

## Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)<sup>1</sup>

Roberto González-Ramos<sup>2</sup>

Recibido: 1 de abril de 2019 / Aceptado: 7 de enero de 2020

**Resumen.** La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando organizó exposiciones anuales en sus salas desde 1793. Estas exposiciones, uno de los primeros eventos de este tipo organizados institucionalmente en España, mostraron al público obras de discípulos y profesores de las artes con cierta regularidad, en su primera época entre el citado año hasta 1808, tras el que se produjo una interrupción motivada por la Guerra de la Independencia. Se ha podido constatar que entre los nombres de los artistas que expusieron sus obras en dichas exposiciones abundan los de una categoría nueva y relevante: los aficionados. Este artículo se centra en el análisis, desde una perspectiva sociológica, de los orígenes estamentales, género, número, edades y otras características de dichos aficionados, además de las razones de su participación en esas exposiciones. Puede constatar que una gran parte de ellos eran personas pertenecientes a la nobleza, lo que resulta sumamente interesante a la hora de valorar su incursión en el mundo de las artes visuales.

**Palabras clave:** Academia de San Fernando; exposiciones; artistas aficionados; nobleza.

### [en] Nobles and amateurs in the exhibitions of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)

**Abstract.** The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando organized annual exhibitions in its halls since 1793. These exhibitions, one of the first events of this kind organized institutionally in Spain, showed the public the works of disciples and professional artists with regularity, in its first period between that year until 1808, after which there was an interruption caused by the Peninsular War. It has been possible to state that among the names of the artists who exhibited their works in these exhibitions, there are many of a new and relevant category: the amateurs. This article focuses on the analysis, from a sociological perspective, of the class origins, gender, number, ages and other characteristics of these amateurs, as well as the reasons for their participation in the exhibitions. A large part of those amateurs were people belonging to the nobility, which is extremely interesting when assessing their incursion into the world of visual arts.

**Keywords:** Academia de San Fernando; exhibitions; amateur artists; nobility.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Las exposiciones, los aficionados. 3. Significado de la participación de los aficionados en las exposiciones de la Academia. 4. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** González-Ramos, R. (2020) Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808). *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 405-430.

<sup>1</sup> Este artículo es resultado del proyecto I+D del MINECO ref. HAR2016-79059-P, titulado: “El desarrollo de la cultura aristocrática hispana: educación de la nobleza y práctica de las artes figurativas (1580-1800)”

<sup>2</sup> Universidad de Córdoba (España)  
E-mail: roberto.gonzalez@uco.es

## 1. Introducción

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al menos desde 1793, organizó exposiciones en sus salas, mediante las que se pretendía facilitar al público la contemplación de algunas de las obras de dibujo, pintura, grabado e incluso de las otras artes, realizadas por los participantes (Gaya, 1975; Úbeda, 1996). El origen de estas exposiciones está en la muestra pública, por unos días, de las obras que obtenían los premios trianuales convocados por la institución, y al que concurrían discípulos y pensionados (Navarrete, 1999). En octubre de 1793, dada la gran concurrencia de visitantes, se decidió mostrar, además, una selección de fondos de la Academia. La decisión pasó a convertirse en la apertura anual durante aproximadamente quince días del mes de julio, en el periodo vacacional, “para excitar el gusto y la afición de las nobles artes y la estimación y concepto del instituto de la Academia”, además de para que pudieran “los profesores, discípulos y aficionados a las Artes exponer en ella las obras que hubiesen ejecutado”, aunque también llegarían a exponerse obras más o menos antiguas que pertenecían a diversos coleccionistas (Navarrete, 1999, p. 297). Como puede comprobarse, se tenía muy en consideración la participación de esos aficionados a las artes, así como que las obras a exponer fueran producciones personales.

El asunto que aquí nos interesa es precisamente el de la participación en las exposiciones de la Academia de diversos artistas diletantes o aficionados. Nos encontramos ante un fenómeno importante dentro del campo de estudio de la Historia social del arte que ha sido muy escasamente estudiado en nuestro país (Gállego, 1976; Martín González, 1993). No en vano, pretendemos profundizar en el análisis de la práctica artística por parte de personas al margen del ejercicio artístico profesional, que tiene en la participación de diletantes y aficionados en las exposiciones de la Academia una de sus más relevantes manifestaciones. En este sentido, es especialmente interesante constatar que gran parte de esos aficionados pertenecían al estamento aristocrático y, junto a ellos, otros tenían que ver con las estructuras de administración de la Monarquía. Además, encontramos al género femenino ampliamente representado, y las fuentes nos ofrecen otros datos, que podremos interpretar para comprender la participación de dichos aficionados en las exposiciones de la Academia. Dada la amplitud del fenómeno, centraremos nuestro estudio en un período acotado a los primeros años de funcionamiento de las exposiciones de la Academia, desde su inicio hasta 1808, año en el que, por el estallido de la Guerra de la Independencia, encontramos una interrupción tras la que el panorama se hace diferente y progresivamente más complejo.

## 2. Las exposiciones, los aficionados

La fuente fundamental para el estudio de las exposiciones de la Academia son los registros de obras que realizaba el conserje de la institución (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], sign. 1-55-2), algunos de los cuales fueron publicados parcialmente por E. Navarrete (1999), y referenciados por Smith (2006), con el precedente de Parada y Santín (1903). Deberemos completarla con algunos documentos más, especialmente los libros de actas de las Juntas de la institución. Otros datos proceden de los libros publicados por la Academia sobre la

concesión de premios, así como de otros documentos de la de San Fernando, que nos ayudan a encuadrar este peculiar fenómeno.

En 1793 participaron en la primera exposición anual diversas personas de alcurnia y aficionados con diversas obras, además de artistas profesionales, que fueron menos que aquellos, lo que nos habla de la importancia del amateurismo y, probablemente, de que la primera exposición tuvo como objeto más el dar a conocer los trabajos de dichos diletantes que otra cosa. Entre los aficionados, aparece en primer lugar Lucía Sanz Cortés y Connock (1761-1837), hija de los marqueses de Villaverde, académica de honor y de mérito desde 1785, quien presentó un dibujo a lápiz copia de una estampa inglesa. Junto a ella encontramos a Mariana Sabatini, académica de honor y de mérito desde 1790, quien expuso cabezas “al pastel” (Jeffares, 2006, Sabatini; Ossorio, 1869), que bien pudieran ser las que conserva la Academia, pero que son dibujos, con los números de inventario P-2322, P-2323, P-2324 y P-2325. Podríamos calificarla de aficionada nobiliaria toda vez que su padre, el arquitecto italiano Francisco Sabatini, era de origen hidalgo, fundó mayorazgos y fue caballero de la orden de Santiago y teniente coronel del cuerpo de ingenieros del ejército por nombramiento real (Díez-Pastor, 2013), y Mariana acabó casándose con un aristócrata, Jerónimo de Lagrúa (Ruiz Hernando, 1993). Otra fue María Juana Hurtado de Mendoza, académica desde 1791, quien contribuyó con una pintura al pastel, que era copia de un cuadro de Guido Reni. La categoría social de esta aficionada, aunque tuviera orígenes hidalgos en Andalucía (Jeffares, 2006, Hurtado), era la de la clase media funcionarial, pues era hermana del archivero de la Secretaría de Estado del Despacho Universal Francisco Hurtado de Mendoza (ARABASF, sign. 1-40-4). También tenemos a Elena Gough y Quilty, académica desde este año 1793, quien presentó una copia del *Gladiador* de la Academia. Era esposa de Antolín de Villafañe y Andreu (1762-1797), natural de Castellón de la Plana y de familia hidalga, quien fue diplomático y oficial de la Secretaría del Despacho de Estado (Badorrey Martín, 2013), y caballero de la Orden de Carlos III (1785) (Cadenas y Vicent, 1988). También tenemos a María Ramona de Palafox y Portocarrero (1777-1823), académica de honor y de mérito desde 1790, quien aportó un dibujo a lápiz. Se trataba de una hija de los condes de Montijo que sería condesa de Contamina y Parcent por matrimonio. Muchas de estas aficionadas, y de las que veremos abajo, formaban parte de la Junta de Damas de la Sociedad económica madrileña, que tuvo un importante papel a la hora de extender el estudio y práctica artística entre las señoras de la alta sociedad (Fernández Quintanilla, 1981; Negrín, 1984).

Junto a ellas nos aparece un miembro masculino de la nobleza, el Conde de Teba (Ossorio, 1868), quien presentó un cuadro al óleo copia de Murillo, del que no se dan más datos, pero que seguramente es el que todavía se conserva en la Real Academia, en su Museo, con el número de inventario 509, y que representa la cabeza de un muchacho murillesco, de una calidad bastante aceptable para un aficionado nobiliario (Fig. 1). Se trataba de Eugenio Eulalio de Guzmán Palafox Portocarrero (1773-1834), también hijo de los condes de Montijo, que en vida de su madre usó el título de conde de Teba, antes de heredar el título de sus progenitores. Con esta ocasión fue nombrado académico de mérito.



Figura 1. Conde de Teba, *Cabeza de muchacho murillesco*, 1793. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

Es interesante destacar que el año anterior, 1792, se había publicado en Madrid la traducción del ilustrado militar Bernardo María de Calzada del tratado francés del caballero Brucourt titulado *Ensayo sobre la educación de la nobleza*, en el que se pedía el conocimiento de las artes y, en lo que se refiere a la práctica, el ejercicio del dibujo (Brucourt, 1792, II, p. 65). Ya en 1776 Antonio Vila y Camps, en su *El Noble bien educado*, aunque desaconsejaba la pintura por ser su estudio difícil y laborioso, vivamente recomendaba el dibujo para el noble (p. 215), siguiendo en esto seguramente la obra original del francés citado, editada al menos desde 1748. Además, la Academia, en su libro de distribución de premios de 1793, señalaba:

Ninguna pretensión más común que la de que los poderosos fomenten las Artes. Esta persuasión de los Profesores y aficionados sin duda es útil para el acrecentamiento y ostentación de las obras artificiales; pero más útil sería para la perfección de las Artes mismas, que los poderosos, y las personas que logran una distinguida educación tomasen conocimiento práctico de los procederes del Arte, que es lo que requería Pámphilo en el mejor siglo de la Grecia. (*Distribución*, 1793, p. 5)

Y añadía que “sería de desear que se reprodujese entre nosotros la máxima de los sabios griegos, entre quienes el diseño llegó a considerarse por parte esencial de la buena educación” (p. 7).

En la exposición de 1794 encontramos, junto a los artistas profesionales y los discípulos de la Academia, que ya más que doblan a los aficionados -aunque por poco-, a Marie Antoniette de Quélen de La Vauguyon (1771-1847), “Princesa Alexandro Listenois Bauffremont” por matrimonio con Alexandre, príncipe-duque

de Bauffremont, con quien se casó en 1787 (Robert y Cougny, 1889-91; Brelot, 1992; Tulard, 2001). Era académica de honor y de mérito, además de directora honoraria de pintura, desde 1788. Expuso un dibujo que representaba una “bambochada”, que ya había regalado previamente su autora a la Academia, y que será el que se conserva en el museo de la institución con el número de inventario P-2319, fechado en 1794 (Fig. 2). Era hija del embajador extraordinario que fue de Francia en Madrid, el duque de La Vauguyon Paul François de Quélen, personaje muy importante de la corte de Francia, que había sido ayo de Luis XVI.



Figura 2. Marie Antoniette de Quélen de Lavauguyon, *Escena de género*, 1794. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

La aficionada María Lucía Gilabert (Ossorio, 1868) -académica de honor y de mérito en 1790-, hermana de un funcionario del Consejo de Indias (Magdaleno, 1954), presentó una *Cabeza de la Virgen* con su marco tallado, de su mano, que regaló a la Academia (ARABASF, sign. 3-85, fol. 296 r.), pieza que se corresponde con el dibujo conservado en el museo de la institución inventariado con el número P-2310 (Fig. 3).

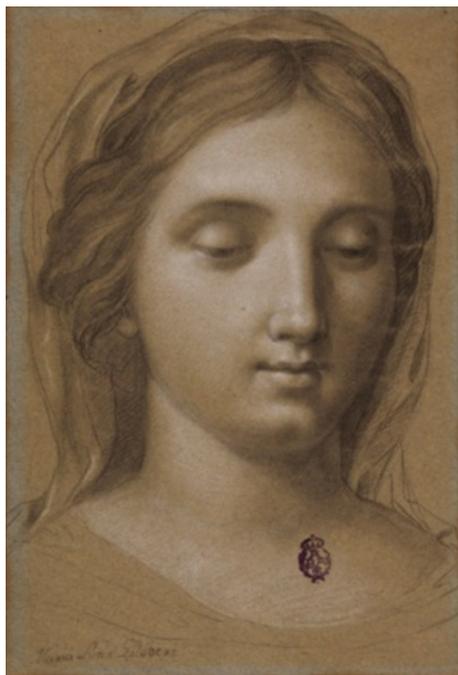


Figura 3. María Lucía Gilabert, *Cabeza de Virgen*, 1794. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

Josefa Desvalls (1747), “Coronela del regimiento de Suizos de Schwaller”, presentó a la exposición una *Virgen* pintada al pastel. Era hija del II marqués de Poal, Francisco Desvalls, y de la V marquesa de Llupiá, y esposa del coronel Francisco José de Schwaller y Valentin, del citado regimiento suizo al servicio del rey de España (Sotto, 1972; Borreguero, 2011). También se expusieron un dibujo realizado por María Magdalena de Enrile y Alcedo, que será el que conserva la Academia con el número de inventario P-1779, y otro dibujo de Lucrecia de Gertrudis de la Cueva y Alcedo, prima de la anterior (Parada, 1903; *Distribución*, 1796), sin duda el que la Academia conserva con el número P-2321 (Fig. 4). Ambas eran también de alcurnia: la primera era hija de Jerónimo Enrile Guerci, I marqués de Casa Enrile y de María Concepción de Alcedo y Herrera, hija de los marqueses de Villaformada; Gertrudis era hija del marqués de Santa Lucía de Conchán, corregidor de Quito (Zabala, 2007. Sánchez Bravo, 2018).



Figura 4. Gertrudis de la Cueva y Alcedo, *Lucrecia*, 1794. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

En la Junta Ordinaria del 3 de agosto de 1794 se analizó el resultado de la exposición. El secretario Bosarte informó de la numerosa asistencia “de gentes de todas clases que vinieron a visitar las salas de la Academia, quedando muy complacidas de este utilísimo instituto”, y señaló las obras que habían sido admiradas en esa ocasión. De forma muy significativa, el secretario comenzó la enumeración señalando que “se expusieron los dibujos que desde el año último han regalado a la Academia varias señoras del Cuerpo y otras aficionadas a las Artes” (ARABASF, 3-85, fol. 396 r), entre otras obras, lo que viene a señalar la importancia concedida a las aficionadas en las exposiciones de la Academia, por la propia institución.

En 1795 se expusieron “varios dibujitos” de un niño de entre once y doce años llamado Vicente Dávalos y Ocariz, de familia hidalga, ejecutados por él mismo (Cárdenas Piera, 1989). Rafael de Lezama y Arberás presentó un dibujo que era copia de una estampa de *San Francisco de Asís*, al que el redactor de la lista atribuye el mérito de que el dibujo del aficionado se realizó “sin tener la estampa a la vista a los nueve meses de haber empezado a dibujar”. Este personaje, que con 14 años (1794) se matriculó en la Academia (Pardo Canalís, 1964), fue funcionario de Hacienda y en 1825 caballero de Carlos III (Aranburuzabalá, 2010), habiendo recibido la condecoración francesa de la Flor de Lis (Gazeta, 1825). A continuación encontramos a Isabel María Bolton, quien entregó un dibujo de una *Cabeza de un niño*. Se trataba de Elisabeth Mary Bolton & Sutton, de nacionalidad norteamericana de origen irlandés, nacida en Nueva York en 1780. Católica, contraería matrimonio en 1808 en Madrid con Joaquín Carrión y Moreno, con quien partió a su destino en América cuando se dirigía a ejercer como oidor de la Audiencia de Santa Fe de Bogotá el año siguiente (Burkholder, 2009). Dado que hemos podido contar hasta

veinte artistas del ámbito profesional, este año la exposición estuvo mucho más centrada en ellos.

En 1796 se publicó en Madrid otro libro que venía a apoyar la formación y práctica del dibujo por parte de la nobleza. Se trata de la traducción de un tratado francés realizada por la marquesa de Tolosa y Perales con el título *Tratado de educación para la Nobleza*. No sólo recomendaba el dibujo y el paso posterior a la pintura en miniatura, sino todo un curso de lo que hoy llamaríamos “Historia del Arte”, para la correcta educación del noble, lo que sin duda nos habla del ambiente favorable a estas prácticas y su difusión social.

En la exposición celebrada en julio de 1796 pudo verse el autorretrato de María Lucía Gilabert, obra de la cual ofreció una copia a la Academia, y tres dibujos de Manuel Salabert y Torres (1779-1834), hijo de los Marqueses de la Torrecilla -que sería académico en 1802-. El conde de Trastámara, Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (1756-1816), académico este mismo año 1796, expuso dos dibujos, que serán los que conserva la Academia con los números de inventario D-2410 (Fig. 5) y D-2412. Una aficionada, Antonia Quintanilla, presentó una pintura de una *Virgen con el corazón en la mano*, y otra de un *Niño Jesús* realizando la misma acción. Frente a este escaso número de aficionados, hasta diecinueve profesionales expusieron obras de su mano, lo que es una abrumadora diferencia.

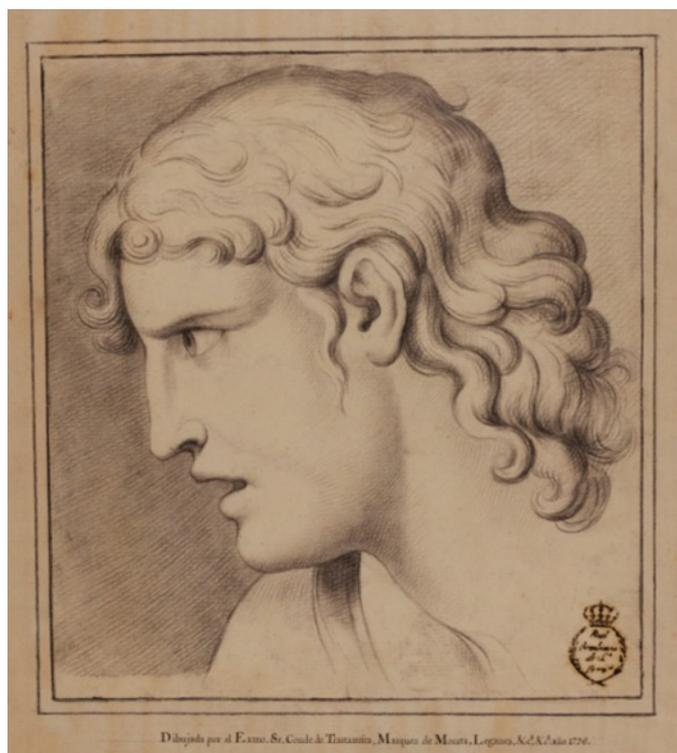


Figura 5. Conde de Trastámara, *Estudio de cabeza*, 1796. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

En 1797, además de las obras de los artistas de profesión, que no fueron muchos pero superaron con creces la escasa participación de aficionados, encontramos solamente un *Retrato de Faustina Gilabert* pintado al pastel por su hermana María Lucía, y un dibujo y una “pinturita” en miniatura de mano de Isidora Villarino.

En la exposición del año siguiente encontramos una figura de primera importancia en el terreno de la pintura por afición, la marquesa de Santa Cruz, Mariana de Waldstein (1763-1808), de cuya mano se expusieron dos miniaturas: una copia de un original de Murillo -quizás *Las Gallegas*-, y otra de otra obra de Tiziano. La marquesa era, desde 1782, académica de honor y mérito y directora honoraria por la pintura (Ossorio, 1869). También se expuso una copia de *La Magdalena* de Mengs que había presentado Isabel María Bolton.

La marquesa de Santa Cruz (Viena, 1763-Fano, Italia, 1808), era hija del conde de Waldstein Watenberg, consejero imperial, y de la princesa de Lichtenstein. Desde muy temprano demostró su afición a la pintura, especialmente la miniatura, de la que fue una experta internacionalmente reconocida. En 1781 contrajo matrimonio con el IX marqués de Santa Cruz, por lo que pasó a residir en Madrid. Tuvo como profesor a Isidro Carnicero y posteriormente se perfeccionaría en la miniatura con Dubois y con el pintor sajón Heltz o Helt. Tras diversos amoríos y una temporada en París, enviudó en 1802 y se trasladó a Italia, donde continuó perfeccionándose en el arte y donde entró en contacto con la academia de Florencia y de la de Roma, de la que fue académica, instituciones que conservan obras suyas. Volvió a España en 1805, aunque por poco tiempo, pues viajaría a Austria y de nuevo a Italia, donde murió (García Cueto, 2016). Veremos más adelante que contribuyó con diversas obras a las exposiciones, prácticamente hasta su fallecimiento. La Academia madrileña tuvo en alta estima a esta noble diletante, que demostró de forma tan fehaciente que podía alcanzarse un gran nivel artístico desde la posición de noble aficionada.

Resulta igualmente interesante el hecho de que, al menos en el campo femenino, también la Academia de San Lucas de Roma se viera relacionada con un buen número de artistas aficionadas, muchas de ellas de alta categoría social, como -además de la marquesa de Santa Cruz- Luisa Carolina de Baden Durlach; María Antonia Walpurgis de Baviera, regente de Sajonia; Mariana de Habsburgo, archiduquesa de Austria; la marquesa Teresa Orsini; la condesa de Breuner María Josefa Khevenhuller; la condesa de Tagliolo Teresa Pinelli; la noble Anna Onderei; o Sofia Albertina de Suecia, hija del rey Gustavo III; todas ellas admitidas como académicas de mérito, sin que falten otras que lo fueron de honor, entre las que se cuenta nada menos que la emperatriz María Teresa (Cesareo, 2009, pp. 102-108).

Sin embargo, a pesar de la importancia de la figura de la marquesa de Santa Cruz, en 1798 solo encontramos dos aficionadas participando en la exposición, frente hasta alrededor de trece artistas profesionales.

En 1799, la lista de obras presentadas a la Academia para la exposición anual ofrece un número mayor de las que habían sido realizadas por aficionados de distintas categorías sociales. La marquesa de Santa Cruz presentó dos copias de cuadros de Murillo; María Lucía Gilabert su *Autorretrato* al pastel, que dejaba como regalo a la Academia, y un “dibujito” (ARABASF, sign. 3-86, fol. 127 v.); María Magdalena Fernández de Córdoba (1780-1830), la hija del III marqués de la Puebla de los Infantes, que en 1806 se convertiría en la esposa del XV duque de Maqueda Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán -al que hemos visto antes-, presentó dos dibujos; Manuel de Salabert y Torres, el hijo del marqués de Torrecilla que veíamos

antes, expuso un dibujo copia de la estampa de la “Filosofía de Rafael”; el conde de Fernán Núñez, Carlos José Gutiérrez de los Ríos (1779-1822)(Urquizar y Zafra, 2014), expuso tres cuadritos copias de Murillo, Van Dyck y Ribera, todos de su mano; Juan Rejón de Silva, muy probablemente el hijo del afamado Diego Antonio Rejón de Silva (Peña Velasco, 1985), presentó un dibujo que dejaba como regalo a la Academia, seguramente el que se conserva en la Academia con el número de inventario D-2408, firmado y fechado en 1799. Dado que este año la exposición atrajo la participación de hasta veintitrés artistas profesionales, no sólo encontramos una mayor participación global, sino una abrumadora supremacía de estos últimos.

En 1800 el número total de nombres de artistas participando con sus obras disminuye, quedándose los que hemos venido denominando profesionales en solamente dieciséis nombres. Entre los aficionados encontramos de nuevo a la marquesa de Santa Cruz, con un retrato de su mano que representaba a su hijo *El marqués de El Viso*, otro del “*Tonto D.n Benito*” y otro de una mujer “caricata” esposa de un criado suyo. También encontramos un retrato que había presentado Lucía Gilabert, que representaba a su hermano Andrés, realizado al pastel. Un caballero Maestrante de Ronda llamado Francisco de Milla y Mendoza (Cárdenas Piera, 1990, p. 148) expuso en la Real Academia una *Cleopatra* en miniatura de su mano (*Distribución*, 1802, p. 26; Ossorio, 1869, p. 52). Una niña de trece años llamada María Dolores Valenzuela y Pizarro expuso una cabeza dibujada. Todo indica que se trataba de María Dolores Valenzuela García de León Pizarro, hija del VII conde de la Puebla de los Valles Manuel de Valenzuela y de las Maellas, y de María Dolores García de León Pizarro, de la casa de los marqueses de Casa Pizarro (Barredo, 1979, pp. 348-349; Atienza, 1958, p. 206). También presentó un dibujo Manuel de Buztinaga, sobrino del marqués de Murillo.

La exposición de 1801(Navarrete Martínez, 1999, p. 299), en lo que se refiere a diletantes o aficionados, nos sitúa en primer lugar a María Ignacia (Sáez) de Tejada Hermoso de la Buria, que era de familia hidalga, hija de Blas Policarpo Sáez de Tejada Hermoso, y esposa por entonces del destacado militar Pedro Rodríguez de la Buria (Beerman, 1997, p. 55), señora que presentó dos dibujos copiados por ella misma. Josefa Marcilla de Teruel y Moctezuma (1776-1823), hija de la X condesa de Moctezuma y V marquesa de Villagarcía, y de su marido José Antonio Marcilla de Teruel (Fernández García, 2004, p. 274), presentó dos dibujos copiados de su mano. María Dolores Escobedo Velasco (1789-1845), hija de Jorge Escobedo Ocaña, conde Cazalla del Río, expuso un dibujo copiado por ella. Justo Machado y Salcedo (1783) -el académico de honor en 1802 Justo Germán Machado Fiesco Salcedo-, hijo del camarista de Indias Francisco Machado y de María Salcedo, y él mismo diplomático, en Roma y en París (Ozanam, 1998, p. 333), presentó a la exposición dos dibujos “de estilo Inglés” copias de Piranesi y Rembrandt, que también había realizado él mismo. El conde de Corres, primogénito de los condes de Valmediano -Andrés Avelino de Arteaga y Palafox (1780-1864)-, presentó otra obra de su mano, esta vez un dibujo, y su hermana María Teresa, otro. Un aficionado -como lo denomina explícitamente la fuente-, Francisco Portillo, había presentado dos cuadritos “de uvas”; Francisco Muñoz y Blázquez, otro aficionado, presentó otro dibujo copia de una obra que no se menciona; y el citado sobrino del marqués de Murillo presentó dos dibujos también copias. Como puede comprobarse, se trata de ocho aficionados frente a alrededor de diecisiete profesionales, lo que supone cierto aumento total y del porcentaje de diletantes.

La exposición celebrada en 1802 (Navarrete Martínez, 1999, p. 300) incluye un dibujo de mano de la “Serenísima S<sup>a</sup>. D.ña María Isabel Princesa de Nápoles” (1789-1848), hija menor de Carlos IV y María Luisa de Parma (Pérez Samper, 2009, pp. 462-463. Navarrete, 2009, p. 796); dos miniaturas copias de Murillo obras de la marquesa viuda de Santa Cruz; dos dibujos copias de estampas que presentó Francisca Sabatier; María Ignacia de Tejada y la Buria había ofrecido tres dibujos también copias de estampas; Liborio Camarmas, al parecer un oficial de la Tesorería de la Villa de Madrid (Kalendario, 1828, p. 33), expuso un dibujo que era también copia de estampa; Mariano Jordán un dibujo de la caída de San Pablo; María Dolores Valenzuela y Pizarro, la hija del conde de la Puebla de los Valles, un dibujo copiado de una estampa; María Carmela Sáez o Saiz (Ossorio, 1869, p. 191), aficionada que era, además, discípula de la Academia, cuatro dibujos copias de estampas; Pedro Girón (Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pimentel)(1786-1851), hijo de los duques de Osuna, Príncipe de Anglona (Ossorio, 1869, p. 241) -académico de honor y de mérito este mismo año 1802, y futuro director de la Academia y del Real Museo de Pinturas y Esculturas-, tres cabezas pintadas al pastel; el que sería importante periodista y político del siglo XIX, Mariano Carnerero (1787-1843), de familia hidalga y protegido de Godoy, expuso un dibujo copia de una estampa (Gil Novales, 1991, p. 128; Rokiski, 1987, pp. 137-156); el conde de Haro, Bernardino Fernández de Velasco (1783-1851) -académico de honor y de mérito nombrado el mismo año 1802-, expuso una *Cabeza de la Virgen*, dibujo de tamaño natural; María Dolores Escobedo, hija del conde de Cazalla del Río, presentó otro dibujo copia de una estampa.

Tres personas, seguramente miembros de la misma familia, también expusieron dibujos de cabezas que eran copias de estampas. Se trataba de María Manuela, María Ramona (Parada, 1903, p. 63; Tomás, 1953, p. 78) y José Ibáñez de la Rentería, de origen noble. No sabemos si se trata de José Agustín (1751-1826), escritor y pensador político bilbaíno de la ilustración, miembro desde 1775 de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (Ribechini, 1993; Agirreazkuenaga, 1995, pp. 248-252), o del José Ibáñez de la Rentería natural de Madrid que se localiza en aquella época, abuelo del futuro III conde de Casa Flórez (Fernández García, 2004, p. 220), aunque un dato que veremos a continuación apunta a la primera opción. Las dos mujeres serían dos de sus familiares -que no podemos identificar con más precisión en función de los datos conocidos-. Antonio Fernández Durán (1751-1831), hijo del marqués de Tolosa (ARABASF, sign. 1-23-4, año 1802), nombrado académico el mismo año 1802- presentó a la exposición un dibujo de *San Pedro* copia del cuadro del Españolito. Era hijo de la marquesa que tradujo el tratado sobre la educación de la nobleza que hemos reseñado anteriormente, por lo que no es de extrañar que siguiese los consejos sobre educación en las artes y en la práctica del dibujo que comentábamos. Francisco Javier Escudero (Matilla, 1962, p. 150), expuso una Miniatura de *La Virgen* “de invención propia”, y Manuel de Tovar y Colmenares, hijo de la condesa de Cancelada (Fernández García, 2004, p. 194), expuso un dibujo copia de estampa. En 1802, pues, tenemos un cierto cambio de tendencia, pues frente a estos dieciocho aficionados tenemos aproximadamente veintidós profesionales, un aumento significativo de ambos grupos, pero especialmente importante en el ámbito de los artistas amateur.

En 1803 (Navarrete Martínez, 1999, p. 300), entre los aficionados encontramos sobre todo diseños, precisamente enumerados bajo el encabezamiento “dibujos”,

resultando que no sólo en este apartado esta categoría de artistas es mayoría, sino en el global de la exposición de ese año, superando con creces a los discípulos y artistas profesionales, pues tenemos once artistas diletantes frente a seis del entorno profesional. Se trataba, por ello, de algo más que una exposición artística, rayando en un acto de manifestación de las nuevas habilidades y requerimientos de la alta sociedad. En esta ocasión María Ignacia de Tejada expuso un dibujo de *La Ofrenda del Amor* y otro de *El Herrero con tres sables*; José Ibáñez de la Rentería aportó otro de una *Vista de las cercanías de Bayona* (lo que apunta a que el autor era el bilbaíno que citábamos), una *Entrada de la Ciudad de Nemur*, una *Diana* y una *Academia*; sus dos familiares femeninas participaron con el dibujo de una *Bacante* y una *Cleopatra*; Juana Antúnez de Velasco (Fernández García, 2004, p. 456)<sup>3</sup> expuso dibujos de dos cabezas; María Francisca Priego, tres cabezas; María Dolores Escobedo, la hija del conde de Cazalla del Río, una copia de la “*Mujer de Rubens Elena*”; Francisca Bernaldo de Quirós, hija de los marqueses de Santiago (Fernández García, 1995, p. 479), expuso el dibujo de un *Cupido*; María Arteaga de Palafox, hija de los marqueses de Valmediano, una *Cabeza de mujer*, también dibujo; Josefa Novales un dibujo del mismo tema; la aficionada María Carmela Saiz un dibujo de *La Virgen de la Silla* y el *Retrato de Angélica Kauffman*.

En 1804 (Navarrete Martínez, 1999, p. 300) tenemos a María del Carmen Maciá, quizás la esposa del que sería pintor de cámara Luis Eusebi (Coll, 2001, p. 135), quien expuso un dibujo de “la Cenci”, Beatrice Cenci, y una *Cabeza de la Venus de Médici*; María Carmela Saiz, un dibujo de una “*Familia campestre*”; Manuela y Ramona Ibáñez de la Rentería, sendos dibujos, respectivamente de *El Estío* y *El Invierno*, y su familiar José un dibujo copia de *Academia* y una copia de una *Virgen* de aguadas; María Ignacia de Tejada presentó un *Retrato de “Buonaparte”* y un *País con río* pintados de aguadas. Aunque esta parte de la lista, como veíamos, corresponde a la sección “dibuxos”, encontramos dos obras pintadas al óleo por el señor “Príncipe de Anglona” Pedro Girón: una era un *Retrato del rey Carlos III* y el otro el *Retrato de un negro*. Francisca Sabatier entregó un retratito en miniatura de su madre Josefa Loubeur (Tomás, 1953, p. 88); y Josefa Novales contribuyó con tres cabecitas en miniatura. Frente a veintiún profesionales, podemos comprobar un cierto desequilibrio entre ambas categorías de participantes, a favor de los segundos.

La exposición de 1805 incluye un “excelente retrato” de una señora y otro del “célebre” escultor Canova, ambos en miniatura, obras de la marquesa de Santa Cruz. No es extraño que la marquesa realizase un retrato de Canova, habida cuenta de que lo conoció y que le había encargado la tumba de su difunta hija. La marquesa de Villafranca, María Tomasa Palafox (1780-1835) -nombrada académica de honor y mérito este mismo año 1805-, contribuyó a la exposición con dos cuadros pintados al óleo, copias de Alonso Cano de su mano, uno de un *Cristo crucificado* y otro de *La Virgen con San José y el Niño Jesús* (que será el que con esa descripción conserva la Academia con el número de inventario 181, fechado en 1801), obras que en la lista de ese año aparecen inmediatamente antes que el retrato de cuerpo entero que Goya había hecho de la misma marquesa de Villafranca, seguramente en el que aparece sentada pintando al óleo un retrato de su marido (Muñoz López, 2009, p. 81). Marcela de Valencia, hija de los marqueses de Casa Valencia -quien

<sup>3</sup> Bien pudiera ser la Juana Antúnez, hija de Rafael Antúnez y Acevedo, Ministro togado del Consejo de Indias, nacida en 1777 (Fernández García, 1995, p. 456).

como resultado fue nombrada académica de mérito por la pintura-, aportó un *San Sebastián* en miniatura, sin duda el que se encuentra en la Academia con el número de inventario 455, fechado este año 1805 (Fig. 6); Casilda de Lezo y Garro, hija de los II marqueses de Ovieco, expuso dos *Dibujos de cabezas* que había hecho ella misma; María Ignacia de Tejada presentó tres cuadros de aguadas, dos de ellos eran copias de estampas y el restante de un país de José López Enguidanos; María Lucía Gilabert ocho cuadritos de paisitos, frutas y flores “bordados de sedas”; Francisca Sabatier un retrato de “N. Camaño”; María García un dibujo; Carmela Saiz dos dibujos, quizás uno el que es copia de *La Magdalena leyendo* de Correggio que conserva la Academia, número P-2320; Josefa Novales dos miniaturas; María del Carmen Maciá una *Ariadna* en miniatura; Cipriana Durán un dibujo de una cabeza; Ramona y Manuela Ibáñez de la Rentería, una cabeza de aguadas y un dibujo de estampa; María Paula Miret, de familia de alto funcionario (Matilla, 1962, p. 355), tres dibujos de estampas. Un niño llamado Patricio O’Connor presentó tres obras, una de un clérigo extranjero y dos quadritos de imitación de papeles de naipes; el príncipe de Anglona expuso “una Academia de un Joven copia del famoso Mr. David”; Francisco Escudero un *Ecce Homo* y una *Dolorosa* copias de Morales, y el “Christo de Alonso Cano de San Ginés” copiados por él mismo al pastel; y José Ibáñez de la Rentería presentó un quadrito de aguadas de *Cristo con dos sayones*. De nuevo, aunque sin alcanzar por poco a los profesionales, el número de diletantes se ha equilibrado en esta exposición, lo que es un dato muy a tener en cuenta para comprender la dimensión del fenómeno.



Figura 6. Marcela de Valencia, *San Sebastián atendido*, 1805. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

En 1806 la exposición, además de obras de profesores y discípulos, categoría que sumó alrededor de diecinueve nombres, y obras de maestros antiguos y propiedad de coleccionistas (Navarrete, 1999, p. 470), contó con las de los aficionados como

parte significativa en la convocatoria, con hasta once artistas. Tenemos en la lista de ese año una obra de Rita Martín de Retamosa, que se dice discípula de Enguidanos -seguramente hija del famoso marino e ingeniero naval- (Pavía, 1873, p. 279; Fernández García, 1995, p. 402), un dibujo de estampa; Ramona y Manuela Ibáñez de la Rentería participaron respectivamente con un *País* y un *Retrato de un general*, y otro *País* y otro *Retrato* “pintados”; Juan Miguel Roth -académico de honor y mérito en 1808-, teniente del Regimiento Suizo de Reding número 2, expuso dos *Retratos de señoras* y una *Cabeza*, todos al óleo, y dos dibujos de cabezas y un *País*; la hija de los marqueses de Casa Valencia, tres miniaturas de mujeres; Casilda de Lezo y Garro un dibujo de *Academia* y otro de una *Cabeza*; Josefa Novales una “pinturita” de una *Porcia*; María de la Quadra dos dibujos de países con figuras; Blas Rascón -seguramente alto funcionario- (Xaramillo, 1816, p. 21) una *Oración en el huerto* copia de la de Correggio; y, en último lugar, Monsieur Malignan, a quien Esperanza Navarrete ha identificado como Louis de Malignan, vizconde de Malignan (Ezquerria del Bayo, 1916, p. 40; Navarrete, 1999, pp. 300 y 470; Navarrete, 2009b, pp. 328-329), una copia en miniatura de *La Magdalena* de Correggio (Ossorio, 1869, p. 43).

La Junta Particular de la Academia del 2 del mes de agosto de 1807 (Navarrete, 1999, p. 301) acordó que, con el fin de que no se comprometiese el decoro de la Academia y el nombre de los profesores, las obras presentadas para la exposición fueran previamente vistas por los directores o por una Junta, que no debía dar autorización para exponerse al público las que se juzgasen sumamente defectuosas o que se considerasen impropias “por carecer de todo mérito”. Sin embargo, en esa medida (ARABASF, sign. 1-55-2) “no son comprendidas las obras de las Señoras y Personas de calidad que honran las artes con sus manos” o, como especifica el acta correspondiente, “que honran siempre a las Artes en el solo hecho de cultivarlas”, lo que resulta sumamente significativo no sólo por describir el interés de la institución por la participación de esos aficionados, sino también por la alta consideración para el buen nombre del arte que se concedía al ejercicio artístico de las clases altas. De hecho, la normativa para la recepción de académicos de mérito actualizada en la Real Orden del 27 de febrero de 1785, señalaba expresamente que, entre las excepciones a su rigurosa aplicación -que exigía diversas pruebas-, se contemplaban las “personas de calidad que solo por gusto se ocupan en las nobles artes, y aspiran a ser del cuerpo de la Academia” (Navarrete, 1999, p. 95).

En 1807 de nuevo encontramos gran cantidad de obras de aficionados (Navarrete, 1999, p. 470). De nuevo, el número de estos artistas supera, esta vez con creces, al de los pertenecientes al mundo profesional. Se trata nada menos que de veinticinco o veintiséis diletantes frente a doce artistas pertenecientes a aquella segunda categoría, entre discípulos de la Academia, pensionados, profesores y demás, lo que indica sin duda la creciente importancia de los aficionados. Marcela de Valencia presentó una *Cabeza de mujer* en miniatura; Rita Martín de Retamosa un *San Rafael* de aguadas; Ramona y Manuela Ibáñez de la Rentería sendas *Cabezas de turco* de aguadas; un tal Miguel Casanovas, que suponemos aficionado, un *Cristo Crucificado con la Virgen San Juan y la Magdalena* bordado; María Josefa de Frías -la marquesa de Villoros (Alba Pagán, 2004, p. 56), con dibujo en la Academia de Valencia (Espinós, 1984, p. 103; López Palomares, 1995, p. 41)- expuso dos dibujos de retratos y una *Figura de la comedia*; María Concepción Justiniani y Peñafloreda, hija de los marqueses de Peñafloreda (Pérez Calvo, 2014, pp. 243-268; Cárdenas Piera, 1978, pp. 675; Fernández García, 2004, p. 309), presentó una *Virgen con el Niño* de aguadas,

pintada en miniatura; el Príncipe de Anglona expuso una copia al óleo de un *San Francisco de Asís* -que una de las copias del documento atribuye a Zurbarán y la otra a Alonso Cano-; María Ignacia de Tejada expuso un cuadro de aguadas copia de estampa de *Carlos I de Inglaterra*; Francisco Voitel, capitán del Regimiento Suizo de Wimffen y famoso pedagogo (Porto y Vázquez, 2016, p. 170; Fernández Sirvent, 2010, p. 69), presentó una vista de *País con la ermita de "Santa Verena" en Suiza*. El joven Patricio O'Connor, de 12 años de edad, expuso dos dibujos y una *Sagrada Familia* de aguadas; Luisa Soto y Urquijo, hija del Ministro de Estado del Consejo de Indias Manuel de Soto (Fuentes y Garí, 2013, pp. 190-194), expuso un dibujo de *Un soldado a caballo*; Luisa de la Quadra un dibujo de un *San Juan*; María Campuzano<sup>4</sup> expuso un dibujo de *Minerva* y otro de un *Paisito de un pastor y una pastora*; Manuel Bosch, un *Retrato del Príncipe de la Paz Almirante* -Godoy- en papel recortado; José Morel o Morelli presentó un *Cuadrito con niños* y su retrato en miniatura (Navarrete, 1999, p. 471).

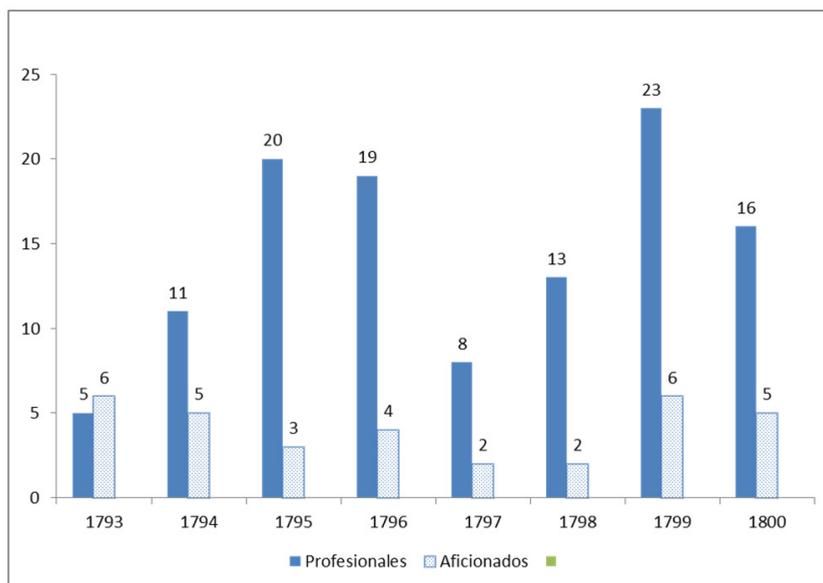
La duquesa de Medinaceli y Santisteban (María de la Concepción Ponce de León y Carvajal (1783-1856), hija del IV duque de Montemar), expuso un dibujo de una *Cabeza*. María Concepción de Prada, expuso un dibujo del *Retrato de Antonio Pérez*; María del Rosario Ruiz de la Prada (Cruz, 1996, pp. 37 y 126) un dibujo de una cabeza y su familiar Rosa Ruiz de la Prada (Ossorio, 1869, p. 185; González, Frutos y Pérez, 2003, pp. 201-210 y 292; González Zymla, 2013, p. 822) un dibujo de *La Verónica*; Juan Miguel Roth un *Retrato de una señora*; María Dominga Carbonero, de 10 años, una *Diana* en miniatura; Juan Ordevás, coronel de ingenieros (*Guía patriótica*, 1811, p. 165), un *José con la mujer de Putifar*, y dos paisitos de aguadas; María Luisa García un dibujo del *Juicio de París*; Martín de Llano y Parreño, hijo de la marquesa del Llano (Barreda, 2003, p. 141), *Las Tres Gracias* en miniatura; María Galazzo un dibujo de *Mercurio y Argos*.

Finalmente, en 1808 encontramos a María del Pilar Ulzurrun de Asanza (1785), hija de los marqueses de Tosos (Hernández Viñerta, 2015, pp. 126-128) y académica de Valencia (Espinós, 1984, p. 172; López Palomares, 1995, p. 44) y Zaragoza (Fernández García, 1995, p. 186; Quinto, 2004, p. 447), quien expuso dos cabecitas en miniatura; Luis Negri una miniatura con el *Retrato de una niña* de medio cuerpo; Patricio O'Connor un dibujo de una *Fuente con caballos y tritones*; Manuela Girón (1794-1838), hija de los duques de Osuna, el dibujo de una niña; Ramona y Manuela Ibáñez de la Rentería una *Virgen*, una *Mujer*, y un *Paisito con dos figuritas y varios animales* respectivamente, todo en miniatura. María Ignacia de Tejada aportó un *País* pintado por ella misma y María de la Concepción Justiniani de Peñafloreda un *Grupo de ángeles cantando al Símbolo de la Trinidad* y un *Sacrificio de un joven*, en miniatura.

---

<sup>4</sup> Quizás se trate de la hija de Francisco María Campuzano Salazar, caballero de Carlos III (1798) y académico honorario de la Academia de San Fernando en 1797, y de Ana María Marentes Bebián, condesa de Rechen, hija del marqués de Pasamonte y de la condesa de Rechen.

Tabla 1. Participación de artistas profesionales y aficionados en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1793-1800).



### 3. Significado de la participación de los aficionados en las exposiciones de la Academia

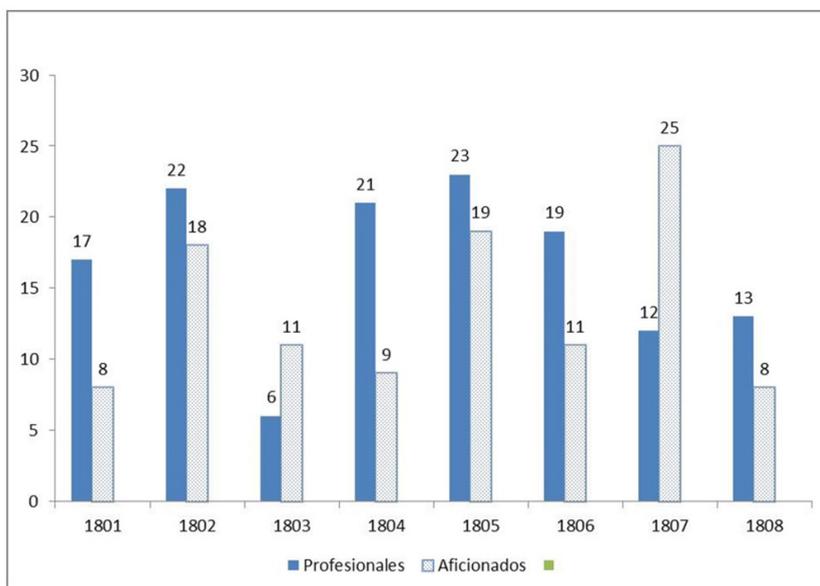
De los datos que ofrece la documentación podemos extraer algunas conclusiones muy interesantes. Se trata de nada menos que de ciento cuarenta y dos participaciones de aficionados, frente a un total aproximado de trescientos noventa -no se incluyen los autores de las obras antiguas expuestas que eran propiedad de coleccionistas- que aparecen registradas en las exposiciones de la Academia en el período considerado. Esto nos ofrece un porcentaje de 36,41% de autores aficionados, cifra que nos habla de la importancia de esos diletantes. Nos interesa también analizar el éxito de convocatoria de aficionados en las exposiciones en el período que estamos analizando, según años.

Notaremos que entre 1793 y 1800 la participación es escasa, entre tres y seis diletantes, aunque a veces porcentualmente importante, como en 1793, cuando los aficionados son seis frente a cinco profesionales, o en 1794, con cinco diletantes frente a once, bajando significativamente en 1796 -cuatro frente a diecinueve- y, especialmente en 1799 -seis frente a veintitrés- y 1800 -cinco frente a dieciséis-. Sin embargo, al iniciarse el nuevo siglo, el número se dispara, con ocho participantes, que suben a dieciocho en 1802, y en 1803 ascienden a once frente a seis profesionales. Vemos que se mantiene más o menos la paridad en 1804 y en 1805, aunque este último año la participación de diletantes sube hasta diecinueve, con un pico importante en 1807, año en el que la nómina alcanza los veinticinco o veintiséis aficionados participando con sus obras en la exposición, superando de nuevo a sus compañeros

del mundo del arte profesional. En 1808, quizás por el inicio de la revuelta, el número baja de nuevo, pero alcanzando los ocho participantes aficionados.

Teniendo en cuenta la repetición de muchos de los nombres en esas participaciones de un año a otro, podemos también señalar que la mayoría de los casos pertenece al género femenino (cuarenta y seis), aunque el masculino no se queda atrás (treinta y cinco). De estos, en función de sus categorías sociales, cuando las hemos conseguido identificar, podemos decir que una de estos aficionados pertenecía a la Casa Real, mientras que cuarenta y seis eran de origen noble e hidalgo, frente a ocho que eran del ámbito del alto funcionariado de la Corona, tres eran militares profesionales y dos, al menos, de la rama del comercio. No hemos podido identificar el origen social de dieciocho de los casos.

Tabla 2. Participación de artistas profesionales y aficionados en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1800-1808).



Todo ello supone que las mujeres alcanzan el 56,79% del total, algo más de la mitad, frente al 42,2% de hombres. Esto no supone en principio un desequilibrio demasiado amplio entre géneros, aunque hemos de tener en cuenta que el mundo de los artistas profesionales y del ejercicio artístico reglado estaba protagonizado por los hombres, como pone de manifiesto la misma nómina de discípulos y profesores en las listas de las exposiciones, entre otros datos. Mucho más desequilibrado resulta el origen social de los aficionados que participaron en las exposiciones, toda vez que los de origen hidalgo y nobiliario suponen nada menos que el 55,55% del total, más de la mitad. Lamentablemente, los no identificados del total entre los diletantes suponen el 22,22%, mientras que el ámbito del alto funcionariado supone el 9,88%, los militares

el 3,7%, y el comercio el 2,4%. Esto nos muestra a las claras el protagonismo de la alta sociedad, lo que nos lleva a concluir que el fenómeno del diletantismo artístico es un fenómeno vinculado a las clases privilegiadas en esa época, especialmente las aristocráticas.

El asunto del ejercicio de las artes por parte de la nobleza en la Edad Moderna, especialmente a finales del siglo XVIII, no muy estudiado hasta el momento en España, y que se convertirá en todo un fenómeno sociológico en los siglos siguientes, puede explicarse desde distintas perspectivas. En primer lugar desde la de la educación de las elites sociales, enmarcado en recientes estudios que han venido a poner en valor el asunto del diletantismo artístico, especialmente de la nobleza. Algunos estudios de Historia social del arte que fueron pioneros señalan que ya en el siglo XVII la Casa Real contemplaba la educación de príncipes e infantes en el dibujo, e incluso la pintura (Gállego, 1976; Gállego, 1979, 533-540; Martín González, 1993, pp. 77-88), siguiendo en esto los preceptos de Castiglione en su obra *Il Cortigiano* y, poco a poco, se fue introduciendo en las corrientes educativas de la nobleza de la temprana Edad Moderna (González Ramos, 2008 y 2012).

En el siglo XVIII, el conocimiento del arte y el ejercicio al menos del dibujo se habían establecido en numerosos ámbitos como requisitos imprescindibles de la alta educación, incluso en la Casa Real. El rey Felipe V, Isabel de Farnesio (Urrea, 1977; Aterido, 2010, pp. 206-207) y el Infante don Gabriel nos han dejado obras de su mano (Martínez Cuesta, 2003; Morel D'Arleux, 1998), aunque conocemos más casos (Aterido, 2004), y el que nos aparece en las exposiciones aquí estudiadas nos lo confirma: la infanta María Isabel de Borbón. De hecho, todo parece indicar que el interés por las artes forma parte de la redefinición del papel social de la nobleza en el siglo de la Ilustración (Dewald, 2004, p. 224; Shiner, 2017, pp. 143-147, 175), hasta el punto de que lo estético -con su "desinterés"- se transforma en una pauta cultural de comportamiento de la alta sociedad (Marchán, 1982, pp. 44 y 66). Ceán ya señaló que "La real academia de S. Fernando tuvo desde su erección sujetos distinguidos que manifestaron su afición a las Bellas Artes, presentando en ella sus obras" (1800, III, p. 224), y Bédat, en su estudio sobre la Academia, hizo interesantes alusiones al aprendizaje del dibujo incluso entre los nobles, y se refirió a los numerosos casos que pudo encontrarse de personas de alcurnia que pintaban y dibujaban, y entregaron obras autógrafas a la Academia. Pero también se refirió al interés de la institución por hacer del dibujo ejercicio que fuera parte de la buena educación (1989, pp. 367-369).

En la época de las exposiciones que nos ocupan se publicaron varios tratados sobre la educación de la nobleza, algunos de ellos citados anteriormente. Además de la obra de Vila y Camps, algo anterior (1776), tenemos la traducción del tratado del caballero de Brucourt (1792), y la de la marquesa de Tolosa y Perales (1796), todos con recomendaciones directas sobre la necesidad aristocrática de educación artística y, en especial, de la práctica del dibujo. También Ramón Lázaro de Dou (1801), quien en sus *Instituciones*, al referirse a obligaciones de los nobles e hidalgos, señala que debían distinguirse en el ejercicio de las armas, además de "en el estudio de la pintura y otras artes", "por la mayor oportunidad, que tienen de ocio y conveniencias, que las demás personas" (p. 364). A la idea de ocio podemos sumar la de la profundidad relativa de la dedicación, que ya señalaba Saavedra Fajardo en el siglo XVII, al referirse -siguiendo a Castiglione- a los conocimientos necesarios para el príncipe. En su empresa titulada -significativamente- "Non solum armis", señala que debía poseer conocimientos generales de ciencias y artes "dejando a los

inferiores la gloria de aventajarse” (Saavedra, 1640, p. 29), idea que se repite en algunas de las obras mencionadas del XVIII. Incluso Jovellanos, en sus iniciativas para mejorar la educación de la nobleza española, especialmente en su *Curso para la educación de la nobleza* de 1798, daba gran importancia la práctica del dibujo “porque este arte conviene mucho poseerla con la posible perfección” (Jovellanos, 1915; Castellano, 1980, p. 56).

En el caso de las mujeres, el ejercicio artístico se había vinculado estrechamente a los conocimientos necesarios de la dama aristocrática a nivel europeo, en el sentido de que se llegó a considerar como verdadera habilidad de la alta sociedad femenina (Grell y Ramière de Fortanier, 2004). Siempre desde el punto de vista “amateur” y, por lo tanto, únicamente desde la perspectiva del placer honesto y el entretenimiento, sin pretensiones de alcanzar el nivel de habilidad de los especialistas o profesionales, lo que implica pertenencia a cierto estatus social, ausencia de ejercicio por necesidades económicas y gran disponibilidad de tiempo libre (Stighelen, 66-70; Heer, 70-79). En el caso español el asunto se ha tratado únicamente desde la perspectiva de género (Smith, 2006, pp. 50-75), aunque con alguna alusión a la categoría social de las aficionadas (Diego, 1987, pp. 95-98; Soubeyroux, 2006, p. 75-89). En esos últimos condicionantes los hombres se hallaban en igual margen de actuación, aunque para ellos el dibujo podía tener una orientación utilitaria en ciertos campos, como el de la guerra y la administración. Lo cierto es que muchos de los datos que tenemos sobre los aficionados que expusieron en la Academia, nos señalan que recibían clases de arte como complemento a su educación, como indican formatos y tamaños -a los que enseguida nos referiremos-, así como sus edades.

Los personajes que podemos identificar y, además, de los cuales conocemos sus fechas de nacimiento, únicamente treinta y siete, que no son ni mucho menos todos, tenían edades entre los 9 y los 51 años cuando expusieron sus obras en la Academia. La media es de algo más de 22 años, situándose los que no llegaban a los 20 en dieciséis aficionados (42,1 %), y el mismo porcentaje que los que estaban en la veintena sin pasar de los 26, sumando ambos rangos de edad prácticamente el 85% del total. Los que habían cumplido entre 30 y 40 años eran únicamente dos, como los que de nuestros protagonistas tenían 40 y 47, y uno (o dos) contaba con 51 años de edad. Sin que pueda generalizarse, dada la carencia parcial de datos en este terreno, podremos intuir que la mayoría de los casos pertenecía a etapas de formación o perfeccionamiento, a lo que no es ajeno que muchos se citen como “hijos de” tal o cual personaje. Únicamente María Luisa Sanz Cortés -luego marquesa de Villaverde- (32), la marquesa de Santa Cruz (35), el conde de Trastámara (40), Josefa Desvalls (47), y Antonio Fernández Durán, el hijo del marqués de Tolosa -que heredaría el título- (51) como quizás José Ibáñez de la Rentería, se salen fuera de esta línea y fueron en ese momento verdaderos diletantes, todos aristócratas.

Si atendemos a un asunto muy relevante, como es el de las técnicas y las temáticas utilizadas por estos artistas aficionados, encontraremos más claves de interpretación. Es cierto que podríamos atender al asunto de la calidad de las obras presentadas, pero solo podremos hacerlo de forma muy marginal, puesto que de las obras mencionadas únicamente un pequeño porcentaje se ha conservado, al haberse entregado a la Real Academia de San Fernando, donde apenas se encuentra una mínima parte. En ese sentido, incluso la propia Junta de la Academia daba por supuesto que los ejercicios artísticos de los aficionados -especialmente los de alcurnia-, no tenían como objetivo demostrar elevadas cotas de calidad, como se explicita en la orden de que no se

procediese a valorarlas, al contrario que las de los profesionales y discípulos de la institución que las presentaban también para ser expuestas. Con todo, las obras de Mariana Sabatini, del conde de Teba, Marie Antoniette de La Vauguyon, Lucía Gilabert, María Magdalena de Enrile y Alcedo, Gertrudis de la Cueva y Alcedo, el conde de Trastámara, Juan Rejón de Silva, la marquesa de Villafranca, Carmela Saiz y Marcela de Valencia, sin ser de gran calidad, demuestran la aplicación de los respectivos aficionados en la práctica de las artes según los criterios estéticos de la época, de marcado academicismo y, en general, son obras de estudio, o, por decirlo así, de aprendices.

Las obras de mano de aficionados suman en este período no menos de doscientas doce obras expuestas. Aunque algunas son descritas genéricamente sin indicar técnica, formato o tema, eran mayoritariamente dibujos, no menos de ciento trece obras, más de la mitad. Hasta veintiséis son calificadas de miniaturas (algunas se especifica que al pastel), quince se dice que eran pinturas o pinturitas, otras quince eran aguadas, no menos de diez se dice explícitamente que eran al pastel -incluidas las citadas miniaturas-, otras tantas eran imágenes bordadas, nueve eran obras al óleo y cinco se identifican únicamente como cuadros o cuadritos. Esto nos permite ofrecer algunas explicaciones.

En primer lugar, en lo que se refiere a la técnica o técnicas empleadas, empezando por el dibujo como protagonista principal en el ejercicio diletante del arte, pues sin duda es el medio más “noble”, más básico y conectado con el concepto más intelectual y ajeno en principio a una visión profesional del arte de todos los posibles: “a Polite and Useful Art” en palabras de Bermingham (2000). Si se trataba de buena educación, sin duda el dibujo es la técnica más relacionada con este concepto del ejercicio del arte. Es seguido inmediatamente por el pastel y las aguadas, sin olvidar algunos bordados -escasos pero no exclusivos de las mujeres-. Al igual que en otros lugares de Europa, el artista aficionado que quisiera dar un paso más allá del dibujo, sin duda elegiría estas elegantes y finas técnicas artísticas, que tienen antecedentes importantes como el caso de Luis XIII de Francia, quien llamó a Simon Vouet como profesor de pintura al pastel (Foisil, 1996, pp. 102-108; Haillant, 2009, p. 535), o el de la importancia de la acuarela en el ejercicio artístico de las clases privilegiadas de la Inglaterra del XVIII (Sloan, 2000). Ciertamente, los más animosos de estos aficionados no desdeñaron el óleo, en principio más difícil técnicamente y más sucio, y a veces incluso desaconsejado por los tratadistas de la educación nobiliaria, por requerir mucha dedicación.

En segundo lugar, nos interesan los formatos, normalmente de pequeño tamaño o con obras explícitamente calificadas de miniaturas, o definidas usando el diminutivo al referirlas (cuadritos, pinturitas). Para estos aficionados normalmente tan encumbrados socialmente, se trataba de realizar pequeñas obras de estudio, ejercicios sin demasiado compromiso y sin que supusieran grandes esfuerzos en este sentido, y de nuevo aparece el asunto del diletantismo como ejercicio que no precisaba de conocimientos y habilidades más allá de los básicos, ni formatos tendentes a la exposición pública generalizada (a pesar de que en estos casos se expusieron en la Academia).

Los temas son muy variados, muchas veces sin especificar. Pero cuando se indican, encontramos que frente a veintiocho obras de tema religioso, ciento cincuenta y seis eran de otros asuntos. Los más abundantes eran las “cabezas” (29) -es decir, estudios de cabezas-, seguidos de los retratos y autorretratos (28) -los había

de Angélica Kaufmann, Canova, Napoleón, Godoy, Carlos III o Antonio Pérez-, y las “copias de estampas” -también centrados en el estudio-. Había numerosas copias (33) -de nuevo técnicas de aprendizaje, y relacionadas con el diletantismo-, muchas de obras de pintores famosos, entre los que destaca Murillo (7) -lo que confirma su éxito de crítica en esta época-, aunque no faltaban de Guido Reni, Tiziano, Mengs, Rafael, Ribera, Morales, Van Dyck, Piranesi, Rembrandt, Rubens, Alonso Cano y José Enguidanos. Después tenemos temas como vistas y países (15), Academias (5) -de nuevo aprendizaje-, Cleopatras, Bacantes, Cupidos, Minervas, Dianas, Ariadnas, Porcias, las Tres Gracias y otros temas clásicos, e incluso de género.

#### 4. Conclusiones

Como puede comprobarse, el asunto de los aficionados a la ejecución artística personal, especialmente nobiliarios y, en general, de las clases dirigentes civiles de la sociedad, tuvo una importancia destacada a finales del siglo XVIII. Al atender al caso específico de las exposiciones de la Academia en su primera época, esta importancia se amplifica enormemente. Constatamos el gran aprecio que la Academia tenía de la participación de estos y estas aficionados, cuyos trabajos ni tan siquiera debieron ser evaluados cuando se introdujo este requisito para poder ser expuestos. Pero la relevancia de las exposiciones aumenta todavía más teniendo en cuenta que, además de tratarse de las primeras manifestaciones institucionales de este género en España, supusieron, con la participación en ellas de nobles aficionados, tanto un escaparate de ciertas habilidades sociales nuevamente requeridas para esas capas sociales, como una indudable de justificación de la importancia de la Academia como institución, y de la alta consideración de las artes dentro del universo sociocultural de la época. Nos encontramos ante las primeras manifestaciones públicas de un fenómeno que aunque no ha recibido la atención que merece, sin duda iría en los siglos siguientes desarrollándose de manera importante e incidiendo en la definición de la práctica artística contemporánea y en el devenir de sus transformaciones.

#### Referencias

- Alba Pagán, E. (2004). *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII*. Valencia: Universitat de València.
- Aranburuzabala Ortiz de Zárate, Y. (2010). Grupos de parentesco en la carrera del honor: los caballeros del Valle de Ayala en el siglo XVIII. En G. Levi, y R. Rodríguez (eds.), *Familia, jerarquización y movilidad social* (pp. 367-384). Murcia: Universidad de Murcia.
- Aterido Fernández, Á. (2004). No sólo aspas y lises: señas de una colección de pinturas. En Aterido, Á, Martínez y J. J. Pérez (eds.): *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio: inventarios reales*, I (25-310). Madrid: Patrimonio Nacional.
- Aterido, Á. (2010). Las colecciones reales y el lustro andaluz de Felipe V. En N. Morales y F. Quiles (coords.), *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)* (pp. 205-220). Madrid: Casa de Velázquez.
- Atienza, J. de (et al.). (1958). *Armería y nobiliario de los Reinos españoles*. Madrid: Hidalguía.
- Badorrey Martín, B. (2013). Villafañe y Andreu, Antolín de. En *Diccionario Biográfico Español*, L (pp. 27-28). Madrid: Real Academia de la Historia.

- Barreda y Acedo-Rico, J. de la. (2003). *Viejas familias de Alcalá de Henares*. Madrid: Editorial Complutense.
- Barredo de Valenzuela, A. (1979). El condado de la Puebla de los Valles, *Hidalguía*, 154-155, 348-349.
- Bédat, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: FUE-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Beerman, E. (1997). El teniente general D. Pedro Rodríguez de la Buria. *Trienio. Ilustración y Liberalismo*, 29, 49-64.
- Birmingham, A. (2000). *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*. New Haven: Paul Mellon Centre for Studies in British Art-Yale University Press.
- Borreguero García, E. (2011). *Catálogo del fondo de pensiones por viudedad, o de toca de orfandad perteneciente a la primera sección del Archivo General Militar de Segovia. Primera parte* [CD-Rom]. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Brelot, C. I. (1992). *La noblesse réinventée: restauration et reconversions*. Besançon: Université de Besançon.
- Brucourt, Ch. de (1792). *Ensayo sobre la educación de la nobleza*. Madrid: Imprenta Real.
- Burkholder, M. A. (2009). Carrión y Moreno, Joaquín. En *Diccionario Biográfico Español*, XI, (p. 792). Madrid: Real Academia de la Historia.
- Cadenas y Vicent, V. (1988). *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos 3º. 1771-1847, XIII*. Madrid: Hidalguía.
- Cárdenas Piera, E. de (1978). Expedientes de pruebas de mujeres de caballeros de Carlos III. *Hidalguía*, 148-149, 669-685.
- Cárdenas Piera, E. de (1989). *Memoriales de títulos nobiliarios e hidalgos para obtener facultad y consignar renta de viudedad, siglos XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Hidalguía.
- Cárdenas Piera, E. de (1990). *Propuestas, solicitudes y decretos de la Real y Muy Distinguida Orden de Carlos III, I. Solicitudes*. Madrid: Hidalguía.
- Castellano Castellano, J. L. (1980). Notas sobre el pensamiento educativo de Jovellanos. *Chronica Nova*, 11, 39-56.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Cesareo, A. (2009). “I cui nomi sono cogniti per ogni dove...” Caterina Cherubini Preciado e la presenza femminile nell’Accademia di San Luca tra secondo Settecento ed inizi Ottocento. En A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (ed.), *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma* (pp. 93-145). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Coll i Mirabent, I (2001). *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona: El Centaure Groc.
- Cruz, J. (1996). *Gentlemen, Burgueois and revolutionaries. Political change and cultural persistence among Spanish dominant groups, 1750-1850*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dewald, J. (2004). *La nobleza europea, 1400-1800*. Valencia: Real Maestranza de Caballería de Ronda.
- Diego, E. de (1987). *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra.
- Díez-Pastor Iribas, C. (2013). Sabatini, Francesco. En *Diccionario Biográfico Español*, XLIV (pp. 941-944). Madrid: Real Academia de la Historia.

- Distribución.* (1793). *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes.* Madrid: Viuda de Ibarra.
- Distribución.* (1796). *Distribución de 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 13 de julio de 1796.* Madrid: Viuda de Ibarra.
- Distribución.* (1802). *Distribución de 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 24 de julio de 1802.* Madrid: Viuda de Ibarra.
- Dou, R. L. de. (1801). *Instituciones del derecho público general de España, III.* Madrid: Benito García y Cía.
- Espinós Díaz, A. (1984). *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII). I.* Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ezquerro del Bayo, J. (1916). *Exposición de la Miniatura-retrato en España. Catálogo general.* Madrid: Imprenta Alemana.
- Fernández García, M. (1995). *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo.* Madrid: Caparrós.
- Fernández García, M. (2004). *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real: algunos personajes de su archivo.* Madrid: Caparrós.
- Fernández Quintanilla, P. (1981). *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII.* Madrid: Ministerio de Cultura.
- Fernández Sirvent, R. (2010). Elitismo cultural y político. El entorno del Instituto Pestalozziano (1805-1808). En A. Alberola y G. Dufour (eds.), *Las elites y la "Revolución de España" (1808-1814), estudios de homenaje al profesor Gérard Dufour* (pp. 67-87). Alicante: Universidad.
- Foisil, M. (1996). *L'enfant Louis XIII. L'éducation d'un roi (1601-1617).* París: Perrin.
- Fuentes, J. F. y Garí, P. (2013). *Amazonas de la libertad. Mujeres liberales contra Fernando VII.* Madrid: Marcial Pons.
- Gállego, J. (1976). *El pintor de artesano a artista.* Granada: Universidad.
- Gállego, J. (1979). Felipe IV, pintor. En A. Soria, N. Marín y A. Gallego-Morell, (coords.), *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, I* (pp. 533-540). Granada: Universidad de Granada.
- García Cueto, D. (2016). Retratos y retratistas de Mariana Waldstein, IX marquesa consorte de Santa Cruz. *Goya*, 355, 140-159.
- Gaya Nuño, J. A. (1975). *Historia de la crítica de arte en España.* Madrid: Ibérico-Europea de Ediciones.
- Gazeta. (7 de abril de 1825). Noticias de España. *Gazeta de Madrid*, pp. 167-168.
- Gil Novales, A. (1991). *Diccionario biográfico del Trienio Liberal.* Madrid: El Museo Universal.
- González Ramos, R. (2008). Artistas espurios en la Edad Moderna. Creadores al margen del oficio. Reyes, nobles, eclesiásticos, universitarios... En M. Cabañas, A. López-Yarto y W. Rincón (eds.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX* (pp. 475-484). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- González Ramos, R. (2012). Pintores con abolengo. La práctica de las artes figurativas entre las clases dirigentes de la Monarquía Hispánica en el Siglo de Oro. En M. D. Barral, E. Fernández, B. Fernández y J. M. Monterroso (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA* (pp. 1252-1261). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.

- González Zymla, H. (2013). Ruiz de la Prada, Rosa. En *Diccionario Biográfico Español*, XLIV (p. 288). Madrid: Real Academia de la Historia.
- González Zymla, H., Frutos Sastre, L. M. de y Pérez Sánchez, A. E. (2003). *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Gracia Cárcamo, J. (1995). Ibáñez de la Rentería y Ordeñana, José Agustín. En J. Agirreazkuenaga (dir.), *Diccionario biográfico de los Diputados generales, burócratas y patricios de Bizkaia, (1800-1876)* (pp. 248-252). Bilbao: Juntas Generales de Bizkaia-Bizkaiko Batzar Nagusiak.
- Grell, Ch. y Ramière de Fortanier, A. (dir.) (2004). *L'Éducation des jeunes filles nobles en Europe. XVIIe-XVIIIe siècles*. París: Presses Universitaires Paris-Sorbonne.
- Guía. (1811). *Guía Patriótica de España para el año de 1811*. Real Isla de León: Miguel Segovia.
- Haillant, M. R. (2009). La leçon de dessin: apprendre à dessiner à Rome au XVIIIe siècle. *Dix-septième siècle*, 244, 535-554.
- Heer, L. (1997). 18th and 19th Centuries. En D. Gaze (ed.), *Dictionary of Women Artists*, I (pp. 70-79). Londres-Chicago: Fitz Dearborn Publishers.
- Hernández Viñerta, M. J. (2015). *Linaje de los Ulzurrun de Asanza, Marqueses de Tosos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Jeffares, N. (2006). *Dictionary of Pastellists before 1800* [versión electrónica]. Londres: Unicorn Press Recuperado de <http://www.pastellists.com/Articles/SABATINI.pdf> Recuperado de <http://www.pastellists.com/Articles/HURTADO.pdf>
- Jovellanos, G. M. (1915). *Plan de educación de la nobleza: trabajado de orden del rey en 1798. Manuscritos inéditos de Jovellanos*. Gijón: Imp. y Librería de Lino V. Sangenis.
- Kalendario. (1828). *Kalendario manual y guía de forasteros de Madrid*. Madrid: Imprenta Real.
- López Palomares, E. (1995). Mujeres en la Real Academia de San Carlos de Valencia. 1768-1849. *Asparkia*, 5, 37-46.
- Magdaleno Redondo, R. (1954). *Títulos de Indias. Archivo General de Simancas*. Valladolid: Patronato Nacional de Archivos Históricos.
- Marchán Fiz, S. (1982). *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín González, J. J. (1993). *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Cuesta, J. (2003). *Don Gabriel de Borbón y Sajonia: mecenas ilustrado en la España de Carlos III*. Valencia: Real Maestranza de Caballería de Ronda.
- Matilla Tascón, A. (1962). *Índice de expedientes de funcionarios públicos. Viudedad y orfandad. 1763-1872, I*. Madrid: Hidalguía.
- Morel D'Arleux, A. (1998). Los cuadros de borra de paño del infante D. Gabriel de Borbón: un original testimonio de las nuevas tendencias artísticas. En *I Congreso internacional "Pintura española siglo XVIII"* (pp. 411-423). Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- Muñoz López, P. (2009). Mujeres españolas en las artes plásticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 73-88.
- Navarrete Martínez, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Navarrete Martínez, E. (2009). Borbón, María de la O Isabel de. En *Diccionario Biográfico Español*, VIII (p. 796). Madrid: Real Academia de la Historia.

- Navarrete Martínez, E. (2009b). Mélignan, Luis. En *Diccionario Biográfico Español*, XXXIV (pp. 328-329). Madrid: Real Academia de la Historia.
- Negrín, O. (1984). *Ilustración y educación. La Sociedad Económica Matritense*. Madrid: Editora Nacional.
- Ossorio y Bernard, M. (1868). *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. I. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno.
- Ossorio y Bernard, M. (1869). *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. II. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno.
- Ozanam, D. (1998). *Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle*. Madrid-Bordeaux: Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques.
- Parada y Santín, J. (1903). *Las pintoras españolas*. Madrid: Imp. del Asilo de huérfanos del S. C. de Jesús.
- Pardo Canalís, E. (1964). *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pavía y Pavía, F. de P. (1873). *Galería biográfica de los generales de marina, jefes y personajes notables que figuraron en la misma corporación desde 1700 hasta 1868*, III. Madrid: F. García.
- Peña Velasco, C. de la (1985). *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*. Murcia: Universidad.
- Pérez Calvo, L. (2014). El marquesado de Peñafiorida (1709-1911). *Hidalguía*, 363, 243-268.
- Pérez Samper, M. A. (2009). María Isabel de Borbón. En *Diccionario Biográfico Español*, XXXII (pp. 462-463). Madrid: Real Academia de la Historia.
- Porto Ucha, A. S. y Vázquez Ramil, R. (2016). El espíritu de Yverdon: Influjo de la pedagogía de Pestalozzi en María de Maeztu. En J. M. Hernández Díaz (coord.), *Influencias suizas en la educación española e iberoamericana* (pp. 169-180). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Quinto y de los Ríos, J. P. (2004). *Relación General de Señores Académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792-2004)*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.
- Ribechini, C. (1993). *La Ilustración en Vizcaya. El «lequeitiano» Ibáñez de la Rentería*. San Sebastián: Txertoa.
- Robert, A. y Cougny, G. (1889-91). Alexandre de Bauffremont. En *Dictionnaire des parlementaires français*, II (p. 572). París: Edgar Bourloton.
- Rokiski Lázaro, G. (1987). Apuntes bio-bibliográficos de José María de Carnerero. *Cuadernos bibliográficos*, 47, 137-156.
- Ruiz Hernando, J. A. (1993). La testamentaria de Francisco Sabatini. En D. Rodríguez (comp.), *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder* (pp. 91-114). Madrid: Electa.
- Saavedra Fajardo, D. (1640). *Empresas políticas. Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*. Munich: Nicolao Enrico.
- Sánchez Bravo, M. (4 de marzo de 2018). Nuño Eulalio de la Cueva y Alsedo o Alcedo. *Memorias porteñas*, Guayaquil (Ecuador), pp. 12-13.
- Shiner, L. (2017). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Sloan, K. (2000). 'A Noble Art'. *Amateur Artists and Drawing Masters, c. 1600-1800*. Londres: British Museum Press.
- Smith, T. A. (2006). *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*. Berkeley: University of California Press.

- Sobeyroux, J. (2006). Les Espagnoles à l'Académie des Beaux Arts de San Fernando dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. En F. Étienvre (dir.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIIIe-XXe Siècle* (pp. 75-89). París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Sotto y Montes, J. de (1972). La infantería suiza al servicio de España. II. *Revista de Historia Militar*, 33, 117-137.
- Tolosa, marquesa de (trad.)(1796). *Tratado de educación para la Nobleza, escrito por un eclesiástico de París: y traducido del francés al castellano por la Marquesa de Tolosa, Señora de Honor de S. M (que Dios guarde)*. Madrid: Manuel Álvarez.
- Tomás, M. (1953). *La miniatura retrato en España*. Barcelona: Seix Barral.
- Tulard, J. (2001). *Napoleon et la noblesse d'Empire*. París: Tallandier.
- Úbeda de los Cobos, A. (1996). El pintor ilustrado ante la crítica académica. En J. Checa y J. Álvarez (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* (pp. 851-857). Madrid: CSIC
- Urquizar Herrera, A. y Vígara Zafra, J. A. (2014). La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico, 1700-1850. En L. Sazatornil y F. Jiménez (coords.), *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos* (pp. 257-274). Madrid: Casa de Velázquez.
- Urrea, J. (1977). *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Van der Stighelen, K. (1997). Amateur Artists. Amateur art as a social skill and a female preserve. En D. Gaze (ed.), *Dictionary of Women Artists*. I (pp. 66-70). Londres-Chicago: Fitz Dearborn Publishers.
- Vila y Camps, Antonio (1776). *El noble bien educado. Instrucción Político-moral de un maestro a su discípulo, en que en un compendio de la moral-christiana se dan solidísimos documentos para la perfecta educación de un caballero, con muchas máximas importantes y utilísimas reflexiones*. Madrid: Miguel Escribano.
- Xaramillo, G. A. (1816). *Guía o estado general de la Real Hacienda de España. Año de 1816*. Madrid: Imprenta de la Compañía.
- Zabala y Menéndez, M. (2007). *Coronas de Indias. Genealogía de los títulos nobiliarios concedidos en Indias. IV*. Sevilla: Fabiola Publicaciones Hispalenses.