los cuadros de la testamentaría del infante don Luis de Borbón y Farnesio aparecen relacionados en la *Liquidación, cuenta y participación de los bienes libres, hacienda, caudal y efectos que quedaron por muerte del Serenísimo Señor Don Luis, Antonio, Jaime de Borbón, entre su viuda y sus tres hijos comunes*, véase AHPNM, protocolo n.º 20.822, escribanía de Manuel Isidro Valdés del Campo, de 27 de noviembre de 1797; documento transcrito y glosado en Arnaiz Tejedor / Montero, 1986: 44-55. En concreto, este retrato aparece descrito como: "Cuadro que representa el retrato de la M. Y. Señora Dña. María Teresa Vallabriga, pintado de perfil en tabla, con marco dorado y christal, 2.000 rs.".

[76] AHPNM, protocolo n.º 24.922, 1835, ff. 399-521, espec. f. 402, n.º 10. Arnaiz Tejedor / Montero, 1986: 49.



Fig. 20. Comparativa general del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* (izq.), de colección particular, y del *Retrato de María Teresa de Ballabriga* (dcha.), del Museo Nacional del Prado, ambos pintados por Goya a finales de agosto de 1783.

elegido por Goya para ambas obras es oscuro, para resaltar el rostro y el peinador, pero mientras el existente en el retrato del Museo del Prado va de negruzco a azulado oscuro en el entorno del rostro, el del retrato que aquí estudiamos, dentro de una tonalidad marrón oscura, se aclara un tanto por el lado derecho, en la parte algo más iluminada.

La cabeza retratada es en ambas pinturas la misma, pues resulta plenamente coincidente en sus rasgos fisonómicos, disponiéndose en igual posición de perfil hacia la izquierda y con idéntica iluminación frontal, pero algo lateral desde la siniestra. Los dos rostros denotan serenidad, pero el del retrato del Museo del Prado es de un blanco acusado y terso, como empolvado con polvo de arroz, algo que no se aprecia en el del retrato inédito que aquí damos a conocer, que presenta la piel natural todavía sin maquillar, con su color sonrosado, lo que hace destacar con sencillez y sinceridad sus proporcionadas y agraciadas facciones, llenas de vigor juvenil. De hecho, el rostro aparece más acabado y matizado en el del Prado (nariz, oreja), aunque, en cambio, en el ojo le falta el toque blanco de luz en la pupila —que quizá perdió—, detalle este que sí se aprecia en el retrato que aquí estudiamos, que resulta más inmediato, espontáneo y vivaz. Donde sí hay plena coincidencia es en los toques de luz de la nariz, que en ambos retratos son dos, se disponen en la misma ubicación exacta y resultan idénticos (fig. 21).

En el peinado también existen diferencias. Así, en el retrato del Museo del Prado dicho peinado está muy bien definido y concluido, con el cabello recogido mediante gruesas trenzas que se enroscan en la nuca mediante una cinta azul. Los

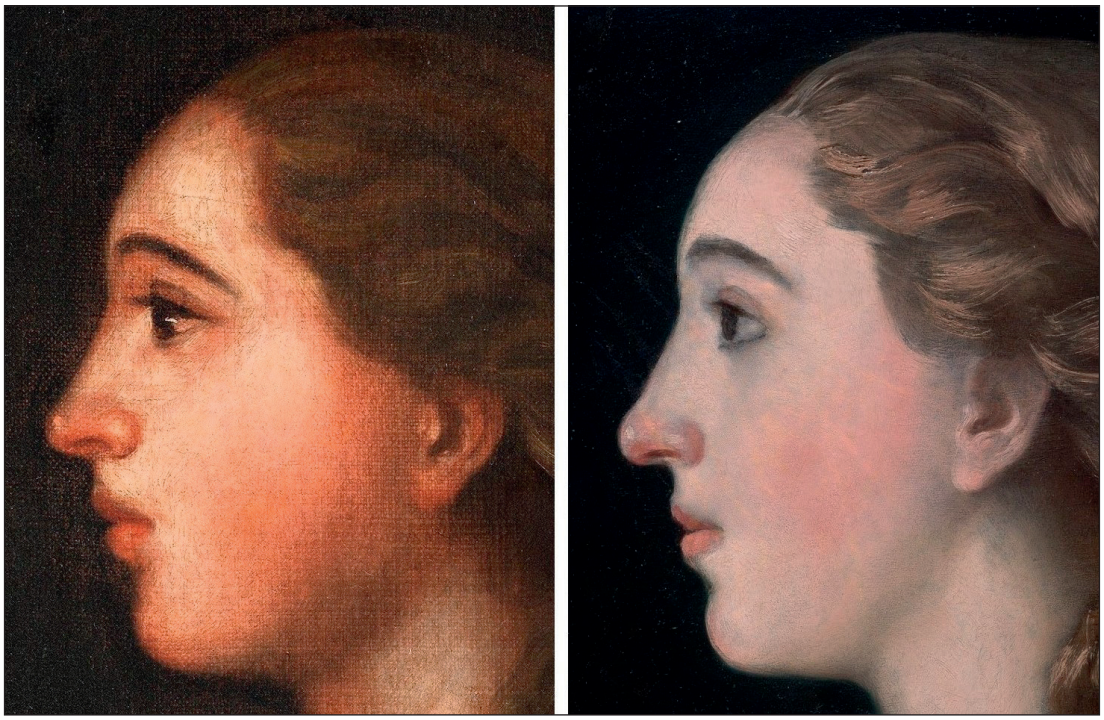


Fig. 21. Comparativa de los rostros del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* (izq.), de colección particular, y del *Retrato de María Teresa de Ballabriga* (dcha.), del Museo Nacional del Prado, ambos pintados por Goya a finales de agosto de 1783.

efectos de luz sobre dichas trenzas están muy estudiados y sutilmente conseguidos mediante finas veladuras. En cambio, en el retrato que aquí damos a conocer el cabello aparece menos peinado, en suma, mucho más suelto y espontáneo en su definición, montándose varios mechones sobre los hombros. Así, los mechones de la larga cabellera caen sueltos por la nuca y la espalda, combinándose con una ligera trenza central anudada con un fino lazo verde oscuro, con toques de luz blancos y rojizos, apenas esbozado. Ese sería el aspecto que tendría el pelo de María Teresa de Ballabriga recién levantada de la cama por la mañana y antes de que la peinase su peluquero particular, Santos García (fig. 22).

Otra diferencia se observa en el peinador, blanco en ambos casos. El del retrato del Museo del Prado está resuelto con largas y empastadas pinceladas blancas aporcelanadas que cubren, casi por completo, el fondo grisáceo sobre el que están dadas. En cambio, en el retrato que aquí estudiamos el peinador que resguarda los hombros y el pecho de la retratada está ejecutado con rapidez y de forma abocetada, de modo que bajo las pinceladas blancas se transparenta el fondo rojizo de la preparación. Además, a la hora de pintar los mechones de cabello que caen sobre dicho peinador, Goya dio pequeñas pinceladas en diagonal y toques algo cargados de pasta que cruzan las más largas pinceladas blancas que definen el referido peinador. El mismo presenta también pequeños motivos ornamentales blancos bordados que están realizados directamente con la punta del mango del



Fig. 22. Comparativa de los peinados del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* (izq.), de colección particular, y del *Retrato de María Teresa de Ballabriga* (dcha.), del Museo Nacional del Prado, ambos pintados por Goya a finales de agosto de 1783.

pincel sobre la pasta pictórica, después de aplicadas las largas pinceladas blancas y con la pintura de estas aún tierna, dejando ver el fondo rojizo de la preparación. Así, el pintor consiguió dar al peinador un logrado efecto ornamental y de relieve. A la izquierda de este, sobre el pecho, Goya pintó otro lazo de finas cintas apenas esbozado, en este caso azulado, semejante en su ejecución y aspecto al que sujeta los cabellos de María Teresa. Muy posiblemente anude un salto de cama que lleva puesto y que está cubierto por el peinador que porta encima. También a este lazo le dio el pintor ligeros toques de luz blancos, rojizos y rosáceos. Ninguno de los dos lazos referidos está presente en el retrato de perfil del Museo del Prado (fig. 23).

Ciertamente, el retrato que aquí damos a conocer está ejecutado con menor detención, más abocetado y de manera más espontánea y directa que el del Museo Prado. Por ello, consideramos que el mismo sería un primer estudio, a modo de boceto de trabajo, anterior en unos días al retrato de perfil que ahora posee el Museo del Prado, que por su parte sería una repetición o segunda versión más acabada sobre madera y, por tanto, con afán de perduración y no de ser un instrumento de trabajo del propio pintor, realizada probablemente a petición de la retratada tras haberle gustado el boceto de estudio que Goya había preparado para su posterior trabajo en Madrid y que aquí analizamos. Por lo tanto, este sería el primer intento de Goya de captar los rasgos fisonómicos de María Teresa, con el fin de utilizarlo en su estudio madrileño como referencia para ejecutar el gran retrato ecuestre que

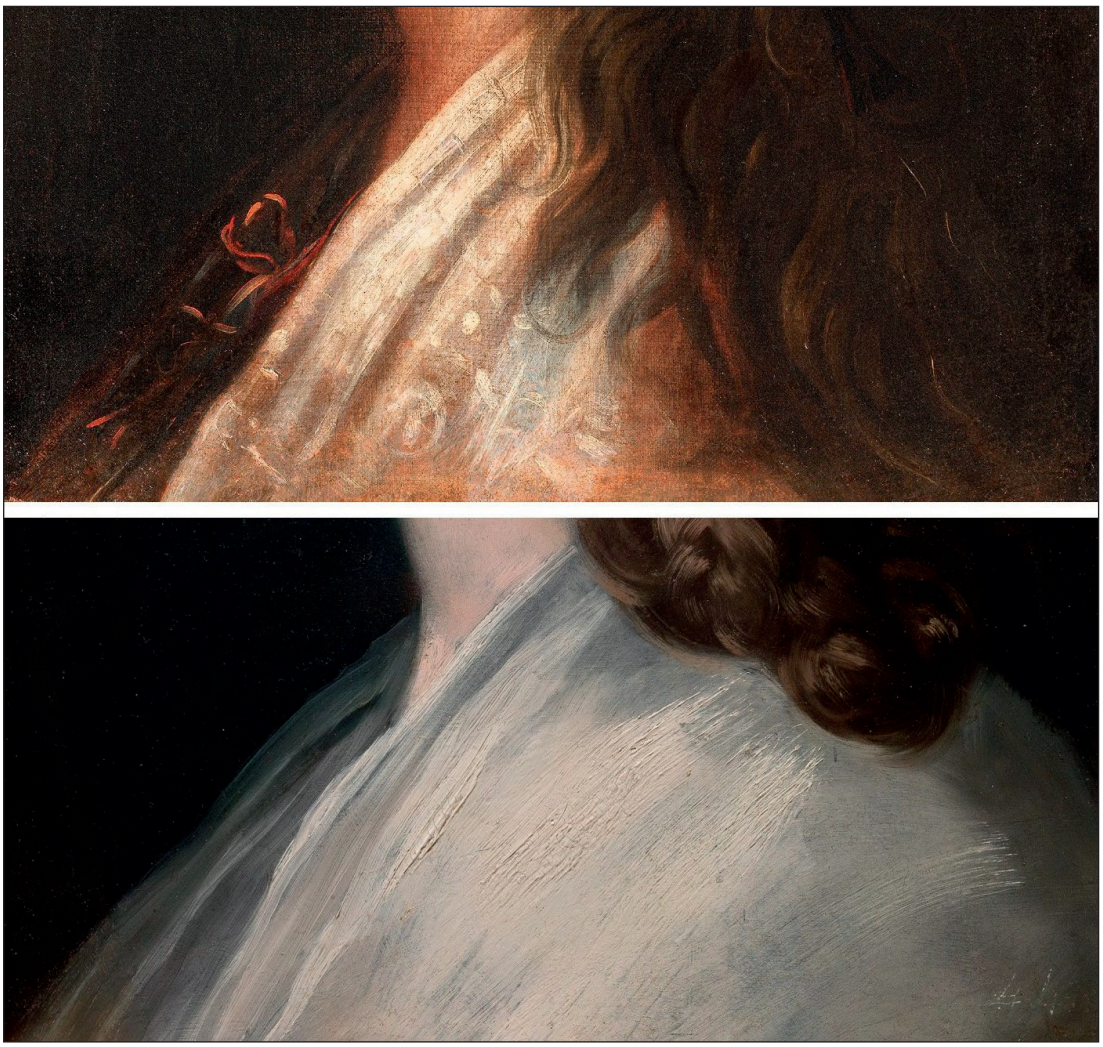


Fig. 23. Comparativa de los peinadores blancos del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* (arriba), de colección particular, y del *Retrato de María Teresa de Ballabriga* (abajo), del Museo Nacional del Prado, ambos pintados por Goya a finales de agosto de 1783.

le había encargado la zaragozana y que debía realizar a su vuelta de Arenas de San Pedro. Dicho retrato ecuestre, hoy perdido o en paradero desconocido, lo entregó Goya en el verano de 1784, integrándose en la colección del infante don Luis de Borbón y después de su hija María Luisa de Borbón y Ballabriga, pues aparece perfectamente catalogado y descrito en 1785 y en 1835[77]. Sí, en cambio, se ha conservado el estudio preparatorio para dicho gran retrato ecuestre, el borrón o boceto del *Retrato de María Teresa de Ballabriga a caballo*, de la Galleria degli Uffizi de

[77] "Un cuadro en lienzo, de cuatro y media varas y cuatro dedos de alta; tres y media varas de ancho [aprox. 385 x 295 cm], que representa a la M. I. Señora Dña. María Teresa de Vallabriga y Rozas, a caballo. Su autor Goya: en diez mil rs.", véase AHPNM, protocolo n.º 20.822, escribanía de Manuel Isidro Valdés del Campo, de 27 de noviembre de 1797, ff. 490 v. y 815 v. Arnaiz Tejedor / Montero, 1986: 49.



Fig. 24. Comparativa de los bustos del *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* (izq.), de colección particular, y del boceto del *Retrato de María Teresa de Ballabriga a caballo* (dcha.), de la Galería degli Uffizzi de Florencia, el primero pintado por Goya a finales de agosto de 1783 y el segundo algo después, hacia mediados de septiembre de ese mismo año.

Florencia, también descrito y valorado en la testamentaría del infante, realizado por Goya en su primera estancia veraniega de 1783 en Arenas[78].

Precisamente, la cabeza de perfil de María Teresa de Ballabriga que presenta el citado boceto o borrón para su gran retrato ecuestre es muy similar a la que se puede contemplar en el estudio preparatorio o boceto que aquí damos a conocer, por lo que resulta muy lógico considerar este como un primer retrato que Goya se llevaría consigo a Madrid para tenerlo de guía cuando tuviese que pintar la cabeza de María Teresa en su gran retrato ecuestre (fig. 24). Eso explicaría que no aparezca relacionado, a diferencia del retrato del Museo del Prado, entre las pinturas de Goya que poseía el infante don Luis en 1785 y que tampoco figure en poder de su hija María Luisa de Borbón y Ballabriga y de su esposo el I duque de San Fernando de Quiroga al fallecimiento de este en 1835. Sencillamente, Goya se llevó consigo este retrato a su vuelta a Madrid desde Arenas de San Pedro hacia el 19 de septiembre de 1783. Después de servirle para el gran retrato ecuestre, que pintaría entre el otoño de 1783 y el comienzo del verano de 1784, este estudio o boceto quedaría en su taller, arrumbado entre otros bocetos y cuadros sin terminar o desechados. Su trayectoria posterior nos es desconocida hasta su existencia en la colección de un médico de la zona del Maresme, al norte de Barcelona.

[78] "Cuadro que representa un borrón del retrato de la Señora Dña. María Teresa Vallabriga a caballo, sin marco, pintado en tela: en trescientos rs.", véase AHPNM, protocolo n.º 20.822, escribanía de Manuel Isidro Valdés del Campo, de 27 de noviembre de 1797, f. 645 v. Arnaiz Tejedor / Montero, 1986: 49.

En cuanto a la datación de este *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador*, el espacio temporal de su realización queda claramente acotado entre el 19-20 de agosto de 1783, que es cuando llegaría Goya a Arenas de San Pedro, y el 27 de agosto, día en que está perfectamente fechado, por la inscripción que tenía en el reverso, el retrato que posee el Museo del Prado, versión más acabada del mismo. En consecuencia, este retrato inédito que aquí estudiamos hay que datarlo hacia el 21-26 de agosto de 1783, probablemente más cerca de la primera fecha que de la segunda, recién llegado el pintor a Arenas para dar satisfacción con sus pinceles a sus distinguidos clientes. De hecho, este sería sin duda el primer retrato que hiciese Goya de María Teresa de Ballabriga y, seguramente, también el primero de los varios que realizó para la familia Borbón-Ballabriga durante su estancia veraniega de 1783 en Arenas.

A MODO DE EPÍLOGO

El inédito *Retrato de María Teresa de Ballabriga y Rozas de perfil y con peinador* que aquí damos a conocer fue el primero de una serie de retratos individuales que Goya realizó a diversos miembros de la familia Borbón-Ballabriga en el verano de 1783, labor retratística que culminaría al año siguiente con el *Retrato de María Teresa de Ballabriga a caballo*, para cuyo rostro empleó de modelo el retrato de perfil aquí estudiado, y especialmente con el gran *Retrato de la familia del infante don Luis de Borbón*, monumental retrato colectivo que causó una honda impresión entre los asiduos visitantes aristocráticos del Palacio de la Mosquera en Arenas de San Pedro por su gran modernidad, tanto de concepto como de composición y resolución plástica, pues, tomando como referencia ciertos retratos ingleses y flamencos de la época, integró en una misma representación no solo a los miembros de la familia propiamente dichos, sino también a algunos integrantes de la servidumbre. Goya no los representó en un envarado retrato de aparato, sino con espontaneidad e inmediatez, captados en un momento fugaz de sencilla y relajada cotidianeidad. Así, volvió a representar a María Teresa de Ballabriga como eje central de la composición en el momento de ser peinada por su peluquero particular, Santos García, con el pelo suelto, con peinador blanco sobre los hombros, sin maquillar y mirando directamente al espectador. Esto no era una casualidad, sino que reflejaba la sencilla personalidad de la retratada y su deseo de ser representada de una manera espontánea e informal, como ya había ocurrido el año anterior con el retrato de perfil que aquí damos a conocer y con la versión más acabada del mismo que conserva el Museo del Prado. Además, los tres hijos del matrimonio también aparecen representados, en pie los mayores y en brazos de una niñera la pequeña. A los dos de más edad los había pintado ya Goya el año anterior y a los tres los volvería a retratar ya de jóvenes adultos en excelentes retratos de cuerpo entero en los que reflejó con claridad el gran afecto que siempre les tuvo. No había sido frecuente hasta entonces en España retratar a niños, salvo en el



Fig. 25. Detalle de María Teresa de Ballabriga y Rozas, con peinador blanco y sin maquillar, en el momento de ser peinada por su peluquero particular, Santos García, en el *Retrato de la familia del infante don Luis de Borbón*, pintado por Goya en el verano de 1784.

caso de los infantes de la Familia Real. Goya, a partir de estos retratos de los niños Borbón-Ballabriga, será requerido por diversos aristócratas y burgueses para retratar a sus hijos pequeños (fig. 25).

La prematura muerte del infante don Luis y el triste destino de su esposa María Teresa, alejada de sus hijos, impidió la continuidad de la gran labor de mecenazgo que estos habían empezado a ejercer sobre el pintor y la realización de otros retratos que este, a buen seguro, hubiera ejecutado cada cierto tiempo para ir configurando una gran galería familiar de retratos. No obstante, las obras que llegó a pintar para la familia fueron fundamentales en la incipiente carrera de Goya como retratista, pues le abrieron de par en par las puertas de la aristocracia cortesana, que se empezó

a convertir en su principal clientela mediada la década de 1780. En adelante, Goya se consolidaría rápidamente como el mejor retratista español del momento, además del mejor pagado[79].

BIBLIOGRAFÍA

Águeda Villar, Mercedes / Salas Bosch, Xavier de (eds.) (2003). *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*. Madrid: Istmo (2ª ed.).

Ansón Navarro, Arturo (1995a). *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Ansón Navarro, Arturo (1995b): "Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater". En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, Zaragoza, pp. 247-291.

Ansón Navarro, Arturo (2012). *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Ansón Navarro, Arturo (2022). *Retrato pintado por Goya del joven D. José Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, Duque de Alba y XI Marqués de Villafranca*. Zaragoza: Fundación Ibercaja.

Arnaiz Tejedor, José Manuel / Montero, Antonio (1986): "Goya y el infante don Luis". En: *Antiquaria*, 27, Madrid, pp. 44-55.

Ballestín Miguel, José María (2017). *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Broto Aparicio, Santiago (2005): "El noble linaje de los Ballabriga". En: *Diario del Alto Aragón*, 6.853 (20.III.2005), Huesca, p. 6 (supl. dominical).

Calvo Serraller, Francisco / Martín de Argila, María Luisa (comis.) (2012). *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Canellas López, Ángel (ed.) (1981). *Francisco de Goya. Diplomatario*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Delgado Mercado, Osiris (1957). *Luis Paret y Alcázar*. Madrid: Universidad de Puerto Rico, Instituto Diego Velázquez (CSIC) y Universidad de Madrid.

Domínguez-Fuentes, Sophie (2002): "El palacio de la Mosquera de Arenas de San Pedro: Distribución, decoración, mobiliario". En: *Trasierra*, 5, Ávila, pp. 149-158.

Fernán Núñez, Conde de (1791). *Compendio de la Vida del rey Carlos III de España*. París (ed. española, Madrid, 1943).

García Guatas, Manuel / Naya Franco, Carolina (2020). *Pinturas y albajas de María Teresa de Vallabriga*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Gutiérrez García-Brazales, Manuel (1984): "El cardenal Lorenzana, preceptor de los hijos del Infante don Luis". En: *Anales toledanos*, 18, Toledo, pp. 181-230.

Gutiérrez Núñez, Francisco J. (2005): "El marquesado de Pilares: herencia de linajes moronenses (siglos XVIII-XX)". En: *Actas VI Jornadas de Temas Moronenses*. Morón de la Frontera (Sevilla): Fundación Fernando Villalón (Patronato Municipal de Cultura) y Ayuntamiento de Morón de la Frontera, pp. 335-361.

Junquera Mato, Juan José (comis.) (1996a). *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la Infanta María Teresa de Vallabriga)*. Zaragoza: Ibercaja.

Junquera Mato, Juan José (1996b): "Retrato de doña María Teresa de Vallabriga y Rozas (1758-1820)". En: Junquera Mato, Juan José (comis.): *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la Infanta María Teresa de Vallabriga)*. Zaragoza: Ibercaja, pp. 112-115.

[79] Sobre este tema véase Martínez Molina / Ansón Navarro, 2025: 95-143.

Lasala, Magdalena (coord.) (2018). *Teresa de Vallabriga, infanta de España. Francisco de Goya y la familia Borbón-Vallabriga*. Zaragoza: Ibercaja.

Leblic García, Ventura (2008): "La Casa Real de Escocia en la genealogía de doña Teresa Vallabriga y Rozas, esposa del infante don Luis de Borbón y Farnesio". En: Gonzálvez Ruiz, Ramón (ed.): *Luz de sus ciudades: Homenaje a don Julio Porres Martín-Cleto*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, pp. 167-181.

López Marinas, Juan Manuel (2011). *El infante don Luis de Borbón, su familia y Goya*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Luna Fernández, Juan José (1996a): "Retrato del infante don Luis de Borbón". En: Luna Fernández, Juan José (comis.): *Goya 250 Aniversario*. Madrid: Museo del Prado, p. 343.

Luna Fernández, Juan José (1996b): "Retrato del infante don Luis de Borbón". En: Torralba Soriano, Federico (comis.): *Realidad e imagen. Goya 1746-1828*. Madrid: Gobierno de Aragón y Electa, pp. 86-87.

Martín-Valdepeñas Yagüe, Elisa (2023): "Tres mujeres de origen escocés en el Madrid del siglo XVIII". En: *Revista de Historia Moderna*, 41, Alicante, pp. 220-252.

Martínez Molina, Javier (2023): "La Zaragoza de Goya (1746-1775). Una destacada ciudad española en el sistema urbano de la Ilustración". En: *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 46.2, Charlottesville (EE. UU.), pp. 281-326.

Martínez Molina, Javier / Ansón Navarro, Arturo (2025): "Sensibilidad, realismo y moda en los retratos femeninos de Goya del periodo ilustrado (1783-1808)". En: Almau Almau, Sonia, Martínez Molina, Javier, y Ortiz Cruz, Demelsa (eds.): *Letradas: lengua y contexto histórico artístico en femenino*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 95-250.

Mayoralgo y Lodo, José Miguel de (2022): "Necrologio nobiliario madrileño del siglo XVIII (1701-1808). Años 1791 a 1795". En: *Hidalguía*, 390, Madrid, pp. 417-476.

Montero, Ángel (1989): "La desdichada vida de la esposa de D. Luis". En: *Antiquaria*, 64, Madrid, pp. 44-50.

Ortega Vidal, Javier / Sancho Gaspar, José Luis / Marín Perellón, Francisco Javier (2018): "Corpus de dibujos de Ventura Rodríguez". En: *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 92-539.

Peña Lázaro, María Rosario (1996): "Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga". En: Junquera Mato, Juan José (comis.): *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la Infanta M.ª Teresa de Vallabriga)*. Zaragoza: Ibercaja, pp. 37-62.

Vidal, Gerard (2023). *Estudio documental y procedencia: Retrato del joven don José Álvarez de Toledo, Duque de Alba y XI Marqués de Villafranca. Pintado por Francisco de Goya, 1783*. Barcelona: Vidal Expertise.

Vilella y Sánchez Viamonte, Mariano (2014): "El solar de los Rozas". En: *Revista Genealogía Familiar*, 4, Madrid, pp. 43-156.

Viñaza, Conde de la (1887). *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández.

Yriarte, Charles (1867). *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes*. París: Henri Plon.

Academia 128, 2026, 177-204 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

RELAZIONI TRA L'ACCADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO E LE ACCADEMIE ITALIANE: ORGANIZZAZIONE, INSEGNAMENTO E CIRCOLAZIONE DEI MODELLI TRA LA SECONDA METÀ DEL XVIII SECOLO E L'INIZIO DEL XIX SECOLO

RELATIONS BETWEEN THE ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO AND ITALIAN ACADEMIES: ORGANIZATION, TEACHING, AND THE CIRCULATION OF MODELS BETWEEN THE SECOND HALF OF THE 18TH AND THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY

Maria Carla Tanzillo
Università degli Studi di Salerno
mariacarla22@outlook.it
ORCID: 0009-0007-8331-9111

Rosemary Cresta
Università degli Studi di Salerno
crestarosemary@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3486-6422

Recibido: 30/04/2026. Aceptado: 15/06/2026
Cómo citar: Tanzillo, Maria Carla / Cresta, Rosemary, "Relazioni tra l'Accademia de Bellas Artes de San Fernando e le accademie italiane: organizzazione, insegnamento e circolazione dei modelli tra la seconda metà del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 177-204.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24312431

Abstract: L'articolo analizza la rete di scambi tra la Real Academia de San Fernando di Madrid e le istituzioni italiane (Napoli, Roma, Milano, Bologna) tra la seconda metà del XVIII e inizio del XIX secolo. Attraverso fonti d'archivio inedite, si ricostruisce la circolazione di statuti, metodi didattici e modelli artistici, dall'anatomia allo studio dell'antico. Lo studio dimostra come l'accademia spagnola abbia rielaborato i modelli stranieri tramite traduzioni e riforme, emergendo come un centro dinamico e transnazionale.
Parole chiave: *Real Accademia di Belle Arti di San Fernando; scambi transnazionali; modelli didattici; accademie italiane.*

Abstract: This article analyzes the network of exchanges between the Real Academia de San Fernando in Ma-drid and Italian institutions (Naples, Rome, Milan, Bologna) between the second half of the 18th and early 19th centuries. Drawing on previously unpublished archival sources, it traces the circulation of statutes, teaching methods, and artistic models, ranging from anatomy to the study of antiquity. The study demonstrates how the Spanish academy reworked foreign models through translations and re-forms, emerging as a dynamic and transnational center.
Key words: *Royal Academy of Fine Arts of San Fernando; transnational exchanges; teaching models; italian academies.*

INTRODUZIONE

Le relazioni intercorse tra Spagna e Italia durante la seconda metà del XVIII e l'inizio del XIX secolo si configurano come una fitta trama di influenze e rimandi artistici, oggetto di una vasta e ormai consolidata tradizione di studi. Tra antichità e mecenatismo, prima Roma e poi anche Napoli si affermarono come i principali centri propulsori della cultura classica, orientando il gusto e il destino artistico di molte aree europee, tra cui la Spagna. Il presente contributo si propone di indagare la fitta rete di relazioni e influenze reciproche tra l'Accademia di San Fernando e le accademie italiane. L'analisi si fonda sullo studio sistematico della documentazione d'archivio — tra cui giunte, verbali e carteggi — confluita presso l'istituzione spagnola.

Il Rinascimento costituì il periodo principale di trasmissione dei modelli classici: Roma per la sua straordinaria collezione di sculture, che fece scuola presso gli artisti, e le campagne archeologiche intraprese per alimentare il commercio d'arte[1]; Napoli come polo centrale grazie agli scavi promossi da Carlo III a Ercolano e Pompei e all'attività dell'Accademia Ercolanese di Archeologia, istituzione deputata allo studio e alla diffusione delle antichità vesuviane[2]. Inoltre, a partire dal XVI secolo, il mecenatismo contribuì a consolidare il ruolo di Roma e Napoli come principali istituzioni di produzione e diffusione di originali, calchi e copie. Anche Firenze, nella seconda metà del Settecento, assume un ruolo centrale nella trasmissione dei modelli artistici. Con il trasferimento delle collezioni medicee da Roma alla città — tra cui celebri opere come la Venere Medici — Firenze si configura come un importante centro di diffusione del gusto classico. A questo patrimonio si affianca inoltre una produzione che amplia e aggiorna il repertorio disponibile per lo studio: vengono infatti realizzati calchi moderni da opere di maestri come Michelangelo (in particolare i *Prigioni*) e Lorenzo Ghiberti, contribuendo così alla formazione artistica attraverso un dialogo continuo tra antico e moderno. Il fine ultimo era fornire un supporto materiale allo studio dell'antico ed esaltare il prestigio artistico, in un processo che si integrò efficacemente con la cultura spagnola grazie a un programma di studi ben definito. La formazione degli artisti era finalizzata al perfezionamento della tecnica. Gli statuti delle Accademie, fondate a partire dal

[1] Jestaz, 1963: 415-466.
[2] Franchi Dell'Orto, 1993.

XVII secolo per l'educazione dei giovani artisti, affermavano infatti la superiorità dei modelli dell'antichità e prescrivevano lo studio e la copia delle loro opere, scoraggiando invece l'imitazione degli autori contemporanei[3].

Secondo Calvo Serraller tali orientamenti teorici penetrarono in Spagna soprattutto grazie all'opera di Vicente Carducho. Il pittore di origine toscana si fece promotore nel contesto iberico delle esperienze maturate da Vasari e Zuccari nella fondazione delle prime accademie italiane. Proprio a Giorgio Vasari si deve, nel 1563, l'istituzione dell'Accademia del Disegno di Firenze[4]: la prima realtà ufficiale patrocinata da Cosimo de' Medici che, svincolando gli artisti dalle rigide corporazioni professionali, si dotò di uno statuto organico in 47 articoli. Il prestigio di tale modello fu così immediato che nel 1567 Filippo II ne richiese la consulenza per l'impegnativa decorazione nel monastero dell'Escorial. L'influenza di questo sistema d'insegnamento emerge con chiarezza nel *Dialogo* ottavo di Carducho, dove l'autore riporta il resoconto di un viaggio in Italia al fine di studiare i modelli accademici da riproporre al mondo iberico[5]. Questo passaggio segna l'avvio in Spagna di una profonda riflessione sulla dimensione liberale dell'attività artistica: un dibattito intellettuale che, partendo dal solco tracciato dai trattatisti del Seicento, giungerà a piena maturazione nel XVIII secolo con la fondazione delle istituzioni reali.

Con la fondazione dell'Accademia di San Fernando nel 1752, la sua genesi affonda le radici in un lungo processo di maturazione politica e culturale che ha inizio nel XVII secolo. Sin dal 1606, i primi tentativi di fondazione testimoniano una stretta osservazione dei modelli italiani, come dimostra l'intenzione originaria di intitolare l'istituzione come "Academia de San Lucas", in omaggio all'omonima accademia italiana[6].

Grazie alla mediazione di protagonisti attivi in Italia, come il pittore tedesco Mengs[7] e l'ambasciatore José Nicolás de Azara[8] — si riaffermò il principio, di matrice rinascimentale, secondo cui la conoscenza dell'antichità classica costituiva una norma estetica universale per ogni pittore, un formulario per le generazioni future[9]. Sebbene a Roma fiorissero accademie di studio e officine dedicate alla riproduzione in gesso della statuaria, la Spagna non partecipò pienamente a questo fervore fino alla metà del XVIII secolo, poiché la collezione di calchi portata da Velázquez e conservati nell'Alcázar era stata infatti dispersa e gravemente danneggiata a seguito del devastante incendio del palazzo nel 1734[10], aperto al pubblico solo a seguito dell'incendio. A tal proposito, significativo è il commento di Mengs, il

[3] Serraller, 1991.
[4] Cfr. Jonker, 2017.
[5] Carducho. Serraller. Citati in Brook, 2020: 15.
[6] Pevsner, 1982: 212.
[7] In dettaglio si veda Roettgen, 1999. Cfr Úbeda de los Cobos / Jordán de Urríes (2025).
[8] Ne racconta testimonianze Sánchez Espinosa, 1994: 337.
[9] Mora / Cacciotti, 1996: 69.
[10] Luzón, 2007.

quale, giunto in Spagna, attribuiva la decadenza della pittura locale proprio alla mancanza di contatto degli artisti con l'antico:

"Mentre in Francia si cominciava a conoscere l'antico tramite le cose che Francesco I portò dall'Italia [...] in Spagna, nonostante Filippo IV avesse fatto calcare a Roma alcune delle migliori statue antiche, esse rimasero sepolte nel Palazzo di Madrid, dove nessuno le conobbe o poté beneficiarne"[11].

In questa prospettiva metodologica si comprende la donazione che Mengs fece all'Accademia di San Fernando dei calchi provenienti dal suo studio, nel 1769 distribuite tra gli studi di Madrid, Roma e Firenze[12].

Uno degli obiettivi dell'istituzione era l'invio di artisti a Roma per il perfezionamento: mentre pittori e scultori si esercitavano nella copia dell'antico, gli architetti realizzavano piante e disegni di edifici antichi e rinascimentali, molti dei quali si conservano nell'archivio e collezione dell'Accademia.

Se il *Grand Tour* in Italia era ormai una prassi consolidata per l'aristocrazia europea, per gli spagnoli la tradizione del viaggio di formazione culturale si strutturò solo nella seconda metà del XVIII secolo. In ambito archeologico, l'esperienza dei viaggiatori spagnoli rimase prevalentemente circoscritta a Roma e ai suoi dintorni, comprendendo Ercolano, Pompei e, in alcuni casi, Paestum, in conseguenza della forte attrazione esercitata dagli importanti scavi borbonici. Sebbene tali itinerari non avessero la vastità di quelli intrapresi dai viaggiatori inglesi, non mancarono eccezioni significative, come il caso di Antonio Ponz[13], il quale, durante il suo soggiorno romano negli anni Cinquanta del Settecento progettò un viaggio verso Grecia, Siria ed Egitto, mosso dal desiderio di ampliare *in situ* le proprie conoscenze archeologiche.

ACCADEMIA E COSMOPOLITISMO: GLI ARTISTI SPAGNOLI A ROMA

La nascita dell'Accademia di San Luca rappresenta uno dei momenti fondativi della moderna istituzionalizzazione delle arti figurative. Sebbene la sua costituzione ufficiale venga generalmente fatta risalire al 1593, con la riorganizzazione promossa da Federico Zuccari, essa si inserisce in un percorso avviato già negli ultimi decenni del Cinquecento attraverso il *motuproprio* di Gregorio XIII (1577), ispirato da Girolamo Muziano, e il Breve di Sisto V (1588), entrambi finalizzati a contrastare la crisi professionale e morale degli artisti romani e a promuovere la costituzione di una stabile istituzione accademica[14]. La riforma zuccariana recepì l'esperienza dell'Accademia del Disegno fondata da Giorgio Vasari a Firenze nel 1563, ma ne ampliò la portata teorica e istituzionale. Nelle pagine dell'*Origine*

[11] Mengs / Agueda, 1989: 186.
[12] Negrete, 2001: 9-31.
[13] Ponz, 1794: XXXIV-XXXV.
[14] Brook / Curzi, 2010: 151.

et progresso dell'Accademia[15] Zuccari definiva pittura, scultura e architettura come «corpo di una sola scienza, divisa però in tre pratiche», riconoscendo nel disegno il principio comune delle arti e attribuendogli una natura eminentemente intellettuale, ulteriormente sviluppata nel trattato *L'Idea*, dove esso veniva descritto come «segno di Dio in noi».

L'Accademia romana non nacque dunque per sostituire la tradizionale formazione di bottega, bensì per integrarla attraverso un insegnamento fondato sulle discipline teoriche – geometria, prospettiva, anatomia e studio dell'antico – indispensabili alla formazione dell'artista come intellettuale e non più soltanto come artigiano. Sostenuta direttamente dal papato, l'istituzione assunse progressivamente una duplice funzione: da un lato scuola superiore delle arti, dall'altro organismo di rappresentanza e di controllo della professione artistica nello Stato pontificio. A partire dal XVII secolo essa divenne infatti l'autorità deputata a regolamentare l'insegnamento, i concorsi, l'accesso agli studi accademici e, più in generale, la politica artistica romana, esercitando un ruolo di sostanziale monopolio. Parallelamente, grazie all'attività teorica di figure quali Giovan Pietro Bellori e Carlo Maratti[16], l'Accademia di San Luca si trasformò nel principale centro europeo di elaborazione della cultura classicista, favorendo il dialogo con gli artisti stranieri presenti a Roma e ponendo le basi di quel linguaggio accademico internazionale che avrebbe influenzato la nascita delle principali accademie europee tra XVII e XVIII secolo.

L'invio di pensionati all'accademia di Roma fu l'esito di un lungo processo di regolamentazione della presenza artistica iberica nell'Urbe. Tale percorso si sviluppò lungo due direttrici: da un lato, l'immersione nel cosmopolitismo romano della seconda metà del Settecento — dove studi privati e accademie pubbliche modellavano il gusto secondo i precetti di Winckelmann e Mengs — e, dall'altro, il primo invio *pensionados* avviato dall'Accademia di San Fernando nel 1758[17]. Il flusso costante di artisti rinnovò lo storico legame tra Spagna e Roma, trovando un momento di svolta radicale nell'azione di Anton Raphael Mengs[18]. Giunto a Madrid nel 1761, Mengs promosse una riforma della pratica artistica ispirata ai modelli romani, innescando tuttavia profondi conflitti interni alla struttura accademica spagnola[19]. Questi contrasti influenzarono l'istruzione dei giovani borsisti, spingendoli verso lo studio rigoroso offerto dalle accademie romane. L'efficacia di tale formazione è documentata non solo dagli archivi, ma anche dalla pubblicistica romana del tempo, che testimonia la fortuna professionale di questi giovani. Il successo nei prestigiosi concorsi dell'Accademia di San Luca si traduceva, al rientro in Spagna, in incarichi di rilievo presso i *Sitios Reales*[20].

---

[15] Zuccari, 2009: 125.

[16] Brook / Curzi, 2010: 152.

[17] Jordán de Urries, 2003.

[18] Il rapporto tra Mengs e l'istituzione madrilena rimase ambivalente, testimoniato da lui stesso in *Ragionamento sull'Accademia delle Belle Arti di Madrid*, 1766.

[19] Úbeda de los Cobos, 1987: 447-461.

[20] Brook, 2020: 9-11.

Nel 1758, anno di pubblicazione del manoscritto[21], da parte dell'Accademia madrilena del *Regolamento dei pensionati per Roma*, è un documento che attesta quella che sarebbe stata una nuova stagione dei *pensionados* della Real Academia de San Fernando nella capitale pontificia[22]. L'architetto Juan de Villanueva, lo scultore Juan Adán e il pittore Mariano Salvador Maella[23] figurano tra i nomi più illustri di questa lunga stagione di scambi[24]. Il soggiorno nell'Urbe mirava a formare nell'artista quello che fuori d'Italia non si apprende, cioè il *Buon Gusto*[25]. Le *Instrucciones*[26] definirono le direttive già tracciate negli Statuti dell'anno precedente, focalizzandosi sul rigore del percorso formativo. Nonostante le complessità burocratiche, questo documento rappresentò il primo tentativo teorico volto a delineare le finalità del tirocinio romano, ovvero il risultato diretto delle indicazioni dai direttori delle classi di pittura e scultura sull'organizzazione dell'apprendistato[27].

Se nella prima metà del secolo i rapporti erano stati mediati dall'Accademia di San Luca[28] e dalle "accademie" di Sebastiano Conca e Agostino Masucci, negli anni successivi gli artisti spagnoli trovarono punti di riferimento in Corrado Giaquinto e Anton Raphael Mengs (deceduto prematuramente nel 1779), entrambi divenuti primi pittori di camera del re di Spagna. Quest'ultimo, al suo definitivo ritorno a Roma nel 1777, assunse la tutela di cinque giovani promettenti: Francisco Javier Ramos[29], Francisco Agustín, Buenaventura Salesa, Manuel Napoli e Carlos Espinosa[30]; quasi lo accompagnò anche Goya in quello che sarebbe stato il suo secondo viaggio in Italia.

Tuttavia, questo sistema generò un evidente divario tra gli artisti "internazionali" e coloro che, rimasti in patria, erano relegati a mansioni più tradizionali. In questo contesto, il perfezionamento a Roma — sostenuto in seguito anche dalla scuola della Lonja di Barcellona — si configurò come un vero e proprio investimento strategico della Corona, volto ad assorbire nelle commissioni reali artisti dotati di un linguaggio moderno e cosmopolita[31].

Alla morte di Mengs, José Nicolás de Azara propose come successore Anton von Maron, ma la Corona spagnola preferì affidare i borsisti a Francisco Preciado

---

[21] Cfr. *Libro de Actas,* Madrid, 1758, Archivo – Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (di seguito ABRABASF), 2 octubre (Pintura y Escultura) y 10 de octubre (Arquitectura).

[22] Brook, 2014: 89.

[23] Intraprese il viaggio a Roma proprie spese nel 1770.

[24] Jordán de Urries, 2003.

[25] Agueda, 1980.

[26] *Junta particular*, Madrid, 28 de septiembre 1758, ABRABASF, Leg. 121/3.

Si veda sulle pensioni e pensionati López de Meneses, XLI (1933): 253-300 y XLII (1934): 29-68; Alonso Sánchez, 1976: 91-120; Urrea, 1999: 367-388 e recentemente la bibliografia anteriore Brook, 2020. Per gli architetti pensionati si veda Moleón, 2004; García Sánchez, 2011.

[27] Brook, 2014: 89-93.

[28] Cánovas del Castillo, 1989: 153-209.

[29] Maier Allende / Jordán de Urríes, 2025.

[30] Pérez Sánchez, 1964, 52, n. 540. Jordán de Urríes, 2012: 210-235. Jordán de Urríes, 2013: 94-107.

[31] Brook, 2020: 10.



Fig. 1. Carlos Espinosa Moya, *Copia di Autoritratto di Anton Raffaello Mengs*, Museo RABASF, 0540.

de la Vega[32], direttore del collegio fino al 1758[33]. Sotto la sua direzione, il gruppo di studenti si ampliò, riaccendendo il progetto di una scuola spagnola a Roma che, pur sostenuta da Azara e dal Duca di Grimaldi, non fu mai ufficialmente istituita. L'attività didattica proseguì comunque in forma serale, prima presso l'abitazione di Preciado e poi, dopo la sua morte, nel Palazzo di Spagna sotto la guida di Buenaventura Salesa (1790-1798), mantenendo un rigoroso indirizzo classicista basato sullo studio del vero e dei maestri del passato. Francisco Preciado rivela una statura istituzionale che, nel tempo, ha finito per eclissare la sua stessa produzione pittorica. Nel duplice ruolo di membro dell'Accademia di San Luca e direttore dei *pensionados*, Preciado si dedicò alla promozione dei giovani talenti inviati dall'Accademia di San Fernando, nonostante attribuisse a quest'ultima la responsabilità del fallimento del sistema pensionistico sostenendo che non avesse favorito la creazione di un centro di riferimento per gli artisti spagnoli, lamentando inoltre, di dipendere da un'istituzione diretta da uomini portatori di interessi e

[32] Per approfondire su Preciado de la Vega si veda: García Sánchez, (2007): 9-92; Rodríguez G. de Ceballos (2009); Cruz Alcañiz, 2010.

[33] Cinelli, 2010: 211.

orientamenti spesso divergenti[34]. Nominato sotto custode di San Luca nel 1754, Preciado altresì assunse dal 1757 la direzione periodica dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, consolidando il suo prestigio nell'Urbe. A lui si deve anche la nomina ad accademica di merito che, dapprima l'Accademia di San Luca e successivamente quella di San Fernando, conferirono a Caterina Cherubini, miniaturista italiana e moglie di Preciado. Oltre ad aver inviato in dono all'istituzione madrilena una copia della *Giustizia e Pace* di Ciro Ferri, fu proprio la precedente esperienza romana dell'artista, unita al ruolo e alle responsabilità ricoperte dal marito, ad aprirle le porte dell'istituzione fondata nella capitale spagnola[35], come si legge nel verbale della *Giunta Ordinaria* dell'Accademia celebrata il 9 agosto del 1761:

> En quanto a la copia del quadro de la Justicia y de la Paz que remite D^{a}. Caterina Querubini declaró la Junta estaba hecho con vastante inteligencia y primor por lo qual por estar esta S^{a}. ya recivida de academica de S^{n}. Lucas de Roma y por el singular merito de su marido, D^{n}. Francisco Preciado fue declarada Academica de Merito por la Pintura con voz y voto y todos los honores propios de esta clase y mandó la Junta se coloque su quadro entre los de los Directores[36].

Verso la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, mentre l'Accademia di San Fernando era impegnata in una ridefinizione del proprio ruolo istituzionale, fu il sovrano Carlo IV a concedere a titolo personale un numero elevato di pensioni all'estero. La maggior parte dell'attività di pensionamento si collocava così al di fuori del controllo accademico e le opere inviate dai pensionati non confluirono nelle collezioni dell'istituzione, ma furono destinate direttamente alle residenze reali. Ne derivò che i giovani pensionati si inserirono nell'ambiente artistico romano non sotto la guida di un direttore accademico, bensì attraverso le istituzioni pontificie e le reti relazionali già consolidate dagli altri artisti precedentemente giunti in città, reti che tuttavia non conobbero sviluppo continuativo[37].

Nonostante nel 1799, quando l'instabilità politica di Roma spinse il Re a dirottare temporaneamente i nuovi pensionati verso Parigi, e il conseguente spostamento dei tesori artistici in Francia, l'Italia rimase la meta formativa imprescindibile, come confermato dalle direttive di Bernardo Iriarte. Questa strategia consolidò una generazione di artisti — tra cui Madrazo, Ribera e Solá[38] — che, al rientro in patria, occuparono i vertici delle istituzioni culturali e la direzione del Museo del Prado, segnando il definitivo successo dello stile internazionale appreso

[34] García Sánchez, 2007: 17.
[35] García Sánchez, 2007: 40.
[36] *Libro de Actas,* Madrid, 1761, ABRABASF, Leg.382. Fol.118v.
[37] Brook 2020: 122.
[38] Brook 2020: 104.

a Roma[39]. Nel 1791, il conte Floridablanca, convinto sostenitore del primato formativo romano, aveva tentato di mediare attraverso una giunta accademica per sanare la disparità corporative tra gli artisti rientrati dall'Italia e i colleghi rimasti a Madrid. Tale tensione rifletteva una crisi sistemica che, negli anni Novanta, investì l'intera Accademia di San Fernando. Anche se il modello di Mengs era oramai consolidato, appariva ormai inattuabile in un'istituzione gravata da un numero crescente di allievi e condizionata da interessi politici legati alle maestranze artigiane della Corona[40]. Per arginare questo declino, nel 1792 il nuovo direttore generale, l'architetto Juan de Villanueva, richiese ai direttori delle diverse classi un memoriale volto a definire una riforma generale di cui ne scaturì un acceso dibattito sulle finalità dell'istituzione accademica, una riflessione che si protrasse fino alla fine del secolo senza trovare soluzioni definitive.

Nonostante gli svolgimenti rivoluzionari del 1798 avessero ridimensionato gli assetti tradizionali, Roma riuscì a conservare la sua funzione di catalizzatore internazionale. Nel solco tracciato vent'anni prima dal *Giornale delle Belle Arti* e dalle *Memorie per le Belle Arti*[41], fu Giuseppe Antonio Guattani a giocare un ruolo provvidenziale. Attraverso le sue "Memorie Enciclopediche Romane" (dal 1806) e il prezioso *Catalogo degli Artisti stabiliti, o attualmente dimoranti in Roma* (1809), Guattani[42] offrì una vetrina fondamentale ai giovani artisti stranieri appena giunti nell'Urbe, documentandone la presenza e promuovendone le opere presso un pubblico internazionale.

Nonostante il ruolo centrale che il soggiorno romano rivestiva nella formazione degli artisti, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando non sostenne sempre con continuità questo modello di educazione internazionale. Le tensioni tra pensionati e accademici residenti a Madrid, unite a un diffuso sentimento di autosufficienza culturale, portarono infatti alla sospensione delle pensioni tra il 1769 e il 1778 e nuovamente tra il 1784 e il 1791[43]. In tale contesto di instabilità istituzionale — aggravato da una gestione spesso incerta dei soggiorni a Roma e da una limitata libertà di movimento per gli artisti — assume particolare rilievo la figura dell'architetto madrileno Isidro González Velázquez[44]. Pensionato nella capitale pontificia tra il dicembre 1791 e il 1796, Velázquez non si limitò infatti alla consueta attività di studio e rilievo delle antichità romane richiesta agli architetti dell'Accademia, ma intraprese un più ampio itinerario di formazione che

[39] Jordán de Urríes, 2003 https://www.academia.edu/42648012/Comunicaci%C3%B3n_La_accademia_spagnola_a_Roma_intorno_al_1800_texto_en_espa%C3%B1ol_.

[40] Brook, 2020: 105.

[41] Barroero, 2001: 91-99; Rolfi Ožvald, 2012: 87-147.

[42] Guattani in Brook, 2020: 107.

[43] Bédat, 1989: 266-271.

[44] "Fondo de dibujos de Isidro González Velázquez". In: https://www.academiacolecciones.com/arquitectura/isidro-gonzalez-velazquez.php. García Sánchez, 2022: 127-166. In: https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/74ffef90-2b2f-43fa-99ba-6e70e0a08862/content

lo condusse attraverso diverse regioni della penisola italiana — Toscana, Lombardia e Veneto — e fino alla Francia meridionale[45].

Particolarmente significativa fu la sua visita alla Campania e ai siti archeologici dell'area vesuviana, allora divenuti un punto di riferimento imprescindibile per gli architetti interessati allo studio dell'architettura greca[46]. Il viaggio, sostenuto dalla monarchia, fu autorizzato nel 1793 con un sussidio straordinario concesso da Carlo IV di Spagna e comunicato all'ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede, José Nicolás de Azara. Attraverso queste esperienze, Velázquez si inseriva pienamente nel sistema di relazioni che collegava la corte madrilena, l'ambiente romano e i principali centri artistici italiani, contribuendo alla circolazione di modelli architettonici e pratiche di studio che caratterizzarono la formazione accademica tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. In questo senso il suo soggiorno rappresenta un caso emblematico di come, nonostante le limitazioni imposte dall'Accademia, i pensionati spagnoli potessero svolgere un ruolo attivo nella costruzione di una rete culturale e artistica transnazionale, nella quale Roma continuava a costituire il principale punto di mediazione tra la Spagna e l'Italia[47]. Nel corso della sua carriera professionale, Velázquez ottenne importanti riconoscimenti, tra cui l'ammissione all'Accademia di Belle Arti di San Luca nel 1819 come socio onorario, titolo che Ferdinando VII aveva richiesto all'istituzione italiana per il suo architetto capo e che fu concesso anche al monarca borbonico[48].

IL MODELLO SPAGNOLO A NAPOLI

Nel quadro delle relazioni accademiche istituite nel corso della seconda metà del Settecento, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando assunse il ruolo di modello organizzativo di riferimento per l'Accademia del Disegno di Napoli[49], istituita da Carlo III di Borbone[50]. Ciò è testimoniato da una richiesta formale risalente al 1777, per l'invio di un esemplare completo dei suoi statuti, sia a stampa sia manoscritto, affinché potesse servire come modello normativo per la propria istituzione. La dichiarazione, avanzata congiuntamente dall'intero corpo accademico e dal direttore, essendosi ormai formato a Napoli un *considerabile Corpo*, si desiderava conseguire quei vantaggi di cui godevano le principali accademie d'Italia e d'Europa,

[45] García Sánchez, 2002: 28.

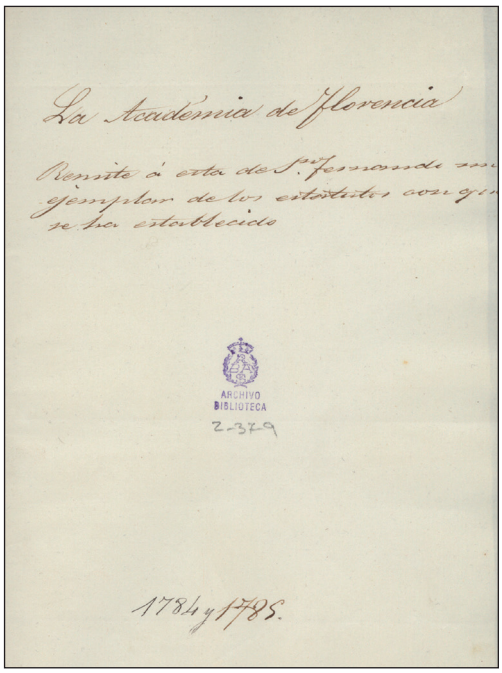
[46] López Otero, 1949: 47; García Sanchez, 2002: 27-44.

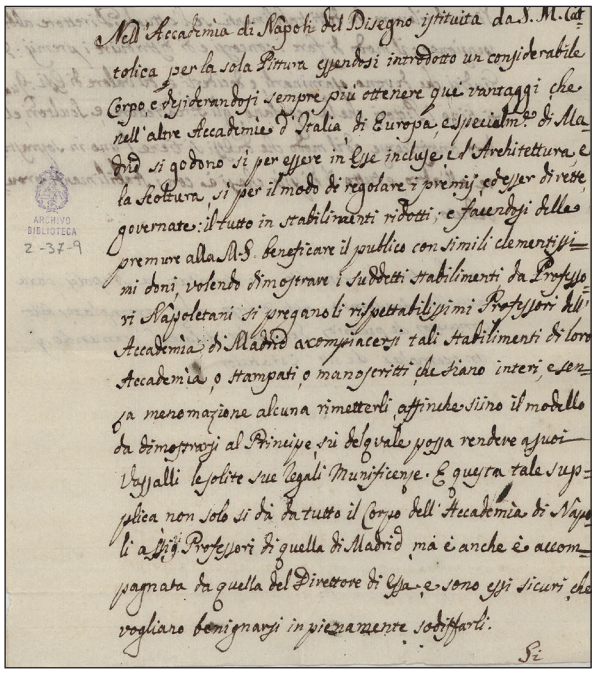
[47] Moleón Gavilanes, 2002: 48-63.

[48] García Sánchez: "Isidro González Velázquez Tolosa," in Diccionario Biográfico Español. In: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/21375-isidro-gonzalez-velazquez-tolosa [Accesso: 06/03/2026].

[49] Fondata da Carlo di Borbone nel 1752, in parallelismo con la coeva Accademia di San Fernando a Madrid, l'istituzione nacque come polo educativo e centro propulsore del dibattito artistico. Fino a metà del XX secolo, ha costituito l'unico punto di riferimento per l'alta formazione artistica nell'Italia meridionale peninsulare. Cfr. Cassese, 2013: 189 e Lorenzetti, 1953.

[50] Iannitto, 1990: 151.





Figs. 2-3. Copertina del fascicolo e prima pagina della lettera relativa alla richiesta degli statuti dell'Accademia di San Fernando da parte dell'Accademia di Napoli, ABRABASF, sig. 2-37-9.

especialmente di Madrid, nelle quali risultavano riunite non solo la pittura ma anche l'architettura e la scultura e dove il sistema dei premi e del governo accademico appariva regolato con maggiore efficacia. L'istituzione napoletana domandava in particolare di poter rilevare dagli statuti madrileni una serie di elementi concreti: se il direttore percepisse una pensione; quale fosse il metodo di svolgimento dei concorsi e di distribuzione dei premi; da quali giudici fossero esaminati e decisi; quale ne fosse il valore; quanti fossero i pittori, gli architetti e gli scultori che componevano l'accademia; quali onorificenze fossero loro attribuite; e secondo quale gerarchia interna le diverse arti fossero ordinate e sovrintese l'una all'altra. La *Junta* della Real Academia de San Fernando accolse la richiesta e, con deliberazione del 1° giugno 1777, che stabilì di inviare a Napoli alcuni esemplari dei *concorsi de premios generales* e una copia dei propri statuti, confermando così la funzione della istituzione madrilena come modello organizzativo e didattico di riferimento nel quadro delle relazioni accademiche europee della seconda metà del XVIII secolo[51].

La *Junta Particular* del 1° giugno 1777[52], redatta dal segretario Antonio Ponz, rappresenta un documento fondamentale a sostegno del precedente preso in esame, delineando chiaramente il ruolo di "organo regolatore" assunto da San Fernando. La seduta affronta nodi cruciali: la difesa del privilegio delle «tre Nobili Arti» contro le pretese del Gremio dei Carpentieri di Valencia — tesa a separare nettamente l'arte

[51] ABRABASF, sig. 2-37-9.

[52] *Libro de Actas,* Madrid, 1777, ABRABASF, fol.53v-55r.

liberale dal mestiere meccanico — e la vigilanza sulla giurisdizione territoriale, con la denuncia di un'accademia fondata "illegalmente" a Siviglia[53]. In questo quadro di consolidamento nazionale si inserisce la richiesta di Napoli, che riconosce a Madrid l'autorità di modello normativo non solo per gli aspetti didattici, ma anche per la definizione delle gerarchie interne e dei protocolli di merito. Il fatto che nella medesima seduta si deliberi l'invio degli Statuti a Napoli conferma come l'efficacia del "modello centralista" spagnolo fosse ormai un punto di riferimento per l'intera area borbonica.

PROGRAMMI DI STUDIO: UN CONFRONTO PER L'ELABORAZIONE DEL SISTEMA ACCADEMICO SPAGNOLO

L'inaugurazione ufficiale dell'Accademia di San Fernando è l'esito di un lungo processo composto da memoriali, relazioni, considerazioni tecniche che si sono susseguite negli anni, costituendo un bagaglio confluito in Statuti. Ogni documento metabolizza i progressi rispetto i precedenti, con l'obiettivo di strutturare un'istituzione che fosse, al contempo, un'emanazione diretta della Corona e un centro di eccellenza artistica. Sebbene l'Accademia ricalcasse una struttura gerarchica di tipo assolutista, i suoi orientamenti teorici e normativi guardavano con decisione al modello dell'Accademia di San Luca, di cui lo scultore carrarese Giovanni Domenico Olivieri, nel 1744, diede avvio a una giunta preparatoria con il compito di elaborare gli statuti della futura accademia[54]. Dopo approfondite discussioni, la redazione degli Statuti raggiunse la sua versione definitiva nel 1751, approvata con il Regio Decreto del 5 aprile. Sulla base di questi, e secondo quanto stabilito dal Regio Decreto del 12 aprile 1752, fu istituita la Real Academia de Bellas Artes[55]. I primi Statuti a essere stampati risalgono al 1757, incorporando le modifiche relative alla composizione e alla gestione dell'Accademia, che così fu, per così dire, rifondata. La novità più rilevante introdotta da questi nuovi Statuti fu il trasferimento della responsabilità ultima dell'Accademia dagli artisti ai consiglieri, ossia alla nobiltà. Un ulteriore ruolo fu svolto dallo scultore Felipe de Castro il quale, dopo un quindicennio trascorso in Italia — dove fu eletto accademico di San Luca e membro delle accademie di Firenze e Bologna — redasse le *Adiciones*, ovvero una revisione sostanziale degli statuti originari di San Fernando, puntando a una maggiore autonomia professionale degli artisti[56]. Il suo intento mirava a ridurre l'ingerenza

[53] Il caso di Siviglia e dei "restauratori italiani" dimostra che nessuno poteva insegnare o pulire quadri in Spagna senza il permesso di San Fernando. È una prova del rigido controllo di Stato sulle arti.

[54] Brook, 2020: 17.

[55] Navascués. In: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/academia/la-academia-y-su-historia/.

[56] Brook, 2020: 18.

politica di consiglieri[57] e per porre al centro della gestione accademica la figura del professore. Ispirandosi ai modelli di Roma, Bologna e Firenze, de Castro triplicò il numero di docenti portandoli a diciotto per garantire che fossero gli artisti stessi a dirigere la vita istituzionale e la trasmissione di valori normativi. Positivo è il rapporto con Mengs, conosciuto durante gli anni romani, in cui era direttore generale di San Fernando, che gli propose nel 1763 l'introduzione di insegnamenti fondamentali quali prospettiva, geometria, anatomia, colorito e stampa di copie che culminò poi nel 1766 l'introduzione ufficiale della cattedra di prospettiva[58]. Coerentemente con tale impostazione, le competizioni accademiche a Madrid ricalcarono i concorsi capitolini: suddivise in tre livelli, esse partivano dallo studio della statuaria antica per poi terminare in cerimonie di premiazione, sancendo il prestigio sociale e tecnico dell'artista formato secondo il canone classico[59].

Intorno al concetto degli Statuti si sviluppano diversi scambi epistolari tra l'istituzione madrilena e alcune accademie italiane tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. L'esistenza di tali rapporti è attestata da lettere, actas (verbali), e vari carteggi, già menzionati nell'introduzione al presente articolo, conservati presso l'archivio e la biblioteca della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e approfonditi solo recentemente.

Una delle testimonianze è costituita dallo scambio di lettere intercorso tra l'allora neonata Accademia fiorentina e la sopracitata istituzione spagnola, firmate dai rispettivi segretari Giuseppe Bencivenni Pelli[60] e Antonio Ponz, e datate 1784-1785. In tali missive l'istituzione toscana si premura di informare quella madrilena della recente fondazione di una nuova Accademia di Belle Arti, trasmettendo i Regolamenti a stampa del nuovo Stabilimento e chiedendo al contempo l'avvio di una corrispondenza, che la Real Academia poi accordò benignamente[61].

Come si legge in una delle prime pagine di tali Statuti, i quali stabiliscono il nuovo sistema accademico volto a sostituire la vecchia Accademia del Disegno e di conseguenza ad abolire la giurisdizione che ad essa spettava:

> "SUA ALTEZZA REALE desiderando promuovere in Firenze lo studio delle Belle Arti, dopo aver fatta adattare una fabbrica per riunirvi tutte le Scuole appartenenti al Disegno, e all'Accademia che alle medesime dovrà presiedere, ha determinato di prescrivere il seguente Regolamento [...]"[62].

---

[57] Brook, 2020: 19-20.

[58] Brook, 2020: 70-71. Úbeda de los Cobos, 1987: 447-461.

[59] Sui concorsi di San Fernando si veda Azcárate, 1994. Tutte le opere e i disegni si possono consultare su base multimediale in: https://www.academiacolecciones.com/.

[60] Zapperi, 1966: 219-222. Per approfondimenti su Bencivenni, si veda Bencivenni Pelli, Giuseppe (1759-1808), *Efemeridi*, Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

[61] ABRABASF, sig. 2-37-9.

[62] *Libro de Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze...del dì 3 ottobre 1784*, Madrid, 1784, ABRABASF, sig. 2-37-9: 3.

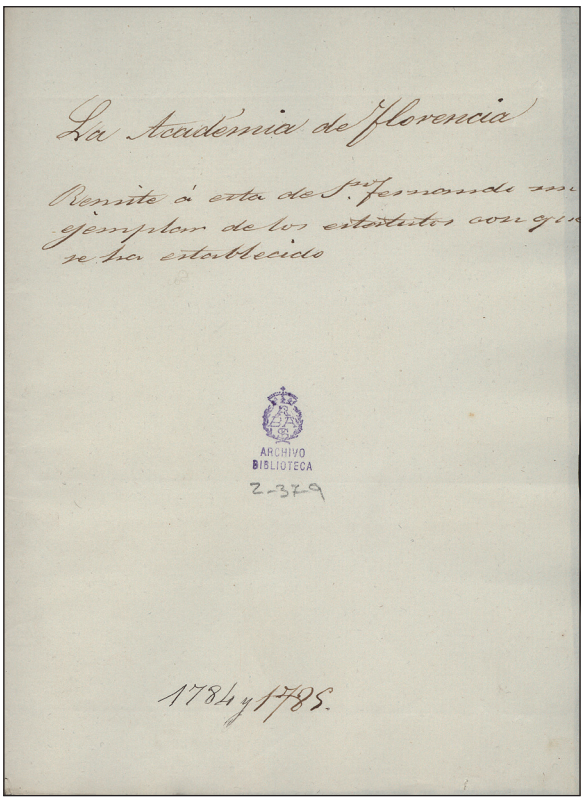
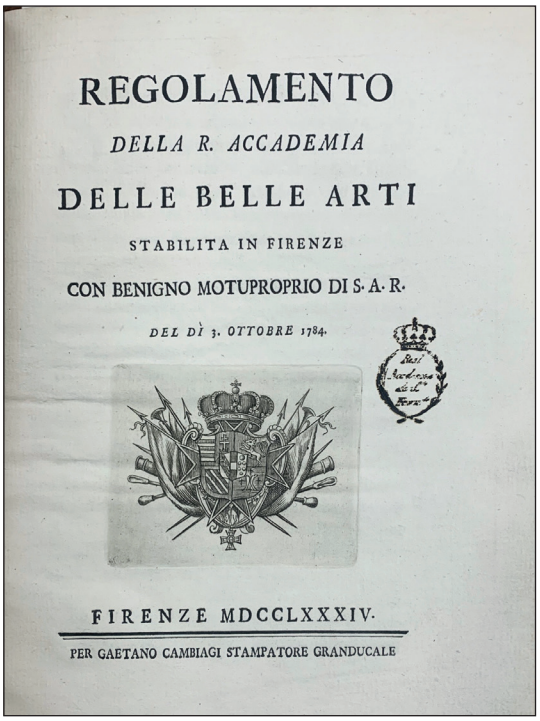


Fig. 4. Copertina del fascicolo relativa all'invio degli statuti dell'Accademia di Firenze, ABRABASF, Sign. 2-37-9.

Il testo, datato 3 ottobre 1784, definisce con precisione l'organizzazione amministrativa e accademica della nascente istituzione, alla quale potranno essere ammessi Professori, Dilettanti e Promotori delle Belle Arti, includendo altresì i membri della precedente accademia. Esso prevede la presenza di un Presidente, un Vice Presidente, un Segretario e del corpo degli Accademici con le rispettive mansioni. Viene inoltre indicata la suddivisione delle singole scuole - Disegno, Composizione, Colorito, Intaglio in Rame, Scultura, Grottesco, Nudo e Architettura - con la relativa organizzazione e la nomina dei rispettivi maestri. Ognuno di essi dovrà operare in modo indipendente dagli altri e insegnare l'esercizio della propria disciplina. Per quanto riguarda la struttura scolastica, ciascuna scuola è regolata da specifiche disposizioni: le Scuole di Disegno, Colorito, Scultura, Intaglio in rame e Grottesco dovranno rimanere aperte almeno cinque ore al giorno; quella del Nudo una sola volta al giorno; e quella di Architettura tre volte alla settimana[63]. Oltre agli obblighi e ai divieti previsti per l'intero corpo accademico, allievi compresi, particolare rilevanza assume il conferimento annuale di premi: "tre Premi di prima classe, uno di Pittura, uno di

[63] *Libro de Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze...del dì 3 ottobre 1784*, Madrid, 1784, ABRABASF, sig. 2-37-9: 4-12.



REGOLAMENTO

DELLA R. ACCADEMIA

DELLE BELLE ARTI

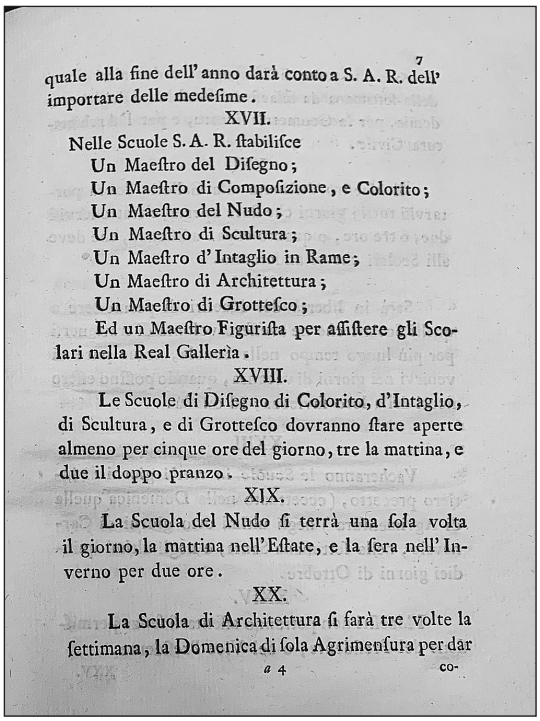
STABILITA IN FIRENZE

CON BENIGNO MOTUPROPRIO DI S. A. R.

DEL DÌ 3. OTTOBRE 1784.

FIRENZE MDCCLXXXIV.

PER GAETANO CAMBIAGI STAMPATORE GRANDUCALE



7

quale alla fine dell' anno darà conto a S. A. R. dell' importare delle medeſime.

XVII.

Nelle Scuole S. A. R. ſtabiliſce
Un Maeſtro del Diſegno;
Un Maeſtro di Compoſizione, e Colorito;
Un Maeſtro del Nudo;
Un Maeſtro di Scultura;
Un Maeſtro d' Intaglio in Rame;
Un Maeſtro di Architettura;
Un Maeſtro di Grotteſco;
Ed un Maeſtro Figuriſta per aſſiſtere gli Scolari nella Real Gallerìa.

XVIII.

Le Scuole di Diſegno di Colorito, d'Intaglio, di Scultura, e di Grotteſco dovranno ſtare aperte almeno per cinque ore del giorno, tre la mattina, e due il doppo pranzo.

XIX.

La Scuola del Nudo ſi terrà una ſola volta il giorno, la mattina nell'Eſtate, e la ſera nell' Inverno per due ore.

XX.

La Scuola di Architettura ſi farà tre volte la ſettimana, la Domenica di ſola Agrimenſura per dar

a 4 co-

Figs. 5-6. Frontespizio e pagina del *Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze (1784)*. ABRABSF F-6407.

Scultura, ed uno di Architettura di ventiquattro Zecchini l'uno, e tre di seconda classe di sei Zecchini"[64].

Nella successiva *Junta Ordinaria* del 6 febbraio 1785, stesa e firmata dal segretario Antonio Ponz, si ritrova conferma di quanto già riportato:

> Habiendo leido el acuerdo antecedente di cuenta de una Carta que me habia escrito el S[r]. Josef Pelli, Secretario de la nueva Academia de bellas Artes fundada ultimamente en Florencia, por su Alteza R.[l] Pedro Leopoldo, Gran Duque de Toscana, y se reducia à solicitar una correspondencia con esta Academia considerandola de mucha importancia, ofreciendo de la suya por su parte. Presenté al mismo tiempo los Estatutos de dicho establecimiento, que me incluia, y se acordó contestarle en los términos que pide el asunto dando gracias por su atencion y ofreciéndole la correspondencia de parte de esta Academia[65].

[64] *Libro de Regolamento della R. Accademia delle Belle Arti stabilita in Firenze...del dì 3 ottobre 1784*, Madrid, 1784, ABRABASF, sig. 2-37-9: 13.

[65] *Libro de Actas*, Madrid, 1785, ABRABASF, fol. 276R.

JOSÉ LUIS MUNÁRRIZ E GLI ANNALES DI LONDRA

Nel 1806 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fu coinvolta in un significativo scambio epistolare relativo ai metodi di insegnamento delle arti nelle principali accademie europee, nell'ambito di un più ampio processo di riflessione sulla riforma dei propri studi. Il 14 gennaio dello stesso anno, Juan Pascual Gómez trasmise alla Commissione degli Studi dell'istituzione madrilena una serie di documenti provenienti da Londra, tra cui materiali relativi al metodo di insegnamento dell'architettura nell'Accademia di Parigi secondo i principi stabiliti da Jacques-François Blondel nel 1743[66]. In questo contesto si colloca il contributo di José Luis Munárriz[67], che nello stesso anno tradusse dall'inglese diversi testi pubblicati negli *Academic Annals* della Royal Academy di Londra[68] riguardanti l'organizzazione didattica di alcune tra le più importanti accademie europee, tra cui quelle di Vienna, Milano e Bologna.

Il 1° aprile 1806 Munárriz indirizzò una lettera[69] al segretario dell'Accademia di San Fernando, ovvero Isidro Bosarte comunicando di aver tradotto due programmi di studio — relativi rispettivamente all'Accademia imperiale e reale di Vienna e alle accademie nazionali di Milano e Bologna — affinché potessero essere esaminati dalla Commissione incaricata della revisione dei metodi d'insegnamento della loro accademia. La *Junta Particular* del 18 maggio 1806 accolse favorevolmente il lavoro di traduzione, riconoscendone l'utilità per il progresso dell'istituzione e deliberando di conservare tali testi tra i documenti relativi al metodo degli studi, con l'esplicito intento di utilizzarli come riferimento nelle future discussioni sulla riorganizzazione dell'insegnamento accademico madrileno. Questo episodio testimonia l'attenzione con cui la San Fernando osservava e comparava i modelli didattici europei, in particolare quelli sviluppati nelle accademie italiane, considerate da lungo tempo punti di riferimento per la formazione artistica.

Nel loro insieme, questi documenti rivelano l'esistenza di una fitta rete di scambi teorici e istituzionali che collegava Madrid ai principali centri accademici del continente. Un momento particolarmente significativo di tale dialogo è rappresentato dalla lettera di Munárriz a Bosarte, nella quale l'autore analizza con ammirazione gli *Academic Annals*[70] pubblicati a Londra da Prince Hoare. Munárriz sottolinea con orgoglio la rapidità con cui le notizie relative alla Real Academia de San Fernando erano state recepite negli ambienti artistici britannici, ma si sofferma soprattutto sull'efficacia del sistema londinese, caratterizzato dalla regolarità delle

[66] Fichet-Poitrey, 1969: 714.

[67] Serrano Abad, Susana (2018): "José Luis Munárriz Iraizoz". In Diccionario Biográfico Español: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/31944-jose-luis-munarriz-iraizoz [Accesso: 09/03/2026].

[68] Ulteriori corrispondenze, tra cui di Isidoro Bosarte e Giuseppe Bossi, sono documentate in *Academic annals of painting sculpture & architecture, Royal Academy of Arts, 1805-6, 1807, 1808-9; collected and arranged by Prince Hoare*.

[69] ABRABASF, sig. 1-18-48.

[70] ABRABASF, sig. 1-18-48.

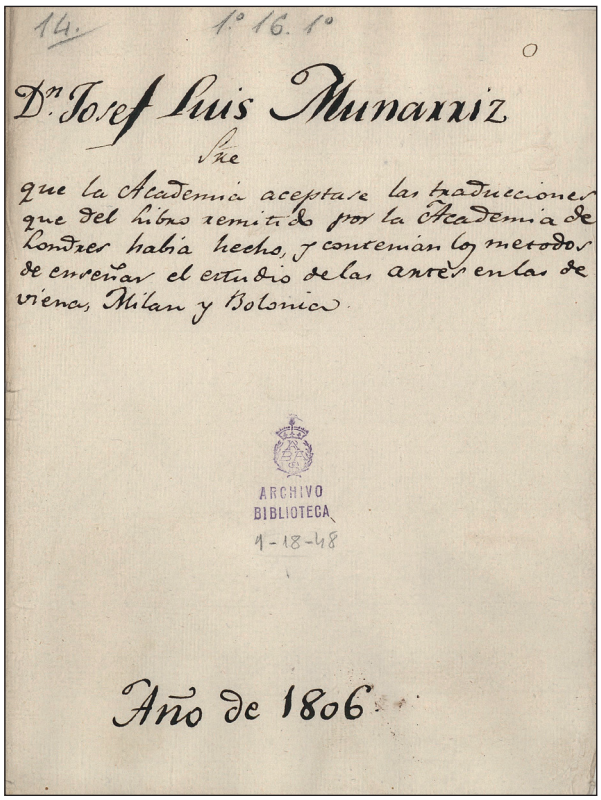


Fig. 7. Copertina del rapporto di José Luis Munárriz nella Giunta Particolare del 18 maggio, ABRABASF, sig. 1-18-48, 1806.

lezioni pubbliche di anatomia, pittura e letteratura antica. Egli evidenzia inoltre l'importanza delle esposizioni annuali organizzate dalla Royal Academy, capaci di riunire oltre mille opere e di generare entrate destinate al sostegno delle vedove e degli orfani degli artisti, suggerendo implicitamente che un simile sistema di esposizioni pubbliche avrebbe potuto essere adottato anche a Madrid per stimolare l'emulazione tra gli artisti e rafforzare il ruolo sociale dell'Accademia.

Il nucleo più rilevante della documentazione riguarda tuttavia la dettagliata descrizione degli statuti e dei programmi didattici delle accademie di Milano[71] e Bologna, che Munárriz espone con grande precisione e che furono evidentemente considerati modelli di riferimento per il dibattito interno alla San Fernando. L'organizzazione istituzionale di tali accademie prevedeva un corpo di trenta accademici residenti affiancati da membri associati e onorari provenienti da diversi paesi europei, con una presidenza rotativa stabilita per sorteggio. Dal punto di vista finanziario, il bilancio annuale raggiungeva le 18.000 lire, con una struttura salariale che assegnava al segretario uno stipendio di 3.800 lire e ai professori di architettura e pittura circa 3.500 lire ciascuno.

[71] Si veda Caimi (1872).

La struttura istituzionale era articolata in nove scuole principali — pittura, scultura, architettura, prospettiva, disegno d'ornato, elementi della figura, incisione e anatomia — secondo un modello disciplinare che presentava evidenti affinità con l'organizzazione della Real Academia de San Fernando, fondata anch'essa su una progressione sistematica tra disegno, studio dell'antico e pratica del modello vivo. Ogni scuola seguiva protocolli didattici rigorosi: nella scuola di architettura, ad esempio, lo studio degli ordini classici e della meccanica costruttiva era accompagnato dall'obbligo di eseguire rilievi sistematici degli edifici antichi e moderni della città; nella scuola di pittura, oltre alla teoria della composizione e alla pratica della pittura a olio e a fresco, era previsto che il professore eseguisse dimostrazioni pratiche davanti agli allievi, rendendo visibile il processo creativo. Analogamente, la scuola di scultura prevedeva un lungo apprendistato nel modellato in argilla e cera prima del passaggio alla lavorazione del marmo e dei metalli, con una particolare attenzione alla purezza del contorno e alla correttezza anatomica.

Un ruolo centrale era occupato dalla scuola di anatomia, nella quale si tenevano tre lezioni settimanali: durante l'inverno gli studenti studiavano la muscolatura maschile attraverso dissezioni di corpi naturali, mentre nei mesi estivi l'insegnamento era dedicato all'osteologia mediante l'osservazione di scheletri. Questa formazione scientifica costituiva la base per l'accesso alla scuola del modello vivo, dove pittori e scultori guidavano gli studenti nell'applicazione pratica delle conoscenze anatomiche attraverso il disegno diretto dalla figura umana.

Il programma prevedeva inoltre l'utilizzo di grandi cartoni in proporzioni superiori al naturale nella scuola degli elementi della figura, nonché visite periodiche alle gallerie di pittura e scultura, considerate strumenti fondamentali per l'apprendimento attraverso l'imitazione dei modelli antichi e moderni. A ciò si affiancava la necessità di integrare lo studio teorico con riferimenti più avanzati alla conoscenza anatomica — come attestano alcuni trattati sulla muscolatura — e con l'analisi dei disegni realizzati in Italia da Ponziano Ponzano[72], particolarmente significativi se confrontati con il contesto spagnolo, dove tale disciplina non risultava ancora approfondita in modo sistematico[73].

L'organizzazione didattica era ulteriormente sostenuta da un sistema logistico avanzato: la biblioteca dell'Accademia era aperta regolarmente ai professori e due giorni alla settimana agli studenti, mentre i corsi elementari erano standardizzati in una serie di almeno ventiquattro tavole illustrative contenenti le regole fondamentali di ciascuna disciplina. Anche la gestione dei concorsi accademici rifletteva un'etica professionale rigorosa: i temi proposti erano spesso collegati a opere pubbliche realmente progettate o commissionate dal governo, e durante

[72] "Fondo de dibujos de Ponzano y Gascón, Ponciano". In: https://www.academiacolecciones.com/dibujos/mostrar-autores.php?pag=1&id=ponzano-y-gascon-ponciano&orden=3&direccion=0 [Accesso: 26/04/2026].

[73] Crespo Fajardo, 2013. In: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4408911.

le cerimonie di premiazione il segretario leggeva le motivazioni delle decisioni della giuria senza menzionare i nomi degli artisti esclusi, al fine di preservarne il decoro professionale.

Infine, i sussidi didattici messi a disposizione degli studenti erano molto ampi: calchi in gesso per lo studio dell'antico, manichini articolati per l'esercizio dei figuristi, modelli anatomici, nonché una vasta collezione di costumi storici, panni, toghe e armature di diverse epoche — con particolare attenzione alla foggia greca e romana — destinati allo studio del panneggio e degli effetti della luce. Attraverso questa descrizione dettagliata delle accademie italiane, Munárriz offriva alla Real Academia de San Fernando un quadro concreto di modelli scolastici consolidati, contribuendo così al dibattito sulla modernizzazione dell'insegnamento artistico madrileno e confermando il ruolo delle accademie italiane come interlocutori privilegiati nella definizione della cultura accademica europea.

In tale contesto, e negli stessi anni, precisamente tra maggio e giugno del 1805, i rapporti tra le principali istituzioni italiane e l'accademia spagnola sono ulteriormente attestati da una corrispondenza diretta con l'Accademia Nazionale di Bologna. In essa, il segretario Giacomo Rossi trasmette alcuni esemplari dei programmi di studio proposti dall'accademia bolognese per i successivi concorsi, invitando al contempo i professori della Real Academia a incoraggiare i propri alunni ad approfittarne, con l'intento di mantenere tra le due istituzioni un'utile corrispondenza[74].

Per riportare alcuni esempi dei programmi citati, si segnala che, nello stesso anno per l'architettura, è prevista la realizzazione di "un Palazzo di Giustizia per una Capitale, capace di ospitare le residenze e gli uffici di tutti i Tribunali, sia civili sia criminali", con il relativo premio di una medaglia d'oro del valore di sessanta zecchini. Per la scuola di pittura, il programma prevede "Temistocle che si presenta supplichevole al re dei Molossi", premiato con una medaglia d'oro del valore di centoventi zecchini. Per quanto riguarda la scultura in basso rilievo, il tema da realizzare è "Cleobe e Bitone i quali, in mancanza dei buoi, aggiogati al carro conducono la madre al Tempio di Giunone", con il rispettivo premio di una medaglia d'oro di quaranta zecchini. Restano poi i programmi per la scuola del disegno di figura, per quella dell'incisione, per gli ornati e per le discipline generali, ciascuno dei quali presenta linee guida specifiche per la realizzazione dei singoli lavori da esso stabiliti.

Anche in questo caso, come nei precedenti esempi, con delibera del 30 giugno 1805 la *Junta ordinaria* confermò la ricezione dei modelli sopracitati e, inoltre, menzionò tre ulteriori modelli trasmessi dall'Accademia di Milano[75].

[74] ABRABASF, sig. 2-37-9.

[75] *Libro de Actas,* Madrid, 1805, ABRABASF, fol. 169R.

UNO SGUARDO IN PITTURA

Degli Olii e delle Vernici che si adoperano nella Pittura[76], pubblicato nel 1856, costituisce una rilevante memoria tecnico-artistica redatta dall'Infante di Spagna Don Sebastiano Gabriele di Borbone e Braganza. Presentata inizialmente alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, l'opera fu successivamente diffusa presso l'Accademia di San Luca a Roma[77] e la Reale Accademia di Napoli, inserendosi in un fecondo circuito di scambi scientifici tra le istituzioni artistiche europee.

L'accoglienza favorevole della Real Academia di Madrid, che ne approvò la pubblicazione riconoscendone l'utilità per il progresso della pittura, spinse l'autore a curarne una versione in italiano. Don Sebastiano Gabriele, già membro dell'istituzione romana e socio onorario di quella napoletana, favorì così un dialogo diretto tra le tre capitali. L'accademia partenopea, in particolare, manifestò un vivo interesse per il trattato, proponendone l'inserimento nei propri rendiconti ufficiali e garantendogli un'ampia risonanza nel panorama artistico della Penisola.

Il fulcro teorico della memoria risiede nell'analisi delle cause chimiche e fisiche che determinano l'alterazione dei dipinti a olio, con l'obiettivo di individuare rigorosi protocolli preventivi. L'autore identifica tre fattori critici di degrado:

1. La scarsa consapevolezza della composizione chimica dei pigmenti;
2. L'inadeguata modalità di preparazione dei supporti;
3. L'azione combinata di oli, vernici e agenti atmosferici.

Attraverso l'osservazione autoptica di opere antiche, dimostra come l'interazione tra pigmenti organici e composti metallici possa innescare reazioni chimiche distruttive per la materia colorante. Al contrario, egli evidenzia come tali pigmenti, se applicati a velatura sopra altri strati e isolati dall'olio, risultino notevolmente più stabili nel tempo, citando a supporto l'eccellenza tecnica della Scuola Veneziana e di altri maestri attivi tra il XV e il XVII secolo.

Un ulteriore punto critico affrontato riguarda le imprimiture delle tele, con una severa critica verso le preparazioni rosse, a base di ossidi di ferro, diffuse nel XVII secolo. Queste basi tendono infatti a causare l'annerimento delle ombre e la perdita dei passaggi tonali, compromettendo irreparabilmente l'armonia luminosa delle opere. In antitesi, l'autore osserva che i dipinti realizzati su fondi bianchi o grigi mantengono generalmente un migliore stato di conservazione e una maggiore leggibilità cromatica.

---

[76] Don Sebastiano Gabriele di Borbone e Braganza (1856): *Degli Olii e delle Vernici che si adoperano nella Pittura, memoria diretta alla R. Accademia di S. Ferdinando in Madrid dall' Infante di Spagna Don Sebastiano Gabriele di Borbone e Braganza. Versione dallo Spagnuolo.* In: https://play.google.com/store/books/details/Sebasti%C3%83_n_Mar%C3%83_a_Gabriel_Borbon_Degli_olii_e_dell?id=6PiSGLXwoXkC [Accesso: 12/03/2026].

[77] È presente il volume 116, fascicolo 173, in 12.129 all'Archivio della R. Accademia di S. Luca. Vol. 116 dal n° 1 al 201" (1856).

In conclusione, la memoria di Don Sebastiano Gabriele non si limita a essere un manuale tecnico per pittori, ma si configura come una testimonianza esemplare del ruolo delle accademie ottocentesche: luoghi d'elezione dove il sapere artistico incontrava l'indagine scientifica, favorendo un progresso culturale transnazionale fondato sulla salvaguardia del patrimonio e sulla perfezione del mestiere.

IL CASO DI MARIANA WALDSTEIN, MARCHESA DI SANTA CRUZ

Mariana Waldstein-Lichtenstein, marchesa consorte di Santa Cruz (Vienna, 1763 – Fano, 1808), incarna l'esempio ideale di donna cosmopolita del tardo Settecento. Austriaca di nascita ma spagnola di adozione, seppe coniugare un'identità europea con una profonda adesione alla cultura iberica. Sebbene la storiografia l'abbia spesso correlata solo al ruolo di modella o committente di grandi artisti come Francisco Goya e Antonio Canova, la Waldstein godette in vita di una solida fama come pittrice, costruendo la propria immagine pubblica attraverso l'esercizio delle arti e la formazione con Isidro Carnicero[78]. Il suo profilo biografico è delineato nel 1832 da Martín Fernández de Navarrete[79], allora segretario della Real Academia de San Fernando e direttore della Real Academia de Historia de Madrid[80]. Inoltre, grazie allo stretto legame che il marito intratteneva con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mariana Waldstein fu nominata directora honoraria y académica de mérito por la pintura il 1º dicembre 1782, poco più di un anno dopo il suo arrivo alla corte spagnola[81]. La nomina sembrerebbe essere stata motivata dalla presentazione di un ritratto a pastello esposto presso l'Accademia. Secondo Félix Boix[82], l'opera che ne giustificò l'ammissione sarebbe stata in realtà un autoritratto, che nel 1924 risultava ancora conservato presso l'istituzione madrilena, mentre oggi se ne ignora l'ubicazione.

Tale autoritratto costituiva una chiara dichiarazione del suo impegno e della sua dedizione alla pittura: la marchesa vi si raffigurava nell'atto di disegnare, con la matita in mano davanti al cavalletto. Come si vedrà, alcuni anni più tardi ella tornerà a rappresentarsi in una situazione analoga[83].

La documentazione conservata nel dossier relativo a Maria Ana Waldstein testimonia l'esistenza di una rete di rapporti accademici che collegava la Real Accademia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid con diverse istituzioni

[78] Ossorio y Bernard, 1883-1884: 702.

[79] *Distribucion de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de marzo de 1832*, Madrid, 1832: 48-50; si veda anche Navarrete, "Mariana Fernanda Waldstein" en Diccionario Biográfico Español. In: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/46030-mariana-fernanda-waldstein.

[80] García Cueto, 2016: 143.

[81] Fascicolo personale di Mariana de Waldstein, IX marchesa di Santa Cruz, ABRABASF, sign. 1-40-4

[82] García Cueto, 2016: 140-142.

[83] García Cueto, 2016: 142–143.



Fig. 8. Ritratto di Mariana Waldstein, IX marchesa di Santa Cruz, Francisco de Goya, Musée du Louvre. Dominio Púbblico, vía Wikimedia Commons.

artistiche italiane tra la fine del XVIII e i primi del XIX secolo. Il fascicolo archivistico intitolato *Varios diplomas de Academias despachados á favor de la Excma. Sra. D.ª María Ana Waldstein, Marquesa de Santa Cruz*[84], raccoglie infatti una serie di attestazioni e lettere che documentano il riconoscimento della marchesa da parte di varie accademie europee.

Nel 1802, a seguito della sua vedovanza e di un turbolento soggiorno parigino, fondamentale importanza è il suo *Gran Tour* in Italia, coinvolgendola attraverso anche la relazione con Luciano Bonaparte, a confrontarsi direttamente con i centri della cultura neoclassica. Nel settembre del 1803 infatti, Waldstein ottenne il titolo di accademica di merito presso l'Accademia di San Luca, riconoscendo il suo talento da miniaturista[85]. Il diploma rilasciato dall'Accademia di San Luca a Roma, nel quale

[84] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz,* Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14, Archivo Histórico de la Nobleza, (di seguito AHNOB), SANTA CRUZ, C.41, D.144-154. https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12742398 [Accesso: 09/03/2026].

[85] García Cueto, 2016: 151.

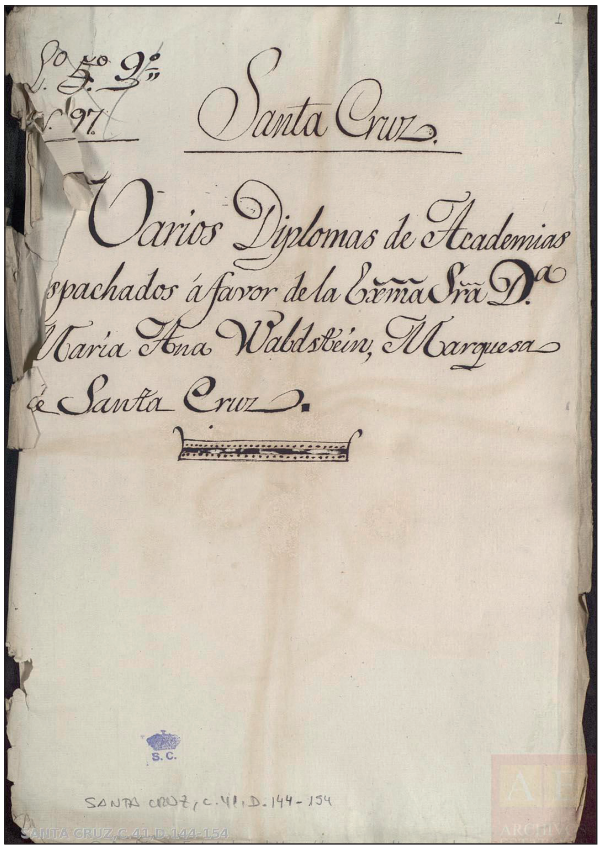


Fig. 9. Varios diplomas de Academias despachados á favor de la Excma. Sra. Dº Maria Ana Waldstein, Marquesa de Santa Cruz. Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo).

il principe dell'Accademia Andrea Vici, insieme ai consiglieri Vincenzo Pacetti e Antonio de Maron, certifica che nella sessione del 25 settembre 1803 la marchesa era stata proposta ed acclamata co-accademica di merito in riconoscimento del suo talento nel disegno e nella miniatura, nonché delle sue *qualità scientifiche, e per le rispettive erudizioni*[86].

Il soggiorno fiorentino del 1803, invece, fu favorito dalla protezione della reggente d'Etruria, Maria Luisa di Borbone[87]. Grazie a tale influenza, la marchesa fu insignita del titolo di accademica di merito dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, lasciando anche qui il proprio autoritratto per la celebre galleria dei pittori. L'inserimento della pittrice nella Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze è testimoniato da una lettera ufficiale del 26 ottobre 1803 ne annunciò l'elezione ad accademica professoressa. In tale comunicazione il presidente Giovanni degli Alessandri sottolineava il "lodevole attaccamento" della marchesa alle arti del

[86] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz,* Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14, AHNOB. SANTA CRUZ, C.41, D.144.

[87] Drei, 1935 in García Cueto, 2016: 151. *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz,* Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.145.

disegno e la "somma intelligenza" con cui ella si applicava nella pittura e al disegno, dichiarando che l'istituzione fiorentina sperava di accrescere il proprio prestigio annoverandola nel proprio corpo accademico. Il documento precisa, inoltre, che la patente ufficiale sarebbe stata inviata successivamente, una volta inciso il rame con gli stemmi reali necessari nella produzione del diploma[88].

Il rapporto con l'Accademia di San Luca proseguì negli anni successivi attraverso uno scambio epistolare. Con l'invio di una lettera del 20 settembre 1804 dalle stanze accademiche romane, Andrea Vici e il segretario Virginio Bracci informavano la marchesa dell'arrivo della collezione nella galleria dell'Accademia del ritratto da lei inviato, sottolineandone la magistralità del suo autore[89], posto accanto al pittore accademico Boni Cavaliere di Santo Stefano. In conformità con le tradizioni dell'istituto, inviò infatti Mariana Ana Waldstein il proprio ritratto eseguito da Andrea Appiani[90] e, nel 1806, una copia in miniatura del celebre *Autoritratto con il maestro di scherma* di Raffaello, opera che tutt'oggi testimonia il suo genio tecnico nelle collezioni romane. Ulteriore documento datato 27 febbraio 1806, firmato dal principe dell'Accademia Vincenzo Camuccini, da Andrea Vici, Vincenzo Pacetti e dal segretario Bracci, ringraziava la marchesa per un'altra opera donata all'istituzione: una miniatura raffigurante il ritratto di Raffaello, lodata per la qualità del colorito e per l'eleganza del disegno, tanto da essere definita un'eccellente copia del maestro urbinate[91]. Tali relazioni si sviluppavano anche attraverso intermediari accademici, ad esempio una lettera datata 7 febbraio 1806 indirizzata alla marchesa da Camuccini, testimonia l'incarico ricevuto di presentare ufficialmente all'Accademia di San Luca la miniatura inviata da Maria Waldstein, evidenziando il suo prestigio e ammirazione tra gli artisti. A tale corrispondenza si aggiunge una comunicazione del 18 settembre 1806[92], con la quale il segretario Virginio Masi informava la marchesa che, nella congregazione del 15 settembre 1806, il collegio romano l'aveva nuovamente proclamata come accademica di merito come miniatrice. Nel medesimo periodo la marchesa intratteneva rapporti anche con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, che in una lettera del 15 agosto del 1805[93] firmata da Isidoro Bosarte, ricordava come ella fosse già stata nominata accademica di onore e direttrice onoraria, esprimendo la propria soddisfazione per i progressi compiuti dovute alle due opere recentemente inviate e presentate poi al pubblico. L'istituzione madrilena, dunque, deliberò l'invio di un dono, cioè un esemplare delle

[88] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.153-154.

[89] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.147.

[90] Incisa della Rocchetta, 1979: 58.

[91] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.148-149.

[92] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.150.

[93] *Diplomas de academias otorgados a favor de María Ana de Waldstein, (IX) marquesa de Santa Cruz*, Toledo, 1781-04-24; 1806-07-14. AHNOB, SANTA CRUZ, C.41, D.152.

Antigüedades de Granada y Córdoba come segno di riconoscenza per l'onore arrecato alle arti della sua attività. Attraverso i suoi viaggi e le sue affiliazioni accademiche documentate ufficialmente, la marchesa di Santa Cruz è dunque testimonianza artistica e diplomatica di corrispondenza madrilena e italiana, tra l'Accademia di San Fernando, l'Accademia di San Luca e l'Accademia di Firenze.

Attraverso gli esempi riportati si evince la fitta rete di relazioni avutasi tra la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e le accademie italiane, in un periodo in cui queste istituzioni ricoprivano un ruolo di grande importanza nel contesto culturale.

CONCLUSIONE

L'analisi della documentazione archivistica esaminata consente di delineare con maggiore precisione il ruolo svolto dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando all'interno della rete europea delle accademie tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Lungi dall'essere un'istituzione periferica o semplicemente debitrice dei modelli italiani, l'Accademia madrilena emerge come un centro dinamico di mediazione culturale, capace di recepire, rielaborare e, a sua volta, diffondere modelli organizzativi, metodologici e artistici.

I rapporti instaurati con le accademie di Roma, Napoli, Firenze, Bologna e Milano dimostrano come la circolazione delle idee non si limitasse al trasferimento di artisti o di opere, ma coinvolgesse anche statuti, programmi didattici, regolamenti, concorsi, trattati tecnici e pratiche di insegnamento. Attraverso traduzioni, corrispondenze ufficiali e continui confronti tra sistemi educativi, la San Fernando partecipò attivamente alla costruzione di un linguaggio accademico condiviso, fondato sullo studio dell'antico, sul rigore metodologico e sull'integrazione tra sapere teorico e pratica artistica.

Le fonti inedite qui presentate permettono inoltre di superare una visione unidirezionale dei rapporti tra Italia e Spagna. Se, da un lato, le accademie italiane continuarono a rappresentare un imprescindibile modello formativo per gli artisti spagnoli, dall'altro la Real Academia de San Fernando acquisì progressivamente un'autorevolezza tale da essere assunta essa stessa come riferimento istituzionale, come dimostra il caso dell'Accademia del Disegno di Napoli e il costante interesse mostrato da altre istituzioni europee nei confronti della sua organizzazione.

Le vicende dei pensionati, degli artisti, dei professori e delle figure femminili, come Mariana Waldstein, confermano inoltre che tali relazioni non furono esclusivamente istituzionali, ma si svilupparono attraverso una rete di contatti personali, diplomatici e culturali che contribuì alla formazione di una comunità artistica internazionale. In questo contesto Roma mantenne il proprio ruolo di principale laboratorio del classicismo europeo, ma Madrid seppe progressivamente affermarsi come nodo fondamentale di questa rete, favorendo la circolazione di conoscenze, modelli e pratiche tra le diverse realtà accademiche.

Nel loro insieme, i documenti analizzati restituiscono dunque l'immagine di un sistema accademico europeo profondamente interconnesso, nel quale la formazione artistica si costruiva attraverso un continuo dialogo tra esperienze nazionali differenti. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando non fu soltanto destinataria di tali influenze, ma contribuì in maniera significativa alla loro ridefinizione, assumendo un ruolo attivo nella costruzione di quella cultura artistica transnazionale che caratterizzò il passaggio dall'Illuminismo al primo Ottocento. Lo studio di queste relazioni apre inoltre nuove prospettive di ricerca, suggerendo ulteriori approfondimenti sulle reti documentarie, sui circuiti di mobilità degli artisti e sulla circolazione dei modelli accademici in ambito europeo, nella consapevolezza che tali dinamiche rappresentano una chiave fondamentale per comprendere la storia delle istituzioni artistiche e dei processi di formazione del gusto moderno.

BIBLIOGRAFIA

Águeda, Mercedes (1980). *Antonio Rafael Mengs: 1728-1779*. Madrid. Imprenta del Ministerio de Cultura.

Alonso Sánchez, María Ángeles (1976): "El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma". In: *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid 3*, pp. 91-120.

Azcárate, Isabel (1994). *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Barroero, Liliana (2001): "Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le 'Memorie per le Belle Arti' e il 'Giornale delle Belle Arti'". In: Borsellino, Enzo / Casale, Vittorio (a cura di): *Roma "*Il tempio del vero gusto*": la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*. Firenze: Edifir, pp. 91-100.

Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de. San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Bencivenni Pelli, Giuseppe (1759-1808): *Efemeridi*. Firenze: Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

Brook, Carolina (2014): "Regolamenti delle pensioni per Roma dell'Accademia di San Fernando (1758-1830)". In: Luis Sazatornil Ruiz/ Frédéric Jimeno (a cura di.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 89-101.

Brook, Carolina (2020). *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'Accademia.* Roma: Viella.

Brook, Carolina / Curzi, Valter (2010): "La nascita delle accademie europee e la diffusione del modello romano". In: *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*. Milano: Skira, pp. 151-160.

Caimi, Antonio (1872). *L'Accademia di belle arti in Milano: sua origine, suo incremento e suo stato attuale*. Milano: Tipi di Alessandro Lombardi.

Cánovas del Castillo, Soledad (1989): "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808". In: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, pp. 125-155.

Cassese, Giovanna (2013): "L'Accademia di Belle Arti di Napoli tra passato e futuro". In: *Accademie patrimoni di belle arti*, Roma: Gangemi.

Cinelli, Noemí (2010): "Sobria claridad y arcaica pureza. Reflexiones sobre el gusto en el siglo de las luces. El caso de la Villa Negroni de Roma: modelos e influencias de Mengs y Azara (1777)". In: *Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 205-219.

Crespo Fajardo, José Luis (2013): "Bernardino Genga. Anatomia per la comprensione artistica". In: *ASTRI- Arte y Sociedad. Revista de Investigación* 5, Malaga / Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Cruz Alcañiz, Cándido de la (2010). *Francisco Preciado de la Vega (1712-1789). Un pintor sevillano entre España e Italia*. Tesis doctoral: Universidad de Castilla La-Mancha.

Drei, Giovanni (1935). *Il Regno d'Etruria (1801-1807). Con una appendice di documenti inediti*, Modena: Società Tipografica Modenese.

Fichet-Poitrey, Françoise (1969): "La gloire et l'argent. Architectes et entrepreneurs au XVIIe siècle". In: *Revue française de sociologie*, n. speciale (Les faits économiques), Parigi, pp. 703-723.

Franchi Dell'Orto, Luisa (1993). *Ercolano 1738-1988: 250 Anni Di Ricerca Archeologica Atti Del Convegno Internazionale Ravello, Ercolano, Napoli, Pompei: 30 Ottobre-5 Novembre 1988*. Roma, Italia: L'Erma di Bretschneider.

García Cueto, David (2016): "Retratos y retratistas de Mariana Waldstein, IX marquesa consorte de Santa Cruz". In: *Goya. Revista de arte*, 355, Madrid, pp. 140–159.

García Sánchez, Jorge (2002): "El viaje al sur de Italia de Isidro González Velázquez". In: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 94-95, Madrid, pp. 27-44.

García Sánchez, Jorge (2007): "Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)". In: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 104-105: 9-92.

García Sánchez, Jorge (2011). *Los arquitectos españoles frente a la antigüedad: historia de las pensiones de Arquitectura en Roma (ss XVIII y XIX)*. Madrid.

García Sánchez, Jorge (2022). "Nuevas noticias de los viajes por Italia de Isidro González Velázquez a la luz de la colección de dibujos de la Real Academia de San Fernando." Studi Romani. n.s. IV, 1-2: 127-166. In: https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/74ffef90-2b2f-43fa-99ba-6e70e0a08862/content.

Hoare, Prince (a cura di) (1805). *Academic Annals, 1804–1805*. Londra: Royal Academy of Arts.

Iannitto, Maria Teresa (1990). *Guida agli archivi per la storia contemporanea regionale: Napoli*, Napoli: Guida.

Incisa della Rocchetta, Giovanni (1979). *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca, Accademia Nazionale di San Luca*, Roma.

Jestaz, Bertrand (1963): "L'exportation des marbres de Rome de 1535 à 1571". In: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 75-2, Roma, pp. 415-466.

Jonker, Matthijs (2017). *The academization of art: A practice approach to the early histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, [Tesi dottorale], Amsterdam: Università di Amsterdam.

Jordán de Urries, Javier (2003): "La 'accademia' spagnola a Roma intorno al 1800". In: *Accademie e Accademismo 1770-1870. Giornate di studi in memoria di Stefano Susinno*, Roma: Villa Medici. https://www.academia.edu/42648012/Comunicaci%C3%B3n_La_accademia_spagnola_a_Roma_intorno_al_1800_texto_en_espa%C3%B1ol_

Jordán de Urríes, Javier (2012): "'Crear artífizes yluminados en el buen camino de el arte': los últimos discípulos españoles de Mengs". In: *Goya. Revista de arte*, 340, Madrid, pp. 210-235.

Jordán de Urríes, Javier (2013): "El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs". In: Negrete, Almudena (ed.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Madid, 2013: 94-107.

López de Meneses, Amada (1933 - 1934): "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma". In: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XLI: 253-300 y XLII: 29-68.

López Otero, Modesto (1949): "Don Isidro González Velázquez (1765-1840)". In: *Revista Nacional de Arquitectura*, 85, Madrid: COAM, pp. 43-47.

Lorenzetti, Costanza (1953). *L'Accademia di Belli Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze: F. Le Monnier.

Luzón Nogué, José María: "La relacion de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con las academias extranjeras en los siglos XVIII y XIX", Messico, (articolo in corso di stampa).

Maier Allende, Jorge / Jordán de Urríes, Javier (2025). *Francisco Javier Ramos (1746-1817), Discípulo de Mengs. Sus dibujos en la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mena Marqués, Manuela Beatriz (1994). *Goya: El cuaderno italiano 1770-1786*, Madrid: Museo del Prado.

Anton Raphael (1766). *Ragionamento sull'Accademia delle Belle Arti di Madrid*. Madrid: Ibarra.

Mengs, Anton Raphael / Agueda Villar, Mercedes (1989). *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la pintura*, Madrid: Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, D.L. 1989.

Moleón Gavilanes, Pedro (2002): "Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII". In: *Reales Sitios* 152, pp. 48-63.

Moleón, Pedro (2004). *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*. Madrid: Abada editores.

Mora, Gloria / Cacciotti, Beatrice (1996): "Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia e España en el siglo XVIII". In: *Hispania*, 56, n. 192, pp. 63-75.

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.

Navarrete, Esperanza, "Mariana Fernanda Waldstein". Diccionario Biográfico Español. In: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/46030-mariana-fernanda-waldstein.

Navascués, Pedro: "La Real Academia de San Fernando". In: *La Academia y su historia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Negrete Plano, Almudena (2001): "La colección de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 92-93, pp. 9-31.

Ossorio y Bernard, Manuel (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Moreno y Rojas.

Pérez Sánchez, Alfonso (1964): "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas". In: *Academia. Boletín de la Real Acaedmia de Bellas Artes de San Fernando,* 18, pp. 1-81.

Ponz, Antonio (1794). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, XVIII, Madrid: Joaquín Ibarra.

Pevsner, Nikolaus (1982), *Academias de Arte: pasado y presente*, Madrid: Cátedra.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (coord.) (2009). *Francisco Preciado de la Vega: un pintor español del siglo XVIII en Roma*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Roettgen, Steffi (1982), "I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Nápoli e a Madrid". In: de Seta, Cesare (Hrsg.), *Arte e civiltà del Settecento a Napoli*. Bari: Laterza, pp. 154-179.

Roettgen, Steffi (1999). *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, vol. I, Munich: Hirmer Verlag.

Rolfi Ožvald, Serenella (2012). *«Agli amatori delle belle arti gli autori». Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*. Roma: Campisano Editore.

Sánchez Espinosa, Gabriel (1994). *Las memorias de José Nicolás de Azara (ms. 20121 de la BNM), estudio y edición del texto*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Serraller Francisco Calvo (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Catedra Ediciones.

Úbeda de los Cobos, Andrés (1987), "Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". In: *Archivo Español de Arte* nº 240, pp. 447-461.

Úbeda de los Cobos, Andrés / Jordán de Urríes, Javier (2025): *Anton Raphael Mengs (1728–1779)*, Madrid: Museo Nacional del Prado.

Urrea, Jesús (1999): "Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII". In: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 75-76, pp. 367-388.

Luzón Nogué, José María (coord.) (2007), *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Zapperi, Roberto (1966): "Giuseppe Bencivenni Pelli". In: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII; Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 219-222.

Zuccari, Federico (2009): "Origine, et progresso dell'Academia". In: *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*. Washington: National Gallery of Art, pp. 125–131.

Academia 128, 2026, 205-236 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

ARTES DECORATIVAS PARA TIEMPOS MODERNOS. EL PREMIO GUADALERZAS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DECORATIVE ARTS FOR MODERN TIMES. THE GUADALERZAS AWARD OF THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

M.ª Antonia Herradón Figueroa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
conservador.museo@rabasf.com
ORCID: 0000-0001-6670-6477

Recibido: 07/01/2026. Aceptado: 09/02/2026
Cómo citar: Herradón Figueroa, María Antonia: "Artes decorativas para tiempos modernos. El Premio Guadalerzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 205-236.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24313092

Resumen: Hace cien años que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó la quinta edición del Premio Guadalerzas. El galardón había sido instituido en 1908 siguiendo lo estipulado en el legado del académico Emilio Nieto Pérez con el objetivo de fomentar el conocimiento y el desarrollo de las denominadas industrias artísticas o artes industriales. Este estudio presenta la figura de Nieto Pérez y un recorrido por la historia del concurso, todo ello enmarcado en el contexto académico y artístico de la época.
Palabras clave: *Emilio Nieto Pérez; Premio Guadalerzas; Artes decorativas españolas del siglo XX.*

Abstract: In 1926, the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando held the fifth edition of the Guadalerzas Award, established in 1908 following what was stipulated in the legacy of the academic Emilio Nieto Pérez to promote knowledge and development of the so-called artistic industries or industrial arts. This paper introduces the figure of Nieto Pérez, providing also a revision of the contest's history, all set within the academic and artistic context of the time.
Key words: *Emilio Nieto Pérez; Guadalerzas Award; Spanish Fine Arts 20th Century.*

INTRODUCCIÓN

Desde su fundación en 1752, una de las señas de identidad más destacadas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido, sin duda, la convocatoria de premios. Aunque con periodicidad variable y con alguna interrupción, esos pioneros concursos, que pretendían impulsar las artes y estimular a los jóvenes artistas, se organizaron entre 1753 y 1832 en torno a las disciplinas fomentadas por la institución: pintura, escultura, arquitectura y grabado[1]. Con la sola excepción favorable a la música, esta tendencia se mantuvo en el tiempo, como documentan los nuevos premios convocados por la Academia desde finales del siglo XIX y hasta los años centrales del XX, ahora merced a fundaciones establecidas en su seno gracias a la iniciativa privada: Fundación José Piquer Duart (1870); Fundación XVII Marqués de Cerralbo (1922); Fundación Conde de Cartagena (1928); Fundación Molina Higueras-Pascual (1930); Fundación Carmen del Río (1935) y Fundación José Peñuelas (1941)[2]. En este contexto, las industrias artísticas españolas solo comenzaron a ser contempladas como materia también necesitada de impulso y protección tras su vinculación con el Premio Guadalerzas, instituido gracias a Emilio Nieto Pérez, académico de San Fernando.

GÉNESIS DEL PREMIO GUADALERZAS

Emilio Nieto Pérez (Madrid, 1845-1906), II marqués de Guadalerzas, era hijo del prestigioso e influyente senador Matías Nieto Serrano[3]. Abogado, escritor y político, ingresó en la Academia de San Fernando el 8 de junio de 1902. La propuesta de su nombramiento como académico de número, para cubrir la vacante existente en la Sección de Arquitectura tras la muerte de Juan Facundo Riaño, está fechada el 21 de marzo de 1901, y estuvo avalada, entre otros, por los arquitectos Adolfo Fernández Casanova y Enrique María Repullés Vargas; el ingeniero Amós Salvador Rodrigáñez; los historiadores Cesáreo Fernández Duro y Francisco Fernández González; el compositor Ildefonso Jiménez de Lerma; los pintores Salvador Martínez Cubells y José Moreno Carbonero, y el escultor Juan Samsó.

Como es preceptivo en estos casos, la iniciativa iba acompañada de una detallada memoria de los numerosos méritos del candidato[4]. Nieto Pérez era un hombre de

[1] Real Academia, 1991.

[2] Las fechas asociadas aquí a cada una de las fundaciones remiten al año de su institución en los respectivos testamentos, no al de su reconocimiento, clasificación y registro en los sucesivos Protectorados de Fundaciones.

[3] Matías Nieto Serrano (1813-1902), médico, escritor, y desde 1893 marqués de Guadalerzas, fue senador por la Academia de Medicina, secretario perpetuo de la misma y consejero de Instrucción Pública. Desde 1900 fue, además, comisario regio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos.

[4] *Secretario general. Académicos de número. Propuestas y solicitudes*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante, ABRABASF), sign. 5-114-2.

letras, prolífico escritor y conferenciante, que había dirigido *El Espíritu, semanario científico-literario y* el periódico progresista del partido democrático-monárquico *La Nación,* además de político con amplia experiencia en diversos ámbitos de la administración. Como miembro del Partido Liberal fue, entre otros cargos, concejal y teniente de alcalde de Madrid, diputado, director general de obras públicas, de Establecimientos Penales y de Instrucción Pública, y subsecretario del Ministerio de Gracia y Justicia; por entonces, además, acababa de ser nombrado senador vitalicio. Desde todas las prominentes posiciones que ocupó a lo largo de su carrera política veló por el cultivo y la enseñanza de las bellas artes, más especialmente, si cabe, por el desarrollo de las industrias artísticas en España. Este interés, prioritario para él, se plasmó en distintos aspectos capitales de la vida académica nacional. Así, mejoró la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, impulsando la construcción de varias aulas, entre ellas la dedicada al colorido. Y en el caso de las escuelas provinciales de bellas artes, consiguió para ellas que el Ministerio de Fomento asumiera en los presupuestos de 1898-1899 el pago del personal docente (antes dependiente de las diputaciones provinciales) y también el del material imprescindible para las clases[5]. En la misma línea, fue ponente del *Real Decreto y Reglamento orgánico de las Escuelas de Artes e Industrias*, promulgado en 1900, y miembro de la Junta inspectora de estos establecimientos docentes. Su profundo conocimiento administrativo del medio le permitió, en definitiva, mejorar sustancialmente su organización, disminuir el absentismo y aumentar el número de sus alumnos, particularmente entre los trabajadores. Escribió numerosos artículos de filosofía y estética del arte, así como varios libros de esta disciplina, entre ellos, *El realismo en el arte contemporáneo*, publicado en 1875, que alcanzó una notable repercusión fuera de nuestras fronteras. Por todos los servicios prestados a la nación había sido condecorado con las grandes cruces de Isabel la Católica, la de la Corona de Prusia, la de la Corona de Italia y la de Francisco José de Austria, esta última a propuesta del propio Emperador en reconocimiento a los éxitos cosechados por los artistas españoles en la Exposición Internacional celebrada en Viena en 1888, cuya concurrencia organizó desde la Dirección General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento (fig. 1).

La sesión de la Sección de Arquitectura del 11 de abril de 1901 examinó la propuesta, aceptándola por unanimidad e informando de ello a la secretaría general de la Academia, que el 21 de abril comunicó el fallo al interesado. Catorce meses

[5] Como señala Cabello Carro, 2013-2014: 157, tras la pérdida de las colonias en 1898, al confeccionar los presupuestos del Estado para 1900, el gobierno conservador de Francisco Silvela suprimió el ya innecesario Ministerio de Ultramar y convirtió la Dirección General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes bajo la dirección de Antonio García Alix. Era un ministerio pequeño que funcionó durante una década con la estructura orgánica de la antigua dirección general, con un ministro y un subsecretario, del que dependían las Secciones de Enseñanza, Universidades y Bellas Artes. En él se gestionaban las enseñanzas artísticas, las reales academias, el Real Conservatorio y la música, las adquisiciones y exposiciones, así como los archivos, las bibliotecas y los museos.



Fig. 1. Emilio Nieto Pérez, II marqués de Guadalerzas, *Blanco y Negro*, 24 de febrero de 1906. Foto: Pablo Linés.

más tarde, Nieto Pérez ingresó en la corporación ostentando la medalla número 38. Desde luego, la Academia no podía haber optado por un candidato mejor que el marqués de Guadalerzas para recoger el testigo del gran historiador del arte Juan Facundo Riaño, ya que ambos tenían numerosos intereses en común, especialmente todo lo relativo a las artes industriales españolas. Su discurso de ingreso, titulado *El deber artístico, individual y social*, dedicó, en efecto, una parte significativa a reflexionar sobre la pésima situación del sector en la España contemporánea, abogando, asimismo, por el necesario empuje que debían proporcionar los gobiernos y las escuelas de industrias artísticas para superarla:

> [...] con fuerza incontrolable se propaga el movimiento [de las artes decorativas], sobre todo en los países anglosajones y germánicos [...] exigua parte toma hasta hoy, nuestra España, en la gran obra artístico-industrial, que tanto ocupa a las demás naciones. Muy apagados llegan hasta aquí los ecos de las batallas que riñen las tendencias novísimas y la noticia de las conciliaciones ensayadas [...]

> […] se lograría, en muy poco tiempo, una generación de oficiales y de operarios inteligentes que, dedicados a las diversas producciones de Arte decorativo, provocarían una admirable explosión del genio español, base del bienestar de la clase más numerosa de la sociedad y origen de riqueza incalculable para todos […][6].

Su repentino fallecimiento, el 18 de febrero de 1906, tan solo cuatro años después de ingresar en la corporación, fue muy lamentado en los círculos políticos y artísticos de Madrid. De él destacó entonces la prensa que "[…] era más conocido en el extranjero que en España. En todas partes dejó huella de su talento el difunto marqués"[7], alabando además su amplia cultura, su educación y su siempre amena conversación[8]. En San Fernando, los académicos José de Cárdenas Uriarte, Ángel Avilés Merino, Ricardo Velázquez Bosco y José Ramón Mélida elogiaron cumplidamente su figura en la sesión ordinaria celebrada al día siguiente de su muerte[9], acto en el que también quedó informada la Academia del legado que el difunto académico había asignado a su favor. En efecto, siguiendo los pasos de su padre, que en su testamento otorgado en 1891 había legado a la Real Academia Española de Medicina "15.000 pesetas en efectivo metálico para que las invirtiese en constituir una renta con que conferir cada año, cada dos o cuando lo estimara la Corporación, un premio sobre temas de Filosofía médica"[10], Emilio Nieto hizo lo propio a favor de la de Bellas Artes de San Fernando, expresándolo en estos términos en su testamento ológrafo de 18 de julio de 1904:

> […] Y es así mismo mi voluntad que a mi muerte se entregue a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por una sola vez, la cantidad de veinticinco mil pesetas que le lego, a fin de que con su renta coopere, en la forma que estime más oportuna, al fomento y a la práctica de las industrias artísticas en España. Dejo a esta ilustre corporación en la libertad absoluta de señalar, según los casos y circunstancias, los términos en que se ha de cumplir este legado, seguro de que lo hará con la mayor discreción, mediante pensiones, certámenes, premios, subvenciones o cualquier otro procedimiento que considere más eficaz y provechoso para la patria y para el Arte[11].

Aunque la Academia se mostró firmemente decidida a cumplir la voluntad del Marqués de Guadalerzas, lo cierto es que todavía tardaría un tiempo en darle

---

[6] Nieto, 1902: 97.

[7] *Blanco y Negro*, 24 de febrero de 1906.

[8] *La Época*, 16 de febrero de 1906: 3.

[9] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984), año 1906, ABRABASF, Madrid*, f. 612-615. Algunos años después de su muerte, el Conde de Valencia de Don Juan presentó una aquilatada relación de los méritos de Nieto Pérez en su discurso de ingreso en San Fernando. V. Osma, 1909: 33-34.

[10] *Gaceta de Madrid*, nº 223, 11 de agosto de 1926: 958.

[11] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas.* ABRABASF, Madrid, sig. 6-114-3.

forma. En líneas generales, en ese comienzo de siglo las industrias artísticas, artes decorativas o artes industriales españolas atravesaban sus horas más bajas, y estaban necesitadas de un impulso en todos los sentidos, desde la mejora en la formación de los futuros artistas, ligada a las Escuelas de Artes e Industrias, hasta la promoción institucional de sus trabajos, cuestión esta que guardaba estrecha relación con su tardía presencia en las exposiciones nacionales de Bellas Artes que venían celebrándose en España desde 1856. Como bien sabían en la Academia, ya que, entre otros académicos, el arqueólogo José Ramón Mélida había sido presidente o secretario de la Sección en todas las muestras celebradas hasta entonces, las artes decorativas no se habían incorporado al certamen hasta la convocatoria de 1897, manteniéndose en las sucesivas ediciones de 1899, 1901, 1904, 1906 y 1908. Y solo en la década siguiente lograrían la ansiada independencia de sus hermanas mayores gracias a las exposiciones nacionales convocadas en 1910 y 1913. Por otro lado, también incidía en el atraso del sector el hecho de que entonces no existía en nuestro país un museo específico para preservarlas y exhibirlas, carencia que se remediaría solo en 1912, cuando mediante el Real Decreto de 30 de diciembre se creó el Museo Nacional de Artes Industriales, denominación que en 1927 se cambiaría por la actual de Museo Nacional de Artes Decorativas[12].

En este contexto tan poco halagüeño, el 15 de noviembre de 1903 había ingresado en San Fernando el escultor Aniceto Marinas, leyendo un discurso que llevaba el significativo título de *El arte decorativo*. Al igual que lo había hecho el Marqués de Guadalerzas, el escultor también había incidido en la necesidad de impulsarlo con el compromiso de toda la sociedad, incluida la Academia de Bellas Artes:

> [...] creo indispensable una transformación radical en el arte decorativo, concediéndole la atención que merece, y que todos cuantos moral o materialmente nos interesamos por el arte patrio, tenemos el deber ineludible de procurar su engrandecimiento [...] contribuyendo a ello cada uno en su esfera y en la medida de sus fuerzas [...] el profesorado [...] la crítica [...] y los artistas [...].
>
> No hay que olvidar que esta docta corporación, en su calidad de supremo tribunal consultivo, tiene la más difícil misión que cumplir, la cual es la de dictar sus fallos inapelables con estricta justicia, y sostener la virtualidad de sus efectos con energía para bien de su propio prestigio[13].

Tres años después volvería sobre el mismo asunto Juan Bautista Lázaro de Diego, consumado especialista en vidrieras, en su discurso de ingreso en la Academia pronunciado el 16 de diciembre de 1906, y titulado significativamente *Las artes decorativas*. En él, el arquitecto realizó una vibrante presentación de la trayectoria

[12] Un estudio en profundidad de la génesis de esta institución y de la formación de sus colecciones puede verse en Villalba, 2015.

[13] Marinas, 1903: 20.

histórica seguida en nuestro país por la orfebrería, la herrería, la talla en madera, los broncistas y la pintura sobre vidrio, insistiendo, además, en lo esencial del dibujo como base de la enseñanza para los futuros artistas[14]. En resumen, puesto que voces emitidas desde distintos entornos, también desde el académico, clamaban porque las industrias artísticas comenzaran a afianzar posiciones en el panorama artístico nacional, parecía que había llegado el momento de que la Academia de las Bellas Artes (antes, de las Tres Nobles Artes) extendiera su campo de trabajo a territorios hasta entonces situados en los márgenes de su más que centenaria trayectoria. En este sentido, es muy plausible que los nuevos académicos, sus ideas y su bagaje personal y profesional fueran, sin haberlo pretendido, el impulso definitivo necesario para llevar a la práctica el fomento de las industrias artísticas encomendado a la Academia por el Marqués de Guadalerzas. La corporación expresó de este modo su acercamiento a esta rama del arte:

> La Academia, que guarda sus tradiciones gloriosas, siendo uno de esos organismos que son necesarios para que cada nación conserve su personalidad a través de los siglos, marcha al mismo tiempo con los que más rápidamente marchan en el camino del arte y de la cultura; vive lo que en el país se vive año tras año; piensa y siente con todos los que prueban con los hechos que son capaces de crear lo bello y lo alto, y aspira siempre a que todos los artistas vean en ella un núcleo o un centro alrededor del cual pueda agruparse la gran familia de los que viven soñando hermosas imágenes en su fantasía, y las traducen en cuadros, en estatuas, en espléndidos monumentos, en inspiradas obras musicales[15].

EL PREMIO GUADALERZAS EN SUS TRES PRIMERAS CONVOCATORIAS: 1908, 1917 Y 1920

Aun así, no fue hasta la sesión ordinaria del 4 de mayo de 1908 cuando se aprobaron por fin las bases propuestas por la Comisión de Administración para la inversión de las rentas del legado hecho a la Academia por Nieto Pérez. En ellas se determinó que dichos fondos "se inviertan en premiar cada cinco años un libro sobre las artes industriales españolas y en la publicación de dicho trabajo". Y que el primer concurso que vaya a anunciarse "se ponga como tema una Memoria sobre Rejería, Orfebrería, Talla o Ropas eclesiásticas españolas". Asimismo, entre otras cuestiones, quedaron fijados los plazos de presentación de los trabajos y la cuantía del único premio, que ascendía a la nada despreciable cantidad de 3.000 pesetas[16]. El formato elegido por la Academia, la redacción de una monografía, si bien se apartaba

[14] Lázaro, 1906.

[15] Real Academia, 1908: 42.

[16] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984), año 1908, ABRABASF, Madrid*, f. 348-349. *Gaceta de Madrid,* nº 14, 24 de mayo de 1908: 939.

de la tradición más extendida de presentar y premiar en exposiciones y concursos de carácter artístico obras de arte finales, fue sin embargo una opción hasta cierto punto acertada, teniendo en cuenta que hasta ese momento las publicaciones sobre artes industriales o decorativas españolas eran todavía dramáticamente escasas. El propio Nieto Pérez había mencionado este hecho en su discurso de ingreso, recordando con asombro y perplejidad que la magna obra de Juan Facundo Riaño *The Industrial Arts in Spain*, publicada en Londres en 1879 por el Museo de South Kensington, en 1902 todavía no se había traducido al español[17]. Como se verá a continuación, a esta convocatoria le seguirían siete más, una de ellas fallida, cuya publicidad, eco y desarrollo entre 1908 y 1947 vincularon definitivamente la figura del Marqués de Guadalerzas con San Fernando[18].

El acta de la sesión ordinaria celebrada el 3 de enero de 1910 da cuenta de que a la primera convocatoria únicamente se había presentado una memoria identificada con el lema "Metalistería", que fue la que finalmente recibió el galardón según lo comunicado en la sesión de 6 de julio siguiente[19]. Su autor era Emilio Orduña Viguera (1854-post. 1930), por entonces profesor de la Escuela Superior de Arte e Industrias y Bellas Artes de Barcelona (Escuela de la Lonja)[20], que presentó el trabajo titulado *Rejeros españoles (ensayo artístico-arqueológico)*. El asunto planteado estaba desarrollado en profundidad en un volumen de ciento cuarenta y dos hojas, profusamente documentado con más de un centenar de ilustraciones entre dibujos y fototipias[21]. Esta memoria se publicaría en 1915 a cargo del propio legado

[17] Como es sabido, la obra de Riaño nunca se llegaría a publicar en español. Hasta entonces se habían publicado, entre otras, las siguientes: *Histoire des Faïences hispano-moresques a reflés metalliques y Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la renaissance; documents inédits tirés des archives espagnoles,* ambos de Jean-Charles Davillier (1861 y 1879, respectivamente); *El arte industrial en España*, de Pablo Alzona Minondo (1892); *Museo español de antigüedades* (1872-1880). *Álbum de la Exposición Histórico-Europea de 1892* (1892); o *Hierros artísticos. Colección de láminas representando los más notables trabajos de forja, especialmente los debidos a los maestros castellanos y catalanes,* de Luis Labarta (1901).

[18] Hay que señalar que en los cuarenta años de vigencia del concurso la condición jurídica de este legado experimentó un importante cambio al convertirse, merced a la Real Orden de 9 de julio de 1917, en Fundación Premio del Marqués de Guadalerzas con carácter de beneficencia particular docente. *Gaceta de Madrid*, nº 203, 22 de julio de 1917: 226. Esta nueva condición conllevó la obligación de presentar presupuestos y rendir cuentas al Protectorado. Por otro lado, supuso que el legado disfrutara de la exención del pago de impuestos sobre los bienes de las personas jurídicas a partir de 1913. *Gaceta de Madrid,* nº 292, 19 de octubre de 1917: 158. Unos años más tarde se solicitó y obtuvo la misma clasificación la Fundación instituida en 1891 en la Real Academia Nacional de Medicina por Matías Nieto Serrano, legado ya comentado más arriba. *Gaceta de Madrid*, nº 223, 11 de agosto de 1926: 956.

[19] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984), año 1910, ABRABASF, Madrid*, f. 116 y 653.

[20] Orduña Viguera, licenciado en derecho y premiado pintor decorador, había desarrollado hasta la fecha una amplia carrera docente en diversos ámbitos de la enseñanza, pero especialmente en las escuelas de artes e industrias (posteriormente, de oficios) de Alcoy y Barcelona. Blanes / Garrigós/ Sebastiá, 2002-2003: 103-104.

[21] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 5-124-1.

Guadalerzas, convirtiéndose con el tiempo en una obra de referencia para el estudio de la rejería española[22].

El 10 de enero de 1917, la Academia presentó la segunda convocatoria del certamen, en esta ocasión con el objetivo de galardonar la "mejor memoria sobre talla decorativa en madera en los diversos periodos del Arte español". Este concurso estuvo abierto desde el 13 de enero de 1917 hasta el 31 de diciembre de 1918, siendo sus bases y premios idénticos a los de la primera edición[23]. Finalizado el plazo, únicamente se habían presentado dos trabajos[24]. El identificado con el lema "Dedálicos"[25], firmado por el citado Emilio Orduña Viguera, ganador en la primera convocatoria del premio y en ese momento profesor de término en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba. Su memoria llevaba por título *La talla decorativa de madera en España*, y estaba organizada en dos tomos, ilustrados con más de un centenar de dibujos, fotografías y fototipias[26]. Por su parte, el pintor y escritor Ramiro Ros Ráfales (1871-1927), por entonces catedrático de dibujo en el instituto de Guadalajara, presentó la suya con el lema "Cvalquiera", una propuesta de la que no se ha conservado noticia alguna. Pese al rigor y alcance de la memoria de Orduña, muy similar en concepto, desarrollo y profundidad a la de su estudio sobre la rejería, el presidente de la Comisión designada para evaluar los trabajos candidatos, Aniceto Marinas, comunicó en junta ordinaria de 10 de noviembre de 1919 que "ninguno reúne las condiciones para obtener el premio, por lo cual debe declararse desierto, pero que uno de ellos, aun sin llegar a reunirlos, es superior al otro, por cual le propone la Comisión para un accésit", acuerdo que finalmente fue adoptado[27]. Ante la falta de explicaciones más extensas por parte de la Comisión, se desconocen los motivos reales que condujeron a que ambos trabajos recibieran un accésit, consistente en un diploma. Una década después, Orduña, catedrático, pintor premiado, decorador, publicista e investigador riguroso, publicaría por fin su extenso y documentado estudio, una excelente aportación a las artes decorativas españolas cuyas muchas virtudes la Academia no había alcanzado a calibrar en su justa medida[28].

Sin tener en cuenta el acuerdo previamente adoptado de que entre cada concurso transcurrieran cinco años, paréntesis que tampoco se había respetado entre el primero y el segundo, el 30 de septiembre de 1920, con similar propósito que en las ocasiones precedentes, "la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, proponiéndose reunir el mayor número posible de datos para trazar la historia del

---

[22] Orduña, 1915.

[23] *Gaceta de Madrid*, nº 13, 13 de enero de 1917:107.

[24] *Gaceta de Madrid*, nº 9, 9 de enero de 1919: 87.

[25] "Dedálicos" alude a Dédalo, el cual, según recoge la *Historia Natural* de Plinio, talló en madera un bajorrelieve para el escudo de Aquiles.

[26] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas.* ABRABASF, Madrid, sig. 5-124-1.

[27] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984), año 1919, ABRABASF, Madrid*, f. 482-483.

[28] Orduña, 1930.

trabajo español, tan íntimamente unida al alma del pueblo como la misma historia política del país, abre concurso público para premiar la mejor memoria con las ilustraciones gráficas necesarias que verse sobre alguna de las industrias artísticas nacionales, ya en relación con uno de sus ramos, ya respecto a una localidad y época de su desarrollo [...]" . Esta tercera convocatoria estuvo abierta hasta el 30 de septiembre de 1922, manteniendo las mismas bases y premios[29]. El 2 de diciembre del mismo año, Vicente Lampérez, presidente de la *Comisión encargada de la evaluación de candidatos*, emitió un exhaustivo informe en el que se analizan las dos únicas obras presentadas. La que llevaba por lema "Hombre soy: nada de lo que le importe al hombre debe serme indiferente", presentada por un autor de cuyo nombre no quedó constancia, era la titulada *La industria artística del guadamecil*, trabajo que la Comisión consideró muy superficial y de pobre contenido, acorde con sus escasas veintisiete páginas, apenas ilustradas con algunas acuarelas. Por el contrario, la segunda, presentada con el lema "Tradición artística" y titulada *La industria artística del cuero en España*, era un trabajo de doscientas ochenta cuartillas, de extenso y bien estructurado contenido, profusamente ilustrado además[30], por lo que recibió amplios elogios:

> [...] Desde luego, conócese que la obra es el sedimento de largos años de recoger datos sobre la materia, sin apresuramientos y sin fin inmediato, en libros y documentos, en visitas a Museos y colecciones particulares. El sumario de sus capítulos nos dice también que el autor, descontento de lo hasta ahora sabido, trató de abarcar cuanto se refiere, y a sus noticias llegara del arte del cuero en España [...] así que juzgamos es un avance capital, notable, sobre lo hecho hasta ahora, tratado con método, crítica y erudición. [...] recomendando su publicación[31].

El fallo se emitió en la sesión celebrada el 11 de diciembre de 1922, quedando proclamado ganador Enrique Leguina Juárez, domiciliado en Madrid[32], socio del Ateneo, poeta e historiador del arte, del que poco más se sabe. Sin embargo, por causas por ahora desconocidas, aunque probablemente relacionadas con la escasez de liquidez de la Fundación, la obra premiada nunca se llegaría a publicar como resultado de este premio, permaneciendo inédita hasta 1984, cuando finalmente fue editada gracias al patrocinio de la centenaria empresa peletera catalana Colomer Munmany[33].

---

[29] *Gaceta de Madrid,* nº 279, 5 de octubre de 1920: 84.

[30] La Academia conserva el manuscrito original de esa memoria. *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 5-124-1.

[31] Lampérez, 1922: 45.

[32] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984), año 1922, ABRABASF, Madrid*, f. 641.

[33] Leguina, 1984.

CUARTA CONVOCATORIA DEL PREMIO GUADALERZAS BAJO UN NUEVO FORMATO: 1925

Transcurridos, ahora sí, los cinco años preceptivos desde el concurso anterior, el 12 de enero de 1925 la Academia abordó una vez más el compromiso de convocar el premio Guadalerzas, leído el extracto de la Fundación y el historial del premio, y propuso el nombramiento de una Comisión ponencia que, en vista de los términos en que está redactado el texto de la ofrenda fundacional, estudiase si procedía continuar fijando como tema de concurso la redacción de "memorias" según se venía haciendo, o si sería más conveniente exigir la ejecución de alguna obra de arte o labor a todos los participantes. Aunque el pintor José Garnelo se mostró partidario entonces de convocar repitiendo "el interesante tema del segundo concurso al que no se presentaron aspirantes (*sic*): "Memoria sobra la talla en madera en los diversos periodos del arte español", el presidente señaló que el procedimiento seguido hasta ahora no había ofrecido resultados satisfactorios, de manera que, sin prejuzgar nada de momento, sugirió que una Comisión estudiase el asunto y propusiera lo que juzgara más conveniente a los fines de la Fundación. En efecto, las tres convocatorias del premio arrojaban un balance muy poco satisfactorio, con solo cinco trabajos presentados, dos premios concedidos y un único trabajo publicado, por lo que parecía oportuno reflexionar sobre la conveniencia de cambiar de formato. Los elegidos para conformar esa Comisión, presidida por José Ramón Mélida, fueron el historiador del arte Ricardo de Orueta Duarte, el arquitecto Manuel Aníbal Álvarez Amoroso y el historiador Elías Tormo[34]. El acuerdo en relación con este debate se adoptó en la sesión ordinaria del 2 de febrero de 1925 en los siguientes términos:

> El Sr. Mélida entregó el informe de la Comisión nombrada para preparar la forma más conveniente de convocar el concurso para el premio "Guadalerzas". La Academia aprobó la propuesta por la Comisión, acordando que se convoque a los artistas o artífices, talleres, fábricas o razón social (con exclusión de los centros oficiales) a que ofrezcan dentro del plazo de un año su labor artística-industrial, en hierro dulce, al conocimiento y juicio de la Corporación, debiendo los concursantes presentar también una sucinta memoria explicativa y gráfica de dicha labor y de la participación en ella de colaboradores, si los hubiere. También podrán presentar los concursantes que lo deseen otros trabajos originales de selección en la misma materia, fotografías u otro género de reproducciones. La Academia otorgará el premio si a ello hubiera lugar, y podrá conceder uno o dos accésits[35].

[34] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984)*, año 1925, ABRABASF, Madrid, f. 458-459.

[35] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984)*, año 1925, ABRABASF, Madrid, f. 474.

En estos nuevos términos abrió la Academia el cuarto Premio Guadalerzas, estableciendo como fecha de término del plazo de entrega el 23 de febrero de 1926, un premio de 4.000 pesetas y dos accésits de 1.500 pesetas. El jurado del concurso estaría constituido, como en las ocasiones precedentes, por miembros de la propia corporación, y la obra premiada pasaría a ser propiedad de la Academia, "que la conservará en sus colecciones artísticas como testimonio de cumplimiento y de la eficacia de la fundación del premio y en memoria de su fundador"[36]. Este novedoso modelo estaba inspirado en el de los concursos nacionales, nacidos en 1922 por iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y regulados por la Real Orden de 27 de septiembre[37], de cuyos jurados ya habían formado parte algunos académicos, como Miguel Blay, Elías Tormo o Marceliano Santa María. Aunque en principio no se trataba de certámenes de carácter estrictamente artístico, puesto que en ellos se contemplaba también un espacio para la creación literaria, con el paso de los años fueron aquilatando sus planteamientos iniciales, una evolución que permitió alcanzar su objetivo inicial de "mantener el diálogo y la colaboración entre nuestros ingenios y los organismos oficiales, beneficiándose así el interés y el gusto estético de las gentes, dignificándose el ornamento de nuestras ciudades [...]", y que acabaría redundando en beneficio de las artes decorativas en general. Así, en las convocatorias sucedidas entre 1922 y 1925 ya se advierte su progresiva emancipación con respecto a las artes mayores, así como la depuración conceptual del término y la incorporación de un número cada vez mayor de especialidades. Otra novedad destacada de esta iniciativa es que sirvió para que el Estado manifestara de forma expresa su intención de conservar los trabajos premiados, postura que venía a paliar la criticada apatía oficial hacia las artes decorativas, al mismo tiempo que arbitraba el sistema para que se cumpliera esa intención[38]. Por último, la Academia también adoptó de estos certámenes nacionales la cuantía de 4.000 pesetas fijada en 1922 para el primer premio de "pintura relacionada con las Artes Industriales".

En la sesión ordinaria de 22 de marzo de 1926, Mélida leyó el dictamen de la Comisión encargada de calificar el concurso, señalando lo siguiente:

> [...] conforme con las condiciones de la convocatoria los trabajos presentados por el único concursante, Juan José García, que son una verja o cancela, un atril-facistol de hierro forjado y repujado y varias fotografías de obras análogas del mismo autor, juzgándolos todos estimables y considerado merecedor del premio, por ser manifestación de superior mérito el atril-facistol, tanto por el gusto artístico como por la perfecta ejecución técnica, proponiendo que además de la obra premiada queden en la Academia las fotografías. El dictamen fue aprobado y concedido el premio como en él se propone[39].

[36] *Gaceta de Madrid*, nº 54, 23 de febrero de 1925: 866.

[37] *Gaceta de Madrid,* nº 273, 30 de septiembre de 1922: 1247.

[38] Herradón, 2011: 259-260, notas 94-97.

[39] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984),* año 1926, ABRABASF, Madrid, f. 70.

Sorprende, en primer lugar, que un único artista atendiera a la convocatoria, ya que en la década de 1920 el arte del hierro estaba atravesando en España en general, y en Madrid en particular, una etapa de gran esplendor gracias a la obra de figuras como Luis Esteban Barrera (1893-1985), Julio Pascual Martín (1879-1967), Enrique Muñoz Morató (ca. 1890-1955), Manuel Tolosa Sádaba (1894-1976), Pablo Remacha Nogueras (1903-1964) y, desde luego, Juan José García García (1893-1962). Juan José, como era conocido en los ambientes artísticos de la capital, era un artista madrileño especializado en el trabajo de los metales, en general, y del hierro, en particular [40]. Con taller propio abierto desde 1916, cuando acudió a la convocatoria de la Academia atravesaba una etapa de plenitud profesional que se extendería hasta 1936. Proyectista, publicista, ilustrador y consumado cincelador, a partir de 1918 participó en los Salones de Humoristas, en numerosas exposiciones de artes decorativas y en la sección correspondiente de las nacionales de 1922 y 1924, ejerciendo además como jurado en los concursos nacionales de 1923-1924 y 1924-1925. A principios de 1925, Juan José estaba realizando, entre otros muchos trabajos, las dos modernas y monumentales puertas exteriores de hierro para el pabellón español de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París[41], proyectado por Pascual Bravo Sanfeliú.

No debe extrañar, por tanto, que aprovechara el concurso de la Academia para concursar con una pieza fechada en 1924, que además estaba estrechamente relacionada, formal y estéticamente, con la tradición española. Se trataba de un gran atril o facistol, en el que el artista desplegó un amplio repertorio decorativo renacentista. Espejos, veneras, tornapuntas, pináculos y motivos a *candelieri*, fundidos, forjados, cincelados y relevados testimonian el dominio técnico de la materia y de las herramientas por parte del artista. El resultado de esta combinación de valores es una pieza de depurado historicismo, en línea con las obras de hierro que habían sido premiadas en las exposiciones nacionales de 1920, 1922 y 1924, y, por tanto, acorde con el gusto artístico de las instancias oficiales. Pero no solo con ellas, ya que también un amplio sector de la clientela del artista (entre la que destaca, particularmente en esos años, el empresario del sector papelero Nicolás María Urgoiti) seguía vivamente interesado en una estética que se denominó nacional y que, asimismo, fue alentada desde otras disciplinas como la arquitectura y la decoración de interiores. Por otro lado, Juan José presentó la memoria explicativa solicitada, que tituló *El arte de repujar y cincelar los metales*, un texto muy detallado y ambicioso, bien ilustrado con dibujos de herramientas realizados por él mismo, así como un número indeterminado de fotografías de sus obras[42]. El atril quedó incorporado de esta manera a las colecciones artísticas de la Academia, quedando

[40] https://historia-hispanica.rah.es/biografias/53362-juan-jose-garcia-garcia

[41] Ambas puertas fueron premiadas en el certamen parisino con una medalla de oro. V. Herradón, 2015: 49-51.

[42] La memoria se conserva actualmente en el Museo del Traje, CIPE (FD064662), lo que indica que le fue devuelta una vez resuelto el certamen. Lo mismo debió ocurrir con las fotografías, ya que en el archivo de la Academia no parece haber constancia de ellas.



Fig. 2. Juan José. Atril (1924) Hierro cincelado y relevado, 182 x 71 x 68 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. E-509.

expuesto enseguida en el Museo, en la denominada "Sala nueva 13ª", que antecedía a la "Sala nueva 14ª o "del dosel bordado" y a la "Sala nueva 15ª, de dibujos"[43]. Se desconoce el tiempo que permaneció en este lugar, ya que a partir de esa fecha no hay noticia concreta de su ubicación hasta la reapertura del Museo en 1986. Fue entonces cuando se dispuso en el vestíbulo de acceso a la Biblioteca-Archivo de la institución[44], una ubicación que, sin duda, pretendía establecer un vínculo simbólico con la función histórica del objeto y que venía a justificar así, en cierta medida, la presencia en la Academia de una pieza tan excepcional en todos los sentidos. En la actualidad, transcurridos casi cien años de su puesta en valor por parte de la institución, la reordenación de la exposición permanente del Museo, iniciada en 2021, ha desplazado temporalmente este singular atril a las salas de reserva (fig. 2).

[43] Tormo, 1929: 59.
[44] Azcárate, 1988: 129.

QUINTA CONVOCATORIA DEL PREMIO GUADALERZAS: 1926

En la sesión ordinaria del 19 de abril de 1926, la Academia acordó abrir un nuevo concurso del premio, confiando la elección del tema a la misma Comisión encargada del anterior. Aunque Elías Tormo abrió el debate sobre la conveniencia o no de mantener el formato de la convocatoria precedente, Mélida concluyó que, sin duda alguna, era mejor este criterio que el dominante en anteriores concursos, "exigiendo memorias más o menos inéditas que no tienen eficacia apreciable". En su opinión, debía insistirse en establecer como tema de concurso un trabajo artístico-industrial, variando la clase de industria en los concursos sucesivos, orientación que Garnelo apoyó, señalando que se acomodaba al propósito del fundador del premio: el desarrollo de las industrias artísticas en España[45]. Esta quinta edición volvía a convocar a los artistas o artífices, talleres, fábricas o razón social, excluyendo a centros oficiales, para que presentaran en el plazo de un año su labor artística industrial materializada en unas "Tapas de cuero repujado, con colores y matices metálicos, apropiadas para guardar estampas y dibujos", de 45 x 35 cm, trabajo que debía de ir acompañado de una memoria explicativa y gráfica de dicha labor y de la participación en ella de colaboradores, si los hubiere. También podrían presentar los concursantes que lo deseen otros trabajos originales de selección en la misma materia, fotografías u otro género de reproducciones. La convocatoria insistía, asimismo, en que la obra premiada quedaría en propiedad de la Academia[46]. Finalizado el plazo de admisión el 28 de mayo de 1927, los once trabajos presentados por cinco artistas estuvieron expuestos en la Academia entre el 22 y el 29 del mes siguiente, en horario de 10 a 13 horas[47].

En la sesión ordinaria celebrada el 27 de junio, la Comisión emitió su dictamen, que otorgaba el primer premio de 4.000 pesetas al trabajo de la barcelonesa Adelaida Ferré de Ruiz Narváez[48] (1881-1955). Ferré presentó una completa memoria del proceso de elaboración de la pieza, una cartera de "vaqueta de Valladolid repujada a martillo, dorada en oro y plata finos, velados con pinturas a la albúmina"[49], decorada con un niño enmarcado en una orla de gusto renacentista. Como complemento, envió un dosier recopilatorio de los artículos que había publicado sobre diversos aspectos del trabajo del cuero (bordado, claveteado, pirograbado, cincelado, repujado, cortado, etc.), testimonio de sus amplísimos conocimientos de la materia prima empleada y de su técnica, que además estaba ilustrado con dibujos propios que reproducían las

[45] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984),* año 1926, ABRABASF, Madrid, f. 97.

[46] *Gaceta de Madrid*, nº 148, 28 de mayo de 1926: 1168.

[47] *Gaceta de Madrid*, nº 175, 24 de junio de 1927: 1738,

[48] Su nombre verdadero era Adelaida Ferré Gomis, conocida folclorista, historiadora, maestra, encajera y pintora. En la presentación de su propuesta, ella indica expresamente que era profesora particular de trabajos de cuero. *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 6-114-3.

[49] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 6-94-18.

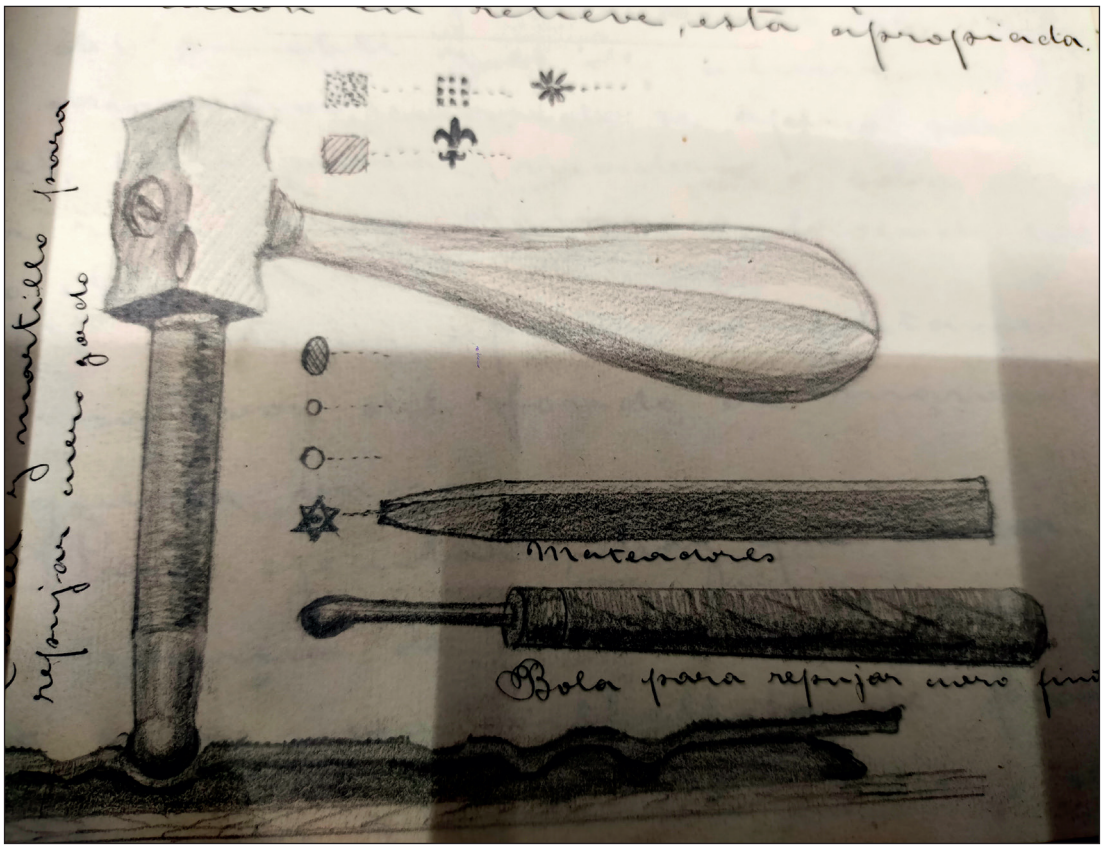


Fig. 3. Adelaida Ferré. Herramientas para repujar el cuero (1926). Dibujo a lápiz. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6-94-18.

herramientas utilizadas en los distintos procesos (fig. 3). Completó el envío con algunas fotografías de sus trabajos, que se conservan aún. Lamentablemente, distinta suerte corrió la obra premiada, hoy en paradero desconocido. A favor de Ferré hay que señalar, por último, que tuvo especial interés en reconocer la contribución a su obra del barcelonés Enrique Francia Sánchez, maestro guarnicionero de la prestigiosa Casa Gibernau, que cosió las diferentes partes de la carpeta ganadora.

En cuanto a los accésits de 1.500 pesetas contemplados en la convocatoria, el segundo recayó en la propuesta del madrileño Ramón Martín de la Arena[50] (1895-?). Presentó una memoria de seis cuartillas sobre el trabajo del cuero en general, y tres obras, decantándose el jurado por premiar expresamente la de motivos animalísticos:

> En la del pastor segoviano, titulada *Campos de tierra*, es sacado de la vida real y hecha con la idea de lograr el natural, dentro de lo posible, en la materia cuero.

[50] Asiduo a las exposiciones de artes decorativas celebradas en Madrid, había sido premiado en la edición de 1926. Fue, además, socio de honor y de mérito de la Asociación Española de Pintores y Escultores.

> En la de los leones y águilas he pretendido renovar los motivos españoles, dándoles sabor de nuestro tiempo.
>
> Igualmente, en el tercer trabajo, compuesto con un motivo del Renacimiento español, pero apartándome de la ordenación y picado de la hoja clásica, he puesto una hoja de laurel, de estilización original[51].

Por su parte, el primer accésit fue otorgado a la propuesta presentada bajo el lema Córdoba, dos obras que iban acompañadas de una memoria de cuatro cuartillas. Se trata de un documento de particular interés debido a que informa con notable minuciosidad y autoridad las siempre espinosas cuestiones de índole técnica implícitas en toda obra de creación artística:

> En ambos trabajos se ha empleado la técnica del cuero repujado en su procedimiento moderno consistente en modelar la decoración en pastelina, rebajar luego el cuero en los sitios decorables, ajustar la piel sobre el relieve de pastelina y teniéndola constantemente húmeda se va ajustando por medio de las herramientas la piel a todos los movimientos de los planos del relieve hecho en pastelina.
>
> Terminada esta operación se sustituye la pastelina por una masa bien homogénea de serrín finísimo de madera, agua de cola y harina candeal. Se puede sustituir el serrín de madera por el de cuero obtenido de la viruta del mismo al rebajarse las partes de la piel que tienen que ir decoradas. También es conveniente añadir a esa pasta una pequeña cantidad de miel de romero con el fin de mantenerla siempre en un estado de semidureza más en consonancia con la calidad del cuero y de conservación más duradera.
>
> Las herramientas empleadas han sido fabricadas con acero cromado; tiene la ventaja de que no se oxidan con la humedad de la piel cuando esta se trabaja, evitando por tanto la formación en ella de manchas parduzcas producidas por el óxido de hierro; no es conveniente usar pieles curtidas al cromo porque el trabajo realizado en las mismas es defectuoso y de escasa duración.
>
> También se ha empleado en los sitios que no van en relieve el procedimiento de cuero inciso y se ha mateado las superficies decorativas con el fin de quitarles un aspecto antipático de metal pulido e impropio del cuero al ser este cubierto por las hojas de plata y de oro.
>
> La policromía se ha realizado del siguiente modo: 1º. Por la aplicación de pan de oro o plata empleando solo una capa ligera de mordiente para evitar los embotamientos del modelado, que siempre se pierde de todos modos bastante. 2º. Sobre la superficie metálica y siguiendo las direcciones del modelado se ha extendido la policromía mediante corleaduras de tintas grasas, no habiéndose por lo tanto podido emplear colores tánicos por teñido mas que en la superficie no decorada. En algunos sitios, para conservar el carácter de la antigua decoración polícroma de los cueros se ha hecho la policromía con pasta de color que evita el translúcido de la plata o el oro y queda bien adherido a la piel.

[51] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 6-94-18.

> [...] El motivo decorativo es un niño y una orla protorrenacentista. Se ha mantenido el propósito de la Docta Corporación manifestado en su convocatoria de que fuesen realizadas las tapas en cuero repujado con colores y matices metálicos, técnica antigua en los trabajos de piel; los temas decorativos, su policromía y en parte su composición que se han empleado son antiguos, pero sin pretender en absoluto realizar una copia literal ni siquiera una imitación, sino poniendo en juego el sentimiento artístico moderno para que el trabajo llevado a cabo pudiera ser una obra de arte y no simplemente de habilidad manual.
>
> No ha habido colaboración alguna para realizar las dos tapas, si se exceptúa el trabajo del guarnicionero, reducido al cosido de los bordes[52].

A la hora de identificar al autor de este meritorio trabajo —cuyo paradero se desconoce en la actualidad— se suscitó entre los académicos un debate motivado por el hecho de que, antes de abrir el sobre lacrado que contenía su nombre en el interior, Mélida señaló que en él se indicaba expresamente "que no se abriera si el trabajo asociado no había sido premiado". Tormo y José Francés abogaron por respetar la voluntad del concursante, señalando que "el tiempo resolverá la dificultad", mientras que Herrero, Mélida y otros opinaban que debía abrirse ya que el accésit también era un premio[53]. Esta sesión era la última ordinaria del curso académico 1926-1927, y como no se alcanzó ningún acuerdo al respecto, se facultó al director para hacer lo procedente, que fue no abrir el sobre por el momento. De este modo, cuando se publicaron en la *Gaceta* los premios, el primer accésit quedó identificado únicamente con el lema citado[54].

Se desconocen las circunstancias que finalmente permitieron a la Academia despejar esta incógnita en enero de 1928, cuando el premio fue finalmente entregado (fig. 4). Sus titulares resultaron ser Matilde Calvo Rodero (1899-1982) y Victorina Durán Cebrián (1899-1993), ya en aquel momento dos activas, prestigiosas y polifacéticas artistas que compartían vida y proyectos[55]. Socias del Lyceum Club Femenino desde su fundación en 1926, fueron asiduas a exposiciones nacionales e internacionales de artes decorativas, que abordaron desde disciplinas tan diversas como el *batik,* el cuero, el aguafuerte, el dibujo, la pintura o el diseño de azulejos. Su interés en permanecer en el anonimato en el conservador contexto de la Academia constituye un ejemplo muy ilustrativo de la autocensura a la que se sometía la mujer creadora de la época, dejando de lado, en ocasiones, incluso fama, reconocimientos y premios previos, particularmente notables en este caso. Entre los académicos de San Fernando, no hay ninguna

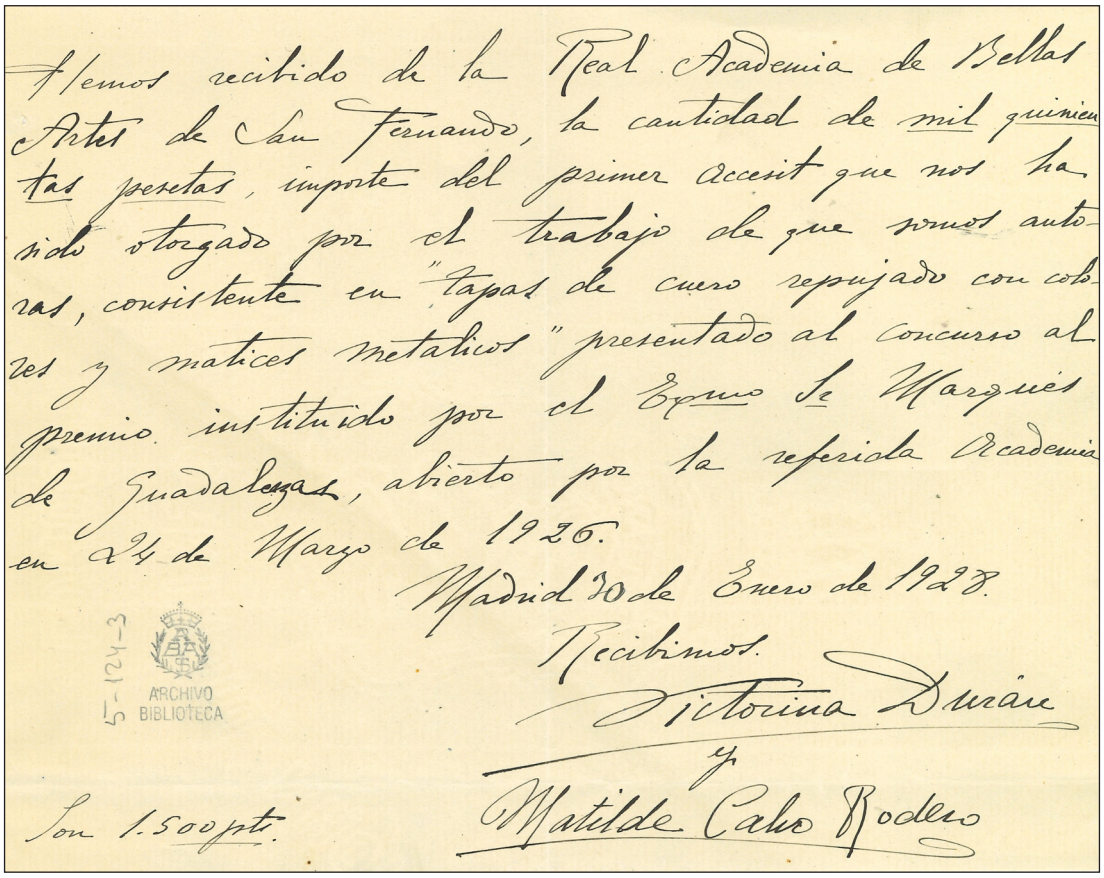
---

[52] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Mdrid, sig. 6-94-18.

[53] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984),* año 1927, ABRABASF, Madrid, f. 313-314.

[54] *Gaceta de Madrid,* nº 207, 26 de julio de 1927: 552.

[55] Ambas artistas salieron definitivamente del anonimato gracias al trabajo de Gaitán y Murga, 2020. Más recientemente, una magnífica exposición celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid presentó una parte muy significativa de su obra, cuyas excelencias recogen Gaitán y Murga, 2024.


Hemos recibido de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cantidad de mil quinientas pesetas, importe del primer accesit que nos ha sido otorgado por el trabajo de que somos autoras, consistente en "Tapas de cuero repujado con colores y matices metálicos" presentado al concurso al premio instituido por el Excmo Sr Marqués de Guadalerzas, abierto por la referida Academia en 24 de Marzo de 1926.

Madrid 30 de Enero de 1928.

Recibimos.

Victorina Durán

y

Matilde Calvo Rodero

Son 1.500 pts.

5-124-3
ARCHIVO BIBLIOTECA

Fig. 4. Recibo de cobro firmado por Victorina Durán Cebrián y Matilde Calvo Rodero (1928). Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 5-124-3.

duda de que al menos el crítico de arte José Francés conocía muy bien la fecunda trayectoria de ambas artistas, ante todo por méritos propios[56], pero también por estar ligadas por estrechos lazos de amistad al citado Juan José[57], de manera que cabe la posibilidad de que, reconociendo el estilo de sus creadoras en la anónima obra premiada, el académico intermediara entre las partes con el objetivo de dar por concluido el proceso del certamen. También pudo ocurrir que las premiadas conocieran el fallo del concurso a través de la *Gaceta*, y se pusieran en contacto con la institución cuando lo estimaron oportuno.

No obstante, transcurrieron décadas hasta que los nombres de Calvo Rodero y Durán ocuparan su lugar en la nómina de artistas galardonados por la Academia. Un ejemplo de ello lo constituye la información recogida en el propio *Anuario* de la

[56] Rodrigo, 2019: 128.

[57] Tanto es así, que cuando Juan José instituyó en su testamento la Fundación Museo Taller Juan José, designó como presidente al entonces director general de Bellas Artes, Gratiniano Nieto Gallo, como secretario al entonces director de la Escuela de Cerámica, Jacinto Alcántara Gómez, y como vocales a su amiga Matilde Calvo Rodero, a su alumno José Arcos Herrera y a su pareja, Teófilo Ortiz Marcilla.

institución entre 1944 y 1948, en concreto en el capítulo titulado "Pensiones de la Academia", donde se describían los distintos premios concedidos, así como los premiados en cada caso. A propósito del concurso marqués de Guadalerzas de 1927, solo se menciona a la ganadora del primer premio y al del segundo de los accésits, omitiéndose cualquier referencia a las agraciadas con el primero. Sus nombres, para entonces ya olvidados para la historia de las artes decorativas españolas, salieron por fin a la luz en la década de 1980 gracias a la creación de un tesauro de autoridades con motivo de la organización de la documentación conservada en el archivo de la Academia. Fue en ese momento cuando, por fin, se abrió el mencionado sobre lacrado.

En cuanto a los participantes no premiados de esta quinta edición del Premio Marqués de Guadalerzas fueron dos. El cordobés José Fernández Márquez[58], que presentó una carpeta de cuero estofado y ferreteado con un bajo relieve de Góngora[59]; la encuadernación de un libro en cuero repujado; un respaldo de sillón frailero con un relieve de la obra de Romero de Torres *La muerte de santa Inés*; la preceptiva memoria, así como un álbum de fotografías de sus obras y recortes de prensa alusivos a su trayectoria artística[60]. Finaliza la nómina de concursantes la gaditana Mª del Carmen de Falla Matheu (1882-1971), afincada entonces en Granada[61], autora de una carpeta y de una sucinta memoria, en la que señalaba que su decoración estaba inspirada en dibujos granadinos y cordobeses[62].

SEXTA CONVOCATORIA DEL PREMIO GUADALERZAS: 1936

Pasaron casi diez años antes de que se organizara una nueva edición del certamen. En sesión de 24 de febrero de 1936 se dio cuenta de los fondos de la Fundación Marqués de Guadalerzas, que ascendían a 6.705,67 pesetas, ante lo cual, Teodoro Anasagasti propuso que se convocara el premio. José Francés señaló que ya se estaba ocupando de ello la Comisión de Administración y la Sección de Escultura, y que no se había procedido antes por esperar a saber el capital acumulado para "poder ofrecer una cantidad decorosa como premio". En concreto, se pidió a la citada sección el estudio de un concurso que pudiera ser el de una medalla de la Fundación Beca Conde de Cartagena[63].

---

[58] Se conocen pocos datos de su trayectoria más allá de que fue premiado en Córdoba, en la exposición de 1923 de la Sociedad Económica de Amigos del País. En 1953 Fernández Márquez publicó *El arte de labrar los guadamecíes y cueros de Córdoba,* en el que se integraría la memoria presentada en este concurso.

[59] El tema desarrollado en este trabajo resultaba especialmente oportuno, ya que en 1927 se conmemoraba el tercer centenario de la muerte del poeta y dramaturgo cordobés Luis de Góngora y Argote.

[60] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 6-94-18.

[61] Hermana del músico Manuel de Falla, de cuyas inquietudes artísticas ha trascendido muy poco.

[62] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 6-94-18.

[63] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984),* año 1936, ABRABASF, Madrid, f. 425-426.

Aníbal Morillo y Pérez del Villar (Madrid, 1865-Lausana, Suiza, 1929), IV Conde de Cartagena, era un diplomático que a su muerte se reveló como uno de los más grandes filántropos españoles de la época. Entre otros legados, que recayeron en la Academia de la Historia y en la Española, así como en el Museo del Prado, dispuso que la de San Fernando recibiera una importante cantidad en metálico. Asimismo, su testamento recogió de manera detallada en qué podían las Corporaciones emplear, o no, el dinero legado y las partes proporcionales del remanente de sus bienes:

> […] un millón cuatrocientas mil pesetas, debiendo, con tal legado, crear y adjudicar anualmente, bajo las reglas que estime adecuadas, ocho becas de siete mil pesetas a favor de pensionados españoles jóvenes para perfeccionamiento de sus estudios o de su práctica en el extranjero, habiendo de ser cuatro para Pintura, una para Escultura, una para Arquitectura y dos para la Música […]
>
> Las becas se denominarán *Becas fundadas por el Conde de Cartagena*[64].

La Academia fue autorizada por Real Orden de 13 de febrero de 1931 para recibir su parte correspondiente del legado, entrando en su posesión a mediados de 1932[65]. Su deuda para con la voluntad y generosidad de Aníbal Morillo era, pues, inmensa. En este contexto tuvo lugar la vinculación del Conde de Cartagena con el Premio Guadalerzas, que, en su siguiente edición, convocada en 1936, propuso dedicar el concurso a premiar el diseño de una medalla en homenaje y recuerdo de tan excelso donante. Así, en la sesión de 9 de marzo se aprobaron las bases del sexto premio Marqués de Guadalerzas para elegir el modelo de una medalla conmemorativa de la Fundación Conde de Cartagena, de cuyas becas instituidas por su ilustre fundador, Aníbal Morillo, ejerce el patronato esta corporación. Podrían concursar los artistas españoles e hispanoamericanos que presentaran modelos en yeso de 30 cm de diámetro. En el anverso debía figurar el retrato del fundador con su nombre completo, título y fechas de su nacimiento y muerte, y en el reverso una alegoría del mecenazgo instituido y una cartela en blanco para el nombre de futuros premiados. El premio, indivisible, que ascendía a 4.000 pesetas, sería valorado por un jurado designado por la Academia y quedaría en propiedad de la corporación para reproducirlo como estime conveniente[66]. Tras su publicación en la *Gaceta*, se estableció como plazo de entrega de las propuestas el 30 de abril[67]. La Sección de Escultura, bajo la presidencia de Mariano Benlliure y con la asistencia de José Capuz, Francisco Javier Sánchez-Cantón y José Francés, informó que se habían presentado un total de diecisiete modelos de medallas[68]. Concursaron dieciséis

[64] Real Academia de Bellas Artes, 1930: 25-26.

[65] Real Academia de Bellas Artes, 1931: 26; Real Academia de Bellas Artes, 1932: 25.

[66] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984),* año 1936, ABRABASF, Madrid. F. 434-435.

[67] *Gaceta de Madrid*, nº 80, 20 de marzo de 1936: 2252.

[68] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 5-124-1.

escultores: Ezequiel Ruiz Martínez[69], Pedro Frías Alejandro (Palencia, 1899-Madrid, 1963), Rafael Rubio Rosell (Valencia, 1882-1941), Agustín Ballester Besalduch (Cervera del Maestrazgo, Castellón, 1900-Barcelona, 1976)[70], José Pascual Ortells López (Villareal de los Infantes, Castellón, 1887-1961), Manuel Pascual (Bilbao, 1902-Nueva York, 1983)[71], Eduardo Pino Lozano (Villanueva de la Serena, Badajoz, 1911-1985)[72], Inocencio Soriano Montagut (Amposta, Tarragona, 1873-1979), Ramón Arregui Sagarzazu[73], José Luis Martínez Repullés[74], Emilio Aladrén Perojo (Madrid, 1906 -1944)[75], José María Aguilar Collados (Madrid, 1909 - Inca, Islas Baleares, 1992)[76], Francisco Gutiérrez Frechina (Sueca, Valencia, 1908-1950), Rafael Barjeves, Julio López y un artista anónimo bajo el lema Filantropía.

El jurado emitió su fallo el 18 de mayo de 1936, considerando que la obra que más se ajustaba a la convocatoria era la de Soriano Montagut, y haciendo constar al mismo tiempo que "concurre en el señor Soriano Montagut la simpática circunstancia de haber sido el primer becario de Escultura de la Fundación Conde de Cartagena"[77]. La noticia oficial del premio no se llegó a publicar en la *Gaceta* como venía siendo habitual, sin duda debido a la crítica situación política y social. Esta circunstancia también debió influir en el hecho de que, aunque un mes más tarde la Academia pidió que se retiraran los modelos no premiados, no todos los artistas lo hicieron. Por esta razón, en la actualidad se conservan en la Academia, además del modelo ganador, los presentados por Manuel Pascual, Rubio Rosell, Ortells, así como el identificado como "Filantropía"[78]. En cuanto al modelo premiado, se acuñó finalmente en 1943, abonándose 2.000 pesetas a cargo de la Fundación Conde de Cartagena por el "importe de los troqueles, punzones, reducción de los modelos y cien medallas de bronce, Sr. Conde de Cartagena, originales de Soriano Motagut (*sic*)"[79] (fig. 5).

---

[69] Alumno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y pensionado en Roma, donde se especializó en el arte de la medalla. En ese momento era profesor de Metalistería en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

[70] Entonces profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Logroño, había sido pensionado en Roma, premiado en 1920, 1929 y 1932 en exposiciones nacionales, y en la Exposición Regional de Valencia de 1934.

[71] Premio Roma de la Academia, pensionado en Roma hasta 1935 en la Escuela Española de Bellas Artes.

[72] Introducido en Madrid por Aníbal Morillo, hacendado local, que le recomendó estudiar en la Academia.

[73] Artista mal conocido salvo por la cuádriga que corona el Arco de la Victoria en Madrid.

[74] Alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, se especializó en escultura religiosa.

[75] Alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, obtuvo una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1934.

[76] Chillida pasó por su taller a partir de 1947.

[77] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984)*, año 1927, ABRABASF, Madrid, f. 502. *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 5-124-1. El fallo no se llegó a publicar en la *Gaceta*.

[78] La de Pascual es una fotografía conservada en el legajo citado. Las restantes se corresponden, respectivamente, con los modelos en yeso números de inventario E-031, E-240 y E-389; E-496 y E-497; y E-388 y E-391.

[79] *Tesorero. Fundaciones*. ABRABASF, Madrid, 6-53-1.



Fig. 5. Medalla homenaje al Conde de Cartagena (1943). Bronce, 50 mm. Troqueles de la medalla (1943). Acero, 50 x 50 mm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. AD-A-013 y AD-A-268/271.

SÉPTIMA CONVOCATORIA (FALLIDA) DEL PREMIO GUADALERZAS: 1941

A pesar de las dificultades económicas de los años siguientes al final de la contienda civil, la Academia tuvo la firme voluntad de mantener su compromiso con el Marqués de Guadalerzas convocando nuevamente el certamen. Para ello, reunidas las Secciones de Escultura y Arquitectura el 21 de abril de 1941, procedió al nombramiento de la Comisión encargada de su diseño y seguimiento. Así, Mariano Benlliure, Luis Landecho, Aniceto Marinas y Luis Bellido elaboraron un "Proyecto de Concurso para otorgar un Premio cuando los fondos de la Fundación lo permitan", dirigido a premiar el diseño de un manifestador que habría de ejecutarse en madera. El manifestador es un objeto litúrgico, a modo de templete abierto, bien por sus cuatro lados, bien por tres de ellos, cuya función es exponer la hostia consagrada,

dispuesta a su vez en el interior de una custodia. Esta elección parecía oportuna, ya que desde luego encajaba muy bien con la apremiante necesidad, impulsada por el poder político y el estamento eclesiástico, de reconstruir los templos dañados durante el conflicto, tanto en su fábrica exterior como en su equipamiento interior. Por este motivo, España experimentó a lo largo de la década de 1940 un notable desarrollo del arte litúrgico en general, si bien manteniéndose siempre dentro de una estética historicista.

No obstante, finalmente la realidad se impuso y el concurso no se pudo realizar, puesto que el total de los fondos disponibles solo ascendía a 5.974 pesetas. A pesar de lo fallido de la convocatoria, para entender en su conjunto la trayectoria seguida por el Premio Guadalerzas, es de interés recordar aquí los términos del frustrado proyecto:

> La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dando cumplimiento a lo establecido en la Fundación benéfico-docente creada por el Excmo. Sr. Marqués de Guadalerzas, convoca un concurso entre Arquitectos y Escultores españoles, para que en colaboración presenten, y en su caso, ejecuten, en madera, una obra artística religiosa, consistente en un MANIFESTADOR. Este concurso se ajustará a las bases siguientes:
>
> 1ª. Los concursantes presentarán en el plazo improrrogable de un mes a contar desde la publicación de esta convocatoria, un modelo en escayola a la cuarta parte del tamaño definitivo de la obra que proyecten, la cual tendrá un metro y ochenta centímetros (1,80) de altura total, por lo menos, con un metro y veinte centímetros (1,20) de ancho y noventa centímetros (90) de fondo. Estos modelos deberán ser entregados en la Secretaría de la Real Academia por sus autores o representantes acreditados por los mismos.
>
> 2ª. Para mayor garantía de acierto en el juicio que la Real Academia ha de emitir sobre los modelos presentados los artistas presentarán a la vez que aquel modelo, un plano de la planta del mismo en la escala de un cuarto (25/100) y un dibujo acuarelado del conjunto, así como también un fragmento escultórico tallado en madera, pero sin policromar.
>
> 3ª. Examinados que sean los trabajos presentados, la Real Academia, oyendo a sus Secciones de Arquitectura y Escultura, fallará acerca del mérito de los proyectos, pudiendo conceder un premio y un accésit. Sobre su fallo no cabrá ninguna clase de recursos; será inapelable.
>
> 4ª. Los autores de los proyectos distinguidos, así con el premio como con el accésit, recibirán inmediatamente la cantidad de mil (1.000) pesetas por cada uno de los proyectos. Los artistas que obtuviesen el premio recibirán además el encargo de ejecutar, en un plazo de tres (3) meses a partir del día siguiente a la adjudicación, su obra definitiva totalmente terminada, por la cual recibirán ocho mil (8.000) pesetas, que le serán abonadas en dos plazos iguales de a cuatro (4.000) (*sic*) pesetas cada uno; el primero al tener preparada la obra en madera y el segundo a la entrega en la Real Academia del Manifestador ejecutado en el material correspondiente y totalmente ultimado; ambas entregas se realizarán previo informe favorable de la Comisión de los

señores Académicos que al efecto será designada. Esta obra quedará de la propiedad de la Real Academia.

5ª. La Real Academia realizará una Exposición pública de las obras presentadas, después de su calificación, y terminada ésta recogerá el proyecto premiado, que quedará de su propiedad, pudiendo retirar los suyos los que no obtuvieran premio en el plazo no mayor de un mes a contar de la clausura de la Exposición. Los no recogidos serán inutilizados por la Academia[80].

OCTAVA CONVOCATORIA DEL PREMIO GUADALERZAS: 1947

El 1 de octubre de 1946, la Fundación Guadalerzas disponía de un capital líquido discreto, que ascendía a 11.812,58 pesetas, que la Academia decidió aplicar al concurso. El 12 de mayo de 1947, José Yárnoz Larrosa, secretario de la Sección de Arquitectura, elevó a la Academia el proyecto de la que sería octava convocatoria, también refrendada por la Sección de Escultura, que fue aprobada. La industria artística elegida en esa ocasión, la vidriera, no fue casual, ya que desde la década de 1920 el arquitecto navarro Yárnoz, académico de San Fernando desde 1944, había estado estrechamente relacionado con la más notable industria madrileña del sector, la prestigiosa Sociedad Anónima Maumejean Hermanos, empresa de origen francés con sucursal en la capital española desde 1898, de la que fue presidente hasta 1932. El equipo formado por Maumejean-Yárnoz reunió, antes y después de 1936, a los mejores dibujantes, proyectistas y diseñadores españoles, dando lugar a un extraordinario repertorio de vidrieras en estilos que van desde el *art déco* hasta los diversos historicismos. Es plausible que el académico y escultor Mariano Benlliure, que había formado parte en su día del consejo de administración de Maumejean, también hubiera influido de alguna manera en la elección del tema de esta convocatoria. Por otro lado, las dos ventanas laterales, que junto al óculo superior situado en el centro del testero daban luz a la histórica capilla del palacio de Juan de Goyeneche[81], ofrecían indudablemente un marco apropiado para cubrir con sendas vidrieras. Así pues, con el objetivo de dotar a este espacio de culto de una decoración más acorde con su función y ubicación, en sustitución del translúcido emplomado geométrico del que posiblemente disponía en ese momento:

[80] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas.* ABRABASF, Madrid, sig. 6-114-3.

[81] Agradezco a la conservadora del edificio de la Academia, Ana Almagro Vidal, la información sobre las diversas transformaciones sufridas por este espacio a lo largo del tiempo. La capilla proyectada en 1720 por José Benito de Churriguera fue modificada por Fernando Chueca Goitia en la década de 1980 a fin de mantener la simetría del nuevo espacio destinado a salón de actos de la corporación. En el proceso se suprimió el testero y con él las ventanas laterales y el óculo superior, que todavía se conservaban en 1974 según documenta una fotografía de Martín Santos Yubero conservada en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, nº inv. 29621-12.

> Se convoca un concurso entre artistas españoles para la presentación de bocetos a mitad de su tamaño natural, para la ejecución de dos vidrieras con figuras, destinadas a los huecos laterales de la Capilla de esta Academia y en armonía con el carácter de la misma.
>
> En una de ellas se representará a San Fernando como Patrono y en la otra a San Felipe, en recuerdo de Felipe V, iniciador de la fundación de esta Academia.
>
> En el desarrollo de la idea tendrán libertad absoluta de procedimiento y de concepción, pero como se trata de realizar este trabajo, deberán hacerlo en unión del taller especializado que ofrezca absoluta garantía y se comprometa a su ejecución total, incluso los ligeros bastidores metálicos de dichas vidrieras.
>
> La cantidad de que se dispone es de 11.000 pesetas, de las cuales 5.000 pesetas se destinarán al premio del boceto y posterior desarrollo a su tamaño natural y el resto a la ejecución material del trabajo.
>
> El plazo de presentación de los bocetos será hasta el día 30 de Septiembre y los bocetos se entregarán en la Secretaría de la Academia.
>
> Y, por último, los concursantes podrán tener cuantos datos precisen en el propio lugar de colocación de estas vidrieras[82].

En esta convocatoria, que no llegó a publicarse en la *Gaceta de Madrid*, presentaron proyectos cuatro concursantes: Pablo Martín del Castillo (Valladolid, 1899-Jaén, 1963)[83], Alberto Martorell Portas (San Feliu de Guíxols, Gerona, 1890-Santiago de Cali, Colombia, 1979)[84], Eugenio Ramos Sanz (Valladolid, 1897-1962)[85] y Moisés Rojas Fernández[86]. Todos ellos propusieron como taller de ejecución a la

[82] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas.* ABRABASF, Madrid, sig. 6-114-3.

[83] Martín del Castillo se formó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de San Fernando, aprobando en 1936 la oposición de profesor de instituto de dibujo. Ejerció en Zafra, Badajoz, y en Jaén, donde también fue docente en la Escuela de Artes y Oficios. Entre 1941 y 1958 fue, además, director del Museo Provincial de Jaén.

[84] Martorell Portas (Max) fue un polifacético artista que destacó en la Edad de Plata española como dibujante, humorista, proyectista, pintor, etc. La presencia de sus dibujos, caracterizados por su modernidad, fue constante en las revistas ilustradas de las dos primeras décadas del siglo XX. En 1915 se instaló en Madrid, donde trabajó como profesor de dibujo y dibujante, destacando especialmente como diseñador de vidrieras para Maumejean. En este contexto hay que mencionar, entre otros, sus diseños de dos vidrieras presentadas en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, así como sus cartones para las vidrieras del patio de operaciones, zaguán y escalera principal del Banco de España, fechados entre 1933 y 1934, que ornamentaron formal y simbólicamente unos espacios concebidos por Yárnoz Larrosa. Estas vidrieras y cartones, que constituyen unos magníficos ejemplos del estilo *art déco*, se han presentado recientemente en la propia sede bancaria con motivo de la exposición *Alegorías de un porvenir* (Perdices y Romero, 2025). En 1953 Martorell emigró a Colombia, donde comenzó a trabajar en Casa Velasco, el gran taller de vidrieras de Santiago de Cali fundado en 1948 por el toledano José Velasco Santamaría y el murciano Pascual de Ayala y Galán (1902-1952). En esta empresa desarrolló una notable labor docente, diseñando, además, a lo largo del tercer cuarto del siglo buena parte de las más destacadas vidrieras de Colombia y de otros países del continente americano. Agradezco a Alfonso Velasco Pardo, actual gerente de la empresa caleña, la información proporcionada para completar la biografía de este extraordinario artista, todavía poco conocido en España.

[85] Ramos Sanz, entonces profesor de dibujo en el Instituto Zorrilla de Valladolid.

[86] Dibujante y pintor del que poco más se sabe.

ya mencionada Sociedad Maumejean Hermanos de Vidriería Artística. Sin embargo, ninguna de las cinco propuestas presentadas (dos de ellas firmadas por Martorell) se adaptó, al parecer, a lo solicitado por la Academia, por lo que el 13 de octubre de 1947 el concurso fue declarado desierto. Se acordó entonces el lanzamiento de una nueva convocatoria, esta vez restringida, para que los candidatos adaptaran sus propuestas al estilo neoclásico de la capilla donde iban a ser colocadas las vidrieras, estableciendo como fecha final de entrega el 12 de diciembre de 1947[87].

El 19 de enero de 1948, Yárnoz Larrosa presentó por fin el fallo del premio, decidido en una sesión que no estuvo exenta de polémica, ya que no todos los miembros de las secciones convocadas estuvieron de acuerdo en la conveniencia de adjudicar el galardón:

> Reunidas conjuntamente en el día de la fecha las Secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura, han examinado detenidamente los bocetos presentados por los señores Don Pablo Martínez del Castillo; Don Alberto Martorell Portas; Don Moisés Rojas Fernández y Don Eugenio Ramos Sanz, en el segundo concurso restringido para proveer de vidrieras artísticas a la Capilla de esta Real Corporación con cargo al Premio Guadalerzas.
>
> A dicha reunión asistieron veintiún señores académicos y consultados por el Sr. Marinas, como Presidente, si había lugar a conceder el premio, votan en pro trece Académicos y en contra, ocho. Se procedió, pues, seguidamente, a votar la concesión absteniéndose los que opinaron no procedía y en que tomaron parte solo los trece conformes con ello.
>
> El resultado del escrutinio fue el siguiente: seis votos a favor de Don Alberto Martorell Portas; cuatro votos a favor de Don Moisés Rojas Fernández; tres votos a favor de Don Pablo Martín del Castillo. La Academia, no obstante, resolverá lo que estime más acertado[88].

El premio en metálico se entregó al ganador, pero el modelo de vidriera premiado nunca se llegaría a ejecutar. En la actualidad, la Academia conserva tres diseños formalmente clásicos presentados por Martorell Portas: dos realizados en acuarela sobre papel[89] y un tercero en óleo sobre tabla, que presumiblemente fue el premiado[90] (fig. 6). Y otros dos firmados por Martín del Castillo[91].

Esta fue la última convocatoria de un premio que durante cuatro décadas galardonó las artes decorativas españolas en sus diversas facetas. Las cuentas de la Fundación Marqués de Guadalerzas documentan, sin embargo, que los rendimientos del capital acumulado durante las décadas de 1950 y 1960 hubieran permitido

---

[87] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984)*, año 1947, ABRABASF, Madrid, f. 59-60.

[88] *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984)*, año 1948, ABRABASF, Madrid, f. 179-181.

[89] Nº inv. 1114 y 1115.

[90] Nº inv. 1116.

[91] Nº inv. 1110 y 1113.



Fig. 6. Alberto Martorell Porta. *San Fernando y San Felipe* (1947). Óleo sobre lienzo, 114 x 80 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 1116.

mantener vivo el propósito de Enrique Nieto Pérez[92], por lo que su suspensión debió obedecer a otras cuestiones. De hecho, en la junta de administración celebrada el 24 de abril de 1961 se trató el asunto de la "aplicación de las rentas de la Fundación Marqués de Guadalerzas", con la recomendación de tomar acuerdo con Yárnoz Larrosa. El informe emitido al respecto señalaba que "esta Fundación tiene una existencia de 12.521,60 pts., que se podrían aplicar en parte o en su totalidad a convocar un concurso", recordando además a los académicos que:

[92] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 6-115-2.

> El Marqués de Guadalerzas al instituir esta Fundación determinó que con las rentas del Capital, la Academia cooperase en la forma que considerase más oportuna al fomento y a la práctica de las Industrias Artísticas de España, dejándola en libertad absoluta de señalar, según los casos y circunstancias, los términos en que había de cumplirse el legado, mediante pensiones, certámenes, premios, subvenciones o cualquier otros procedimientos que la Real Academia considere más eficaz y provechoso para el Arte[93].

Pero, aunque el arquitecto navarro acudió con asiduidad a las sucesivas sesiones académicas celebradas durante el año, tanto a las generales como a las de la Sección de Arquitectura, el asunto parece que nunca se llegó a tratar. Según la documentación disponible, durante toda la década de 1960 la Fundación Marqués de Guadalerzas dispuso de suficiente liquidez para abrir una nueva convocatoria, lo que no evitó, desde luego, que el certamen acabara desapareciendo tras cuatro décadas de presencia en la vida cultural española. En este punto, podría parecer pertinente aludir a un supuesto desinterés académico hacia las artes decorativas, pero lo cierto es que a partir de esa década también la actividad de las otras seis fundaciones vinculadas con San Fernando, impulsoras de las Bellas Artes más ortodoxamente académicas, fue extinguiéndose lenta pero inexorablemente. Así, la desaparición definitiva de la Fundación Marqués de Guadalerzas tuvo lugar en el año 2000. Fue entonces cuando la Subdirección General del Protectorado de Fundaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte resolvió ratificar el acuerdo de su extinción, adoptado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como patrono único de la misma en la reunión de su Comisión Permanente de Administración, celebrada el 18 de octubre de 1999 y en su Sesión Plenaria del día 12 de junio de 2000. Según consta en la escritura de extinción, el motivo aludido fue que la Academia no podía cumplir sus fines fundacionales[94].

CONCLUSIONES

Gracias al legado instituido por Emilio Nieto Pérez, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo la oportunidad de estar en contacto estrecho durante cuatro décadas con las industrias artísticas españolas y sus controvertidas circunstancias, posicionadas entre el peso de la tradición y el empuje de la modernidad. Lo cierto es que, hasta entonces, este segmento de la historia del arte no había despertado especial interés en el entorno académico, enfocado desde sus inicios en las denominadas artes mayores, a las que se sumaría la Música en 1873. Pero el hecho de que entre 1902 y 1925 cuatro académicos —el propio Nieto

[93] *Secretario general. Fundaciones benéfico-docentes. Fundación Marqués de Guadalerzas*. ABRABASF, Madrid, sig. 6-12-9.

[94] *Comisión de Administración. Gestión de fundaciones y legados*. ABRABASF, Madrid, sig. 7-220-4. En el mismo acto quedó ratificada la extinción de las fundaciones José Piquer Duart, XVII Marqués de Cerralbo, Conde de Cartagena, Molina Higueras-Pascual, Carmen del Río y José Peñuelas.

Pérez, Aniceto Marinas, Juan Bautista Lázaro y José Clará[95]— reflexionaran sobre las artes decorativas españolas, históricas y modernas en sus discursos de ingreso indica que la percepción general sobre el tema estaba calando en la corporación, del mismo modo que estaba en el punto de mira de la crítica del arte y de las instancias oficiales contemporáneas.

En su conjunto, las disciplinas artísticas objeto de las sucesivas convocatorias del Premio Guadalerzas, abordadas tanto desde un punto de vista histórico como desde la teoría y la práctica (hierro, madera, cuero, medallística y vidrieras), testimonian que el interés académico fue recuperar, especialmente, los aspectos más destacables de la tradición artística española medieval y renacentista (guadamecil, vidriería, rejería, talla de madera); por un lado, manteniendo viva su trayectoria histórica, y estimulándola, por otro, haciendo hincapié en su continuidad en el presente. Aunque la concurrencia a estos certámenes fue dramáticamente escasa, debido entre otras causas a la puesta en marcha de iniciativas similares como los concursos nacionales y al ambiente general de efervescencia creativa enfocada a la clientela privada a través de las numerosas exposiciones del sector organizadas en el período, el Premio Guadalerzas fue una iniciativa lo suficientemente atractiva para destacados investigadores y artistas de la época, entre ellos Juan José, los numerosos escultores concurrentes en 1936 y Alberto Martorell. En este sentido, merecen una mención especial las mujeres artistas que prácticamente monopolizaron la edición de 1926: Matilde Calvo Rodero, Victorina Durán Cebrián, Carmen Falla Matheu y Adelaida Ferré Gomis. En cuanto a los premios, recayeron en obras de impecable ejecución técnica, si bien todavía demasiado apegadas a una estética eminentemente clasicista e historicista, todo ello en consonancia no solo con el gusto artístico predominante en la España de la época, sino también con el que la Academia venía promoviendo desde su fundación.

BIBLIOGRAFÍA

Azcárate Ristori, José María (1988). *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Blanes Nadal, Georgina / Garrigós Oltra, Lluís / Sebastiá Alcaraz, Rafael (2002-2003): "La Escuela de Artes y Oficios de Alcoy (1886-1901): algunas aportaciones a las biografías de sus primeros profesores". En: *Quaderns d'Historia de l'Enginyeria*, V. Barcelona: Centre de Recerca per la Història de la Tècnica Francesc Santaponç i Roca. Escola Tècnica Superior d' Enginyeria Industrial de Barcelona, pp. 98-109.

Cabello Carro, Mª Paz (2013-2104): "La protección del patrimonio entre 1910 y 1930. Los primeros directores generales de Bellas Artes". En: *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 9-10. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp.156-179.

[95] Clará, 1925.

Clará Ayats, José (1925). *Del arte decorativo moderno* (Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 13 de diciembre de 1925, y contestación del Sr. José Francés). Madrid: Talleres Calpe.

Gaitán Salinas, Carmen / Murga Castro, Idoia (2020): "Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán". En: *Arte, individuo y sociedad,* 33 (I), pp.183-204.

Gaitán Salinas, Carmen / Murga Castro, Idoia (2024). *Al bies. Las artistas y el diseño en la vanguardia española.* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones.

Herradón Figueroa, Mª Antonia (2011). Sobre el arte y el artista: Juan José García (1893-1962). Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid

Herradón Figueroa, Mª Antonia (2015): "Artes decorativas para tiempos modernos (1919-1936). Juan José y la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925". En: *Patrimonio Cultural de España*, 10, pp. 47-58.

Lampérez, Vicente (1922): "Informe relativo a las obras presentadas al concurso para el premio instituido por el excelentísimo Sr. Marqués de Guadalerzas". En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 65, pp. 44-46.

Lázaro de Diego, Juan Baustista (1906). *Las artes decorativas* (Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 16 de diciembre de 1906, y contestación del Sr. Enrique María Repullés y Vargas). Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Leguina Juárez, Enrique (1984). *La industria artística del cuero en España*. Vic: Ed. Colomer Munmany.

Marinas, Aniceto (1903). *El arte decorativo* (Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 15 de noviembre de 1903, y contestación del Sr. Amós Salvador). Madrid: Carlos Ferreiro Hernández.

Nieto Pérez, Emilio (1902). *El deber artístico, individual y social* (Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 8 de junio de 1902, y contestación del Sr. D. Adolfo Fernández Casanova). Madrid: Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro.

Orduña Viguera, Emilio (1915). *Rejeros españoles (ensayo artístico-arqueológico)*. Obra premiada en el concurso de 1910 (*sic*) en cumplimiento del legado instituido por el Excmo. Sr. Marqués de Guadalerzas y publicada con los fondos del mismo. Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales.

Orduña Viguera, Emilio (1930). *La talla ornamental en madera*. Estudio histórico-descriptivo. Madrid: Compañía Ibero Americana de Publicaciones.

Osma y Scull, Guillermo Joaquín de (1909). *Consideraciones sobre arquitectura* (Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 23 de mayo de 1909, y contestación del Sr. D. Ricardo Velázquez Bosco). Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

Perdices, Álvaro / Romero, Yolanda (2025). *Alegorías de un porvenir*. Madrid: Banco de España.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1908): "Dictámenes aprobados por la Real Academia en el segundo trimestre de 1908". En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segunda época, 6. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 41-44.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Secretaría General (1930). *Resumen de las actas y trabajos de la Corporación durante el año Académico 1929-1930 (De 1º de Octubre de 1929 a 30 de Septiembre de 1930)*. Madrid: Establecimiento Tipográfico J. Sánchez de Ocaña.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Secretaría General (1931). *Resumen de las actas y trabajos de la Corporación durante el año Académico 1930-1931 (De 1º de Octubre de 1930 a 30 de Septiembre de 1931)*. Madrid: Establecimiento Tipográfico J. Sánchez de Ocaña.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Secretaría General (1932). *Resumen de las actas y trabajos de la Corporación durante el año Académico 1931-1932 (De 1º de Octubre de 1930 a 30 de Septiembre de 1931)*. Madrid: Establecimiento Tipográfico J. Sánchez de Ocaña.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1991). *Los premios de la Academia*. Vigo: Caixavigo.

Rodrigo Villena, Isabel (2019): "Un académico frente al arte femenino: José Francés y el *Año Artístico* (1915-1926)". En: *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 8. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 109-133.

Tormo, Elías (1929). *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Hauser y Menet.

Villalba Salvador, María (2015): "Rafael Domènech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección". En: *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, 1, pp. 43-62.

Academia 128, 2026, 237-256 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

SAFO, OVIDIO, UNA ESCULTURA DE MOISÉS DE HUERTA Y UN SONETO DE RAFAEL SÁNCHEZ MAZAS

SAPPHO, OVID, A SCULPTURE BY MOISÉS DE HUERTA Y AYUSO AND A SONNET BY RAFAEL SÁNCHEZ MAZAS

Cristina Martín Puente
Universidad Complutense de Madrid
cmartin@filol.ucm.es
ORCID: 0000-0002-5707-5287

Recibido: 28/07/2026. Aceptado: 29/09/2026
Cómo citar: Martín Puente, Cristina: "Safo, Ovidio, una escultura de Moisés de Huerta y un soneto de Rafael Sánchez Mazas", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 237-256.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24313948

Resumen: Moisés de Huerta realizó en 1910, durante su estancia en Roma, la escultura *Desnudo de mujer*, en algún momento llamada *Hero*, que alcanzó notable éxito y en la que se aprecia influencia de Rodin y otros artistas. En 1917 Rafael Sánchez Mazas dedicó a esta obra un soneto inspirado en la *Carta de Safo a Faón*, de Ovidio, en la que la poeta griega, enamorada de un joven que la rechaza, por despecho, decide arrojarse al mar desde un acantilado. Por este poema tomó el título de *El salto de Léucade* el mármol, que merece ser revalorizado y contextualizado en el arte europeo.
Palabras clave: *Moisés de Huerta Ayuso;* El salto de Léucade*; Rafael Sánchez Mazas; recepción clásica; Safo; Ovidio;* Heroida XV*; escultura española contemporánea; literatura española contemporánea; mitologización; iconización.*

Abstract: In 1910 during his stay in Rome, Moisés de Huerta made the sculpture *Desnudo de mujer (Nude of a Women)*, at some point called *Hero* (1910), which achieved notable success and in which the influence of Rodin and other artists can be appreciated. In 1917 Rafael Sánchez Mazas dedicated to this work a sonnet inspired by Ovid's *Letter of Sappho to Phaon*, in which the Greek poet in love with a young man who rejects her, out of spite, decides to throw herself into the sea from a cliff. This poem gave rise to the title *El salto de Léucade* (*The Leucadian Leap*) of the marble sculpture. And it deserves to be revalued and contextualized in the European art.
Key words: *Moisés de Huerta Ayuso;* El salto de Léucade (The Leucadian leap); *Rafael Sánchez Mazas; classical reception; Sappho, Ovid;* Heroides XV; *contemporary Spanish sculpture; contemporary Spanish literature, mythologization; iconization.*

INTRODUCCIÓN

Ovidio, en la *Carta de Safo a Faón* (*Heroida XV*), "rehabilitó" moralmente a Safo de un supuesto pasado homoerótico turbulento, mitologizando su amor trágico por

el joven Faón. Esta versión dominó la recepción de la griega en las letras, en los espectáculos y en el arte hasta el siglo XIX y contribuyó a popularizar más aún su figura[1]. Con el Romanticismo se impuso la iconización de Safo como una heroína trágica enamorada de un varón, similar a los personajes femeninos de Tisbe, Hero, Lucrecia, Porcia, etc., que, en este caso se suicida, como Dido, por despecho[2].

Por otro lado, la obra poética de Safo fue cada vez más conocida, gracias a que los eruditos editaron, tradujeron y estudiaron sus fragmentos[3], poniendo la sexualidad de Safo en la clave de su interpretación, lo que no hacían con Alceo o Anacreonte[4]. Estas circunstancias dieron paso a que, en la segunda mitad del siglo XIX, el homoerotismo femenino se convirtiera en tema de inspiración para los autores parnasianos y decadentistas[5]. También para algunos artistas plásticos. Por ejemplo, N. A. Abraham pintó *The Greek Poet Sappho and the Girl from Mytilene* (1809); Simeon Solomon, *Sappho and Erinna in a garden at Mytilene* (1864) y *Erinna taken from Sappho* (1865); Gustave Courbet, *Le Sommeil* —también *Les Deux Amies*, *Les Dormeuses* o *Paresse et Luxure*— (1866); Tony Zac, *Les compagnes de Sapho* (ca. 1868); A. B. Sewell, *Myrthis und Corinna beim Töpfer Agathon* (1897) y J. M.ª Muñoz Melgosa, *Safo* (1932). En el campo de la ilustración, Gustave Fraipont ilustró con dibujos y aguafuertes *Les Îles d'Amour* (1886), de Catulle Mendès y Félicien Rops, gran amigo

[1] Pleše (2018) habla de esta rehabilitación y usa el adjetivo "homosexual", sin embargo, considero más adecuado hablar de homoerotismo de acuerdo con Cornejo Espejo (2009) y Fernández Aller (2016). Respecto a la mitologización de la poeta griega, veánse González González (2005), Martín Puente (2025b), Pezzoli (2026a: 168).

[2] Para el concepto de iconización, véase Oosterholt (2021). Por ejemplo, respecto a la mitologización de Lucrecia, véase Martín Puente (2009 y 2010); sobre la mitologización e iconización de Porcia, véase Martín Puente (2025a).

[3] La tradujeron al inglés J. H. Merivale (1833), A. Ch. Swinburne (1866), E. Arnold (1869), T. W. Hiffison (1871), M. J. Walhouse (1877), J. A. Symonds (1893); al español J. del Castillo y Ayensa (1852); al francés Renée Vivien (1903). Th. Bergk hizo una edición en 1843; A. Fernández Merino publicó un estudio titulado *Safo ante la crítica moderna* (1884); M. Thompson publicó en el periódico neoyorquino *Athlantic Monthly* "The Sapphic Secret" (marzo de 1894), donde hacía una valoración de Safo con traducciones de los fragmentos más cortos, y E. M. Cox, *Sappho and the Sapphic metre in English, with bibliographical notes* (1916). Además, demuestra que Safo pertenece al canon literario el grabado de J. W. Cook *Poets: twenty portraits* (1825) para el *Historical Dictionary* de G. Crabb, en el que aparece junto a autores griegos, latinos y de los siglos XIV a XVI.

[4] Pleše (2018).

[5] Directamente en Safo se inspiraron Baudelaire para sus "Femmes damnées", dentro de su poemario *Fleurs du Mal*, publicado por primera vez en 1840 (Reguera Rincón 2016: 141); Gómez de Avellaneda, para su "Soneto imitando una oda de Safo" (*Poesías*, 1841); Rogelia Aragón, para un largo poema narrativo titulado "¡Pobre Safo!" (*Auras de la Alhambra*, 1857); A. Ch. Swinburne, para su poema "Anactoria" (*Poems and Ballads*, 1866) y su novela erótica *Lesbia Brandon* (1859-1868); P. Louÿs, para *Les Chansons de Bilitis* (1895), colección de poesía erótica; R. Vivien, para sus poemarios publicados entre 1901 y 1907; E. Pound, para el poema "Papyrus" (*Personae*, 1909) (Barrios Castro, 2009: 234); M. Proust (Ladenson, 1999); J. Teixeira, para *Decadência. Poemas* (1923) (Vilela - Silva, 2011; Valentim, 2013); F. Wedekinden, para las tragedias *Erdgeist*, (1895) y *Die Büchse der Pandora Caja de Pandora* (1903); É. Zola, para *Naná* 1880; C. Mendès, para *Les Îles d'amour* (1886); J. Péladan, para la novela *La Gynandre* (1891); A. López del Baño, para el poema "Cleobulina" (antes de 1892); J. Lorraine, para la novela *Le Vice Errant. Coins de Byzance* (1901); Charles-Étienne, para la novela *Notre-Dame de Lesbos* (1924), etc.

de Charles Baudelaire, el grabado *Lesbos* (o *Sapho*) (ca. 1890), en el que representa a dos mujeres desnudas entrelazadas junto a una lira y la inscripción ΣΑΡΩ (*sic*), así como la portada de *Les Épaves*, poemas censurados de *Fleurs du mal*. Por otro lado, Adrien Jean Nargeot, Armand Rassenfosse, Martin Van Maele, Auguste Rodin, Mariette Lydis o Carlo Farneti ilustraron respectivamente las ediciones de 1857, 1899, 1916, 1919, 1928 y 1935 de esta obra con escenas de contenido sexual protagonizadas por mujeres jóvenes desnudas[6]. Por su parte, escritoras como Renée Vivien (Pauline Tarn), Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Judite Teixeira consideraron a Safo una autoridad literaria y fuente de inspiración[7].

A pesar de que la obra de la poeta lírica era cada vez mucho mejor conocida, con todo, el personaje legendario creado por Ovidio siguió teniendo ascendiente, de manera directa o indirecta, en escritores, dramaturgos, pintores, escultores, etc.[8]. Respecto a la poesía, no dejan lugar a dudas sobre su deuda con la *Heroida* XV la elegía "Sappho" de Alphonse de Lamartine (*Les Nouvelles méditations poétiques*, 1823) —que inspiró el dibujo *Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade* (1849) de Théodore Chassériau—; el poema "Lesbos" de Charles Baudelaire (*Fleurs du Mal*, 1840); el poema "Los cantos de Safo" de Coronado (*Poesías* 1843 y 1852); el poema "Safo" de Eduarda Moreno (1857, *Ayes del Alma*); el soneto "Safo" de Mercedes de Velilla (1918); el soneto "Saffo" de Josefa Ugarte Barrientos (antes de 1981), cuyo matrimonio con el noble Fernando de la Cerda y Carvajal en 1887 tuvo repercusión nacional y la llevó a relacionarse con Juan Valera y Víctor Balaguer. Ya en el siglo XX, Rafael Sánchez Mazas publica el soneto "Y con el sol primero, de las peñas" (1917, *XV Sonetos para XV esculturas de Moisés de Huerta*). En cuanto a la ópera, *Saffo*, estrenada en 1840, con música de Giovanni Pacini y libreto en italiano de Salvadore Cammarano, basado en una obra de Franz Grillparzer (1818), consiguió gran éxito en Europa y en Estados Unidos[9], y *Sapho* de Charles Gounod con libreto en francés de Émile Augier, fue estrenada en 1851 y representada 48 veces hasta 1884. En la pujante prensa, S. R. firma una semblanza de Safo, deudora de Ovidio, en el *Semanario Pintoresco Español* (31-7-1843), donde también aparecen "Los genios gemelos: primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús" (24-03-1850) y "Notas para la mejor inteligencia del paralelo de Safo y Santa Teresa de Jesús" (09-06-1850) de Coronado, inspirados en las *Vidas paralelas* de Plutarco. Por su parte, Gómez de Avellaneda publicó en la revista dirigida por ella, *La Ilustración: Álbum*

[6] El bibliófilo Gallimard poseía la edición ilustrada por Rodin (De Diego, 2007; Rivaud Chevaillier, 2020-2021: 51, 74). Siguiendo esta estela, Rodin ilustró *La poesie de Sapho* (Lausanne, 1948), de A. Bonnard; A. Exter, el libro manuscrito *Sappho, Poesies* (Fontenay-aux-Roses, 1944); A. Duce Vaquero, la traducción de los versos de Safo de E. Fernández Galiano (Madrid, 1974) y M. Mowcka, el libreto teatral *Safo* (Barcelona, 2024), de M. Folguera, M. Pazos y Ch. Rosenvinge.

[7] Burguera, 2011; Pezzoli, 2026a; Pezzoli, 2026b. Otra poeta griega, Corina, protagoniza, por ejemplo, la novela *Corinne o l'Italie*, de Madame de Stäel (1807) o la pintura *Corinna of Tanagra* (c. 1893), de F. Leighton. Y Madame de Staël se había hecho retratar como Corina por Firmin Massot, en 1807, y por Vigée Lebrun, en 1808.

[8] Martín Puente, 2025a; 2025b; 2026.

[9] Gómez de Avellaneda compuso el poema "A la célebre cantatriz Señora Ana de Grange. En la representación de la ópera *Safo*".

de las Damas (núm. 11, 23-11-1845), el artículo "Galería de mujeres célebres: Safo", que reelaboró para la revista *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (15-02-1860), también dirigida por ella. Y Benito Mas y Prat, el artículo "Safo en Léucade. Apunte para mis Noches griegas" para la revista *La Ilustración Española y Americana* (núm. 48, 30-12-1881), acompañada de un grabado que reproduce la *Safo* (1801) del Barón Gros. De ese estilo son las biografías que redactaron Mary Cowden Clarke (*World-Noted Women; or, Types of Womanly Attributes of all Lands and Ages*, New York, 1858) —con grabados a partir de originales de Charles Staal— y Alejandro Dumas para *Les étoiles du monde. Galerie Historique des femmes les plus célebres de tous les temps et de tous les pays* (Paris, 1858 en francés, publicada ese mismo año y lugar en español y en numerosas ediciones posteriores). Inspirándose en esta última, Emilio Castelar, que asistía a la tertulia de Coronado, le dedica un capítulo extenso en *Galería de mujeres célebres* (1886-1889). Víctor Balaguer es autor de *Saffo, escena trágica en un acto*, obra publicada por primera vez, en catalán, en 1876 y, en castellano en 1877[10] y estímulo para que su amigo Miquel Carbonell pintara su *Safo* (1881)[11]. En 1896 H. V. Sutherland escribió la tragedia *Sappho and Phaony*, y en 1907 P. Mackaye, otra con el mismo título.

EL ESCULTOR MOISÉS DE HUERTA AYUSO (1881-1962)

Moisés de Huerta, que nació en Valladolid y pronto se trasladó a Bilbao, se matriculó en escultura en la Escuela de Artes y Oficios de esa ciudad en 1892[12]. A finales de siglo, cuando participaba del ambiente intelectual bilbaíno junto al escultor Nemesio Mogrobejo o los escritores Rafael Sánchez Mazas[13] y Pedro Mourlane Michelena (colaborador en la revista *La Esfera*), exhibió sus primeras esculturas. Como había hecho Francisco Durrio, se marchó a Madrid y en 1905[14]

[10] Costa-Gramunt, 2010; Arcaz Pozo, 2016. Ya en 1801 se había representado *Safo: drama trágico en un acto*, de María Rosa Gálvez (publicada en 1804 y en 1820 con el título *Safo y Faón o el Salto de Leucades*) y en 1811 la obra de teatro *Sapho*, de Madame de Staël, autora muy conocida en España.

[11] Carbonell quería triunfar en la Exposición Nacional de 1881 con un tema de la Antigüedad y le habría sugerido pintar el suicidio de Safo el intelectual Balaguer (Martín Puente, 2025b), en cuya revista *El Genio*, dentro del suplemento *Pensil del Bello Sexo*, publicaron Coronado y Gómez de Avellaneda (Burguera, 2011).

[12] Esta escuela estaba vinculada a la Academia Provincial de Bellas Artes de Bilbao, que era de segunda clase (Juberías Gracia, 2020: 31), donde fueron sus compañeros Higinio Basterra, Nemesio Mogrobejo, Ángel Larroque, Alberto Arrue, José Arrue, Quintín de Torre e Indalecio Prieto (Pacho, 2007: 454). Al mismo tiempo, aprendió a trabajar la madera, el mármol y el bronce en talleres de imagineros (Sáenz de Gorbea, 2004: 102-108).

[13] Sánchez Cantón, 1942: 21.

[14] Quizá fue alumno del profesor de Paisaje Antonio Muñoz Degraín, como lo fueron su compañero Labrada, al que retrató, y Flora López Castrillo (Villarejo Hervás, 2019: 32-35; 42; 60). Esta pintora, obtuvo medallas en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1910 y, como Huerta, en la de 1912, y con Muñoz Degraín pintó *Safo* (1909, Museo de Bellas Artes de Valencia) y *La muerte de Safo*, pintura en paradero desconocido que debió de ser realizada entre 1909 y 1922 y cuya reproducción fotográfica ocupa toda la página 6 del n.º 466 (09-12-1922) de *La Esfera* (Martín Puente, 2025c: 254-255).

continuó su formación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, RABASF) —que era de primera clase—, así como en el taller de Agustí Querol[15]. Obtuvo una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 y en 1907 disfrutó de una brevísima estancia en París, quizá en el taller de Durrio, que funcionó como un consulado de Bilbao allí para varias generaciones de artistas[16]. Por entonces realizó pequeñas tallas de tipos populares, como *El mirón* (ca. 1907), y colaboró en la catedral nueva de Vitoria. En 1909 ganó pensión para la Academia Española de Bellas Artes de Roma y entre 1910 y 1914 pudo estudiar en profundidad a Miguel Ángel, además de viajar por Italia, Londres, París, Brujas, Amberes, Bruselas, La Haya y Múnich. La obra que nos ocupa participó en la Exposición Internacional de Roma de 1911[17] y consiguió la Primera Medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1912. También realizó la cabeza de su compañero el pintor *Fernando Labrada* (1910, Museo de la RABASF), que estudió en la Academia en Roma entre 1909 y1912 y llegó a dirigirla, *Torso viril* (1910, Edificio Sabatini de la Universidad Carlos III de Madrid), *Una hetaira* (1911, Museo de Bellas Artes de Bilbao), el altorrelieve *Naturaleza* (1911) y el grupo colosal de *Las Parcas* (1913). En 1912 se celebró la Exposición Regional de Arte Castellano en Valladolid con el apoyo del Ayuntamiento y el alcalde invitó a participar "fuera de Concurso" al laureado Moisés de Huerta, cuyas obras llegaron después de la inauguración. El diario *El Norte* (23 de septiembre) describe así la obra, a la que por primera vez se denomina *Hero*, nombre de la heroína de la mitología griega que se arrojó al mar cuando vio a su amante Leandro ahogado en la orilla: "preciosa figura yacente de mujer que obtuvo la primera medalla ya en la última Exposición nacional de Bellas Artes y que está llamando justamente la atención en nuestro certamen". Y con este nombre se recoge en el catálogo con el número 581[18]. Sin embargo, a raíz de la exposición que los pensionados españoles celebraron en mayo de 1914 en Roma, *La Esfera*, II, n.º 67 (10-04-1915) coloca en su portada la fotografía de *Una hetaira* (fig. 1). Se trata de una cabeza femenina que apoya pensativa la barbilla en sus manos, cuyo cabello se confunde con la base de la escultura, apenas desbastada. Está inspirada en *Le sommeil* (1894) y en ciertos aspectos en *La Danaïde* (1885, 1889) y *La Pensée* (1890, 1901), de Rodin, cuyo cabello el poeta Rilke definió como líquido, pues se confunde con el agua que sale de la jarra.

En el interior, el elogioso artículo "Escultores contemporáneos. Moisés de Huerta", de Silvio Lago (José Francés y Sánchez-Heredero), se ilustra con una instantánea del escultor en su taller y otra denominada en el pie de foto *Desnudo de*

[15] Querol estudió en la Escuela de la Lonja de Barcelona y en Roma junto a Eduardo Barrón. Recibió premios en las Exposiciones de Madrid de 1887, Barcelona de 1888 —en la que concursó Carbonell i Selva con su pintura *Safo*—, Múnich de 1891 y 1895 y Viena de 1898.

[16] Sobre los talleres privados parisinos, véase Juberías Gracia (2020: 48-54).

[17] Bazán de Huerta, 1988.

[18] Andrés Ordax, 2020: 20-22.

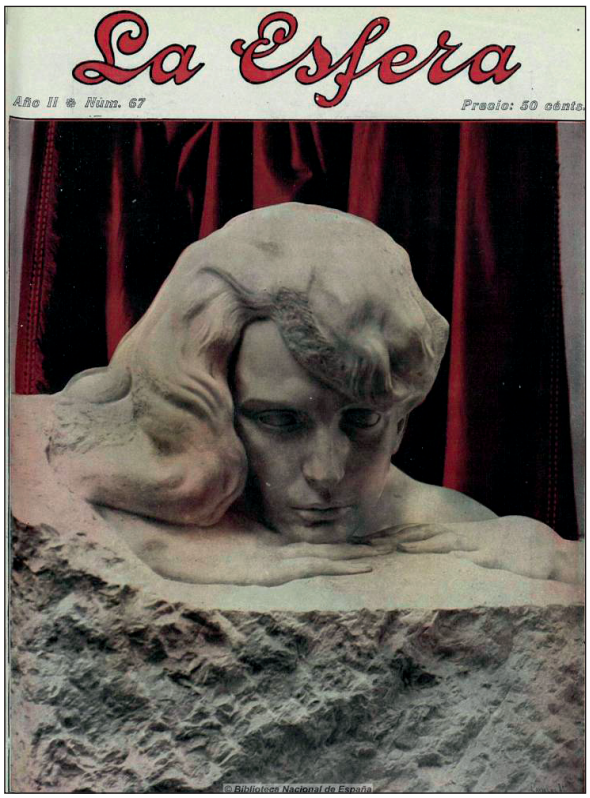


Fig. 1. *La Esfera: Ilustración Mundial*, año II, número 67, 10 de abril de 1915, p. 1.
© Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España.

mujer[19], que es la citada en el periódico *El Norte* y en el catálogo de la Exposición de Valladolid como *Hero* (fig. 2).

Instalado en Bilbao, Huerta realizó gran cantidad de encargos de instituciones oficiales[20] y participó como jurado en Exposiciones Nacionales, así como en las Exposiciones Internacionales de Venecia de 1924, 1926 y 1932. En 1940 ingresó en la RABASF como interino y en 1941 ganó oposiciones a la cátedra de Talla de Piedra y Madera, ejerciendo también magisterio en dibujo hasta 1955. Ya en Madrid, en 1942 pronunció el discurso de ingreso y entregó la escultura *Forma*, en piedra de Escobedo (1942, Museo de la RABASF)[21], un torso femenino que recuerda a su Hero-Safo

[19] Huerta tuvo contacto con Rodin y, bajo su supervisión, realizó un pedestal de mármol para el *Hombre que marcha* o *El caminante* (1900) durante su estancia en Roma (Bazán de Huerta, 2011: 239-240).

[20] Por ejemplo, *Mercurio*, para el Banco de Bilbao, en Bilbao; *Minerva*, para el Instituto Miguel de Unamuno de Bilbao; el retrato de *Alfonso XIII* (Patrimonio Nacional); el grupo *Dolor*, en La Habana; el monumento a *Fray Francisco de Vitoria*, en Vitoria; el monumento al *General Mola*, en Bilbao; la estatua ecuestre de *Franco*, en Zaragoza; los frisos del Arco de la Victoria, en Madrid; *La Ley* y *La Justicia*, para la Audiencia de Bilbao; las cabezas de *Miguel de Unamuno* y *Pablo Iglesias*; el *Monumento a las víctimas del Maine*, en La Habana, y un monumento en Hiroshima, que resultó destruido. De otras obras hablan Francisco Javier Sánchez Cantón (1942) en la contestación al discurso de recepción del académico electo Moisés de Huerta y Sáenz de Gorbea (2004: 114-116).

[21] Sánchez Cantón (1942: 24); Azcue (1994: 530).



LA ESFERA

ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS

MOISÉS DE HUERTA

Moisés de Huerta en su estudio

En la Exposición que los pensionados españoles en Roma celebraron durante el mes de Mayo de 1914 (1), lo más saliente, lo que de modo más sólidamente afirmativo aseguraba el renacimiento artístico de España, era la instalación de Moisés de Huerta.

El colosal grupo *Las Parcas*, la *Venus del beso*, el *Toro de hombre*, *La Hetaira*, el retrato de Alfonso XIII, demostraron hasta qué punto España podía estar orgullosa de un nuevo escultor, cuyo nombre venía á unirse á los de Inurria, Julio Antonio, Clara, Casanovas y Capuz, para que se olvidaran los de otros señores que, á fines del siglo XIX, han medrado ó impuesto su mediocridad lamentabilísima...

Moisés de Huerta tiene una historia artística tan breve como gloriosa. Menudito, inquieto, nerviosillo, no da la sensación recia y maciza de un castellano, sino la otra sutil de un florentino del *Quattrocento*. Y, sin embargo, la vida antes de rendírsele como una enamorada, tuvo para él esquiveces y amarguras que pudieron frustrarle esas cualidades florentinas. Hijo de labradores, nació en Mariel de Zapardiel, provincia de Valladolid; pero su niñez transcurrió en Vizcaya. Primero en Zornoza, después en Bilbao. Cuando había de estos años, todavía no muy lejanos, sonríe levemente, con esta sonrisa fría y poco contagiosa que le desnuda los dientes finos como los de un lobezno. Sin nostalgia, sin pena evoca sus trabajos de obrero en los talleres de «mercaderes de santos» en Bilbao.

Aún no había despertado en él su personalidad. La adormecía la abrumadora labor cotidiana tan infecunda y estéril... Fué al retorno de París, en 1907, cuando ya empezó á vivir sin avergonzarse de su arte. Nació sin embargo hacia prenunciar en las esculturas de tipos vascos en madera, que entonces vendía profusamente, la obra futura, tan admirable. Y sin embargo parecían más dentro del temperamento menudito y nervioso.

De Bilbao se trasladó á Vitoria para trabajar en la nueva Catedral y en 1909, después de unas oposiciones reñidísimas, donde tuvo que luchar con rivales dignos de él, consiguió la plaza de «pensionado» de escultura en la Academia Española de Roma.

De esta fecha parte el comienzo de su verdadero camino. Inspirándose en los inmutables é invencibles modelos clásicos, Huerta aprende á ver el natural en toda su integridad. Se asimila el espíritu helénico; pero no hasta el punto de una imitación servil, de una interpretación sin alma ni belleza. Al

(1) Véase el núm. 31 (6 de Junio) de LA ESFERA.

Desnudo de mujer, premiado con primera medalla en la Exposición Nacional de 1912

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 2. L*a Esfera: Ilustración Mundial*,: año II, número 67, 10 de abril de 1915, p. 20.
© Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España.

y del que volvió a realizar una versión en 1953 (*Torso*, Museo de Bilbao). En 1955 fue nombrado académico de la institución, y en 1956, miembro correspondiente en Madrid de la Academia de Bellas Artes de La Habana.

OBRAS PRECEDENTES QUE REPRESENTAN LA MUERTE DE SAFO Y OTRAS MUJERES YACENTES

Es de suponer que, puesto que el personaje ovidiano de Safo estaba muy de moda entre los artistas desde hacía más de un siglo, Moisés de Huerta tenía que conocerlo. La primera vez que la poeta griega yace en el suelo, tras arrojarse desde la roca, es en una miniatura del manuscrito BNF, français 874, f. 194v, que se confeccionó

entre 1498 y 1502 (fig. 3) y que recoge las *Heroidas* de Ovidio en francés. Esta iconografía rarísima se puso de moda en el siglo XIX, cuando redescubren la iluminación medieval artistas como Gustave Moreau, quien tenía reproducciones de miniaturas, o Rodin, cuyos dibujos para *Fleurs du Mal* de Baudelaire estaban influidos por el arte medieval[22].



Fig. 3. BNF, français 874, f. 194v.
© BNF. Gallica.

Es el tema de *La mort de Sapho* (1818), de Pierre-Augustin Vafflard; del grabado *La mort de Sapho*, de Adrien Jean Nargeot (1837-1924) —quien también ilustró *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire en 1857—; de la escultura en terracota titulada *La mort de Sapho* (1863)[23], de Albert-Ernest Carrier-Belleuse (fig. 4)[24], en cuyo

[22] Jacob, 2017: 36; 136; Fauriac, 2021.

[23] De esa época sería el grabado *La muerte de Safo*, de Nargeot, https://www.jstor.org/stable/community.24887833.

[24] Quizá Moisés de Huerta conoció *Bacante* (escayola presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871; mármol en 1882, Museo Nacional del Prado), de Elías Martín Riesco (director de la RABASF de 1887 a 1910), figura femenina desnuda recostada en un suelo perfectamente pulido muy similar al mármol *Liegende Sappho* (1797-1802), del escultor Johann Heinrich von Dannecker. Desde luego, su *Safo* (ca. 1872), figura sedente con lira en la mano, al estilo de la de Pradier, no le habría influido.



Fig. 4. Albert-Ernest Carrier-Belleuse, *La mort de Sapho* (1863). Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Dominio Público, vía Wikimedia Commons.

taller trabajó muchos años Rodin; de, al menos, cuatro pinturas tituladas *La mort de Sapho*, de Moreau, realizadas entre 1870 y 1876[25]; de *Tod der Sappho* (1873), de Hugo von Habermann; de la pintura *Sapho* (1893) —con la poeta yaciendo sobre un lecho de plantas— y del *Étude pour le sommeil de Sappho* (1894), de Cornelis Ary Renan (fig. 5 y fig. 6), autor de la obra literaria *Gustave Moreau (1826-1898)* (París, 1899), biografía de su gran amigo el pintor. También tiene la escultura de Huerta un extraordinario parecido con la figura femenina del extremo izquierdo del cuadro, que pintó tendida en el suelo ebria y completamente desnuda en *La Danse des Bacchantes* (1849) Charles Gleyre[26] (fig. 7). Así como con *La Femme au perroquet* (1866) (fig. 8), uno de los lienzos más célebres de Gustave Courbet, pintor que estaba en el polo opuesto a Gleyre.

[25] Estas pinturas influyeron en el óleo *La muerte de Safo*, realizado por Muñoz Degraín y Flora López Castrillo antes de 1922, pues aparece en esa fecha en *La Esfera*, que podría ser anterior a la escultura de Huerta (Martín Puente, 2025c). En esa obra la griega aparece vestida a la orilla del mar boca arriba en una postura parecida a la que presenta la Safo de Syamour, empapada y como fundida con el suelo, conservando la corona y la lira.

[26] Este pintor suizo pintó una Safo (*Le coucher de Sapho*) estante en 1867 y fue profesor de Germán Hernández Amores (Martín Puente, 2025b: 137).



Fig. 5. Cornelis Ary Renan, *Étude pour le sommeil de Sapho* (1894). Musée de la Vie romantique de Paris. © Paris Musées.



Fig. 6. Cornelis Ary Renan, *Sapho* (1893). Maison natale d'Ernest Renan, Tréguier, Francia (depósito del Musée d'Orsay). Dominio Público, vía Wikimedia Commons.



Fig. 7. Charles Gleyre, *La Danse des Bacchantes* (1849). Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suiza. Dominio Público, vía Wikimedia Commons.



Fig. 8. Gustave Courbet, *La Femme au perroquet* (1866). MET de Nueva York. © MET.

Auguste Rodin , discípulo del citado Carrier-Belleuse, realizó un dibujo coloreado con acuarela titulado *Safo* o *La Nageuse* (1896-1900), en el que difumina las partes de la silueta humana que están bajo la superficie del agua (fig. 9).

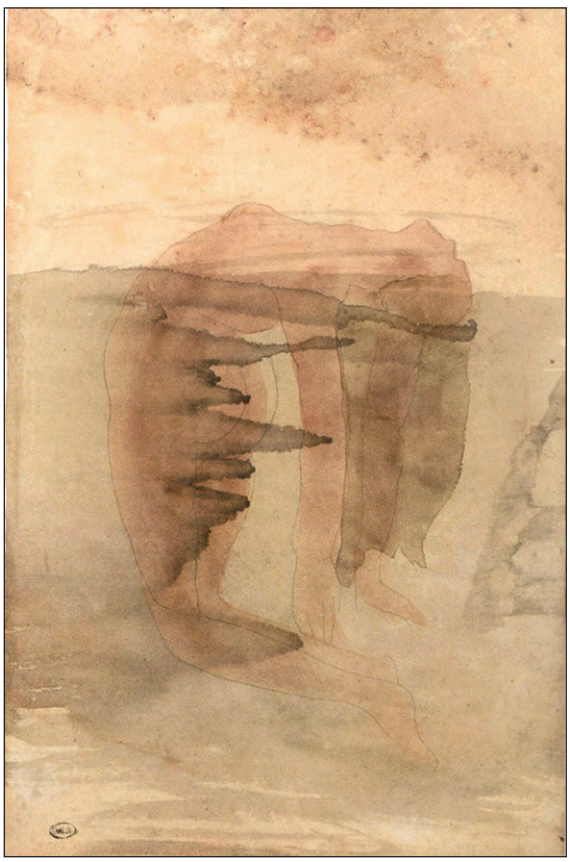


Fig. 9. Auguste Rodin, *Sappho* o *La Nageuse*, ca. 1896-1900.
© animus-inviolabilis.tumblr.com

También esculpió, entre 1896 y 1899, una *Sapho* (fig. 10). Camille Mauclair[27] habla de un boceto de la escultura *Sapho*, de Rodin, sentada en reposo, con sus brazos apoyados sobre dos pequeñas mujeres desnudas, que da testimonio del deseo del artista de evitar lo macizo y hacer tantos agujeros como fuera posible dentro del bloque general para darle ligereza y permitir la circulación de la luz. También dice que cabe destacar algunos grupos de mujeres condenadas (Women Damned), basados en los poemas "Femmes damnées" (1857), de Baudelaire, en los que el arte de Rodin alcanza la máxima expresión de voluptuosa tensión, audaz sugestión y trágica vehemencia de la carne que aspira a un placer imposible. Y poco después, en la revista de arte alemana *Die Kunst: Monatsheft für freie und angewandte Kunst* (número 25, 15-05-1909), Robert Schmidt, en su artículo titulado "Die Austellung der

[27] Mauclair, 1905: 86-87.

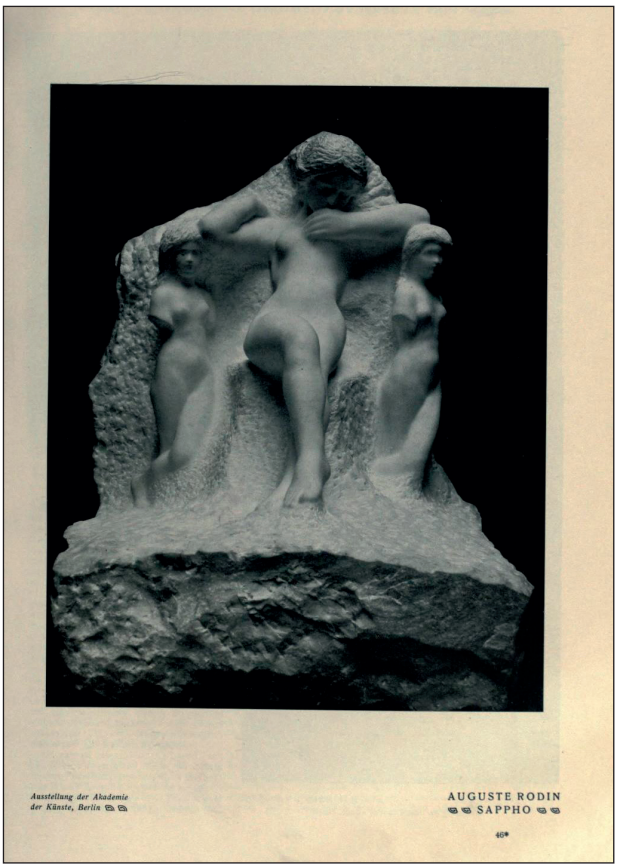


Fig. 10. Auguste Rodin, *Sapho*, ca. 1899-1936.
Origen: *Die Kunst* (Vol. 19). Archivo digitalizado por Internet Archive.

K. Academie der Künste zu Berlin", la describe en la página 346 como una figura desnuda sentada, tallada en un gran bloque de mármol, como fusionada a él, que se apoya con ambos brazos en figuras femeninas similares a hermas y parece escuchar en silencio la inspiración, e incluye fotografía en la página 363[28]. Por la descripción se trataría de la escultura de ese título que adquirió el banquero judío Hans Fürstenberg y que, tras ser confiscada por los nazis en París (donde vivía desde 1936) cuando el propietario huyó a Suiza, ha permanecido desaparecida hasta hoy.

Otras esculturas de Rodin que pudieron influir en la escultura de Moisés de Huerta son el bronce titulado *La Martyre* (1885, Museo Soumaya de Plaza Carso, Ciudad de México), inspirada en *la Santa Cecilia*, de Stefano Maderno (1600) y el *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni*, de Bernini (1671-1674); *La Danaïde* (1885, bronce Museo Soumaya; 1889, Museo Rodin)[29], cuyo cuerpo está pulido como el marfil

[28] Véanse la descripción en: https://archive.org/details/diekunstmonatshe19mnuoft/page/346/mode/2up?q=sappho y la imagen en: https://archive.org/details/diekunstmonatshe19mnuoft/page/362/mode/2up?q=sappho.

[29] Bazán de Huerta (2011: 242) ve esta escultura como uno de sus ascendientes, pero ve más similitudes compositivas con *La caída de un ángel* (1895), de Rodin.

y parece surgir del bloque de mármol, que guarda las huellas de las herramientas; *Andromède* (1886) y *La Mort d'Athènes (La Plainte sur l'Acropole)* (1904-1906, Museo Thyssen), figura femenina dormida sobre el costado derecho que soñaría con la grandeza de tiempos remotos.

La escultora Marie-Louise Henriette Marguerite Gagneur (1857-1945), conocida como Marguerite Syamour[30], realizó un yeso titulado *Sapho endormie* (1897, Museo de Bellas Artes de Lons-le-Saunier) llevado a mármol en 1899 (fig. 11). La figura, en una postura poco natural para el sueño, yace en una roca sobre su vestimenta, esculpida con la técnica de paño mojado, excepto sus pies, que están sobre el suelo. Sujeta con la mano derecha su lira y lleva corona de laurel en la cabeza. El título, similar al de la pintura de Ary, sorprende en este caso, pues parece representar a Safo muerta en la playa, como ocurre en las diferentes versiones de la muerte de Safo realizadas por Moreau entre 1870 y 1876[31]. Moisés de Huerta pudo conocer esta obra de la prestigiosa Syamour, que expuso entre 1885 y 1912 en el Salon des Artistes Français, al que acudían artistas españoles, el Salon des Champs-Élysées, la Galerie Georges Petit y la Exposición Universal de 1900[32].

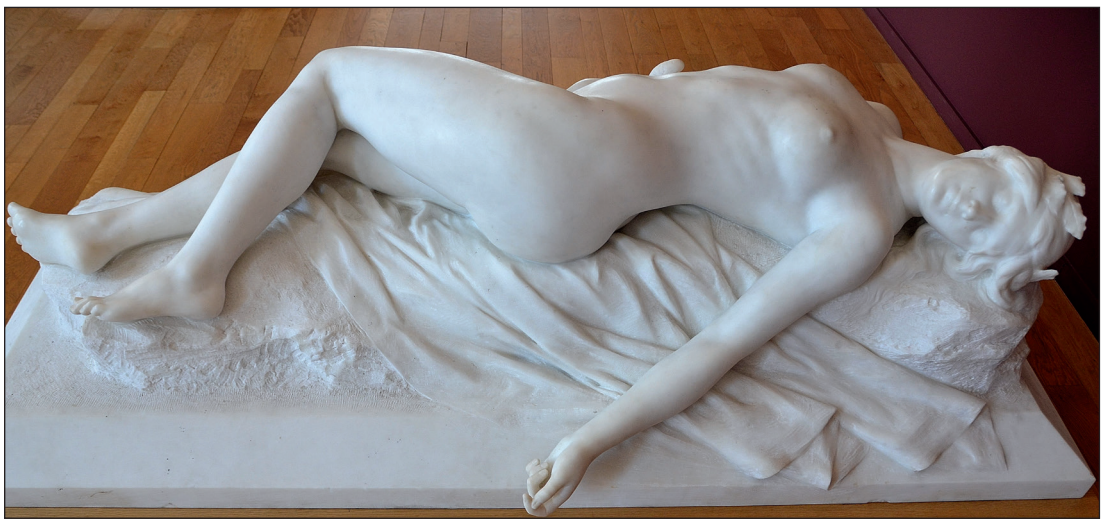


Fig. 11. Marguerite *Syamour, Sapho endormie* (1899). Musée Cambrai.
Dominio Público, vía Wikimedia Commons.

Compañero de Moisés de Huerta en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, Nemesio Mogrobejo es un escultor muy cosmopolita que se instaló siendo muy

[30] De ella, Concepción Gimeno de Flaquer (1901: 153) decía que "un Benlliure y un Querol podían firmar las obras de esta notable artista". Es importante señalar que hasta 1897 las mujeres estuvieron excluidas de la Escuela de Bellas Artes de París y se formaron en talleres privados en los que tenían acceso a modelos, como la Academia Colarossi, donde estuvieron hacia 1896 Nemesio Mogrobejo, su esposa, la austriaca Paula Schneck, Camile Claudel, etc.

[31] Moreau participó en la Exposición Francesa del Retiro (*La Esfera*, año 5, número 240, 03-08-1918).

[32] Sobre la importancia de estas exposiciones, véase Juberías Gracia, 2020: 55-70.

joven en París y viajó a Alemania, Bruselas, Roma y Florencia. En 1904 realizó en Florencia el bronce *Hero y Leandro* (fig. 12)[33].



Fig. 12. Nemesio Mogrobejo, *Hero y Leandro* (1904), Museo de Bilbao.
© Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao.

EL SALTO DE LÉUCADE (1910), DE MOISÉS DE HUERTA AYUSO, Y UN SONETO DE SÁNCHEZ MAZAS

Moisés de Huerta terminó en Roma, en 1910, una escultura de mármol color hueso de Seravezza que representa la figura de una mujer desnuda que yace muerta boca arriba en una postura serpentina o sigmoidea, adaptándose a la superficie irregular de la playa (fig. 13)[34]. El torso se inclina hacia el brazo derecho, que está extendido, mientras el izquierdo está doblado. Ambas piernas estás flexionadas hacia la derecha y no hay rastro de su vestimenta. No tiene ningún atributo que la identifique, por lo que podría representar a cualquier mujer, incluida Safo, si bien esta poeta griega suele aparecer con lira y corona de laurel.

[33] Por otro lado, Francisco Durrio, también compañero de Huerta había presentado en París, en 1911, el *Monumento a Arriaga*, proyecto escultórico ganador fuera de plazo en 1905 y finalizado en 1933, que muestra a una Euterpe desnuda estante sosteniendo una lira con las dos manos y podría representar a Safo. De hecho, es bastante similar a la escultura *Safo* (1951), de Salvador Barata Feyo, que representa a la Poesía.

[34] Agradezco al escultor Jesús de Zafra (Jesús Martín Gómez) que me haya permitido reproducir su fotografía de la escultura.



Fig. 13. Moisés de Huerta, *El salto de Léucade* (1910, inscripción "Moisés de Huerta, Roma, 1910"). Círculo de Bellas Artes de Madrid. Fotografía: Jesús de Zafra (Jesús Martín Gómez).

El cuerpo revela un gran dominio técnico tanto de la anatomía como del mármol. El rostro, al igual que en las esculturas de Carrier-Belleuse y de Syamour, transmite serenidad y el cabello, como en *La Danaïde* de Rodin[35], se confunde con la base rectangular irregular, que intenta imitar un lecho rugoso de arena por medio de un acabado de la superficie abujardado o picado. Esta textura rugosa contrasta intencionadamente con la superficie lisa, pulida y suave del cuerpo desnudo de la mujer, influencia clara de Rodin. La escultura, adquirida por el Círculo de Bellas Artes en 1931, descansa a ras de suelo por un acuerdo previo a la inauguración del edificio en 1926 entre el escultor y el arquitecto Antonio Palacios, para que el espectador pudiera observar la pieza de manera cenital. Nada tiene que ver esta iconografía con las representaciones estantes de la pintura *Safo* (1932, Museo de Burgos), de Antonio Muñoz Melgosa, ni con la escultura colosal de *Safo* (1951, Universidad de Coimbra), de Salvador Barata Feyo. Pero sí pudo influir en *Aurora* (1915), del valenciano Vicente Navarro, en *Desnudo femenino* (1914-1918), de su discípulo Daniel González, en *Ya fror* (1922), de José Terencio, en *La morte de Saffo* (1929) del ilustrador y pintor italiano Fortunino Matania (J. Matania) y en la *Mujer desnuda con cántaros* (1969), de Agustín de la Herrán[36]. Y, desde luego, ha servido de inspiración a Jesús de Zafra (Jesús Martín Gómez) para la escultura *Safo de Lesbos* (2023).

[35] Bazán de Huerta, 2011: 242 ve esta escultura como uno de sus ascendientes, pero encuentra más similitudes compositivas con *La caída de un ángel* (1895), de Rodin.

[36] Bazán de Huerta (2011: 243).



Fig. 14. Jesús de Zafra, *Safo de Lesbos* (2023). Colección privada.
Fotografía: Jesús de Zafra (Jesús Martín Gómez).

La famosa escultura *Hero*, como sucede en otros casos a lo largo de la historia, fue un acicate para que su amigo Sánchez Mazas compusiera el soneto:

Al Conde del Real Aprecio

Y con el sol primero, de las peñas
de Léucade caías, y tu suerte
se acabó con tu pobre cuerpo inerte,
sangrando en las agujas berroqueñas.
Aquellos brazos del amor que sueñas
no llegarán de noche a recogerte
y, apenas caiga el sol, vendrá la muerte
por un sendero hundido entre las breñas.
No se cura el desdén cuando se cura
en Léucade un amor… Y tu hermosura,
mejor que desdeñada torpemente,
queda en las manos fúnebres de Atropos
y deja en ramo de nevados copos
las gracias de tu carne adolescente.

(Trapiello, 1990: 158[37])

[37] Es el soneto VI, aparecido en *XV Sonetos de Rafael Sánchez Mazas para XV esculturas de Moisés de Huerta* (libro impreso en tela editorial estampada en Bilbao por Edición Lux en 1917, de 34 páginas). El cuarto Conde del Real Aparicio era el bilbaíno Álvaro Alcalá-Galiano (1873-1936), pintor discípulo de Sorolla.

Este poema describe el momento en que el cuerpo de Safo yace "inerte, sangrando en las agujas berroqueñas", tras arrojarse desde un acantilado desesperada por un amor no correspondido, siguiendo a Ovidio, aunque el poeta latino no dice que saltara finalmente, y está repleto de referencias a la luz, el paisaje y la fatalidad trágica, elementos típicos de las recreaciones románticas del mito. Es el que hizo que la escultura de Huerta, cuyo nombre no era firme, adoptase la denominación definitiva de *El salto de Léucade*[38]. De esta forma, el escultor entró a formar parte de la nómina de artistas que habían representado a Safo desde el siglo XVII en toda Europa y también en España.

CONCLUSIONES

Moisés de Huerta, que sentía gran admiración por Miguel Ángel y Rodin, debió de conocer representaciones de la Safo de Ovidio que le pudieron influir en la escultura de una mujer yacente que realizó en 1910 mientras disfrutaba de una pensión en Roma y fue muy premiada; por ejemplo, las distintas versiones de *La muerte de Safo*, de Gustave Moureau o *Safo dormida* (1988), de Sayamour. También pudieron influir en él otras mujeres desnudas yacentes, como *Le Martyre* (1885), de Rodin o *Hero y Leandro* (1904), de Mogrobejo. Tras la publicación en 1927 de un soneto de su amigo Rafael Sánchez Mazas dedicado a esta escultura y en el que describe a Safo desplomada en la roca, la obra en mármol pasó a denominarse definitivamente *El salto de Léucade*. Esta pieza merece ser valorada como un gran ejemplo de recepción de Safo y de Ovidio en el arte occidental y pone de manifiesto la gran relación del arte español con el europeo y con la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés Ordax, Salvador (2020): "La Exposición Regional de 1912 en el colegio Santa Cruz de Valladolid: Moisés de Huerta y Ramón Núñez". En: *TRIM. Tordesillas, Revista de Investigación Multidisciplinar*, 18, pp. 5-33.

Arcaz Pozo, Juan Luis (2016): "La 'Heroida XV' de Ovidio y la 'Safo' de Víctor Balaguer (1824-1901)". En: López Férez, J. A. (ed.): *Polypragmosyne. Homenaje al Profesor Alfonso Martínez Díez*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 51-64.

Azcue, Leticia (1994). *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid: Real Academia de San Fernando.

Barrios Castro, M.ª José (2009): "Un fragmento ficticio de Safo en Ezra Pound: ¿Pseudocita o monólogo dramático?". En: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 19, pp. 233-244.

Bazán de Huerta, Moisés (1988): "La exposición internacional de 1911 en Roma y el arte español". En: *Norba: Revista de arte*, 8, pp. 231-250.

[38] *Salto de Léucade* lo llama Sánchez Cantón (1942: 20, 23).

Bazán de Huerta, Moisés (2011): "Moisés de Huerta: aportaciones a un contexto escultórico". En: Montes Ruiz, R. (coord.): *Inurria y la escultura de su tiempo*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 225-264.

Bazán de Huerta, Moisés (2018): "Moisés de Huerta Ayuso". En: http://rah.es

Burguera, Mónica (2011): "Historia e identidad: los lenguajes sociales del feminismo romántico en España (1844-1846)". En: *Arenal, revista de historia de las mujeres.* enero-junio, pp. 53-83.

Cornejo Espejo, Juan (2009): "Baudelaire y Rodin: confluencias creativas". En: *Alpha*, 29, pp. 143-154.

Costa-Gramunt, Teresa (2010): "La Safo de Víctor Balaguer". En: *Butlletí de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer*, 3, pp. 27-40.

De Diego, Rosa (2007): "El mito de Safo en el relato decadente". En: *Anales de Filología Francesa*, 15, pp. 77-90.

Fauriac, Lilie (2021): "Une pratique de l'infiniment petit: le monde enluminé de Gustave Moreau". En: Jacob, Marie (dir.) (2022). *Le XIXe siècle en lumière: redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 253-264.

Fernández Aller, Marta (2016): "El homoerotismo femenino en la Grecia Antigua". En: Cordeiro Macenlle, Rebeca y Vázquer Martínez, Alia (eds.): *Estudo de Arqueoloxía, Prehistoria e Historia Antiga: Achegas Dos Novos Investigadores*. Santiago de Compostela, Salamanca: Órculo Comunicación Gráfica, pp. 241-256.

Gimeno de Flaquer, Concepción (1901). *La mujer intelectual*. Madrid.

González González, M. (2005): "El mito de Safo en el siglo XIX". En: García Jurado, F. (comp.): *La historia de la Literatura Grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 297-316.

Juberías Gracias, Guillermo (2020). *Entre la bohemia y el salón. París y la pintura de género aragonesa (1870-1914)*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses.

Ladenson, Elisabeth (1999). *Proust's Lesbianism*. Ithaca: Cornell University Press.

Martín Puente, Cristina (2025a): "Porcia, de filósofa a heroína trágica suicida". En: Marina Sáez, R. *et al*. (coords.): *Proyectando la diversidad familiar desde la Antigüedad: Entre la vulnerabilidad y el empoderamiento*. Oxford: Archaeopress, pp. 74-81.

Martín Puente, Cristina (2025b): "Del verso al lienzo: la 'Carta de Safo a Faón' de Ovidio en la pintura levantina de finales del siglo XIX". En: Aracil Varón, B. (coord.): *Vt pictura poesis. Literatura y arte en América Latina y España: Homenaje a José Carlos Rovira Soler*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 135-143.

Martín Puente, Cristina (2025c): "Pintores catalanes y valencianos plasman la Carta de Safo a Faón de Ovidio entre finales del siglo XIX y principios del XX". En: *Archivo de Arte Valenciano*, 106, pp. 243-258.

Martín Puente, Cristina (2026): "La recepción de la 'Carta de Safo a Faón' de Ovidio en la pintura española y mexicana de mediados del siglo XIX". En: Duplá Ansuátegui, A. (coord.): *Historiografía y recepción de la Antigüedad en España, Portugal e Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Clásicas, vol. 1, pp. 301-314.

Mauclair, Camille (1905). *Auguste Rodin: The Man - His Ideas - His Works*. Londres: Duckworth.

Oosterholt, J. (2021): "The Iconization and Mythologization of Byron's Life and Work in Nineteenth-Century Netherlands and Europe". En: Van Boven, E. / Winkler, M. (eds.): *The Construction and Dynamics of Cultural Icons*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 27-43.

Pacho, María Jesús (2007): "La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao tras la Guerra Civil. Nueva orientación sobre el arte y su enseñanza". En: *Bidebarrieta*, 18, pp. 441-458.

Pezzoli, Federica (2026a): "El 'mito' de Safo en España en el siglo XIX: entre progreso y condena". En: Duplá Ansuátegui, A. (coord.): *Historiografía y recepción de la Antigüedad en España, Portugal e Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Pezzoli, Federica (2026b): "Diosas y mujeres de Grecia antigua y Roma en la prensa cubana de la segunda mitad del siglo XIX". En: Romero Recio, M. (et al.): *La Antigüedad modernizada: modelos clásicos para sociedades en transformación*. Madrid: Dykinson, pp. 367-382.

Pleše, Matija Anna (2018): "A Trojan Horse? Sappho's poetry as the battleground of compulsory heterosexuality and lesbian emancipation". En: *Eirene: Studia Classica*, 54, pp. 63-86 [fecha de consulta: 10-06-2026].

Reguera Rincón, Lorena (2016). *La quimera diabólica de los creadores de la decadencia. La fantasía femenina en la pintura de fin de siècle.* TFG Universidad de Valladolid.

Rivaud Chevaillier, Léo (2024a). *Genèse et réception des dessins de Rodin pour les Fleurs du Mal de Baudelaire: du libro "illustré" unique aux éditions en fac-similé (1887-1940)*. París: École du Louvre.

Rivaud Chevaillier, Léo (2024b): "Les Fleurs du Mal, de la censure au musée". En: *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 22, https://doi.org/10.4000/11w6q [fecha de consulta: 10-06-2026].

Sáenz de Gorbea, Xabier (2004): "Escultura y escultores vascos (1875-1939)". En: *Ondare*, 23, pp. 91-138.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1942): "Contestación" a *Fuerza expresiva y carácter en la escultura española*, discurso leído en la recepción pública de Moisés de Huerta. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sánchez Mazas, Rafael (1917): *XV sonetos de Rafael Sánchez Mazas para XV esculturas de Moisés de Huerta*. Bilbao, Edición Lux.

Trapiello, Andrés (1990). *Rafael Sánchez-Mazas, Poesías*. Granada: Comares.

Valentim, Jorge (2013): "Safo em Sodoma: a escrita feminina de Judith Teixeira em tempos de Orpheu". En: Silva, F. M. / Vilela, A. L. (eds.): *Homo(lesbo)erotismo e literatura*. Porto Alegre: PUC-RS.

Vilela, Ana Luísa / Silva, Fabio Mario (2011): "Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira". En: *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 4, 1, pp. 69-76.

Villarejo Hervás, Vanesa (2019). *"Adorno" y profesionalización artística femenina. El caso de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid desde un enfoque histórico-social y con perspectiva de género. Breve historia de un olvido reconocido (1903-1936)*. TFM Universidad Complutense de Madrid.

 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES EN *ACADEMIA*

La revista *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* es una revista de carácter científico de periodicidad anual y accesible online.

El original, que podrá ser redactado en español, inglés, italiano o francés, irá precedido de una hoja en la que se hará constar el nombre y apellidos del autor, institución a la que está vinculado o su condición de investigador independiente y número ORCID. Se adjuntará también in breve curriculum vitae, dirección postal, número de teléfono y correo electrónico.

Igualmente, el autor manifestará expresamente no haber sometido con anterioridad o al mismo tiempo el original para su evaluación y publicación en otra revista o publicación. A ello acompañará una nota que, en dos líneas, indique la novedad de su aportación, a efectos de evaluación.

Los artículos deberán ajustarse a las normas recogidas en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/publicaciones/revista-academia/

Serán enviados en soporte informático (archivo de Word) junto con las ilustraciones a la dirección revistaacademia@rabasf.com. La Revista acusará recibo de los trabajos enviados por los autores y rechazará aquellos que no se ajusten a las normas de edición establecidas.

El Consejo de Redacción de *ACADEMIA*, decidirá la publicación de los trabajos recibidos, una vez estudiadas las evaluaciones externas, sistema de "pares ciegos". Cada tres años se publicará el listado de los evaluadores externos que han colaborado con *ACADEMIA*.

Los artículos publicados llevarán la fecha de recepción y aceptación.

 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

RULES FOR PUBLICATION OF ORIGINAL PAPERS IN *ACADEMIA*

Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando is a scientific journal published annually and available online.

The orginal paper, which may be written in Spanish, English, Italian, or French, must be preceded by a cover sheet stating the author's full name, the institution with which they are affiliated or their status as an independent researcher, and their ORCID number. A short curriculum vitae, postal address, telephone number, and email address must also be included.

Articles shall abide by the rules laid down on the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:*

https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/publicaciones/revista-academia/

They shall be sent in electronic format (Word file), together with the illustrations, to the following email-address revistacademia@rabasf.com. The review will acknowledge receipt of papers sent in by the authors and reject any that do not abide by established publication rules.

The Editorial Board of *ACADEMIA*, will decide on whether papers received are to be published in the review after studying external assessments on a double-blind peer review process. Every three years a list of external assessors who have collaborated with *ACADEMIA* will be published.

Articles published will bear the date of receipt and acceptance.