

*Ilustres e ilustradas.
Mujeres pintoras (1768-1812) en la Academia de San Carlos de Valencia*

M^a Ángeles Pérez Martín

Trabajo Fin de Máster dirigido por el Dr. Felipe Jerez Moliner
Máster Interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual. Curso 2012-2013
Departament d'Història del Art. Universitat de València

Introducción	1
1. Estado de la cuestión	6
2. Objetivos	11
3. Metodología	12
3.1 Fuentes	14
4. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos	15
4.1 Mujeres académicas	20
4.2 Micaela Ferrer	23
4.2.1 La Casa de Enseñanza	28
4.2.1.1 Un edificio para la educación de niñas	29
4.2.1.2 Reglamento interior de la Casa Enseñanza	33
4.3 Casilda Bisbal	40
4.3.1 El dibujo base de las artes	41
4.4 Luciana Perea	47
4.5 Concepción Perea	51
4.6 María Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta	54
4.6.1 Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis	60
4.7 Josefa Martínez y Enrile de Tamarit	63
4.7.1 Marquesado de Casa Enrile	69
4.8 María Concepción Castellví y Cardona	72
5. Conclusiones	78
Epílogo	81
Apéndices	
1. Bibliografía	
2. Fuentes	
3. Apéndice documental	
4. Apéndice gráfico	[cd]

Write or Be Written Off es el título de una fotografía de la artista británica Jo Spence. Esta frase –cuyo significado se interpreta como “escribe o serás descartada”– sirve para reflexionar sobre la importancia de articular otros discursos, diferentes a los académicos tradicionales, a la hora de construir la Historia. Whitney Chadwick, precursora en la reivindicación del papel de las mujeres en la historia del arte, en su libro *Mujer, arte y sociedad* comenzaba señalando que entre los miembros fundadores de la Royal Academy británica, en 1768, hubo dos mujeres, Angelica Kauffmann y Mary Moser. Ambas, de reconocido prestigio, fueron integrantes activas del grupo de pintores que la constituyó; sin embargo, cuando se expuso la obra de Johann Zoffany, *Los académicos de la Royal Academy (1771-1772)*, que plasmaba para la posteridad a los miembros de esa entidad fundada poco antes, ni Kauffmann ni Moser aparecían entre los artistas agrupados en torno a los modelos masculinos.

A las mujeres les estaba vedada la práctica del dibujo del natural, por lo tanto, ellas no participaban del debate sobre arte que allí tenía lugar. Su presencia en la representación del mundo académico era incluida por Zoffany en forma de sendos bustos pintados de las dos mujeres colocados en lo alto de la pared; lo que las convertía en objetos de arte, en lugar de productoras. Esa imagen deja patente el cometido marginal asignado a las mujeres artistas, sometidas a las tradiciones que les negaban el acceso a la educación y a la vida pública.

Ese mismo año 1768 se funda en Valencia la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. No se trataba de un hecho aislado sino que seguía una corriente europea, cuyo precedente en España fue la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esos momentos de formación del academicismo valenciano la presencia de mujeres entre sus miembros fue un hecho. Desde 1773, cuando Micaela Ferrer fue nombrada académica supernumeraria, hasta 1812 –fecha que por las circunstancias históricas marca el fin de la primera etapa de la academia–, fueron catorce las mujeres que formaron parte de la institución. Según reflejan los inventarios, sus obras colgaron de las paredes de la sala de juntas de la Academia de San Carlos junto a las de artistas de renombre como Vicente López o Francisco de Goya. Sin embargo, de ellas solo sabemos su nombre y la fecha de su nombramiento. La mayoría de sus obras se han perdido y su escasa presencia en las historias del arte, enciclopedias y manuales apenas aporta algún dato, salvo la clasificación genérica de «pintoras de afición», mientras se señala que fue su condición social o linaje lo que determinó su ingreso.

Esta investigación se orienta a indagar sobre estas mujeres pintoras en el mundo académico valenciano. En cuanto a mujeres, probablemente su papel fue similar al de otras académicas europeas o nacionales, pero por su localización periférica debieron tener unos condicionantes específicos. Debemos pues retomar el espíritu positivista de los pioneros historiadores del siglo XIX para reunir la información y añadir los datos que, intencionadamente o no, por su mentalidad obvió aquella generación, y que la historiografía posterior no ha rescatado. Para ello hay que volver a los archivos, indagar en los anónimos de los museos, en los escritos de sus contemporáneos, en las publicaciones periódicas del momento... Cuando se cumplen cien años de la disciplina histórico-artística, ahora bajo unas nuevas premisas que hacen pertinente el enfoque de género, es hora de completar el registro.

El objetivo final de un estudio de género es construir una Historia del arte *con* mujeres, pero es imprescindible rescatarlas del olvido escribiendo primero una Historia *de* mujeres. Narrar la verdadera Historia, en la que no sea necesaria la excepción. Para ello nos proponemos reivindicar a estas mujeres diferenciando sus personalidades, porque singularizarlas permitirá comprender mejor cuáles fueron los condicionantes que dieron origen y auge a las academias. Son aspectos determinantes en la formación del gusto de la época, en la enseñanza posterior de las bellas artes, y en el valor asignado a la creación artística. Una configuración académica, en suma, en la que está el origen mismo de la Historia del arte.

El marco cronológico establecido engloba el periodo pre-académico y la primera parte la etapa académica propiamente dicha, acotación que hemos fijado en 1812. El momento en que, tras la entrada de las tropas francesas, se renuevan los cargos de la Junta. Esa nueva dirección producirá un giro académico y, pese a lo breve de su mandato, sus consecuencias repercutirán en las competencias futuras de la institución. Sin embargo, las fechas extremas de los nombramientos femeninos del periodo acotado son el ingreso de Micaela Ferrer en 1773 y las últimas admisiones que tuvieron lugar en 1810. Antes de la suspensión de las clases, de la entrada de las tropas francesas y del regreso de Fernando VII al poder. Por otro lado, se ha optado al referirse a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, por la denominación más breve de Academia de San Carlos que era la utilizada por los secretarios en las actas de esa época. Se ha desestimado hacer una introducción del contexto socio-político y filosófico, trascendente en cualquier época y de extraordinarias consecuencias en la Ilustración, pero su complejidad precisa unas reflexiones que exceden los límites de espacio de este trabajo. Por la misma razón se prescinde del preámbulo artístico, que se inserta con pequeñas pinceladas en función de los referentes estilísticos de cada una de las autoras.

Antes de dar cuenta del desarrollo de este estudio, es necesario hacer una pequeña referencia al proceso de investigación llevado a cabo. Este trabajo es en primer lugar un homenaje a estos seis años de formación recibidos como historiadora del arte. Hace ya seis años, en la Sala Joan Fuster de esta Facultad, los profesores Jorge Catalá y Amadeo Serra daban la bienvenida a un grupo de alumnos que iniciábamos los estudios en 2007. Aun no se bien porqué, yo me encontraba entre ellos. El entusiasmo y el compromiso allí patente con la innovación transmitían ilusión en el proceso de aprendizaje que emprendíamos. Aquellas expectativas fueron con el tiempo reemplazadas por logros que en mayor o menor medida muestran el tesón de muchos docentes en estas aulas. Sin ninguna formación histórico-artística anterior me enfrenté con inseguridad a las primeras pruebas de aquel curso inicial. Del resultado de ellas surge mi gratitud hacia quien finalmente ha sido mi director en este trabajo, Felipe Jerez. Su dedicación y paciencia, su exigencia cordial y la valoración de mi esfuerzo por aprender en todas las asignaturas cursadas han sido siempre un apoyo para seguir adelante en mis estudios. Aunque no ha sido el único. Estas líneas no permiten citar todos los nombres que durante estos años nos han ayudado a madurar intelectualmente. Diferentes visiones de la disciplina que nos motivaron en uno u otro sentido a formular nuevas interpretaciones que hagan comprensible la relación del Arte con el pasado y con la sociedad.

Esta investigación parte de una lectura realizada en los primeros meses de formación de este máster que ahora concluye. Agradezco a la profesora Mercedes Gómez-Ferrer, que dirigió mi trabajo de módulo sobre Bárbara de Braganza –del cual tomo prestadas aquí unas líneas–, el permitirme esta elección. Sus recomendaciones bibliográficas, junto a las del profesor Román de la Calle a quien transmití mis inquietudes durante las prácticas formativas, pusieron ante mí lo que unos meses después ha sido el objetivo de esta investigación. Una elección que debe mucho a la pasión por el devenir de algunos personajes secundarios del siglo XVIII transmitida por la profesora Yolanda Gil y al contacto con los archivos proporcionado por el profesor Juan Vicente García Marsilla. La exposición pública de temas diversos con las profesoras Cristina Vidal y Carmen Gracia, a las que agradezco sus orientaciones y valoración final, fue un reto que reforzó mi interés por transmitir en el futuro los conocimientos adquiridos.

Asimismo, sin la formación investigadora recibida estos últimos meses este trabajo no hubiera sido posible. Los avances tecnológicos y el uso de las Tics aplicadas a la investigación que el profesor Luis Arciniega nos ha ampliado, permiten recopilar una cantidad de información que en otros tiempos hubiera supuesto años de trabajo y esfuerzo. La paleografía del profesor Francisco Gimeno nos ha enseñado cómo el entusiasmo por el saber es la mejor herramienta docente, haciendo asequible su erudición en una materia poco grata al historiador del arte. Pero, llegado el momento de mostrar la información acumulada en estos seis años, era fundamental saber desde qué postura nos enfrentaremos a interpretar la cultura visual y cómo lo haremos. En ese sentido el taller de escritura del profesor Amadeo Serra y las vertientes historiográficas presentadas por el profesor José Martín, han sido esenciales para adquirir una conciencia propia como historiadores del arte. Reflexionar sobre qué postura tomamos al abordar un estudio y cómo somos capaces de expresar nuestras reflexiones, es la esencia misma de una buena investigación. A ambos agradezco la lectura del primer apartado de este estudio y sus indicaciones. Asimismo, a la profesora Xesqui Castañer, por su amabilidad en la revisión del enfoque de género en el estado de la cuestión.

Paralelamente a la conciencia investigadora que íbamos poco a poco adquiriendo, hemos debido enfrentarnos al trabajo de campo cuyos primeros pasos requieren un esfuerzo doble. La infructuosa búsqueda de documentación sobre la Casa de Enseñanza me ha llevado a numerosos archivos. Debo mostrar mi gratitud a las indicaciones y paciencia de los técnicos en todos los visitados; en especial a Carlos del Archivo Histórico Municipal de Valencia quién me aportó bibliografía y buscó, y rescató, varias cajas con información sobre la

institución docente. Otras visitas realizadas con el mismo objetivo al Archivo del Reino de Valencia, al Diocesano, y al de la Diputación de Valencia, no han obtenido resultados. Sin embargo, gracias a personas como Esperanza Navarrete que me mostró cómo optimizar un día de visita al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, he conseguido recopilar información con la que completar estas páginas. La obligación diaria de asistencia a clase en un máster presencial no permite desplazarse a otras ciudades más de un día a realizar investigaciones. Pero a pesar de las pocas horas, gracias a la web PARES del Ministerio de Educación, mi visita al Archivo Histórico Nacional tuvo gratos resultados, junto a la emoción de escuchar referirse a mí como investigadora. Mi agradecimiento al Museo de Bellas Artes de Valencia por la cesión de las imágenes y a su conservadora por permitirme contemplar las piezas, y a David Gimilio por la localización de las obras, los debates y sus amables consejos. Y sobre todo a la Real Academia de Bellas Artes y a su presidente Román de la Calle por franquearme el acceso al archivo durante estos meses.

Cuando inicié este trabajo no podía imaginar la satisfacción que la investigación habría de producirme. Ha habido momentos de desánimo, pero ha dominado la esperanza por lograr desentrañar las personalidades que fueron objeto de aquellos nombramientos. El proceso habitual seguido en los trabajos de licenciatura no era válido en esta ocasión. La consulta de la bibliografía demostraba que era una búsqueda inútil, pocas pintoras aparecen en los textos generales, menos aún si hablamos de mujeres de la periferia. Los textos de mujeres célebres y artistas ofrecen habitualmente ejemplos de talla internacional, por lo que están ausentes. La escasez de obras y los pocos datos personales conocidos, no ha permitido en muchos casos conocer cuáles fueron esos vínculos familiares que la historiografía alude como razón de su ingreso en la Academia de San Carlos.

Por último, no hubiera sido posible completar este camino sin todos los que han compartido en estos años aulas, debates e inquietudes, sin su apoyo no lo habría conseguido. A los que desde el primer momento estuvieron conmigo, a mi amigo Juan Zorrilla y su inseparable Leo, al humor de Pau Romeu, mi primer compañero. A los que se han ido sumando después, a Tomás, a Nacho Moreno, a Laura Núñez, a María Roca, a Isabel Seguí y a Roser, que con su aliento han hecho más grato este recorrido. A Carlos Settier primero y a Borja Gil después, compañeros de pupitre y amigos, que me prestaron su ilusión y alegría, demostrándome la importancia del café y el trabajo en equipo. A Migue, a Marta, por iluminar mis días.

1.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta investigación tiene como principal referente historiográfico a Estrella de Diego, pionera en España en el estudio de la mujer artista con su libro *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, fruto de las investigaciones de su tesis doctoral. En su prólogo a la edición de 2009 realiza un estado de la cuestión actualizado desde que publicara su texto en 1987. En él partía de la pregunta seminal formulada por Linda Nochlin en 1971 —¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?—, haciendo una revisión del tema con la perspectiva de los Estudios de Género. Ese estado de la cuestión difiere poco de la situación historiográfica actual en lo referente a mujeres y arte en España. Este trabajo de investigación tiene como objeto de estudio, a las mujeres pintoras que ingresaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, desde sus inicios en 1768 hasta 1812. Por lo tanto, la bibliografía de la que parte este estudio es, en lo esencial, recogida en el prólogo citado.

El siguiente texto básico en historiografía feminista al que hacía referencia la profesora Diego era *Old Mistresses*, de Parker y Pollock, publicado en 1981. Un texto estratégico que aspiraba a construir un relato sencillo comprensible a todas las mujeres, tras los elaborados textos teóricos publicados a raíz del artículo de Nochlin: *Women Artists*, de Petersen y Wilson, en 1976; *Women and Art*, de Elsa Honing Fine, en 1978; o la exposición en el mismo año de Nochlin y Ann Sutherland Harris, *Women Artists. 1550-1950*; y la recopilación bibliográfica de Bachmann y Piland, *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*. Apenas un año después, en 1979, *The Obstacle Race* de Germaine Greer introducía un enfoque psicoanalítico a la cuestión de la mujer artista. Desde mediados de los setenta se habían ido formulando bajo esa perspectiva textos como el de Laura Mulvey “*You don’t know is happening, do you, Mr. Jones*”, publicado en *Spare Rib* de 1973; o *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, en el que la misma autora propone una visión de las distorsiones en la mirada del placer masculino y femenino. Surgían los llamados Estudios Visuales asociados a la Teoría Feminista.

Mientras en el mundo anglosajón las propuestas feministas se iban aplicando a la Historia del arte, en España eran casi inexistentes en los ochenta. Un caso paradigmático fue el congreso

La imagen de la mujer en el arte español celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid en 1984. En él se hablaba de mujeres en el arte y mujeres pintoras, pero era significativa la ausencia de referencias a lo aportado por las teóricas anglosajonas. Solo Manuela Mena hacía mención explícita en su ponencia “La Imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la italiana” –publicada años después (1990) en las actas del seminario. Hasta ese momento, los únicos intentos de estudio de la mujer artista en España habían sido el de Parada y Santín, *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico*, de 1902; y el de Carmen Pérez-Neu, que con el título *Galería universal de pintoras*, fue publicado en 1964: un texto doblemente insólito en esa época, ya que, era una mujer quien lo escribía.

Poco antes del congreso, en 1981, iniciaba Estrella de Diego su tesis, publicada en 1987 bajo el impulso del profesor Bonet Correa. Desde entonces, la Teoría Feminista o los Estudios de Género en España han tenido poco desarrollo, sirve de muestra –decía la autora–, que nadie ha regresado desde esa publicación al estudio de las mujeres pintoras del siglo XIX. Debemos señalar la excepción en el texto *Mujeres españolas en las artes plásticas*, de Pilar Muñoz López, publicado en 2003; y su reciente tesis *La mujer en las artes plásticas (pintura y escultura) en España*, leída en 2013. También, sobre mujeres artistas a nivel más general el libro de Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, de 2007. Sin embargo, no han sido muchos los textos que abordan la imagen de la mujer en la pintura de ese periodo, salvo el de María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, aparecido en 2006; y los trabajos de Alejandra Val Cubero: su tesis doctoral *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX): pintura, mujer y sociedad*, leída en 2002; y el libro *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX: la construcción de la feminidad a través de la pintura*, publicado también en 2002. También de ese año es el libro *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, una compilación de textos coordinados por Amparo Quiles y María Teresa Sauret.

En el mismo año 1987 aparecía en la revista *Lápiz* el artículo de Esther Ferrer “La otra mitad del arte”, donde la artista ponía de nuevo sobre la mesa el papel de la mujer en el arte y abría el debate desde el terreno de la creación. Un año después, se inauguraba en el Banco Exterior, a instancias de su directora Natacha Seseña, la exposición monográfica de Remedios Varo –en 1991, se hizo otra en el Museo de Teruel. La consolidación de los estudios feministas en España se producía entre 1992 y 1993. Se traducen los textos de Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, y de Laurentis, *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*; y aparece *El andrógino*

sexuado, segundo estudio de género realizado por Estrella de Diego, en 1992. Juan Luis Moraza publica *Ma(non é)donna* en 1993; y en el mismo año José Miguel Cortés y Juan Vicente Aliaga el que será el primer texto “*queer*” en España, *De amor y rabia*. Se inaugura también una gran exposición: *100%*, comisariada por Mar Villaespesa, con una antología de textos de África Vidal.

Desde ese momento los estudios de género se normalizan y proliferan las exposiciones: *Territorios indefinidos*, 1995; *Transgénicas*, 1998, comisariada por Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga; o la celebrada en Galicia, *A arte inexistente*, 1995, comisariada por Rosario Sarmiento; y *El rostro velado*, 1997, por José Miguel Cortés. También por entonces se publican: *Cuerpo mutilado*, de José Miguel Cortés; *Apariencia e identidad masculina*, de Carlos Reyero; y en 1996, como los dos anteriores, aparece el libro coordinado por Teresa Sauret *Historia del arte y mujer* publicado por la Universidad de Málaga. Sin embargo, el desarrollo de la Teoría Feminista en el estado español ha tenido un considerable retraso, hasta 2008 no se tradujo al castellano el artículo de Nochlin; el cual fue incluido en los textos del catálogo editado con motivo de la exposición *Amazonas del arte nuevo*, celebrada en Madrid en la Fundación Mapfre.

Con la historia del arte feminista se ha subvertido el paradigma que sustentaba la historia del arte clásica, basada en la mirada del sujeto masculino, blanco, heterosexual, de clase media. Una visión asumida como universal y que, sin embargo, pertenece en exclusiva a ese sujeto hegemónico al que está asociada la mirada del espectador. Al final de los ochenta, esos trabajos de rescate desembocaron en lo que hoy conocemos como Estudios de Género, y que tienen su origen en esas primeras reivindicaciones, desde el punto de vista político, que hizo la historia del arte feminista. Si el objetivo de los primeros textos era rescatar a la mujer artista, la evolución de los estudios de género descubre que en realidad son muchas mujeres diferentes con posiciones divergentes. Tal como ponían de manifiesto Hirsch y Fox Keller en *Conflicts in Feminism*, no se trataba de una clase sin fisuras, sino de algo más complejo. Lo importante era construir una mirada femenina propia, diferente de la mirada impuesta.

El feminismo ha seguido vigente en el siglo XXI, exposiciones internacionales como *Wack! Art and the Feminism Revolution* en Los Ángeles, 2007, y *Global Feminism*, del mismo año en Nueva York; o las celebradas en España *Kiss Kiss Bang Bang*, del Museo de Bellas Artes de Bilbao y *A batalla dos xeneros*, en Galicia, ambas también en 2007, o la citada *Amazonas*

del arte nuevo de la Fundación Mapfre, en 2008, demuestran que años después está latente el enfoque de género. Estrella de Diego se despedía con la esperanza de que la reedición de su texto sirviera de acicate para que “otros lo tomen como punto de partida para seguir investigando sobre un siglo apasionante y aún hoy mal estudiado”.

En ese sentido, esta investigación es un intento de recoger el testigo para continuar indagando en el papel de las mujeres artistas. Aunque se remonta a 1768, el momento en que se funda oficialmente en Valencia la Academia de San Carlos, se desarrolla incluyendo buena parte del siglo XIX. Por ello, la investigación se centra en el ámbito valenciano, aunque debido al origen y desarrollo vital de muchas de estas mujeres, trasciende en muchos casos este territorio. En cuanto al marco cronológico, se concluye en 1812 por ser una fecha significativa en la historia de España que tuvo repercusión en el desarrollo de las academias. Una acotación que, por otro lado, hace viable esta propuesta, ya que en contra de lo que cabe suponer, fueron bastantes las mujeres que ingresaron como académicas en esos años, catorce en el periodo señalado entre 1768 y 1812.

El único libro publicado en España sobre academicismo femenino ilustrado es el de Theresa Ann Smith *The Emerging Female Citizen: Gender and Enlightenment in Spain*, de 2006; aunque referido a la Academia de San Fernando de Madrid, menciona el caso valenciano. Su extensa recopilación bibliográfica –cuarenta y dos páginas– ha sido de gran utilidad en la investigación. En lo que respecta a las mujeres artistas en el ámbito académico valenciano es referencia obligada el artículo de Elena López Palomares, “Mujeres en la Real Academia de San Carlos” publicado en la revista *Asparkia* en 1995, que recopila datos de archivo dando una visión general de esa presencia en la academia valenciana. De la misma autora, es otro artículo sobre las “Pintoras valencianas: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y Exposiciones (1869-1900)”, publicado en *Archivo de Arte Valenciano* en 2002. Pese a que no corresponde a la misma época, su enfoque ayuda a señalar la ausencia historiográfica en este ámbito. Es también de interés el artículo de Ángela Aldea “La mujer, como donante de obras a la Real Academia de San Carlos. 1ª Etapa: Siglos XVIII Y XIX”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1998, que recoge datos de archivo de las donaciones de obras de estas pintoras.

Hay que destacar también el esfuerzo recopilador, en cuanto a mujeres artistas en España, realizado por Vicent Ibiza i Oscà, tanto en su tesis doctoral leída en 2004, *Dona i Art a España: Artistes d'Abans de 1936. Obra exposada – Obra desapareguda*; en su artículo

“Mujer y arte de los siglos XVI al XIX. Aportaciones valencianas”, aparecido en 2004 en *Archivo de Arte Valenciano*; y en sus dos textos de 2006, *Dona i Art a Espanya: Diccionari d’artistes d’abans de 1936*, y *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*.

Para el contexto académico general, este trabajo se basa en los textos clásicos sobre el academicismo valenciano: el estudio de Joaquín Bérchez, *Arquitectura y Academicismo*, publicado en 1987; y el libro de Salvador Aldana, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*, publicado en 1998. Sigue siendo de obligada consulta el texto de Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco que salía a la luz en 1945, *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*. Algunos textos más recientes, como el coordinado en 2009 por el profesor Román de la Calle, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*; o el libro elaborado en 2003 por Carmen Pinedo, Elvira Más y Asunción Mocholí, *250 años. La enseñanza de las bellas artes en Valencia*; y las aportaciones del Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo, *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, editados en 1993 bajo la dirección de Evangelina Rodríguez, ayudan a fijar los referentes de la educación artística en Valencia.

En el estudio del panorama general de la historia del arte valenciano, siguen siendo referente los dos textos de la profesora Carmen Gracia, *Arte valenciano*, de 1998, e *Història de l’art valencià*, 1995. Y, a pesar de que las mujeres rara vez aparecen, es necesaria la consulta de textos específicos de pintura española del siglo XIX, como los textos de 1995, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, de Francisco Calvo Serraller, o el apartado sobre pintura de Carlos Reyero, aparecido en el libro *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. También de ese periodo artístico el de María Jesús Quesada, *El siglo XIX: bajo el signo del Romanticismo*, de 1992; así como, *El pensamiento romántico y el arte en España*, 1995, de Javier Hernando; y la tesis doctoral de Ester Alba, leída en 2004, *La pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1803-1833)*. Para situar el contexto histórico-artístico valenciano, el texto actualizado en dos volúmenes, coordinados por Jorge Hermsilla, *La ciudad de Valencia*, publicados por la Universitat de València en 2009.

Por otro lado, son de crucial importancia para situar social y culturalmente este estudio las publicaciones de Mónica Bolufer, especialista en Historia de la mujer e Ilustración. De hecho,

el origen de mi aproximación a este tema de investigación surge tras la lectura de un texto suyo. Se trata de un capítulo que forma parte del libro, coordinado por Román de la Calle, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, 2009, que detalla el contexto filosófico, social y cultural en el que se inserta este trabajo. En este libro, el capítulo de Mónica Bolufer, “Desde la periferia. Mujeres de la Ilustración *en Province*”, reflexionaba en torno al papel de las mujeres en el ámbito ilustrado valenciano y su doble consideración de periferia. De sus preguntas retóricas parte esta investigación.

2.- OBJETIVOS

A finales del siglo XVIII y principios del XIX no era infrecuente que las mujeres de un cierto nivel social recibieran formación artística y se les tributara algún tipo de reconocimiento social. Lo novedoso fue que en los primeros años de la institución valenciana algunas de esas damas fueran admitidas de manera oficial al nombrarlas académicas. Unos “perfiles difusos”, los de esas mujeres de la nobleza ilustrada valenciana –decía Bolufer en el texto citado–, que dejan en el aire una serie de cuestiones pendientes de investigación: “cómo se formaron estas mujeres con inquietudes artísticas, qué vínculos (familiares o sociales) tenían con los socios de la Academia, en qué medida participaron de sus actividades, cómo se refieren (en sus cartas de presentación de obras o de agradecimiento) a su trabajo”.

Este estudio se dirige a intentar dar respuesta a estas cuestiones, profundizando en su investigación; con el objetivo de apreciar el verdadero significado que tuvieron estas admisiones, las peculiaridades de cada una de ellas y los límites a los que estaban sometidas. Unas mujeres que, aunque igual que los varones asistían a las entregas de premios y cumplieron con el requisito de presentar alguna obra apoyando su solicitud, no pudieron estudiar en la institución. Determinar en qué consistió esa participación femenina, discernir si entraron realmente las mujeres en condiciones de igualdad como afirma Theresa Ann Smith para el caso de la Academia de San Fernando; o comprobar si lo que pretendía la institución valenciana con ese reconocimiento honorífico a las damas era mostrar un espíritu moderno y apertura de miras, tal como apunta Bolufer.

Lo cierto es que en sus cartas solicitaban el reconocimiento a la condición artística de sus dibujos y pinturas. Si realmente sus obras eran menores y entraban como meras aficionadas por su condición social, si el cargo era meramente honorífico, para qué presentaron y donaron sus obras. Las razones se nos escapan, y quizá no tengan respuesta. En cualquier caso, merece la pena detenerse a analizar esas versiones de expresión creativa, que bajo otras motivaciones seguramente han contribuido de manera importante al desarrollo del arte. Mujeres que propiciaron como artífices y patrocinadoras en esos primeros años de la Academia que el arte tuviera mayor importancia y consideración social desde el siglo XVIII.

3. METODOLOGÍA

Las Academias de Bellas Artes surgen en pugna con los gremios, y el hecho de integrar en su seno a personalidades distinguidas como Francisco de Goya –nombrado también académico de mérito de San Carlos–, o a mujeres ilustres por su genealogía aristocrática o su parentesco con el poder civil y militar, dio a la institución la relevancia y prestigio buscados. El objetivo de esta investigación es dar a conocer a la sociedad la existencia de estas mujeres que, a pesar de su discriminación, formaron parte de la vida académica. Recopilar datos sobre ellas, y dejar de lado esa denominación general de “pintoras de afición”, que seguramente lo fueron, pero, sin duda, no todas en la misma medida ni en las mismas circunstancias. Para extraer conclusiones es necesario, además, averiguar cuáles eran esas relaciones familiares que según los textos les franquearon la entrada a la Academia.

Sobre la metodología Estrella de Diego reflexionaba también en el prólogo citado; como historiadora del arte feminista, carecía de referentes en España, por lo que se enfrentaba al cuestionamiento de la pertinencia académica de su tema de estudio. No obstante, su texto era –reconocía ella misma– desde cualquier punto de vista “un texto académico donde se siguen las reglas canónicas de la investigación tradicional de historia del arte: barrido exhaustivo de archivos (...) y trabajo hemerográfico y bibliográfico de la época, uso por tanto de fuentes directas escrupulosamente consultadas”. Lo cierto es que, aunque su método de trabajo fuera tradicional, su enfoque difería de las investigaciones al uso. La metodología feminista supone

una revisión crítica de la Historia del arte, que debe buscar lo borrado, lo oculto, aquellos testimonios que la Historia no recoge: en suma, tratar de recuperar las ausencias.

Localizar a estas borradas significa no dar nada por sentado, poner en tela de juicio las afirmaciones, dudar de las verdades porque son parciales, para hacer historia de las mujeres hay que buscar en los márgenes. Debido a que la historia del arte tradicional se ha centrado en las excepciones, las obras conservadas o localizadas de mujeres de esta época son escasas. La Historia también se construye a partir de lo que se pierde, de lo que se excluye, de lo que no se ha podido decir, o de lo que se ha olvidado. Buscar en textos de la época permite oír la voz del otro, que no aparece reflejada en la Historia oficial.

Esa escasez de obra física no ofrece un campo suficiente para extraer conclusiones basadas en ellas, aunque esa creación ausente también sea motivo de estudio en la historiografía reciente. Para eso, una vez señalado que la aproximación se hace desde un enfoque de género, la metodología a seguir en esta propuesta es positivista; indagando en las fuentes de archivo, que tal como a continuación se detalla son numerosas, pues su presencia en los textos de historia del arte general es escasa. Deberá también ser tomada en cuenta la fortuna crítica que han tenido muchas de estas pintoras, ya que algunas de ellas gozaron de cierto prestigio y sus obras estuvieron en poder de coleccionistas privados –según afirman textos de la época como el de Vicente Boix, o el del Barón de Alcahalí. Sin embargo, como han puesto de relevancia los estudios más recientes de Vicent Ibiza i Oscà: *Obra de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras*, de 2006; y en especial su tesis leída en 2004, *Dona i Art a España: Artistes d'Abans de 1936. Obra exposada- Obra desapareguda*, las obras están en su mayor parte desaparecidas, o han pasado a engrosar el abundante número de anónimos que custodian los museos españoles.

Por las pocas piezas conservadas e identificadas tampoco es posible aplicar un método formalista o iconográfico que pudiera determinar diferencias respecto a las creaciones de los pintores coetáneos. Tras la teorización feminista y las conclusiones de los estudios de género, es ahora necesaria una segunda fase en la que se estudie directamente a cada una de las protagonistas, un estudio directo de las fuentes que permita hablar de estas pintoras como seres autónomos y diferenciados, con inquietudes particulares en torno a la pintura. Y aunque las condiciones sociales y legales no les permitieran dedicarse a ello profesionalmente, sin duda, se pueden establecer grados de afición o diletantismo.

Las fuentes utilizadas han sido en primer lugar las obras conocidas de estas pintoras: en el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan cuatro dibujos y un pastel firmados por cuatro de las mujeres sobre las que indaga esta investigación. Resulta interesante comparar formalmente esos dibujos con los de sus contemporáneos masculinos para observar esas diferencias entre su diletantismo y el academicismo oficial aprendido en las aulas por los varones. Ha sido necesario también recurrir a las cartillas de dibujo que circulaban en esa época, como la *Cartilla de principios de Ribera* de la que alguna de ellas presentó copia a la Academia. En algunos casos conocemos también que eran discípulas a nivel particular de algunos académicos, por lo que sus pinturas nos ayudan a comprender el sustrato artístico en el que estas mujeres se desarrollaron.

Sin embargo, es en los archivos y en los escritos de sus contemporáneos donde debemos indagar su presencia y sus relaciones. Habitualmente los documentos de archivo hacen referencia a sus padres, hermanos o hijos, y a sus maridos, pero en muchos casos son ellas las que ostentan el título nobiliario y sus esposos los que adoptan su apellido. La mayor fuente de información la encontramos en el Archivo Histórico Nacional en Madrid; en secciones como Inquisición están registrados los documentos solicitando licencia para contraer matrimonio, requisito indispensable para la nobleza. En Toledo, es de obligada consulta la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, donde se encuentran numerosos archivos de casas nobiliarias que custodian parte de la correspondencia entre nobles. El Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona conserva, entre otros registros, legajos de pleitos en los que aparecen. También figuran en los documentos custodiados en el Archivo General de Indias en Sevilla.

A nivel local, la consulta del Archivo Histórico Municipal de Valencia, en la sección de Instrucción Pública y los libros del Padrón Municipal aportan información relevante. Los protocolos conservados en el Archivo del Reino de Valencia y el Archivo de Protocolos Notariales del Colegio del Patriarca de Valencia sirven para cotejar muchos de los datos citados en algunas de las referencias bibliográficas. También en el Archivo de la Diputación de Valencia hemos localizado el rastro de alguna de ellas. El Archivo Diocesano de Valencia conserva los *Quinque Libri* de las parroquias valencianas, aunque el volumen ingente de anotaciones hace difícil la localización sin conocer la parroquia a la que pertenecieron.

Respecto al ámbito artístico académico han sido fuente imprescindible los datos registrados en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, cuyos libros se enumeran en el apéndice documental referido a las fuentes. En el mismo sentido ha sido importante la consulta del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, tanto en las actas de sus sesiones como en las noticias de las Exposiciones. Y la Escuela de la Llotja, primitiva escuela de bellas artes de Barcelona, cuyos registros forman parte del Archivo de la Junta de Comercio que custodia la Biblioteca Nacional de Cataluña en Barcelona, donde hemos solicitado algunos de ellos. El Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en Valencia ha aportado noticias interesantes sobre la enseñanza y legislación laboral de las mujeres en esa época.

También contamos como fuente con las publicaciones periódicas de esa época que se han podido consultar en la Hemeroteca Nacional, la mayoría digitalizadas, y disponibles en la web de la Biblioteca Nacional del Ministerio de Educación. En el ámbito valenciano, la Hemeroteca Municipal del Ayuntamiento de Valencia, la Hemeroteca de la Biblioteca Valenciana y la Hemeroteca de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, conservan también publicaciones de esas fechas. Ha sido necesario también consultar libros impresos anteriores o coetáneos que incluyen información de la época, las instituciones o las protagonistas de esta investigación, y que en muchos casos por ser testimonio directo o reciente se pueden considerar fuentes de esta investigación.¹

4.- LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

“Los profesores de la Academia de Bellas Artes de la Ciudad de Valencia, aspirando a una dicha igual a la que lograra en la Corte la Academia erigida con el título de San Fernando, bajo la protección del Rey, resolvieron unánimes dar a la suya el de Santa Bárbara”. Así consta en la *Breve Noticia*, publicada en Madrid, el año 1757, en la cual los profesores

¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, 1800; BOIX, Vicente, 1849; VILAR Y PASCUAL, Luis, 1859-1866; OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868; BOIX, Vicente, 1877; ALCAHALÍ, Barón de, 1897; VIÑAZA, Conde de la, 1889; PARADA Y SANTÍN, José, 1902.

solicitaban para la academia valenciana el patrocinio de la reina doña Bárbara de Braganza. Finalmente no se lograría el real patrocinio, razón por la cual la Academia de Santa Bárbara desapareció pocos años después de su fundación.

Esa primitiva academia fue dedicada a Bárbara de Braganza, una mujer culta y cosmopolita, preocupada por la educación femenina, que estuvo presente en esa primera etapa fundacional de la enseñanza artística en España. Durante el reinado de Fernando VI, su marido, bajo unas condiciones de prosperidad económica que posibilitaron trece años de paz a ultranza, se introdujo en España un nuevo gusto estético más cosmopolita e internacional, en el que las artes plásticas recibieron un gran impulso con la apertura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una iniciativa que siguió poco después la valenciana Academia de Santa Bárbara. Fue esa una época especialmente convulsa en Valencia, tras el advenimiento de la dinastía borbónica y la implantación del nuevo sistema político administrativo con los Decretos de Nueva Planta. A pesar de lo cual, perduró el selecto ambiente cultural en el que los *novatores* habían desarrollado sus teorías, lo que propició que se pugnara por la academia valenciana. Pero, debido en parte, al peligro que suponía en la corte en esos momentos el austracismo valenciano latente, el proyecto fue económicamente inviable.²

Sin embargo, una vez fracasado el intento, un grupo de artistas, miembros ya de la extinguida academia, solicitaron en 1761 el grado de académico de mérito de la de San Fernando de Madrid. Con el nombramiento de algunos de ellos se daba un nuevo paso hacia la creación de la Academia de San Carlos. En marzo de 1762, constituido ya el cuadro de profesores que se haría cargo de las secciones de pintura, escultura, arquitectura y grabado de la futura academia, el Ayuntamiento de Valencia dirigía al rey por medio de la Academia de San Fernando la solicitud oficial para la creación de la academia valenciana. El ayuntamiento dotaba de treinta mil reales al proyecto, pero el Consejo de Castilla decidió emplearlos en la construcción del camino real Valencia-Madrid. Una Real Orden de 28 de enero de 1765 creaba la Junta preparatoria que debía elaborar unos estatutos, siguiendo los de San Fernando. Se nombraba presidente al intendente y corregidor Andrés Gómez de la Vega, y consiliarios a los regidores del Ayuntamiento de Valencia y antiguos comisarios en Santa Bárbara, el Marqués de Jura Real y Francisco Navarro. Se hizo cargo de ello el presbítero Tomás Bayarri, pintor y secretario de la anterior academia.

² BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, 1987, p. 46.

La primera reunión de la Junta preparatoria tuvo lugar el 11 de marzo de 1765, en ella se nombraron ya los directores de las distintas secciones, elegidos entre los Académicos de Mérito graduados en 1762. Quedaron nombrados Cristóbal Valero y José Vergara en la sección de pintura; Ignacio Vergara y Luis Domingo en la de escultura; Vicente Gascó y Felipe Rubio en la de arquitectura; y Manuel Monfort en la de grabado. A su vez se designó a los consiliarios para la elaboración de cuestiones gubernamentales y económicas. Los estatutos se redactaron en ocho meses, siguiendo los de la Academia de San Fernando, y en noviembre de 1765 se daban por concluidos. Se nombraba patrón al Ayuntamiento de Valencia, el presidente debía ser el corregidor y el vicepresidente, el consiliario más antiguo y regidor del ayuntamiento. Los dos consiliarios y los dos viceconsiliarios debían ser regidores.

Respecto a los Académicos de Honor no se especificaba un número, pero serían nombrados a propuesta del presidente y se consideraban “la verdadera diputación del mecenazgo y de los amigos del arte, de sus autores y de sus eruditos”.³ Se recomendaba que fuesen “personas de distinguido carácter, amor a las Artes, y celosas del bien público, ya sean seglares, o ya eclesiásticas”.⁴ El secretario tenía voz y voto en las juntas –igual que los consiliarios–, y debía velar por la observancia de los estatutos. Tenía a su cargo al conserje, portero y demás empleados. El director general, elegido cada tres años entre los directores de las distintas secciones, se encargaba de organizar al profesorado. Debía acudir a las juntas académicas, salvo a las de carácter gubernamental, llamadas juntas particulares. Cada disciplina tenía al frente dos directores, excepto el grabado, los cuales asistían por turno mensual a las clases. De las enseñanzas de principios se ocupaban los tenientes directores, uno por cada arte. Los Académicos de Mérito, podían suplir a profesores, directores y tenientes. Serían elegidos entre “aquellos profesores de las tres artes y grabado que hayan adquirido en sus respectivas profesiones toda la pericia necesaria para ser reputados maestros en ellas” con el fin de dar ejemplo a discípulos y perfeccionarse para su ascenso a directores y tenientes. Una tercera clase, según estipulaban los Estatutos, eran los Académicos Supernumerarios, reservada a discípulos premiados o notables y artistas no alumnos con madurez artística suficiente.

³ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, 1945, p. 72.

⁴ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, 1987, p. 123.

El funcionamiento de la Academia se regía por cuatro tipos de Juntas según especificaban los Estatutos: Particulares, Ordinarias, Generales y Públicas; las dos primeras regían cuestiones de organización. La Junta Particular tenía un carácter gubernativo, en ella los cargos políticos expresaban su control sobre los profesores que no asistían a la misma. Esta junta se encargaba de los nombramientos de Académicos de Honor. Sin embargo, era la Junta Ordinaria la que regía sobre el método de estudios y la expedición de títulos profesionales y grados de mérito. En ella reunidos los profesores y los cargos políticos discutían problemas de índole artística. Tenía carácter mensual, y a criterio del presidente, podían asistir Académicos de Mérito. La falta de regulación expresa en competencias artísticas hizo surgir conflictos en el seno de la Junta Ordinaria. Uno de esos temas problemáticos fueron los nombramientos de Académicos de Mérito, que debían ser juzgados por especialistas en todas las disciplinas. Las Juntas Generales se convocaban con motivo de los premios académicos y estaban compuestas por todos los miembros de la academia, aunque quienes votaban los méritos artísticos eran exclusivamente los profesores facultativos. Las Juntas Públicas tenían un carácter ceremonial, se distribuían los premios y se exponían las obras. En ellas se realizaba una oración o discurso y se recitaban poemas en alabanza de las artes, todo lo cual era incluido después en una publicación a cargo de la Academia.⁵

Sobre el devenir histórico de la Academia en sus primeros años dan cuenta los textos de Felipe María Garín y Salvador Aldana; este último hace una división de las diferentes etapas que ha atravesado la institución.⁶ Fueron cinco las mujeres nombradas académicas en lo que él denomina Etapa pre-académica, mientras que en el primer tramo cronológico de la Etapa académica propiamente dicha, se produjeron otros nueve nombramientos. Hemos señalado que los Estatutos son aprobados en 1766, estableciendo la docencia en las cuatro disciplinas, pintura, escultura, arquitectura y grabado. Posteriormente, en 1778, se incorporan las clases de flores y ornatos aplicados a los tejidos.⁷ Aumenta la estructura jerárquica y administrativa, con categorías profesionales. Se institucionalizan los Libros de Matrícula de alumnos. En 1791, se otorgan los primeros premios como pensionados en Madrid, a Vicente López y

⁵ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, 1987, p. 127.

⁶ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, 1945; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1998, p. 35-50. También lo recoge el texto de BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, 1987, centrado en la cuestión de los estudios de arquitectura.

⁷ Sobre la pintura valenciana de flores resulta muy útil el estudio de LÓPEZ TERRADA, María José, 2001.

Manuel Monfort. Se nombra Académicos de Mérito a aquellos académicos de la de San Fernando que habían impulsado la creación de la valenciana, y a personalidades artísticas relevantes como Francisco de Goya.

En 1802 tuvo lugar la visita de Carlos IV y María Luisa. En el besamanos participaron todas las autoridades de la ciudad y los altos cargos de la Academia. En 1808 tuvo lugar la sublevación en Madrid. La Academia de San Carlos, a instancias de los Académicos de Honor Conde de Floridablanca y el Conde de Cervellón, muestra su apoyo a Fernando VII. En 1811, los regidores del Ayuntamiento realizan un obelisco como exaltación del monarca. Tuvo gran relevancia el túmulo realizado por las exequias del Marqués de la Romana en el crucero de la catedral, a cargo del arquitecto y académico Cristóbal Sales. En esas mismas fechas los académicos deciden la fortificación de Sagunto. El 6 de diciembre de 1811 ante la proximidad de los franceses la Junta decide suspender los estudios.⁸ Valencia capitula el 9 de enero de 1812, entran en la ciudad las tropas y autoridades francesas.

El día 16 de enero de 1812 se reunía la Junta de la Academia de San Carlos en el domicilio del Vicepresidente Barón de San Vicente. Informa de un escrito del Intendente francés para Valencia, Barón de Lacueé, autorizando abrir los estudios y proponiendo ampliaciones de los locales. Pide que se inicie un Museo de Arte con las obras que ya posee la Academia y otras que puedan encontrarse en los conventos valencianos. Se proponen dos edificios, el que aloja la Real Casa de Enseñanza de Niñas, fundación del Arzobispo Mayoral, y el Convento de Montesa, que reúnen las condiciones de espacio requeridas. El 9 de junio de 1812, la Junta confirma cargos, se nombra Presidente y protector al Mariscal Suchet. El 21 de octubre de ese mismo año, reunida la Junta General, en la sede tradicional de la Academia, el encargado del discurso será uno de los afrancesados, Agustín de Quinto. Mientras, se van confeccionando las listas de objetos artísticos propiedad de los conventos. Estos nombramientos durarán poco, ya que en julio de 1813, los franceses abandonan Valencia.

Tras estos acontecimientos, el 26 de septiembre de 1813 se reúne la Junta de la Academia dando a conocer las obras ingresadas. Se leen algunos escritos de los conventos solicitando la devolución de los objetos de su propiedad. Finalmente el 23 de enero de 1814, la Academia

⁸ ARASC. *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1801-1812*. Junta 6 de Diciembre de 1811. “El Señor Vice-Presidente manifestó a la Junta, que por la aproximación de los enemigos a esta Capital, acordó en 25 de octubre la suspensión de los Estudios, lo que fue aprobado por la Junta, acordando siga por ahora la suspensión”.

propone devolver algunos y con los restantes fundar el Museo de la Academia. Se solicita a las autoridades la cesión del espacio, pero la petición volvió a caer en el olvido. El 22 de abril tuvo lugar la visita de Fernando VII a la ciudad de Valencia, y entre los actos oficiales estuvo la recepción en la Academia. El rey se interesa en su visita por algunas obras, y la Academia le dona una tabla de Joanes y un lienzo de la Magdalena original de Jerónimo de Espinosa. Agradecido por el obsequio, Fernando VII prometió enviar dos obras de su colección.

4.1 MUJERES ACADÉMICAS

Alfonso Pérez Sánchez comenzaba su ponencia en las Jornadas de investigación organizadas en la Universidad Autónoma de Madrid indicando que cualquier reflexión sobre el papel de la mujer en el arte español, sobre todo en la pintura, debía partir de la realidad de la existencia de un crecido número de mujeres que han realizado obras «de arte», o al menos consideradas como tal. Era un mundo en el que la organización de la producción, la estima de las obras y el consenso común consideraba la actividad artística como esencialmente varonil, pero mujeres pintoras siempre existieron, aunque su carácter fue singular y una excepción.⁹

Carlos Reyero señala que la pintura durante el siglo XIX continuó siendo tarea masculina, no obstante con el Romanticismo hubo una paulatina incorporación femenina a la práctica artística. Considera que su importancia cualitativa es escasa, a pesar de que el dibujo era parte esencial en la educación de las señoritas. Mujeres de la familia real participaron en exposiciones, y algunas de clase alta tenían profesores particulares. Poco a poco, las jóvenes burguesas se incorporan a la pintura. “La afición desembocó en vocación, y muchas aprendieron con algún maestro, avanzado el siglo XIX, en las principales escuelas se implantarían las clases especiales para señoritas”.¹⁰

Estrella de Diego afirma que las restricciones impidieron a muchas mujeres dedicarse a la pintura. La aristocracia difícilmente podía proporcionar profesionales ya que las expectativas y las actitudes del grupo lo evitaron. El mismo mecanismo social aplastaba la iniciativa

⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1984, p. 73.

¹⁰ REYERO HERMOSILLA Carlos, 1995, p. 76.

artística. En aquellos años en que una mujer no podía dibujar el cuerpo humano del natural, no podía viajar, solo podía ser respetable dentro del matrimonio y la fecundidad era un objetivo principal que dejaba poco tiempo al trabajo, el desarrollo artístico se limitaba al ámbito privado. La mujer “creaba poco, pequeño y cotidiano. Pintaba flores y pintaba sus sillas y sus animales: pintaba solo aquello que le estaba permitido pintar. A la mujer se le exige que sea más artística que artista y esa es la causa primera del diletantismo”.¹¹

Mónica Bolufer señala también que las admitidas en la Academia de San Carlos “no lo eran en condición de igualdad con los socios varones, aunque asistían a las entregas de premios”. Las obras, de pequeño formato, estaban elaboradas con técnicas más fáciles de manejar en un entorno doméstico (la mayoría dibujo o pastel). Su formación artística debió contemplarse como parte de una educación elitista en materias ornamentales. Sus trabajos eran considerados menores y la fragilidad de los soportes ha dificultado su conservación.¹²

Para Elena Palomares los testimonios de esa época nos muestran a unas mujeres inquietas con ganas de aprender pero sometidas a unas estructuras que no les facilitaban el camino. Eran “mujeres de buena posición, pintoras por afición, de calidad mediocre, que a pesar de su buena voluntad no participaron de forma real en las Academias”. Sus títulos fueron de honor, simplemente eran el reconocimiento de su pertenencia a una clase social, la nobleza.¹³

Theresa Ann Smith considera que las mujeres adquirieron un nuevo tipo de visibilidad en la esfera pública a finales del XVIII. Su participación institucional –aunque referido al caso de San Fernando– en el mundo del arte fue indicación de ello. Sus obras fueron evaluadas, estuvieron presentes en exhibiciones públicas y juntas de la Academia. Todo lo cual sugiere que su participación fue más importante de lo que habitualmente se ha concluido. La posibilidad de participar en las Academias conllevaba implicaciones clave para el desarrollo artístico. Las Academias eran el centro del mundo del arte, controlaban el acceso a la enseñanza antes realizado por los gremios, pero además imponían un estilo y creaban un orden jerárquico. La institución era un medio de ascenso social que daba prestigio al artista.¹⁴

¹¹ DIEGO OTERO, *Estrella de*, 1987, p. 12.

¹² BOLUFER, Mónica, 2009, p. 84.

¹³ LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 40.

¹⁴ SMITH, Theresa Ann, 1997, p. 280.

Realmente la única repercusión oficial que tuvo el nombramiento en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en esos primeros años era la expedición de un título con su nombre y la fecha de admisión. Un título que al menos desde enero de 1780 era encargado de delinear Antonio Colechá.¹⁵ En 1801, Vicente López dona a la Academia la lámina que será, desde entonces hasta nuestros días, la que se entrega a los académicos el día de la toma de posesión de su cargo.¹⁶ Los cargos que tuvieron las mujeres en la academia valenciana fueron los de Académicas de Mérito y Académicas Supernumerarias. Únicamente se nombró Académicas de Honor a algunas mujeres de la casa real. No consta su participación en las aulas, pero al margen de su pertenencia a una clase social alta, sus nombramientos reflejan en mayor o menor grado una implicación artística y un mérito. El título entregado asimilaba su categoría a la de pintores de renombre. La Junta Ordinaria de 17 de octubre de 1790 otorgaba el título de Académico de Mérito a Francisco de Goya y el pintor aceptaba dando las debidas gracias por haberle dispensado ese honor de contarle entre sus miembros.¹⁷ Entre ellos había ya varias mujeres. Algunas gozaron de mayor reconocimiento al añadir al título de Académicas de Mérito el de Directora Honoraria. Un cargo que capacitaba, al menos a los varones, a impartir clases en sustitución de los directores de las disciplinas. Más adelante, los nombramientos de Directoras Honorarias se suspenden debido al acuerdo de la Junta de seguir en todo lo que la Real Academia de San Fernando estipulaba. Un convenio que fue de aplicación para todos los académicos, aún en el caso de profesores.¹⁸

¹⁵ ARASC. Legajo 1/4/17. “D. Joaquín Pareja y Obregón, Presidente de la Real Academia de San Carlos de la presente ciudad. / Se pagaron de los caudales de la Academia cien reales de vellón, los mismos que debe percibir Antonio Colechá, por dos Títulos de Académicos de Mérito que ha delineado para las Sr^{as} D^a. María Caro y Sureda y D^a Manuela Mercader y Caro. / Valencia, 30 de Enero de 1780 / 100 Rs Vn. Pareja [Rubricado] / Recibí esta Cantidad de Antonio Rodríguez Conserge de la dcha. Valencia y Febrero de 1780. [Firmado y Rubricado]. Antonio Colechá”.

¹⁶ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1998, p. 44. Figura 2 apéndice gráfico.

¹⁷ ARASC. *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1787-1800*. Junta ordinaria de 17 Octubre de 1790. “El Señor Director General propuso que en atención al mérito conocido del Señor Don Francisco de Goya, teniente de la Real Academia de San Fernando y pintor de Cámara de S.M. y de haver dibuxado en esta Academia se le podía crear Académico de mérito en su clase, la cual propuesta fue oída con mucho gusto y por general aclamación fue creado, y recibido, y en su consecuencia se acordó: que se le escriba de oficio participándole esta noticia para su inteligencia”. Junta ordinaria de 7 de Noviembre de 1790. “Di cuenta de una Carta de Don Francisco de Goya dando las devidas gracias a este cuerpo por haverle dispensado el honor de contarle entre sus Académicos de mérito”.

¹⁸ ARASC. *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1787-1800*. Junta ordinaria de 2 de septiembre de 1787. “suspendiendo la Academia de dar en adelante títulos de Directores ni Tenientes honorarios por ir conformes en todo lo mismo que la Academia de San Fernando práctica”.

4.2 MICAELA FERRER

Micaela Ferrer fue la primera mujer que ingresó como académica en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Tan solo cinco años después de la constitución oficial, una pintora era nombrada Académica Supernumeraria en la Junta Ordinaria celebrada el 14 de agosto de 1773. El acta de la sesión da cuenta de la presentación por parte de la artista de un memorial acompañado de algunos dibujos y dos cabezas pintadas al óleo; en él solicitaba que se examinasen las obras y en consideración a su mérito la junta le concediera “el grado y honor a que se juzgue acreedora”.¹⁹ La Junta, una vez oído el dictamen y parecer de los vocales, acordó aceptarla con la categoría de Supernumeraria, independientemente de que si continuaba progresando en el estudio pudiera ser digna en el futuro de mayor graduación. Lo cual sucedió unos años después. El 13 de abril de 1777, la Junta Ordinaria le concede el título de Académica de Mérito en base a la obra presentada al Concurso General del año anterior.

Los datos que aportan los documentos de archivo son, como en la mayoría de los casos, muy escasos. En el acta de la sesión de 1773, se dice únicamente su nombre y apellido, y que era una de las maestras de la Casa de Enseñanza de Valencia.²⁰ Las obras presentadas nos indican que además de dibujar, manejaba la técnica al óleo pintando bustos. En 1777, en el acta de la Junta Ordinaria que la nombra Académica de Mérito se señala que era doncella y que vivía en la misma Casa de Enseñanza. En el padrón municipal de Valencia aparece ya registrada como maestra en 1770, y sigue figurando en 1777 entre las siete maestras empadronadas en la Real

Junta ordinaria de 6 de Abril de 1788. “Que por cuanto por diliveración de la Academia de 2 de septiembre de 1787, conseqüente a la práctica que sigue la de San Fernando se resolvió que en adelante no se de título alguno con honores de teniente o de Director & sí que solo se gradúen los individuos de todas las clases de Académicos de mérito ya que se ha observado inviolablemente esta práctica con Profesores de sublime mérito contra los deseos que la misma Academia tenía de premiarles”.

¹⁹ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*. Junta Ordinaria 14 de agosto de 1773, p. 38, y Junta Ordinaria 13 de abril de 1777, p. 65; ARASC. *Libro que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768*. Académicos de Mérito, n° 19 y Académicos Supernumerarios; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*. Académicos de Mérito, n° 11, p. 133 b^a, y Académicos Supernumerarios, n° 2, p. 137. En el apéndice documental 1 se transcriben todos los documentos localizados en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en los que aparecen reflejados estos nombramientos.

²⁰ La Casa de Enseñanza fue una de las primeras escuelas en Valencia para la educación de niñas, fundada por el Arzobispo Andrés Mayoral. El cual rubricaba en Valencia, el 12 de abril de 1766, con carácter interino los *Mandatos provisionales* para su funcionamiento. En: CALABUIG Y CARRA, Vicente, 1897, p. 112-115.

Enseñanza, sita en el número 37 de la calle de la Sangre en el barrio sexto de San Vicente.²¹ Conocemos, por uno de los libros impresos –en 1781– por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el que se detallan las noticias ocurridas durante ese periodo, que tenía 19 años en 1773, año de su nombramiento como Académica Supernumeraria; lo cual sitúa su nacimiento en 1753 o 1754.²² Según recoge el *Libro de Individuos* de la Academia murió el 23 de abril de 1804, aproximadamente a los 50 años de edad.²³ Por otro lado, Felipe María Garín en su texto sobre la Academia de San Carlos al hablar del nombramiento de otra de las académicas afirma que era catalana como Micaela Ferrer.²⁴ Sus biógrafos destacaron de ella que vivió sola y debió su manutención a su habilidad y continua aplicación a la pintura y el dibujo “sin apartarse jamás de todos los deberes que hacen apreciable a una mujer”.²⁵

Como sucede en muchos de los casos, sus dibujos y pinturas están desaparecidos, tal vez se perdieron, quedaron en manos de particulares, o bien figuran como anónimos en los depósitos de los museos. Lo que conocemos de su obra es a través de los documentos de archivo. En primer lugar, sabemos que lo presentado a la Junta acompañando el memorial por el que fue creada Académica Supernumeraria eran algunos dibujos y dos cabezas al óleo. Esa misma reunión, celebrada el 14 de agosto, daba comienzo expresando la Junta su satisfacción por los resultados del Concurso General y, dado que era el primero, decidían otorgar algunas gracias. Por ello, acordaron que todos los opositores a los premios de primera y segunda clase de pintura, que no tuvieran aprobación de la Academia para ejercer su profesión, fueran aprobados, sirviéndoles como examen las obras que habían trabajado para el concurso. A continuación, una vez finalizadas esas deliberaciones –señala el acta– se dio cuenta del memorial de Micaela Ferrer por el cual fue creada académica.

²¹ AHMV. Sección Histórica. Sección I. Subsección A. Clase I, Subclase B. Barrios 1º y 6º SAN VICENTE. Años 1770-1778. Matrícula de vecinos. Casa N. 37: La enseñanza.

²² REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las nobles artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, de 6 de noviembre de 1776 y del 26 del mismo mes de 1780*. Valencia: oficina Benito Monfort, 1781, p. 31.

²³ ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 138b^a.

²⁴ GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe María, 1945, p. 148.

²⁵ Así consta citada en: BOIX, Vicente, 1877, p. 33. También en: OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, p. 241; VIÑAZA, Conde de, 1889, tomo II, p. 94; ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p. 120; PARADA Y SANTÍN, José, 1902, p. 60; PÉREZ NEU, Carmen, 1964, p. 139; LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 41; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970, p. 141; ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 103; ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 1025; IBIZA I OSCÀ, Vicent, 2006a, p. 64.

El Concurso General convocado para la distribución de premios se había ido dilatando, por lo que la Junta Ordinaria del día 8 de agosto de 1773, fijaba que la adjudicación de premios se hiciera los días 12 y 13 de ese mismo mes. Con este fin se programaba una Junta General para el día 12 a las siete y media de la mañana, en la cual se darían los asuntos para las pruebas de repente, y seguidamente se juzgarían las obras con arreglo a lo contemplado en los Estatutos. También emplazaban la celebración de una Junta Ordinaria al día siguiente, 14 de agosto, convocando Junta Pública para la entrega oficial de premios el miércoles 18 de agosto a las cuatro y media de la tarde. Asimismo, se solicitaba que se pasara un oficio al “Teniente de Rey” a fin de que destinara algunos soldados para que cuidaran las puertas de la Academia, y que tras la Junta Pública “se mantuviera abierta la Academia por espacio de ocho días, mañana y tarde, estando expuestas las obras de los opositores a fin de que el público tuviera la satisfacción de verlas”.²⁶

La Junta General de 12 de agosto, presidida por Antonio Pasqual fue convocada con el fin de dar los asuntos para las pruebas de repente que luego, junto a las pruebas de pensado, se examinarían para la adjudicación de premios.²⁷ Pero entre los opositores algunos no habían cumplido lo prevenido en el edicto y los estatutos, por lo que se declaró que no tenían derecho a los premios, siendo excluidos del concurso.²⁸ Por ello, acordaron que ese día se votara sobre las tres clases de pintura y la primera de arquitectura, dejando las tres clases de escultura, con la segunda y tercera de arquitectura, para el día siguiente. Propusieron varios asuntos para las pruebas de repente, y tras un sorteo se asignaron los siguientes para la pintura: primera clase “Sansón reclinado en las faldas de Dalila es aprisionado por los Filisteos”; segunda clase “Reconviene Jacob a Labán por haberle dado a Lía en lugar de Raquel”; tercera clase “Dibujar la figura del Apolo por el yeso que está en la Academia”.

²⁶ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*. Junta Ordinaria 8 de agosto de 1773; Junta General 12 y 13 de agosto de 1773; Junta Ordinaria 14 de agosto de 1773; Junta Pública 18 de agosto de 1773, p. 34-40.

²⁷ Las pruebas de repente habituales en los concursos consistían en señalar un asunto o tema que se debía dibujar en ese mismo momento, disponiendo los opositores de un tiempo estipulado para su ejecución, que en este caso eran dos horas. Las pruebas de pensado consistían en la adjudicación de un tema que el opositor debía ejecutar en su casa y para lo cual disponía de un plazo de tiempo que podía estar en torno a los seis meses.

²⁸ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*. Junta General de 12 de agosto de 1773, p. 35. Cita como excluidos de primera clase de pintura a Joseph Inglés y a Joaquín Pons, de segunda clase a Miguel Ballester; de primera clase de escultura quedó excluido Agustín Portaña y Pablo Serra; de segunda clase de escultura Bautista Campos, Pedro Vicente Meliá y Joseph Vilella; en clase de grabado de estampas Pasqual Cucó y Francisco Navarro.

Para ejecutar estos asuntos se daban papeles iguales rubricados a todos los opositores. Estos, por separado, sin ser vistos por profesores ni maestros, únicamente asistidos por el presidente y secretario, trabajaban las obras por un espacio de dos horas. Trascurrido el tiempo, se recogían todos los papeles y se examinaban las obras realizadas junto a las que habían ejecutado previamente de acuerdo al tema de pensado que les hubieran asignado. Tras la votación de cada una de las obras, se sumaban los votos obtenidos en las dos especialidades, de repente y de pensado, y se adjudicaba un premio por cada de categoría.²⁹ En esta Junta Ordinaria como hemos visto se establecieron una serie de gracias a los opositores por tratarse del primer Concurso Público celebrado en la Academia de San Carlos. El acta de la sesión concluía con un acuerdo en relación a las concesiones otorgadas en esta ocasión, ya que, si se creían habituales, podrían hacer que en lo sucesivo los opositores actuaran con indolencia en los siguientes concursos. Y puesto que el fin era estimular a los profesores que se habían distinguido en el desempeño de sus respectivas obras, en lo sucesivo se procedería con todo rigor según lo estipulado en los Estatutos.

La admisión de Micaela Ferrer se produce el mismo día que concurren las circunstancias anteriores. A pesar de que las razones que se aducen en los otros casos son de muy diversa índole, su memorial se valora por separado, siendo su caso tratado en último lugar, una vez finalizadas las deliberaciones que concedían las gracias extraordinarias al resto de artistas.³⁰ Aunque no se dice que haya firmado oposición al concurso como en los otros nombramientos que se describen, con lo que refleja el acta no podemos descartar que ella pudiera haber realizado sus dibujos en el concurso, y que esas dos cabezas al óleo fueran la prueba de

²⁹ En pintura de primera clase, vistas las pruebas de los opositores que habían concurrido obtuvo cinco votos Joaquín Pérez, con el número 5, y tres votos Joseph Ribelles, con el número 1. Comparadas estas obras junto a las de pensado, los ocho vocales votaron por Joaquín Pérez y en consecuencia se le adjudicó el premio. En pintura de segunda clase siete vocales votaron por Severo Manayra, con el número 3; y uno por Joseph Ferrer, con el número 5, al compararlas con las de pensado todos votaron por Severo y se le otorgó el premio. En la tercera clase de pintura cinco votos fueron para Asensio Julián, con el número 8; dos para Rafael Ximeno, con el número 15; y uno para Francisco Royo, con el número 11; en las obras de pensado dos votaron a Asensio y seis a Rafael, adjudicándole a este el premio.

³⁰ En la clase de pintura se nombra Académico de Mérito a Joaquín Pérez, primer premio de esta clase. A Joseph Inglés, habiendo firmado oposición al primer premio de clase de pintura, y pese a no tener derecho a participar por no haber entregado a tiempo la obra, por sus méritos y edad de 58 años, y ser de los más frecuentes en los estudios, se le declara Académico de Mérito. En el caso de Joaquín Campos, de 25 años, residente en Orihuela, en atención al perjuicio ocasionado por el viaje y estancia en la ciudad, y por el acierto en su oposición al primer premio de pintura se le nombra Académico Supernumerario. Al resto de opositores de primera y segunda clase se les aprueba para ejercer la profesión de pintores.

pensado asignada anteriormente. Lo que significaría que sus obras podrían haberse exhibido en esta primera exposición pública de bellas artes celebrada en la Academia de San Carlos.

El hecho de que en 1777, fue un óleo sobre lienzo con el título de *Abraham e Isaac*, que ella había presentado al Concurso General celebrado los días 21 y 22 de octubre de 1776, lo que le valió el nombramiento de Académica de Mérito, podría dar crédito a la hipótesis de su participación en el primer concurso, ya que aquel coincidió con el día de su nombramiento como Académica Supernumeraria.³¹ En esta ocasión, las pruebas de repente que estipulaba la Junta General para el concurso de pintura –según consta en el acta del día 21 de octubre de 1776– eran: en primera clase, “El gran Kan Rey de los Tártaros imbia [*sic.*] dos embajadores al Rey D. Jayme de Aragón, ofreciéndole su ayuda para la conquista de la Tierra Santa”; en segunda clase el tema elegido fue “Abraham subiendo al monte del sacrificio con su hijo Isaac cargado con la leña”; para la tercera clase, se pedía otra vez a los opositores que dibujaran la figura de Apolo que estaba en la Academia.

Para su ejecución se entregaron –como era habitual– papeles rubricados a los respectivos opositores, para que por separado, sin intervención de los profesores, trabajaran por espacio de dos horas. En esta ocasión, vistas las pruebas y tras compararlas con las obras de pensado, se adjudicó el premio de pintura de primera clase a Joseph Ferrer, el de segunda clase fue para Joseph Camaron menor y en la clase tercera el premiado fue Mariano Villaplana. Si Micaela Ferrer presentó una obra con el título de *Abraham e Isaac*, su participación debió inscribirse en la segunda clase de pintura, ya que ese era el asunto asignado a esa categoría. Por tanto, su obra se realizó en idénticas condiciones en cuanto al tema y el modo de desarrollo se refiere que el resto de pintores que opositaron a este Concurso General.

Desconocemos cuál era la formación artística que tenía Micaela Ferrer, pero es probable que participando en un concurso en el que tuvo que competir con artistas que posteriormente alcanzaron cierto renombre, su capacidad pudiera ser similar. Tampoco podemos confirmar que su magisterio en la Casa de Enseñanza se desarrollara como profesora de dibujo, aunque es bastante probable. Todos sus biógrafos afirman que se mantuvo con el fruto de sus pinceles

³¹ En el ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*. Junta Ordinaria del 13 de abril de 1777, p. 65, solo se hace referencia al Quadro que presentó en la Junta del Concurso General de premios del año anterior. Sin embargo, Ángela Aldea señala que en el ARASC. *Acuerdos en limpio*. Sig. 02. Junta Ordinaria 13 de abril de 1777, figura como un óleo sobre lienzo con el título de «Abraham e Isaac». En: ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 103.

sin desmerecer sus títulos por su continua aplicación a la pintura y el dibujo. Así pues, la institución en el que vivió y ejerció su actividad profesional debió condicionar su formación artística. Conocer ese entorno en el que se desarrolló, el funcionamiento de una institución tan singular en la Valencia del siglo XVIII, permitirá valorar mejor su quehacer artístico y los términos de su participación en la Academia de San Carlos.

4.2.1 La Casa de Enseñanza

El Colegio y Casa de Enseñanza de Niñas Educandas de la ciudad de Valencia fue fundado por Andrés Mayoral Alonso de Mella (1685-1769), arzobispo de la ciudad de Valencia desde 1738. Su nombramiento fue muy bien acogido por su prestigio personal y por la necesidad que tenía la diócesis, vacante desde principios de siglo, por las ausencias debidas a distintas circunstancias de sus predecesores. Mayoral era natural de Molacillos (Zamora), hijo de una familia noble de la Rioja por parte paterna, su madre estaba emparentada con el cardenal Mella, arzobispo de Zaragoza. Estudió en Alcalá, fue canónigo de León y Sevilla, y obispo de Ceuta hasta que Clemente XII lo nombró arzobispo de Valencia. Entró en la ciudad el 8 de septiembre, y emprendió inmediatamente un amplio programa de renovación pastoral, que comenzó con la fundación en Valencia de la casa de Santa Rosa de Lima, situada detrás del actual ayuntamiento, en donde las maestras educaban a más de mil niñas. Fundó otros colegios en las calles de Sagunto, Horno Quemado, Ángel, Patraix, Grao y Brosquil, y otra Casa de Enseñanza en Játiva. En Valencia construyó varios templos y fundó el Colegio Andresiano con dotación para estudiantes pobres.

El Arzobispo Mayoral apoyó económicamente desde sus inicios a la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara predecesora de la de San Carlos. Creó la Biblioteca Pública del arzobispado, con más de 12.000 volúmenes, y el Museo de Antigüedades y el Monetario, que fueron destruidos durante la Guerra de la Independencia, cuando las tropas del general francés Suchet incendiaron el palacio arzobispal. Consciente de los nuevos tiempos que atravesaba la sociedad española e influido por el enciclopedismo francés y el desarrollo de los estudios literarios y científicos, el prelado promovió, además de estas iniciativas culturales, otras dedicadas a socorrer a los pobres. A través de las parroquias o sosteniendo el Hospital

General, el orfanato, la Casa de la Misericordia y el Colegio Imperial de los niños huérfanos de San Vicente Ferrer.

También fundó la Casa de agonizantes de San Felipe Neri para dar asistencia a los moribundos. Estableció donativos para los monasterios de la diócesis, para los labradores afectados por malas cosechas, y se hizo cargo de las dotes de las doncellas pobres que pretendían entrar en conventos o contraer matrimonio. Visitó las parroquias dotándolas de enseres y ornamentos, cuidó la disciplina del clero, y también de la inversión de las rentas pías y la contabilidad de los bienes eclesiásticos. En 1763, prohibió las procesiones en las calles de la ciudad que celebraban los disciplinantes. Mantuvo buenas relaciones con el erudito ilustrado Gregorio Mayans, aunque tuvieron sus disputas. Mayoral animó a Mayans en sus empresas culturales y le pidió consejo sobre cuestiones complejas. Tras la expulsión de los jesuitas, que ambos celebraron, las relaciones fueron más tensas debido a la reforma de estudios: Mayoral era tomista acérrimo, mientras que Mayans era antiescolástico. Pero Mayans alabó al arzobispo por sus visitas pastorales, y elogió su generosidad con los pobres y sobre todo, por su empeño en promover la enseñanza, aunque en otro sentido que el erudito.³²

4.2.1.1 Un edificio para la educación de niñas

En 1758, comenzó a levantarse el edificio de la Casa de Enseñanza, con el fin de ayudar a solventar la crisis que atravesaban los obreros del Arte Mayor de la Seda. Su destino era albergar un colegio para “la educación y recogimiento de doncellas de distinguido nacimiento”, a las cuales se dedicó el segundo piso. El principal y los bajos se destinaban a la enseñanza gratuita de niñas pobres. El edificio, de planta rectangular y estilo academicista, ocupaba el espacio delimitado por la calle Reglons, el antiguo convento San Francisco y, por los lados menores, la calle Llonganisa, y de la Sangre. Quedaba incluida en el recinto la antigua Iglesia de la Sangre. La más amplia de las cinco puertas de la planta baja dio acceso a la Iglesia de Santa Rosa de Lima, que fue capilla para las educandas de la Casa de Enseñanza durante los siglos XVIII y XIX.

³² CÁRCEL ORTÍ, Vicente, 1986, p. 278-281.

El edificio se ordena en torno a un claustro de orden toscano en tres plantas, con una logia en el piso superior, y una galería volada con barandilla de hierro en el primer piso. La fachada recayente a la calle Reglons –actual calle de Arzobispo Mayoral en honor del fundador– permanece en gran parte intacta, sobria y funcional, con las espesas rejas protegiendo los amplios ventanales. La entrada principal del edificio, en la calle de la Sangre, conserva el escudo del arzobispo coronando el dintel de la puerta, y la inscripción Real Casa de la Enseñanza de Niñas y Colegio de Educandas. Parte del edificio estuvo ocupado antiguamente por el Hospital de la Reina, transformado más tarde en Posada, y posteriormente, en iglesia dedicada a la Santísima Sangre por la cofradía de su nombre. En 1762, al ser incluida en el área de la fundación Mayoral, fue reedificada respetando únicamente el antiguo trazado de cruz latina, abriéndose de nuevo al culto en 1766. El presbiterio de la iglesia abría coro y tribuna a la Casa de Enseñanza, y una verja en la planta baja para comulgatorio.

Pero la capilla de la institución era la iglesia dedicada a Santa Rosa de Lima, situada en el extremo derecho de la fachada de la calle Reglons. De esta capilla se conserva íntegramente su fachada, con la entrada por esta calle, y las pinturas murales de la bóveda. La puerta, coronada por un frontón clásico, tiene batientes de planchas de latón dorado y está adornada con burilados de estilo rococó. Tras la transformación de la iglesia se desmontaron los ocho altares laterales, con sus retablos y el presbiterio. Las pinturas que adornaban las hornacinas se conservan. El altar mayor estaba formado por un retablo de orden corintio, de madera dorada, con la imagen de Santa Rosa de Lima entre ángeles. En los extremos del retablo las imágenes, en madera policromada, de San Andrés Apóstol y Santo Tomás de Villanueva. La bóveda de cañón con lunetos de la nave y la bóveda vaída del presbiterio mantienen las pinturas al fresco de José Vergara. La bóveda vaída está decorada con una composición en la que aparece Santa Rosa de Lima, arrodillada a los pies de la Virgen, con un grupo de niñas educandas de la Casa de Enseñanza, que refleja la finalidad docente de la fundación.³³

Sobre la distribución y ornamentación de las dependencias se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Valencia algunos documentos que describen su interior –aunque son de época posterior, por las noticias que tenemos, la institución docente mantuvo el mismo

³³ GRAU MESTRE, Lucía, 2000, p. 31-48.

funcionamiento.³⁴ El *Inventario de la Casa de Enseñanza* firmado por el director D. Francisco Villalba, el 28 de febrero de 1856, tras renunciar a su cargo hace entrega del establecimiento a su sucesor, el presbítero D. Vicente Sales. En él detalla los bienes y alhajas de la capilla de Santa Rosa de Lima, y los demás efectos de las clases generales, junto a algunos libros y documentos del archivo.³⁵

Este inventario comienza detallando los bienes de la iglesia, todos los lienzos de los ocho altares de los lados del Evangelio y de la Epístola, así como del altar mayor, que eran “pinturas del célebre Vergara (como el cielo y demás medallones pintados al fresco) y están en grandes marcos de madera dorada embutidos en el grueso de la pared”. Después describe los enseres de las clases generales, con la denominación según las profesoras en ese momento de cada aula. En la clase de costura de perfección al cargo entonces de D^a Josefa Inglés, había un cuadro de Santa Rosa; en la clase de costura de D^a Magdalena Ferranda, un cuadro grande de Santa Rosa de Lima pintado por Vergara “que viene desde la fundación”; en costura de D^a Antonia Quevedo, un cuadro de la Purísima Concepción; y en la costura de D^a Fernanda Cervera otro cuadro de Santa Rosa de Lima. En la Escribanía y Sala de Lección a cargo de D^a Manuela Estur, había “dieciséis cuerpos completos de madera con su correspondiente menaje de muestras, tinteros y salvadera”. En el recibidor se encontraban tres cuadros grandes con la vida de Jesucristo y “un retrato del ilustrísimo fundador D. Andrés Mayoral.” En la cocina

³⁴ AHMV. Sección III. Subsección G. Clase I. Subclase B. Profesorado. *Expedientes de profesores desde 1801 a 1808*; AHMV. Sección Histórica. D-51. CASA ENSEÑANZA. *Provisión de plazas de maestra para la Real Casa Enseñanza de Niñas de Valencia, 1837-1852*; AHMV. Sección Histórica. D-122. CASA ENSEÑANZA. *Escuela de Canto Casa de Enseñanza, 1863, Nóminas años 1862 y 63, Inventario de la Casa de Enseñanza, 28 de febrero de 1856*; AHMV. Sección Histórica. D-230. CASA ENSEÑANZA. *Colegio de la Real Casa Enseñanza Documentos de descargo, 1842-1849*; AHMV. Sección Histórica. C-1304. CASA ENSEÑANZA. *LIBRO DE Intervención de la Renta que se percibe Correspondiente a la Cassa de general de Enseñanza*; AHMV. Sección Histórica. C-1731. CASA ENSEÑANZA. *LIBRO E Inventario de la Administración general de los bienes de realengo, y sus rentas, que son destinados por El Ilustrísimo Señor Dn. Andrés Mayoral Arzobispo de Valencia, Para las Casas Pías de Enseñanza general de Doncellas educandas en la propia Ciudad, y fundación de Religiosos Agonisantes de Sn Camilo de Lelis, asistentes del Hospital General de la misma, comprendidas las casas que se han agregado para sitio, y terreno de dichas Casas Pías; Los cuales se reputan, y recahen en la propia Administración, que lo ha sido instituida, y fundada por el dicho Ilustrísimo Señor con escritura ante Phelipe Matheu escribano en 27 de Febrero de 1765 nombrando en Administrador al Dr.Dn. Manuel Verges su Thesorero actual.*

³⁵ AHMV. Sección Histórica. D-122. CASA ENSEÑANZA. *Inventario de las halajas y ornamentos de la Capilla de Santa Rosa de Lima de los títulos, libros y documentos del archivo y de los demás efectos pertenecientes a las clases generales de la Real Casa de Enseñanza de Niñas de Valencia fundada por el Ilustrísimo Sr. Don Andrés Mayoral Arzobispo que fue de la misma.* “Armario del archivo: 10 duplicado. Libro de las filiaciones de las Maestras que se formó en 1777, y sigue hasta 1785; 11. Libro que parece formó en 1788 en que se anotaba lo cobrado por alimentos de las Colegialas educandas y gasto del colegio”. Estos dos libros citados serían de gran interés a esta investigación, pero lamentablemente no se conservan en el AHMV.

también menciona un cuadro muy deteriorado. Mientras que el cuarto oratorio tenía “un altar con la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados con cortina de tafetán encarnado”.

Así pues, aunque no conocemos cuál fue la formación artística de Micaela Ferrer, sí podemos afirmar que en el lugar donde residía contemplaba a diario las obras de José Vergara, que era profesor, y su hermano Ignacio, presidente de la Academia de Bellas Artes en el momento de su nombramiento como Académica Supernumeraria. José Vergara no solo pintó la bóveda de la capilla donde la pintora asistía a misa diariamente, en la Iglesia de Santa Rosa de Lima, sino que además, en su quehacer diario como maestra también estuvo rodeada de los lienzos de este autor que, como hemos visto, colgaban en las clases donde Micaela Ferrer impartía docencia. José Vergara Gimeno (1726-1799) fue el fundador, junto a su hermano Ignacio y otros artistas valencianos, de la Academia de San Carlos; introductor de una renovación en el panorama artístico valenciano, que se plasmó en la redecoración de las iglesias valencianas con complejos programas iconográficos al fresco y en los lienzos de altar. También realizó numerosos retratos de personalidades valencianas, entre los cuales se le atribuye el retrato del arzobispo Mayoral –de la colección del Ayuntamiento valenciano–, que seguramente estaba en el conjunto educativo.³⁶ El vínculo entre ambos se debió al interés del arzobispo por las bellas artes, al preocuparse por el funcionamiento de las academias, primero la de Santa Bárbara y luego la de San Carlos, no solo con su contribución económica, sino estableciendo contacto epistolar con la Academia de San Fernando en apoyo de la creación de las academias valencianas. Con su espíritu ilustrado, Mayoral desarrolló una gran actividad en fomento de la educación no solo religiosa sino también artística. En este marco se establecería el contacto entre ambos, al realizar el arzobispo uno de los primeros encargos de relevancia que Vergara recibió: decorar la capilla de la Casa de Enseñanza, tanto los frescos como los lienzos que la adornaron.³⁷

La influencia artística que el profesor José Vergara pudo ejercer en esta pintora es algo que no podemos determinar, ya que no conocemos sus obras. Pero es importante tener en cuenta el estricto marco en el que desarrolló Micaela Ferrer su actividad profesional y cuáles eran sus

³⁶ Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm. (nº inv. 71). Según afirma GIMILIO SANZ, David, 2003, p. 80. “En los inventarios municipales de 1912, 1925 y 1958 nº 11, 87 y 740 respectivamente se atribuye a Vergara. Catalá, 1981, nº 66, lo cita como taller valenciano”. Dado que la Casa de Enseñanza fue ocupada por el Ayuntamiento de Valencia en el siglo XIX, este retrato –como sugiere Gimilio– junto a otras pinturas de menor tamaño de la colección municipal, formaría parte del complejo educativo.

³⁷ GIMILIO SANZ, David, 2003, p. 80.

posibilidades de conocer otras pinturas en función de las normas y horarios que debía cumplir. Además, estuvo durante la ejecución de las pinturas de la Casa de Enseñanza pues ya vivía en la casa en esos momentos. El reducido margen de actuación que refleja el reglamento interior de la institución en la que vivía, y la fuerte influencia que tuvo el pintor en el círculo académico permite aventurar que la impronta del profesor de la Academia pudo estar presente en las obras de la artista, incluso, como era habitual en la época, copiar algunas de ellas. Vergara fue profesor de San Carlos desde 1765, nombrado Director de Pintura junto a Cristóbal Valero, antes incluso de su constitución oficial el 27 de mayo de 1768.

4.2.1.2 Reglamento interior de la Casa Enseñanza

La Enseñanza Primaria no preocupó en exceso a la dinastía borbónica; aunque su legislación, ordenación e inspección se iniciara con Carlos III, ni se subvencionó ni se ejerció el control que sí hubo en la Enseñanza Superior. Se trataba de una enseñanza con regulación legislativa estatal, que hasta el siglo XIX no será pública y subvencionada. Valencia tenía, en 1727, una población en la capital –según el censo de Floridablanca– de 103.918 habitantes, con un número total de 5.411 escolares, de los cuales 2.554 eran niñas; en el año 1787, la cifra asciende a 4.968 mujeres del total de 10.077 escolares. A final del siglo estaban matriculadas ya en la enseñanza pública en Valencia capital 1.345 niñas, con 28 maestras (48 niñas por cada una) para su instrucción. Las escuelas giraban en torno a las parroquias y es el párroco el que inspecciona e informa de su funcionamiento, número de alumnos y sexo de los mismos. El mapa escolar queda configurado siguiendo la ubicación de las escuelas en cada parroquia. En la Parroquia del Salvador la Casa de Enseñanza del Arzobispo Mayoral, tenía como rector gratuito, entre 1785 y 1822, al canónigo Antonio Roca. Desde 1762 acogía 500 niñas pobres, y también pupilas, bajo el nombre de Colegio de Nobles Educandas.³⁸

A pesar de los esfuerzos de Campomanes, la incorporación de la mujer al mundo del trabajo y los oficios, tropezó con la resistencia de los Gremios. La Real Cédula de 15 de marzo de 1779 ordenaba que: “bajo ningún pretexto se impida ni embarace por los Gremios de estos Reynos [de Valencia] ni otras Personas, la enseñanza a mujeres y niñas de todas aquellas labores y

³⁸ ESTEBAN MATEO, León, 2009, p. 148.

artefectos propios de su sexo”.³⁹ Si la normativa para los maestros exigía conocer varios tipos de letra, leer sueltamente, manejar la ortografía básica, nociones de aritmética y el Catecismo del P. Ripalda; en cuanto a las docentes, en el año 1807, el argumento al respecto en la documentación, para solicitar dos escuelas de formación de maestras (una de ellas la Casa de Enseñanza), insistía en que “cualquier mujer sin haber precedido examen, informes, ni aprobación alguna, puede erigirse en maestra, con tal de que sea pobre y pedigüeña”.⁴⁰ Para la concesión hubo que esperar hasta 1867, con el establecimiento de la Escuela Normal de Maestras en Valencia. Una formación académica oficial que Micaela Ferrer no pudo adquirir en su época en Valencia. En todo caso, no podemos descartar que hubiera aprendido en otro lugar o en alguna de las academias privadas que funcionaron en la ciudad en aquellos años.

El 12 de abril de 1766, se ponía en funcionamiento la Casa de Enseñanza Pública de Niñas bajo el auspicio del Arzobispo Mayoral, para lo cual firmaba con carácter interino unos *Mandatos provisionales*.⁴¹ Estos comenzaban con la declaración de intenciones del arzobispo: su móvil era la propagación de la educación y el temor de Dios, para lo cual ponía no solo la solicitud para su logro, a expensas del cuidado y costo de su fábrica, sino que también los vivos deseos de su perfección. Cuya dicha sería completa si las maestras contribuían a este fin, y con unión y armonía suavizaban cualquier afecto contrario a la caridad, virtud que quería se ejercitase principalmente en esa casa. Los dieciséis mandatos estipulaban que la Casa de Enseñanza debía tener una cabeza gobernante, cargo que se denominaba Superiora. Su mandato lo ejercía sobre todo el personal; en especial, sobre las maestras tenía el poder de asignarles a su arbitrio las salas y clases de costura según le pareciese. Las maestras no podían introducir en la casa niña alguna, sería la Superiora quién asignara la clase, con la advertencia de que la maestra no lo hubiera solicitado anteriormente.

El séptimo mandato decía que “ninguna maestra saldrá de Casa sin compañera, la que señalará solo la Superiora: informada antes a dónde, y a qué va; siendo arbitra de negar o

³⁹ ARSEAPV. *Real Cédula por la que se manda que con ningún pretexto se impida por parte de los Gremios u otras personas, la enseñanza a mujeres y niñas de aquellas labores y trabajos que son propios de su sexo, sin embargo de las privativas que en sus respectivas Ordenanzas tengan los Maestros de los referidos Gremios, con lo demás que se expresa*. Madrid: Imprenta Pedro Marín, 1779, <http://hdl.handle.net/10251/18498>.

⁴⁰ ESTEBAN MATEO, León, 2009, p. 152.

⁴¹ Aunque no se haya conservado el archivo de la Casa de Enseñanza, el informe emitido por Vicente Calabuig, en 1897 transcribe en el apartado II todos los documentos de Régimen interior de la Casa de Enseñanza. En: CALABUIG Y CARRA, Vicente, 1897.

conceder licencia. Y en volviendo se presentarán las dos a la misma, para que de todo quede enterada”. En los días colendos (festivos) asignaba la Superiora a las maestras la compañera que más próximo tuviera su confesor. Los regalos, que por su labor particular recibieran las maestras, podían quedárselos, siempre que estuviera al corriente la Superiora. Ninguna persona podría entrar en la Casa sin licencia de la Superiora, tampoco se “convidará a comer, ni a refrescar a persona alguna” dentro, salvo que siendo mujer así lo pida su calidad, ocasión y circunstancias. “Porque, aunque esta Casa, no sea de Religión, tiene forma de Comunidad de Mujeres para un fin tan loable. (...) tocadas las *Ave-Marías*, si no es por necesidad indispensable espiritual o corporal, no se abrirá”. Tampoco se permitía a las maestras que fueran a comprar lienzo, encajes, hilo y otras cosas a las tiendas, los géneros serían llevados a la portería, y en el recibidor ellas los podían escoger. El Reglamento terminaba taxativo, daba el mando a D^a Catalina Lucena, y todas las maestras y el personal debían ser obedientes a su voz, “y la maestra que no obedezca ciegamente, se puede dar luego por despedida”.⁴²

En las *Constituciones autógrafas del fundador* se especificaba que la casa era destinada a la educación y enseñanza cristiana de niñas y doncellas, para lo cual se dividía en dos partes: una de niñas y doncellas que entrarán por la mañana y se irán a comer a sus casas, y lo mismo por la tarde y se irán a dormir a sus casas. Estas serían admitidas aunque fueran de poca edad, si estaban sanas. Otra clase de niñas y doncellas serían las que “no salgan de casa, ni de día ni de noche”, serían hijas de padres y abuelos que no tuvieran “oficio infame”, y debían estar sanas y ser capaces de vestirse, desnudarse y comer. Estas pagarían por los alimentos lo mismo que los colegiales de las Escuelas Pías. Sobre las maestras se especificaba que su número estaría de acuerdo con las necesidades, y que debían ser:

“de buena edad y robustas, solas, virtuosas, prudentes, hábiles en todos los ministerios que han de practicar y enseñar, sufridas, laboriosas, amantes del bien de las niñas para que no aborrezcan el trabajo, antes bien lo lleven con gusto, no iracundas ni altivas, más inclinadas a la piedad que al rigor, en fin, diestras para gobernar niñas ganándoles la voluntad, afables, queriendo ser antes amadas, reverenciadas, que temidas, en fin, han de proceder con esas niñas como verdaderas madres”.⁴³

⁴² CALABUIG Y CARRA, Vicente, 1897, p. 115.

⁴³ CALABUIG Y CARRA, Vicente, 1897, p. 117. Según indica ESTEBAN MATEO, León, 2009, p. 149, en el año 1762 eran siete las maestras dando clase a 500 niñas pobres, y también pudientes. El currículum de las segundas alcanzaba la lectura y escritura, no así el de las primeras, que se reducía a costuras. CÁRCEL ORTÍ, Vicente, 1986, p. 343, señala que Fabián y Fuero nombrado tras el fallecimiento del Arzobispo Mayoral, el 6 de octubre de 1769, “se encontró puesta ya en uso esta casa, con siete maestras, y concurrencia de quinientas a

La elección de las maestras debía realizarse “con la mayor reflexiva circunspección”, atendiendo no solo a su persona sino al ejercicio que había de practicar, para lo cual la doncella o viuda que fuera elegida maestra, debería entrar en la casa con su vestuario y ropa, y permanecer allí durante seis meses en prueba. Aunque la Congregación no fuese religiosa, se requerían los votos simples de obediencia y castidad. Una vez superados los seis meses, pasaban a ser Novicias durante un año, vestidas ya como las demás, y si era precisa alguna maestra en alguna labor de coser, bordar o dibujar, eran tratadas en iguales términos. Sus ocupaciones diarias comenzaban, en los cuatro meses más largos, a las cuatro de la mañana. Una vez vestidas pasaban al coro a dar gracias a Dios y tenían media hora de oración, rezaban maitines y laudes, y salían a lavarse, limpiar sus cuartos y desayunar. Después oían misa, debían rezar la estación y visitar los altares para ganar las indulgencias. El tiempo que quedase hasta que las niñas entraban a costura lo emplearían en trabajar o en devociones. Gastaban tres horas con las niñas en las labores y enseñarles la doctrina. Cuando salieran a comer, descansarían las maestras, rezarían las horas menores, y la comida era a las doce, “y en la comida, en estar juntas en honesta conversación divertidas, estarán hasta la una”.⁴⁴ Desde la una hasta las tres que volvían las niñas podían permanecer en sus cuartos. Después otras tres horas con las niñas rezando vísperas y completas del oficio. A la salida de las niñas, descansarían media hora y pasarían al coro, donde tenían otra media hora de oración, después de la cual rezaban a coros el rosario y se retiraban hasta la hora de la cena. Tras la cena otra media hora de conversación como a medio día, y finalmente, pasaban de nuevo al coro a rezar la letanía, tomando la bendición y retirándose hasta la mañana siguiente.

El sueldo se establecía en una libra al mes, o veinte sueldos; y a las que viniesen de otro reino, se les daba dos libras o cuarenta sueldos al mes. A las que viniendo de Francia no les probase bien este país, y se quisiesen volver se les pagaría la vuelta igual que se les pagó la venida.

seiscientas niñas y con la renta anual de 2.500 pesos, inclusa una pensión de 400 cargada sobre las rentas de la dignidad arzobispal para acudir a los gastos de alimentos y salarios de las maestras y sirvientas, con otros que ocasiona este grande establecimiento.”

⁴⁴ Sobre los alimentos que perciben se detallan en el *Reglamento autógrafo relativo al Colegio de Educandas*. “Las maestras tendrán la asistencia necesaria: por la mañana se les dará medio pan o medio rollo y un huevo o fruta o equivalente; a medio día una escudilla de sopa o arroz, sémola o fideos, un principio de carnero, la olla con tocino, garbanzos o alubias y un buen condimento con postres del tiempo. Por la tarde otro medio pan o rollo de cinco o seis onzas y fruta del tiempo o seca. Por la noche una ensalada cruda o cocida y un guisado de carnero y postres de lo dicho, y se les dará nieve en los cuatro meses de calor. Algunos días del año tendrán otro extraordinario. Estando enfermas se les asiste con medicinas y con todo lo que dispone el médico y cirujano de botica y comida.” En: CALABUIG Y CARRA, Vicente, 1897, p. 124.

Dice el *Reglamento* que las maestras gastan, en las clases y enseñanzas de las niñas, tres horas por la mañana y tres por la tarde. Así, de las veinticuatro horas les quedan dieciocho para dormir, descansar, oír misa y demás devociones, con lo que les pueden sobrar cinco o seis horas para trabajar en provecho propio. Esto en los días de trabajo, en los festivos y cuando no hay escuela para las niñas, pueden trabajar con la única obligación de oír misa.

En el citado *Reglamento*, se menciona en la programación diaria que, tras ejercitar las dos o tres horas de clases de labor, aprendiendo al mismo tiempo la doctrina cristiana y cantando devociones para su diversión, pasarán a oír misa y después, hasta la hora de comer, según las edades de las niñas irán unas a la pieza de leer y escribir, o la de dibujo o música. Entre los *Documentos de descargo* conservados del Colegio de la Real Casa Enseñanza figura, en 1848, un pago por la pintura y blanqueado del colegio, la factura total asciende a 1.300 reales de vellón, en el desglose figuran, entre otras estancias, un dormitorio pequeño con trece alcobas y uno grande con veinticinco alcobas, una sala de piano y la sala de dibujo.⁴⁵

Sobre la entrada de otras personas al Colegio, se prohíbe expresamente sin licencia de la Superiora, y “si algún hombre o mujer entrase con motivo de enseñar a dibujar, cantar o tocar, u otra habilidad,” la persona estará siempre acompañada de alguna maestra. En los días de fiesta, las maestras y niñas, tras los rezos y el desayuno, podrán ejercitarse algún tiempo en dibujar, escribir y aprender a leer latín. Así pues, aunque las disposiciones no especifican que se dieran clases de dibujo a las niñas, los datos demuestran que había una clase de dibujo –se apunta incluso que pudiera haber profesores externos de la materia–, y que allí se ejercitaban las alumnas con la presencia de una de las maestras.⁴⁶ Esto vendría a demostrar que es muy probable que, tal como afirman sus biógrafos, Micaela Ferrer, diera clases de dibujo y pintura

⁴⁵ AHMV. Sección Histórica. D-230. *Colegio de la Real Casa Enseñanza Documentos de descargo*. Entre los documentos figura el desglose del gasto festivo realizado. Un pago a José Cordón de sesenta reales de vellón por importe de la afinación de los tres pianos del Colegio, en 1847. En otro posterior, de 1849, se abonaron doscientos sesenta reales de vellón por la encordadura nueva de uno de los pianos. También encontramos un recibo por la impresión de quinientos ejemplares del programa del Colegio. Entre las cantidades recaudadas por la lección de lengua francesa en 1842, figuran unos pagos entre 60 y 80 reales de vellón por alumna, del importe total de 980 reales se invirtieron 250 en aceite y 330 en chocolate. Con motivo de las 40 Horas de los días 22 al 25 de febrero de 1848, se pagan 37 reales de vellón por una cajita de caramelos y dulces para las cantoras, 40 reales por medio cántaro de sorbete mantecado, 18 en barquillos, bizcochos y paciencias, 8 en rolletes y secos, y 9 en arbutías.

⁴⁶ En PINEDO HERRERO, Carmen; MÁS ZURITA, Elvira; MOCHOLÍ ROSELLÓ, Asunción, 2003, p. 45, se afirma que de las materias impartidas en ambos tipos de enseñanza (niñas pobres y “señoritas educandas”), eran comunes en ambas enseñanzas: doctrina cristiana, calceta, coser, bordar, leer y escribir. En el colegio, no en la pública, se enseñaba también aritmética, gramática, dibujo, francés y baile. El profesor de dibujo, en 1849, era Francisco Llácer, profesor de Colorido y composición en los Estudios Superiores de la Academia de San Carlos.

ganándose la vida con ello de forma profesional. Todo lo anteriormente expuesto nos lleva a cuestionar, al menos en este caso, algunas de las afirmaciones realizadas sobre las pintoras que fueron nombradas académicas en esos primeros años de la Academia de San Carlos:

“utilizan técnicas y procedimientos más «delicados» como el pastel y la acuarela, la miniatura, así como la copia paciente de los clásicos. [...] mujeres de buena posición, pintoras por afición, de calidad mediocre, que a pesar de su buena voluntad no participaban de forma real en las Academias, ni les estuvo permitido participar en las clases de dibujo, ni enseñar, ni presentarse a los concursos. Todo limitaba su capacidad creadora. Es más, debían conformarse con títulos de honor, lo que no apoyaba su capacidad de superación, era simplemente el reconocimiento de pertenecer a un «status» social determinado, la nobleza”.⁴⁷

En primer lugar, es poco probable que Micaela Ferrer, hubiera trabajado como maestra –en las condiciones laborales descritas– si hubiera pertenecido a una familia noble o de buena posición. Sin duda, Micaela Ferrer tuvo afición por la pintura, y se ejerció en ella en sus ratos libres, pero también es factible que lo hiciera a nivel profesional como maestra de la clase de dibujo. Sobre la calidad mediocre que pudo tener su pintura no podemos pronunciarnos, ya que su obra está desaparecida o no identificada. Pero, al menos, es posible afirmar que si bien, en 1773, la Junta consideró sus obras dignas del nombramiento inferior de Supernumeraria, ya apuntaban que si seguía prosperando alcanzaría mayor reconocimiento. Cuatro años después, en 1777, debió alcanzar ese perfeccionamiento, ya que la nombraban Académica de Mérito, con lo que demostró su capacidad de superación. Es este uno de los llamados títulos de honor a los que se refiere la historiografía al hablar de las mujeres, pero que en realidad eran, en esa época, los mismos con los que se nombraba a los hombres. Paradójicamente, el título de Académico de Honor, que habitualmente se otorgaba a las personalidades públicas, y para cuyo nombramiento no era necesaria ninguna habilidad en las bellas artes sino que era puramente honorífico, no fue otorgado a ninguna de estas mujeres.

El cargo de Director/a Honorario/a, fue suprimido por acuerdo de la Junta en 1787, según consta en el acta de la Junta Ordinaria de 2 de septiembre, en la que se nombra “Académico de Mérito en su clase de Pintura” –idéntico título que ostentó Micaela Ferrer desde 1777–, a Mariano Maella, pintor de cámara de Su Majestad. La Junta se lamenta entonces de no poder darle a un pintor de tal prestigio el título de “Director ni Teniente honorario por ir conformes

⁴⁷ LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 44 y 46.

en todo lo mismo que la Academia de San Fernando practica”.⁴⁸ Aunque no hay ninguna noticia que indique que asistiera a las clases, ni que su participación le permitiera impartirlas, los indicios apuntan a que no lo hizo. Además, el magisterio en la Academia de San Carlos se reservaba a los Tenientes y Directores, cargos que no tenemos noticia que ella ostentara.

En cuanto a lo que se afirma sobre la técnica habitual empleada por las mujeres, el pastel o la acuarela, tampoco este caso se ajusta, ya que como hemos visto, al menos en las ocasiones que presentó obras a la Academia de San Carlos, estas eran óleos y dibujos. Respecto a la copia de clásicos, era una de las prácticas habituales de la formación pictórica academicista. Se dibujaba siguiendo las cartillas de dibujo, o copiando modelos de yeso en las clases, a las que se les dio el nombre genérico de academias. Numerosos lienzos fueron reproducidos en grabados, que a su vez sirvieron a los artistas para su formación. Pero además, con la obra que le valió su segundo nombramiento, participó en un Concurso General de pintura. El asunto que ejecutó para ello fue el mismo que el resto de opositores varones, y suponía una creación, al menos en la composición del tema. Por añadidura, su obra también debió participar de la exposición pública en los locales de la Academia de San Carlos, tras la distribución de los premios, como hemos descrito que se hizo con el resto de las obras presentadas al concurso.

Micaela Ferrer tenía 19 años cuando fue nombrada Académica Supernumeraria por la pintura. Era una maestra, que desempeñó su magisterio en una institución precursora de la enseñanza femenina en Valencia, tanto benéfica como para nobles. Tuvo el honor de ser la primera mujer que ingresó en la Academia de San Carlos. Una mujer trabajadora que se dedicó con empeño a la pintura y que, tras años de perfeccionamiento, consiguió el reconocimiento de los académicos al obtener en 1777 el título de Académica de Mérito por su pintura.

⁴⁸ ARASC. *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1787-1800*. Junta ordinaria 1 de junio de 1787.

4.3 CASILDA BISBAL

Casilda Bisbal fue nombrada Académica Supernumeraria en la clase de pintura el 9 de agosto de 1789.⁴⁹ Presentó a la Junta un memorial acompañando el Libro de principios de José Ribera que ella había copiado. Y como en el caso de Micaela Ferrer, tras tomar la Junta su decisión, esperaban de ella que continuara con su formación y adelantamiento, para en un futuro, tal como de su talento cabía esperar, poder agraciarla con mayores honores. Los datos que aportan sus biógrafos son también sumamente escasos.⁵⁰ Manuel Ossorio y Bernard en 1868, afirmaba sobre ella: “A principios de este siglo pintaba con crédito en Valencia, conservándose en poder de particulares diferentes trabajos suyos, que demuestran sus excelentes disposiciones para el cultivo del arte”.⁵¹

El único dato personal que tenemos es que era vecina de Benicarló (Castellón). La Cartilla o Libro de principios de Ribera que dibujó y presentó para su nombramiento, aparecía registrada unos años después con el número 43 en los inventarios de 1797.⁵² Adela Espinós en su *Catálogo de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*, la titula *Cartilla de Principios*, y la describe así: “Cuaderno de 24 hojas de cuartilla de papel imperial, copiando la Cartilla o

⁴⁹ ARASC. *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos 1787-1800*. Junta ordinaria de 8 de agosto de 1789. “Casilda Bisbal vecina de la villa de Benicarló presento Memorial para acompañar el Libro de principios de Rivera copiado de su mano que presentara a la Academia para que se le agraciara con el grado de mérito que mereciera la obra, y habiéndose examinado por todos los Profesores, dixeron estar muy bien copiado, y que merecía se le atendiese, y se acordó de unánime parecer de todos que se le podía crear Académica Supernumeraria en la clase de Pintura, esperando la Academia mayores adelantamientos de la suppta como de su talento se podía confiar, para entonces, poderla agraciara con maiores honores”; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 197b^a. “Académicos Supernumerarios. 6. Doña Casilda Bisbal Presentó el Libro de Ribera cuyos principios había dibuxado y viendo están muy copiados, de unánime parecer fue creada Académica supernumeraria en Junta ordinaria de 9 de Agosto de 1789”.

⁵⁰ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, p. 84; BOIX, Vicente, 1877, p. 19; ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p. 66; PARADA Y SANTÍN, José, 1902, p. 61; PÉREZ NEU, Carmen, 1964, p. 139; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970, p. 55; ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 318; ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 609; IBIZA I OSCÀ, Vicent, 2006a, p. 49.

⁵¹ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, p. 84.

⁵² ARASC. *Ynventario de la Real Academia de San Carlos en el año 1788. Según el Estado en que se hallaron todos sus muebles y alajas, puesto en limpio i añadido en el año 1797*. “Dibuxos: N. 43. Cuaderno de Casilda Bisbal”; ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797*. “Dibuxos: N. 43. Un Cuaderno de 24 ojas de cuartilla de papel imperial en que se halla dibuxada de Lápiz todo el Libro o Cartilla de principios de Rivera copiado por Casilda Bisbal, la que le presentó a esta Academia, con un Memorial en que manifestava ser obra de su mano y suplicaba se le diese aquel onor que juzgase la Academia, y en su vista, se la creó Académica Supernumeraria en 2 de Agosto de 1789.”

Libro de Principios de José de Ribera, presentada a la Academia de San Carlos, con la que obtuvo el nombramiento de Académica supernumeraria en 9 de agosto de 1789”.⁵³ Poco más podemos añadir, ya que el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde están depositadas las obras de la Academia de San Carlos, no conserva actualmente su obra. Casilda Bisbal ,al contrario que Micaela Ferrer, parece que no volvió a presentar ninguna otra obra a la Junta para su examen y posible ascenso a Académica de Mérito⁵⁴ –al menos no hemos localizado datos al respecto. Debido a la pérdida de su obra, no conocemos la calidad que pudo tener la copia que ella realizó, pero sabemos que estas cartillas eran un primer paso esencial en la formación artística de los pintores de la época.

4.3.1 El dibujo base de las artes

En el aprendizaje de las bellas artes, principalmente de la pintura y la escultura, es patente la importancia del dibujo en la formación de los jóvenes. Ya desde Cennini se recomendaba a los jóvenes que aprendieran guiados por el maestro, no solo en los modelos que deben seguir, sino también en los pasos que deben dar. El proceso a seguir debía comenzar la práctica por los elementos más simples hasta los más complejos. Leonardo da Vinci, ya afirmaba que se debían copiar primero los dibujos de los buenos maestros. En el aprendizaje del dibujo se han considerado tradicionalmente tres etapas: la copia de composiciones bidimensionales, la copia de modelos tridimensionales estáticos, y la copia de modelos del natural.⁵⁵

La copia de composiciones realizadas por otros maestros ha sido constante en la formación de los artistas, esta copia se podía realizar de los dibujos o bien de las estampas. Los modelos se concebían ya desde el principio para aprender a dibujar. En los talleres y academias o escuelas de dibujo, las colecciones de estampas y dibujos eran el material didáctico para la enseñanza. El estudio iba en progreso desde lo más sencillo, las partes del cuerpo humano por

⁵³ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 318.

⁵⁴ Aunque, BOLUFER PERUGA, Mónica, 2007, p. 83, la relaciona como Académica de Mérito, nombrada en Junta Ordinaria de 9 de agosto de 1789, en el acta solo consta su nombramiento de Académica Supernumeraria, y tampoco figura como tal en los libros de individuos que registran los cargos de los académicos.

⁵⁵ VEGA GONZÁLEZ, Jesusa, 1989, p. 2.

separado, hasta llegar a la figura humana completa. Las cartillas de dibujo, y las colecciones de estampas nos permiten conocer cómo era ese estudio progresivo; estos materiales también servían a los artistas profesionales como repertorios en sus creaciones.

Desde comienzos del XVII, este tipo de cartillas se convierten en manuales para copiar que circularon por toda Europa; las mismas que en época contemporánea han seguido usándose. La mayoría de las cartillas de principios de dibujo seguían en su organización el mismo programa de trabajo: las partes de la cabeza, cabezas enteras, diferentes miembros del cuerpo, y por último, figuras enteras. Es muy probable que estas cartillas consolidaran el método de trabajo que se inició en la Italia del Renacimiento, y que la Academia francesa generalizó a toda Europa. A fines del siglo XVI, Bolonia asumió el liderazgo artístico, y Agostino Carracci fue el artista que más vinculado estuvo con las primeras cartillas de dibujo. La primera conocida fue dibujada y grabada por Fialetti, publicándose en Venecia, unas publicaciones que tuvieron gran seguimiento en la Italia del Seiscientos.

Ribera fue el primer pintor español que publicó algunas estampas con estudios para principiantes, en sintonía con la realidad italiana del momento. Su obra fue estudiada en Francia, y sirvió allí de modelo pedagógico, grabada al aguafuerte por Louis Ferdinand y publicada por Nicolas Langlois en fecha anterior a 1650, año en el que se conoció la segunda edición de Pierre Mariette.⁵⁶ La fundación de la Academia de Pintura y Escultura en París, en 1648, fue el estímulo para la publicación de otras cartillas. Charles Le Brun dibujó y publicó en París unos principios dedicados al Duque de Anjou. Las cartillas de dibujo también fueron usadas en España; Jusepe Martínez y Palomino recomendaban, para los rudimentos del dibujo, los diferentes clásicos que había impresos: Las de Jacopo Palma, la del Guarcino de Cento, la de Villameno, las de Estefano de la Bella; pero, sobre todas, la del insigne Españolito José de Ribera. Estas cartillas eran usadas como material de trabajo hasta su destrucción, siendo sustituidas por otras similares.

De los modelos pedagógicos que dibujó y grabó José de Ribera, en torno a 1622, –el primer pintor español que realizó este tipo de obra– se conocen un estudio de ojos, otro de orejas, y uno de narices y bocas. Se ha considerado siempre la suya una cartilla inacabada, pero parece que fueron concebidos como estampas sueltas que debieron circular hasta agotar las láminas,

⁵⁶ VEGA GONZÁLEZ, Jesusa, 1989, p. 5.

y que fueron copiadas en múltiples ocasiones. En España, se conserva el *Livro de principios para aprender a dibujar sacado por las Obras de Joseph de Rivera, llamado (bulgarm.te) el Españolito*, que grabó Juan Barcelón, discípulo de Juan Bernabé Palomino, en Madrid; y fue publicado con portada en castellano y en francés en torno a 1774.⁵⁷

Esta cartilla estuvo a la venta en un primer momento en la Librería de Antonio del Castillo; luego pasó a la Calcografía Nacional, vendiéndose por 12 reales en 1830, y dos reales menos a partir de marzo de 1833. En 1830 se vendieron 19 ejemplares, el punto culminante de ventas se dio en 1835, con la venta de 76 ejemplares; a partir de ese momento la cifra fue decayendo, seguramente debido a la publicación de una nueva cartilla de dibujo ese mismo año. Durante el siglo XVIII, los planes de estudios de las academias de arte seguían los métodos habituales del taller, por lo que continuaron funcionando como escuelas de dibujo. En ellas se fomentó la publicación de cartillas de principios que sirvieran como material de estudio. La demanda de este tipo de modelos no era solo académica, sino que también se usaron en las escuelas de dibujo que algunos maestros tenían en sus casas, o por algunos aficionados; aunque, con certeza, estos *Principios* sirvieron a los pintores en su formación.

Debido a que la enseñanza del dibujo tenía como principio esencial que el aprendiz copiara a los grandes maestros, la necesidad de modelos en el taller, la academia o escuela de dibujo era evidente, y reunían colecciones para tal fin. En ocasiones, era el maestro quien dibujaba el modelo que debían copiar antes de pasar al dibujo del natural. Las donaciones de colecciones fueron muy bien recibidas por las academias. Como ejemplo, Manuel Fernández Varela donó a la Academia de San Fernando varios estudios de Mengs, Batoni, Maella y Marron con algunas cabezas de la Escuela de Atenas realizadas por Mengs. Un total de cincuenta y cuatro cuadros con sus marcos y cristales para repartirlos en las escuelas y que sirvieran a los discípulos; la mayor parte eran academias “dibujadas por el Natural”. En la donación especificaba que se reservaba “algunos diseños que aún me quedan de los enunciados célebres maestros para enviar con el mismo objeto a la Academia de San Carlos de Valencia”.⁵⁸

Los modelos que se usaban para dibujar, pertenecían al maestro o a la institución docente; enmarcados colgaban en las paredes de las salas de dibujo. Deus Calvaert tenía en las paredes

⁵⁷ Figuras 3-7 apéndice gráfico.

⁵⁸ VEGA GONZÁLEZ, Jesusa, 1989, p. 13.

de su taller estampas de Durero; según el inventario de Rembrandt, en 1656, tenía treinta y cuatro álbumes de estampas, entre ellos el de Andrea Mantegna, tres con estampas originales de Rafael, uno dedicado a Carracci, Guido Reni y Ribera, junto a álbumes dedicados a los grabadores del Norte. El paso siguiente era el dibujo del natural que debía realizarse en la sala de estudio, tanto con luz natural como artificial. Fue esta faceta, de vital importancia en el desarrollo artístico de los pintores, la que estuvo vedada a las mujeres en las academias. La imposibilidad de asistir a la clase del natural, privaba a las pintoras del acceso a la pintura de historia, considerada entonces la pintura por excelencia.

Así pues, el único dato que tenemos sobre la pintura que pudo realizar Casilda Bisbal es esa copia de una cartilla de dibujo, que como hemos visto, era utilizada en la primera fase de formación de los pintores. Por la fecha en que presenta su obra, 1789, es probable que el original que reprodujo fuera el *Livro de principios...* que había grabado en torno a 1774 Juan Barcelón. Aunque la posibilidad de que la adquiriera cualquier aficionado existía; si, como hemos visto, se vendieron en la Calcografía Nacional un total de 19 ejemplares en 1830, no sería algo habitual que cualquier principiante poseyera una de ellas. Por lo tanto, lo más probable es que la cartilla de dibujo perteneciera a una escuela de dibujo particular, o al taller de algún maestro pintor, donde ella la pudo copiar.

Hasta el momento no hemos podido relacionar el apellido Bisbal con ninguna de las familias nobles que tuvieron cargos honoríficos en la Academia de San Carlos –ni en las genealogías consultadas⁵⁹, como veremos que sí ocurre en el caso de otras académicas. Lo cual nos induce a pensar que esta mujer no perteneció a una clase social elevada.⁶⁰ Podría corroborar esta hipótesis el hecho de que en cuatro casos en los que a las pintoras se les dio el título de Académica Supernumeraria, no se ha podido establecer relación alguna con familias ilustres. Sin embargo, en la misma época en la que Casilda Bisbal fue nombrada académica, hubo otro

⁵⁹ Además de los textos editados sobre genealogía, existen numerosas bases de datos en Internet en las que se relacionan los integrantes de las familias de apellidos ilustres, en este caso no arrojan ningún resultado que incluya este apellido. Tampoco hemos podido localizar que el apellido aparezca en las búsquedas realizadas en PARES Portal de Archivos Españoles del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, donde a través de cartas, pleitos, peticiones oficiales u otro tipo de contratos, se puede seguir el rastro de muchas de las personas relevantes de esa época.

⁶⁰ En el ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 47, consta el nombramiento como Académico de Honor el 4 de julio de 1811 del Excelentísimo Señor Don Enrique O'Donnell, Conde de la Bisbal, Teniente General de los Reales Ejércitos. Aunque en ocasiones tras la concesión de títulos nobiliarios los receptores cambiaban sus apellidos, no es posible establecer ningún vínculo con este Bisbal, ya que la concesión del título a Enrique O'Donnell se produjo en 1811, y Casilda Bisbal ya tenía ese apellido en 1789.

artista con el mismo apellido que aparece reflejado en las actas de la Academia de San Carlos, se trata de Silvestre Bisbal. Aunque desconocemos si existió algún vínculo entre ambos, este último presentó a la Junta un memorial en 1788 –según consta en el acta de la Junta Ordinaria de 3 de agosto.

El acta de la sesión se hace eco de un acuerdo tomado en la Junta de 3 de febrero del mismo año, ante el memorial presentado por el profesor de escultura Silvestre Bisbal, vecino de Castellón de la Plana. Según aquel acuerdo, el profesor se había presentado en la Academia para ser examinado el día 17 de julio. En ese momento el Director General, Josef Esteve y Francisco Bru, ambos de mutuo acuerdo, le dieron el asunto del que debía ejecutar un borrador en dos horas. El tema señalado fue: “Estando en el desierto San Juan Bautista y San Andrés, le señala al Mesías que pasava por la otra parte del Jordán diciendo Ecce Agnus Dei”.⁶¹ Pasadas las dos horas, y visto lo que había hecho, le dieron seis meses de tiempo, contados desde ese día, para poner en limpio dicho asunto, debiéndolo modelar en la misma Academia, y una vez ejecutado se presentaría a la Junta para que esta determinara su admisión, aunque no parece que finalmente fuera nombrado académico.

Silvestre Bisbal aparece mencionado, el 5 de agosto de 1789, en una relación de pagos hechos por el Ayuntamiento de Castellón, con motivo de los “actos ocurridos en la proclamación por la exaltación al trono del rey Carlos IV, que se celebró en la villa los días 14, 15 y 16 de julio de ese año”. En el detalle del gasto realizado se indica en primer lugar un pago de treinta libras a Silvestre Bisbal por los dos retratos que pintó de los reyes.⁶² Por otro lado, también localizamos su nombre en algunos documentos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, en relación a la invención de una máquina para agramar cáñamo. En el texto impreso con el *Extracto*, las actas del año 1790 señalan que, después de la Navidad, se presentó “una Real Carta Orden en la que mandaba Su Majestad que se le informase sobre el mérito actual de la máquina para agramar cáñamo, que presentaron a ese cuerpo, Manuel, Juan y Silvestre Bisbal, vecinos de Castellón de la Plana, por cuyo motivo fueron premiados con cincuenta doblones en distintas ocasiones. En vista de lo cual se acordó que se recogiese

⁶¹ ARASC. *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1787-1800*. Junta ordinaria de 3 de agosto de 1788.

⁶² BALBÁS CRUZ, Juan Antonio., 1892, p. 284; y LORES MESTRE, Beatriz, 1999, p. 211. La factura total ascendía a 1.487 libras y 19 sueldos, además de las 30 libras pagadas por los retratos, se abonaban a Josep Fabregat 94 libras, 6 sueldos y 10 dineros por dorar los marcos de los retratos para el Real pendón, lienzos pintados y demás obras que trabajó para el adorno de la Casa Capitular. A Vicente Marqués, sastre, 6 libras y 16 sueldos por coser las banderas de la Villa y el dosel para los reales retratos.

lo reflejado en actas y acompañado de los ejemplares del Extracto de los años 1785 y 1786, se remitiese al Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, en cumplimiento de la Real Orden”.⁶³ El memorial presentado a la Sociedad Económica, en 1786, aparecía ilustrado, siguiendo la tendencia que desde esa época acompañaba a la mayoría de los artilugios e inventos presentados, bien a través de grabados o de dibujos a mano. Los *Extractos* de las actas adjuntaban un grabado de cada una de esas máquinas, en este caso *De la máquina para agramar el Cáñamo. Sus autores Manuel, Juan Bautista y Silvestre Bisbal, hermanos*.⁶⁴

Los hermanos escribieron varios memoriales y cartas a la sociedad en referencia a esta máquina.⁶⁵ En 1785, “Manuel Bisbal i Mulet, revisor del Santo Oficio de la Inquisición, vecino de Benicarló y, Juan Bautista y Silvestre, hermanos los tres, y estos vecinos de Castellón de la Plana, profesores de las Bellas Artes de Escultura, Arquitectura y Pintura, exponen que han inventado una Máquina para Agramar cáñamo y lino, sencillísima, de muy poco coste y fácil manejo.” Según cita el acta de la Junta Ordinaria del 4 de octubre de 1786, se les dio un premio de 3.000 reales de vellón. Silvestre Bisbal, se dirige a la Sociedad, como vecino de la villa de Castellón de la Plana, y profesor de las tres Nobles Artes, en una carta desde Valencia el 30 de agosto de 1786, expone haber recibido un premio, juntamente con sus dos hermanos. También Manuel Bisbal firmaba en Valencia una carta al respecto el 29 de noviembre de 1785; y nuevamente, volvía a escribir en contestación a un aviso recibido a través de su primo Henrique López, el 16 de febrero de 1786, desde Benicarló.

Ningún documento vincula a estos tres hermanos con Casilda Bisbal, lo cierto es que residía en Benicarló, en 1789, y que copió una cartilla de principios, tarea habitual en las escuelas de dibujo. Dos de los hermanos Bisbal, inventores de la máquina de agramar, Juan Bautista y Silvestre, eran profesores de bellas artes en Castellón; y el tercero, Manuel, revisor del Santo Oficio de la Inquisición, residía en 1786 en Benicarló. Quizá ella también fuera hermana, o hija o esposa de alguno de ellos –dada la proximidad cronológica y el ámbito cercano– lo que permitiría vincularla a un taller o escuela familiar; pero, de momento, no lo podemos afirmar.

⁶³ RSEAPV. *Extracto de actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia que comprende desde el principio del año 1787, hasta 13 de noviembre 1791*. Valencia: Benito Monfort, 1792, p. 142.

⁶⁴ MARTÍNEZ RUIZ, Enrique; PAZZIS PI CORRALES, Magdalena (eds.), 2008, p. 391.

⁶⁵ ARSEAPV. *Varios memoriales y cartas sobre la máquina de agramar cáñamo inventada por los hermanos Manuel Silvestre y Bautista Bisbal*. CAJA 15, LEG. II, SIG.1, 1785, <http://hdl.handle.net/10251/18683>.

Luciana Perea presentó a la Academia de San Carlos un dibujo de lápiz que representaba a Salomón y Bersabé, y en vista de su aplicación fue nombrada Académica Supernumeraria por la pintura en Junta Ordinaria de 2 de diciembre de 1810.⁶⁶ Ese día también era nombrada con el mismo título su hermana Concepción, en su caso por un dibujo sobre el *Robo de Europa*. El acta señala que los dibujos a lápiz de ambas eran copia de estampas, y los miembros de la Junta, tras su valoración, acordaban que se les despachasen los correspondientes títulos acreditativos. El dibujo aparecía en el *Inventario* con el número 106, junto a la escueta descripción que era habitual en la época: “Dibuxo que representa a Salomón y Bersabé con su marco de madera y cristal por D^a Luciana Perea, por cuya obra se la nombró Académica Supernumeraria por la pintura”.⁶⁷ Curiosamente –ya que no es frecuente que se conserven–, hoy en día, ambas obras siguen formando parte de los fondos de la Academia de San Carlos depositados en el Museo de Bellas Artes de Valencia.⁶⁸ Y lo que todavía es más extraño – pues rara vez este tipo de obras abandonan los depósitos del museo– este dibujo, como más tarde detallaremos, ha sido expuesto al público, en este siglo XXI.

Los biógrafos del XIX no las citan,⁶⁹ y la historiografía posterior apenas aporta algún dato más sobre ellas.⁷⁰ Igual que sucede en los casos de las otras dos académicas, Micaela Ferrer y Casilda Bisbal, nombradas también con categoría de Supernumerarias, el apellido de las hermanas Perea no está relacionado con ningún miembro de la Academia, ni tenemos noticia

⁶⁶ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812*. Junta Ordinaria en 2 de diciembre de 1810; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 198 b^a.

⁶⁷ ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797*. “Dibuxos: N. 106”. Aunque el inventario tiene la denominación con la fecha de 1797, en el libro figuran añadidas obras muy posteriores, como este dibujo.

⁶⁸ Figura 8: Luciana PEREA. *Salomón y la reina de Saba*. Museo Bellas Artes de Valencia. Lápiz negro. Papel granuloso agarbanzado. 470 x 358. N^o Catálogo: 340 AE. N^o Inventario: 8829.

⁶⁹ No las citan: OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868; BOIX, Vicente, 1877; ALCAHALÍ, Barón de, 1897. Tampoco aparecen en: PARADA Y SANTÍN, José, 1902; PÉREZ NEU, Carmen, 1964; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970. La primera vez que aparecen en la historiografía es en: GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe M^a, 1945, p. 159, que las confunde haciendo de ellas una sola persona. “y supernumeraria a D^a Luciana Concepción de Perea, por sus dos dibujos al lápiz de Salomón y Betsabé y el Robo de Europa, igualmente juzgados en el acto”.

⁷⁰ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 134; LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 41; ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 104; LÓPEZ DE PARDO NISTAL, Covadonga, 2003, p. 41; ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 1911; IBIZA I OSCÀ, Vicent, 2006a, p. 134.

de su vinculación con alguna familia ilustre o de artistas. Aparte de sus dibujos, la única fuente documental que conocemos de ellas es la carta que acompañando las obras dirigen al secretario de la Junta, el día anterior a su nombramiento. Esa carta, en la que se declaran hermanas, está firmada en Valencia; por lo que, es muy probable –siguiendo la lógica de otros casos en los que figura en junto a la rúbrica o en el encabezamiento la población de origen– que fueran residentes en la capital.

El tono en el que se dirigen a la Junta sigue el protocolo social, la humildad que se esperaba de una mujer educada en la época les lleva a afirmar que “deseosas de adelantar e instruirse en las Bellas Artes han procurado adquirir algún principio en el dibujo y pintura”. Con la modestia a la que las convenciones obligaban estimaban que el resultado “por ser muy corto no han llenado sus deseos”, sin embargo, con voluntad han conseguido realizar esos dibujos. Los cuales remiten al secretario “deseosas de que se sirva presentarlas a los señores Directores de la Junta de Pintura por si lo tuvieran a bien, como lo esperan, las admitan, y dejen con las de su clase dándoles el destino que se merezcan”. Finalizan los formulismos esperando que los señores académicos “disimularán los defectos que se desprendan de ella”, y que en ese destino “no se cifre más que en la inclinación que al dibujo tienen puesta sus afectísimas”.⁷¹

Como se aprecia en otras cartas oficiales escritas por mujeres en esos años, el decoro que debe seguir una mujer bien educada obliga a la modestia y la disculpa. En esos años, cuando se debatía aún sobre la conveniencia de la educación femenina, el dibujo era contemplado como un adorno de la mujer refinada. Junto a rudimentos de lectura, escritura y religión, era una añadidura a las *tareas propias de su sexo*: costura, bordado, encaje o cocina. La educación patriarcal, transmitida de generación en generación, tenía como denominador común la exaltación de la cultura exterior, que estaba bajo control varonil. Mientras, a las mujeres no era necesario formarlas en conocimientos racionales, sus valores debían ser su sensibilidad, paciencia y amor. Lo importante era que la mujer aspirara a alcanzar el ideal del ama de casa, cuya finalidad era la maternidad. Para ello, el hecho de ser una joven bien educada, a la moda del siglo, le permitiría un buen posicionamiento en el mercado del matrimonio.⁷²

⁷¹ ARASC. Legajo 70/1/29. En el apéndice documental 2 se transcribe el documento completo.

⁷² LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 42.

El dibujo que Luciana Perea entregó para su optar a su ingreso como académica se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y está inventariado con el título de *Salomón y la reina de Saba*. En el catálogo de Adela Espinós, se describe como “Sentados en el trono, y bajo dosel, Salomón y a su derecha, la Reina de Saba; a ambos lados sus servidores. El dibujo, [es] copia de un grabado del original de Domenichino que se encuentra en la iglesia romana de San Silvestro in Capite...” Además de la descripción del material (lápiz negro sobre papel granuloso agarbanzado 470 x 358 mm.), aparece a tinta el número 106, el sello de la Academia y se lee al pie «Lo Dibujó Dña Luciana de Perea».⁷³

El grabado al que imita este dibujo es copia de una pintura al fresco realizada por Domenico Zampieri, Il Domenichino (1581- 1641), en la iglesia romana de San Silvestro del Quirinale.⁷⁴ *Salomone e Betsabea*, es uno de los cuatro tondos ovales ejecutados, en 1628, en la capilla de la Asunción, conocida como *Capilla Bandini*, con escenas de la vida de David, Judit, Esther y Salomón. En la primera mitad del siglo XVIII, un óleo sobre lienzo de Francesco Antonozzi⁷⁵ reproducía el fresco, también varios grabados de la época se basaban en el tondo. La primera estampa conservada se titula *Salomone e Betsabea*, grabada a buril en la segunda mitad del siglo XVII por el francés Gérard Audran, bajo invención de Domenico Zampieri.⁷⁶ Sin embargo, esta no debe ser la estampa que copia Luciana Perea, ya que la posición de las figuras es inversa a las de su dibujo –y también a la pintura al fresco. Su dibujo nos remite a la estampa *Il Re Salomone e la Regina di Saba*, del grabado al aguafuerte realizado por Frey Jacob en la segunda mitad del siglo XVIII, basado en el fresco pintado por Domenichino; en el cual, los personajes tienen la misma ubicación que en el tondo y el dibujo de Perea.⁷⁷

En 2003, con motivo de la exposición *María Luisa de Orleans, una reina efímera*, celebrada en el Museo de Belas Artes da Coruña, el dibujo de Luciana Perea abandona el depósito del Museo de Bellas Artes para ser exhibido públicamente. En esta ocasión la obra es rescatada

⁷³ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 134, número 340.

⁷⁴ Figura 9. ZAMPIERI, Domenico. Domenichino (1581-1641). *Salomone e Betsabea*, 1628. Pintura al fresco, tondo *Cappella Bandini*, Iglesia de San Silvestro al Quirinale, Roma.

⁷⁵ Figura 10: ANTONOZZI, Francesco. *Salomone e Betsabea*. Óleo sobre lienzo 250 x 266. Actualmente en la ciudad de Osimo, Italia.

⁷⁶ Figura 11: *Salomone e Betsabea* (ca.1675-ca.1699). AUDRAN, Gérard (1640-1708); Invent. ZAMPIERI, Domenico. Buril, 363 x 421 mm. (parte figurada).

⁷⁷ Figuras 12: *Il Re Salomone e la Regina di Saba*. JACOB, Frey (1757-1806); Invent. ZAMPIERI, Domenico. Estampa aguafuerte, 310 x 390 mm. (parte figurada). Figura 13: Dibujo, estampa y fresco.

del olvido, no por ser el dibujo de una mujer en una exposición de género en la que fuera necesario incluir producción femenina de esa época artística, sino porque el dibujo viene a ilustrar una parte del programa iconográfico desplegado con motivo de la entrada de la reina María Luisa de Orleáns. La muestra trataba de reconstruir los monumentos efímeros levantados con motivo de la exaltación de la reina; en la Carrera de San Jerónimo, a la altura del Hospital de San Pedro de los Italianos, se levantó el Arco de los Italianos. Este arco dedicado a la Justicia, cuya estatua remataba la fachada principal, tenía varios pisos y tres calles con un arco central y una puerta adintelada a cada lado. Sus dos fachadas estaban cubiertas con numerosas pinturas, esculturas y jeroglíficos, con alegorías de temas bíblicos, históricos y mitológicos, haciendo referencia a la Justicia Divina y Humana. De los cuadros se conservan tres dibujos preparatorios realizados por el responsable de la pintura, José Donoso. El lugar destacado del anverso, que ilustraba la Justicia Divina, estaba ocupado por un cuadro representando el *Templo del dios Fido, con la Fidelidad y el Honor abriendo sus puertas a la Alegría saliendo a recibir a la reina*. Otro cuadro, del que no se conserva ningún dibujo, estaba dedicado a *La Visita de la Reina de Saba a Salomón*, para ilustrar este tema se expone el dibujo de Luciana Perea que copia el original del Domenichino. El tema bíblico era incluido en el monumento efímero con objetivo de establecer un doble paralelismo. Por un lado, representaba el recibimiento que Carlos II hacía a María Luisa; y por su localización, le adjudicaba la Justicia como otra de las virtudes del rey –su diseño se justificaba por el episodio del Juicio de Salomón, prototipo del rey justo.⁷⁸

Si bien es cierto que la exposición reivindica una figura femenina, la inclusión del dibujo se inserta en un discurso artístico, en el que carece de relevancia el género, incluso el nombre del productor. De esta manera, quizá involuntaria, al incluir la comisaria la obra en la exhibición legitima el ideario de los estudios de género, construyendo una Historia del arte *con* mujeres, la producción artística femenina se integra en un programa iconográfico barroco de exaltación del poder. El papel que desempeña el dibujo en el discurso expositivo es el de sustituir la obra que originalmente desarrolló otro artista en un momento histórico-artístico concreto. El hecho de que la obra sea, en la exposición, intercambiable por la original del Arco de los Italianos, nos demuestra que hombres y mujeres participaron de unas mismas influencias artísticas y, valorados en su contexto, nos ayudan a reconstruir la esencia del momento histórico concreto.

⁷⁸ LÓPEZ DE PARDO NISTAL, Covadonga, 2003, p. 38-41.

4.5 CONCEPCIÓN PEREA

En Junta Ordinaria de 2 de diciembre de 1810, Concepción Perea era nombrada Académica Supernumeraria por la pintura, el mismo título que ese día otorgaron a su hermana Luciana.⁷⁹ Concepción presentó a la Academia de San Carlos un dibujo de lápiz con el *Robo de Europa*, copiado de una estampa; el cual valoraron positivamente los miembros de la Junta, y en vista de su aplicación acordaron que se le despachase el correspondiente título acreditativo. Su obra, aparecía en el *Inventario* con el número 105, descrita como: “Dibuxo que representa el robo de Europa con su marco de madera y cristal por D^a Concepción de Perea, por cuya obra se la nombró Académica Supernumeraria por la pintura”.⁸⁰ Una obra que todavía sigue inventariada en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; y, a pesar de ser algo tan infrecuente, este dibujo y el de su hermana Luciana siguen formando parte de los fondos depositados en el Museo de Bellas Artes de Valencia.⁸¹

Hemos señalado que, en ambos casos, su ausencia es total en la historiografía del XIX,⁸² y los textos posteriores arrojan poca luz sobre su biografía.⁸³ El rastro que un apellido ilustre o el parentesco artístico deja mediante registros documentales de archivo, no ofrece resultado alguno en el caso de las hermanas Perea. Únicamente el dibujo que le valió el nombramiento conservado en el museo— y el escrito firmado por ambas desde Valencia, adjuntando las obras para su valoración —en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos— dan testimonio de la existencia de la artista.⁸⁴

⁷⁹ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812*. Junta Ordinaria en 2 de diciembre de 1810; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 198 b^a.

⁸⁰ ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797*. “Dibuxos: N. 105”. Como sucede con el de su hermana, el dibujo se incluye en este inventario añadido posteriormente.

⁸¹ Figura 14: Concepción PEREA. *El rapto de Europa*. Museo Bellas Artes de Valencia. Lápiz negro. Papel granuloso agarbanzado. 393 x 475. N^o Catálogo: 339 AE. N^o Inventario: 8828.

⁸² No las incluyen: OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868; BOIX, Vicente, 1877; ALCAHALÍ, Barón de, 1897; tampoco: PARADA Y SANTÍN, José, 1902; PÉREZ NEU, Carmen, 1964; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970. Es GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe M^a, 1945, p. 159, quién cita a las dos hermanas por primera vez, pero como una sola pintora.

⁸³ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, I, p. 134; LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 41; ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 104; ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 1909; IBIZA I OSCÀ, Vicent, 2006a, p. 134.

⁸⁴ ARASC. Legajo 70/1/29, transcrito en el apéndice documental 2.

Adela Espinós, conservadora de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia, lo describe, en su catálogo del museo, con el título *Robo de Europa*: “La ninfa sobre el toro nadando es escoltada por amorcillos que vuelan, dos de ellos extendiendo una tela sobre Europa. En la orilla, las compañeras de la ninfa contemplan la escena con gesto de desesperación. El dibujo, posiblemente, copia de una estampa francesa, es el trabajo que presentó a la Academia.” En la descripción material señala que fue realizado a lápiz negro sobre papel granuloso agarbanzado (393 x 475 mm.) y tiene escrito al pie «Lo Dibujó Dña Concepción de Perea».⁸⁵

En realidad, la obra que presenta Concepción Perea reproduce un óleo sobre lienzo con el mismo título, *Rapto de Europa*,⁸⁶ realizado en Italia por Francesco Albani (1578-1660), discípulo de Agostino Carracci, en torno a 1640-5, actualmente en el Museo Hermitage de San Petersburgo. El pintor, natural de Bolonia, se formó en la *Accademia degli Incamminati*, y trabajó en Roma junto a Annibale Carracci en los frescos del Palazzo Farnese. Las mejores obras de Albani son de tema mitológico, muy próximas a la estética de Nicolás Poussin, su clasicismo romano-boloñés, próximo al manierismo, apunta ya al Rococó. Aunque la similitud con la pintura de Albani es patente, difiere en algunos detalles como la posición de las piernas o el escote del vestido de la diosa Europa.⁸⁷ Sin embargo, el dibujo se ajusta en todos sus detalles a una estampa grabada al aguafuerte y buril por Francesco del Pedro (1749-1806). Impresa en Venecia por Nicolo Cavalli, reproduce la pintura de Albani con el título *Sic et Europe niveum doloso...*; la cual se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Portugal.⁸⁸ Aunque, a pesar de la enorme similitud con esta estampa, la posición inversa de las figuras, no nos permite afirmar que sea esta la imagen que copia Concepción Perea en su dibujo.⁸⁹ Es probable que exista otra reproducción idéntica con la imagen invertida, pero no tenemos constancia de ello.

Concepción Perea copia hasta los más mínimos detalles de la estampa. Es el suyo, sin duda, un buen ejercicio académico que la pintora resuelve con solvencia. Tanto en su caso como en

⁸⁵ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 134, número 339.

⁸⁶ Figura 15: ALBANI, Francesco. *Rape of Europa* (h. 1640-5). Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia. Óleo sobre lienzo, 170 x 224 cm. Italia. Procedencia: Collection of Count von Bruhl, Dresde, 1769.

⁸⁷ Figura 16: Dibujo Concepción Perea y pintura Francesco Albani.

⁸⁸ Figura 17: PEDRO, Francesco del (1749-1806). *Sic et Europe niveum doloso, credit tauro latus et scatentem...* BIBLIOTECA NACIONAL PORTUGAL. Estampa, grabado aguafuerte y buril, matriz 374 x 478 mm. En: <http://purl.pt/7046>, 17-VI-2013.

⁸⁹ Figura 18: Dibujo, pintura Albani y estampa.

el de su hermana, los dibujos añaden al pie una inscripción a lápiz con el nombre de la autora. En ambos casos el modelo de letra utilizado es similar; por lo que, las dos debieron seguir el mismo cuaderno, o tener el mismo maestro o profesor de dibujo. Si bien es cierto que la ejecución en arco realizada por Luciana Perea entraña más dificultad en el trazo, y supone un plus de ingenio, introduciendo además otros elementos decorativos, como el detalle de la cornucopia en la mayúscula de la palabra Doña.⁹⁰ La caligrafía realizada con motivos decorativos y florales, es característica de esta época en la que los maestros y profesores de dibujo debían acreditar sus conocimientos delineando varios tipos de letras.⁹¹ Las habilidades demostradas por las hermanas Concepción y Luciana Perea, tanto en los dibujos que presentaron copiando las estampas, como en la ejecución de la caligrafía en la inscripción al pie, demuestran un nivel de formación de la mano de un profesor de dibujo. Pero, la escasez de datos sobre su biografía, la posición social de su familia y su posible formación artística, no nos permite extraer conclusiones sobre la continuidad de su dedicación a la pintura.

⁹⁰ Figura 19. Concepción Perea inscripción al pie. Luciana Perea inscripción al pie.

⁹¹ Figura 20: Como muestran los expedientes de los profesores que optaban a una plaza en la Casa de Enseñanza en 1808. AHMV. Sección III. Subsección G. Clase I. Subclase B. Profesorado. “Expedientes de profesores 1801-1808”.

El 22 de julio de 1804, Pilar Ulzurrun fue nombrada Académica de Mérito en Junta Ordinaria de la Academia de San Carlos de Valencia. El Excelentísimo Señor Conde de Contamina presentaba a la Junta una carta acompañada de un dibujo, copia de una estampa, “de una media figura de mujer” realizada a lápiz por esta Señora, hija de los Señores marqueses de Tosos, en la cual solicitaba ser recibida como académica. La Junta en pleno aprobó su nombramiento y fue creada “Académica de Mérito en la clase de pintura, con todo lo perteneciente a su clase”. Este nombramiento que figura en el *Libro de Actas* en la sesión del día 22, aparece anotado en el *Libro de Individuos* con fecha 29 de julio de 1804. El error se traslada al *Inventario*, donde figura registrada, con el número 87, su obra y esa fecha.⁹²

El dibujo se describe en el *Inventario* como: “Un dibujo echo de lapis de una media figura de Muger con marco de nogal y cristal”. La obra, actualmente titulada *Mujer en un jardín*, forma parte de la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos depositada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En el catálogo de Espinós, el dibujo es descrito como: “Mujer de más de medio cuerpo, de perfil a la izquierda, con un jardín al fondo.” Realizado con lápiz negro sobre papel verjurado blanco (410 x 305 mm.), tiene al pie una inscripción a lápiz «Lo dibujó María del Pilar Ulzurrun de Asanza / hija de los Sres. Marqueses de Tosos / en Zaragoza año 1804».⁹³ Por los datos que aportan sus biógrafos, sabemos que María Pilar Ulzurrun fue nombrada al año siguiente, el 5 de enero de 1805, Académica de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.⁹⁴

⁹² ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812*. Junta Ordinaria en 22 de julio de 1804; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 139. “Académicos de mérito”; ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797*. “Nº 87”. En el apéndice documental 3 se transcriben los documentos de archivo localizados referentes a la pintora.

⁹³ Figura 21: En el registro del museo aparece como María del Pilar Ulzurrun. *Mujer en un jardín*. Museo Bellas Artes de Valencia. Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 410 x 305. Nº Catálogo: 461 AE. Nº Inventario: 8840. El apellido de la pintora es ULZURRUN, no Ulzurrun como figura en el registro del museo y en el catálogo de ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p.171.

⁹⁴ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868; BOIX, Vicente, 1877, p. 61; ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p. 317; PARADA Y SANTÍN, José, 1902, p. 63 y 65; GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, 1945, p. 148; PÉREZ NEU, Carmen, 1964, p. 140; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970, p. 345; ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 171; LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 43; ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 104; COLL MIRABENT, Isabel, 2001, p. 201; ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 2120; IBIZA I OSCÀ, Vicent, 2006a, p. 168.

Al menos dos obras suyas fueron expuestas al público en las salas de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Tenemos constancia que participó con “Dos cabecitas en miniatura” en la Exposición celebrada en la sede de la calle Alcalá, en 1808.⁹⁵ Su marido, José Ribelles y Felip, también pintor, participó en varias exposiciones de la academia madrileña. Ribelles fue nombrado Académico de Mérito por la arquitectura en la Academia de San Carlos el 7 de junio de 1829,⁹⁶ siendo ya Académico de Mérito por la pintura de historia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde el 15 de noviembre de 1818.⁹⁷

María Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta nació en Zaragoza hacia 1785. Era hija Apolonia Peralta y Balda, natural de Zaragoza, y de Julián Ulzurrun de Asanza y Moreno, marqués de Tosos, natural de Daroca (Zaragoza), pretendiente, en 1803, a oficial del Santo Oficio de Zaragoza.⁹⁸ José Ribelles y Felip, nació en Valencia el 20 de mayo de 1778, era hijo del también pintor José Ribelles, vinculado al neoclasicismo, y su esposa Josefa María Felip, ambos de Valencia. Fue discípulo de su padre antes de ingresar en la Academia de San Carlos, donde tuvo como maestro a Vicente López. En 1798, ganó un premio de primera clase, y animado por el resultado se trasladó a Madrid en 1799; allí obtuvo el segundo premio de primera clase, en el concurso de la Academia de San Fernando. Desde entonces gozó de fama en el mundo artístico madrileño, relacionándose con Francisco de Goya con el que le unió cierta amistad. José Ribelles ingresó en la masonería durante la ocupación francesa de Madrid, en la Logia de Santa Julia, la más activa de las madrileñas; en la cual fue primero

⁹⁵ ARABASF. Legajo 1-55-2. *Lista de las Obras que se han presentado al Público en las salas de la Academia este año de 1808. (Junta ordinaria de 6 de Noviembre de 1808. Se insertarán en las Actas al tenor de lo acordado en la ordenanza de Agosto del año anterior)*. “Pilar Ulzurrun (esposa de José Ribelles): Dos cabecitas en miniatura por la S^a D^a María del Pilar Ulzurrun de Asanza, hija de los Sres. Marqueses de Tosos”. En: NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, 1999, p. 471.

⁹⁶ ARASC. *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, 1828-1845*. Junta Ordinaria de 7 de junio de 1829; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 179. En este libro aparece en la relación creado el 18 de junio de 1829; pero, en el acta del día 7 queda claro su nombramiento de Académico de Mérito por la arquitectura –quizá esa fecha posterior pudo coincidir con la de expedición del título.

⁹⁷ “José Ribelles fue aprobado [Académico de Mérito por la pintura de historia] el 15 de noviembre de 1818 «por ser notorio su mérito en obras trabajadas en esta Corte y expuestas al público en la Academia», pero debiendo dejar el cuadro de «Edipo» que decía estar concluyendo, y además realizar varios dibujos. La Junta Ordinaria de 14 de enero de 1818 recibió su solicitud y acordó que debía sujetarse a las pruebas de rigor, pero que se esperase a que concluyera el cuadro que decía estar haciendo”. En: NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, 1999, p. 110.

Aportan datos sobre el apellido del artista: BARRIO MOYA, José Luis, 1995; SALTILLO, Marqués del, 1953, p. 223-225; VALVERDE MADRID, José, 1977. En: ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 1941, se confrontan los datos de la historiografía anterior completando su biografía histórico-artística. Figura 22: *Retrato José Ribelles*.

⁹⁸ AHN. Consejo de Inquisición. Inquisición, 2360, Exp. 6. “Cartas del Tribunal de la Inquisición de Zaragoza al Inquisidor General”, 1803.

Compañero, llegando a ser Maestro. Le encargaron que pintara en la sede, sita en la calle Tres Cruces, los Jeroglíficos del techo y dos pinturas de la Sabiduría; y fue quien dibujó el título que entregaban a sus miembros. Por su militancia en la masonería, tuvo que enfrentarse a la Inquisición debido a las medidas represoras tras la vuelta de Fernando VII de Valençay. Confesó voluntariamente que había ingresado por curiosidad y por el apoyo que sus compañeros podrían prestarle para ascender en su carrera. Esta espontaneidad le libró de ser encarcelado y siguió participando de la vida artística madrileña. Aunque el hecho de su matrimonio en 1814 con la noble Pilar Ulzurrun probablemente influyó a su favor.⁹⁹

Pilar Ulzurrun moriría a los 79 años de edad, el 22 de abril de 1864, en la calle Huertas, número 41, de Madrid, siendo viuda. Dejaba como único y universal heredero a su hijo Julián Ribelles y Ulzurrun.¹⁰⁰ Su marido, José Ribelles, Pintor de Cámara de S. M., había fallecido el 16 de marzo de 1835, a los cincuenta y seis años de edad en la calle del Baño, número 10, de Madrid, siendo enterrado en el cementerio de la Puerta de Fuencarral.¹⁰¹ Los domicilios en los que vivieron eran muy próximos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que estuvieron ligados durante la vida profesional del pintor.¹⁰² Desde su llegada a la capital, Ribelles se dedicó a la decoración teatral realizando escenografías de gran éxito, tanto en el Teatro de los Caños del Peral, como en el de la Cruz y el del Príncipe –en este realizó la decoración del telón. Actividad que abandonó a partir de 1814, seguramente fue su modo de supervivencia y, tras gozar de una mejor posición social y económica por su matrimonio, pudo dedicarse a lograr una mayor reputación como pintor.¹⁰³ En 1818, fue nombrado teniente director de la escuela de dibujo para niñas que la Academia de San Fernando tenía en la calle Fuencarral, cargo que consiguió por el apoyo del infante Carlos María de Borbón.¹⁰⁴

En octubre de 1818, Ribelles solicitaba al rey Fernando VII, el cargo de Pintor de Cámara, alentado por Vicente López, primer pintor de la Corte, del cual había sido discípulo en

⁹⁹ BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 163.

¹⁰⁰ En Madrid a 23 de julio de 1835, Pilar Ulzurrun y José Ribelles Felip, hacían testamento público ante el notario Francisco Casado, dejando como único heredero a su hijo Julián. SALTILLO, Marqués del, 1953, p. 223.

¹⁰¹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, 1995, p. 186.

¹⁰² La calle Huertas y la calle Baños (desde 1888, la calle Ventura de la Vega), están en el Barrio de las Letras, a escasos metros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la madrileña calle de Alcalá.

¹⁰³ ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 1948.

¹⁰⁴ BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 164.

Valencia. La solicitud era enviada por el mayordomo mayor de Palacio, Conde de Miranda, al sumiller de Corps, tras lo cual este solicitó informes al secretario de la Real Academia, Don Martín Fernández de Navarrete. El secretario requería a su vez dictamen al Director General, Vicente López, quien informaba de la habilidad de Ribelles para realizar cualquier tipo de pintura, tanto de temas como de técnicas. Con el informe favorable, el 6 de febrero de 1819, le concedían los honores de Pintor de Cámara de Su Majestad. Tras abonar los 359 reales y 18 maravedís “por el derecho de la media annata en la tesorería de la Real Casa, y asimismo igual cantidad para el monte pio de la Real Casa”,¹⁰⁵ José Ribelles juraba, el 21 de febrero de 1819, su cargo de pintor honorario de Cámara de Fernando VII.

El 2 de julio de ese mismo año, solicitaba la concesión del sueldo de Pintor de Cámara, por el fallecimiento de D. José Camarón y D. Mariano Maella. No consiguió su pretensión, ya que no figura en la relación que, en 1825, el Director, Vicente López, realiza de los pintores con sueldo en la Real Casa.¹⁰⁶ Sin embargo, como pintor de cámara honorario recibió numerosos encargos. Diseñó los arcos triunfales para las dos esposas de Fernando VII, María Amalia e Isabel de Braganza; y las decoraciones para las honras fúnebres de su tercera esposa, la reina María Josefa Amalia de Sajonia. Fue un artista polifacético, tanto en las técnicas como en la temática de sus obras. En su faceta de ilustrador destaca la edición del *Quijote*, realizada por la Academia Española en 1819. Ejecutó varias decoraciones al fresco en palacios madrileños, destacando la sala Ganímedes de la residencia regia de Vista Alegre, aunque no se han conservado. En la pintura de caballete sus biógrafos destacan *Embarque Real en el estanque grande del Retiro*, realizada hacia 1829, actualmente en el Museo del Prado.¹⁰⁷

Sus retratos son, sobre todo, los que dan muestra de su excelente quehacer pictórico, especialmente dos de ellos: el retrato del *Poeta Manuel José Quintana*, en el Museo del

¹⁰⁵ BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 166.

¹⁰⁶ ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 111.

¹⁰⁷ Figura 23: RIBELLES FELIP, José. *Embarque Real en el estanque grande del Retiro*, h. 1820. Óleo sobre lienzo, 83 x 112 cm. Colección Real. MUSEO DEL PRADO. “Una bulliciosa muchedumbre contempla el paseo de las falúas Reales donde viajan el rey Fernando VII y su segunda esposa, Isabel de Braganza, en las tranquilas aguas del estanque del Retiro. Es una obra muy significativa del paisaje clasicista de época fernandina, en la línea de las composiciones de destacados vedutistas al servicio del monarca, como Fernando Brambilla”.

Del pintor se conservan bastantes obras dispersas en distintos museos, en la mayoría sigue apareciendo como José Ribelles y Helip, debido al error que Valverde introduce en su artículo de 1977, a pesar de que el Marqués del Saltillo señalaba en 1953 que su apellido era Felip. Artículos posteriores como el de Barrios Moya, 1995, o la tesis de Alba, 2004, insisten en deshacer ese error. Sin embargo, el Museo del Prado y otros muchos siguen manteniendo el apellido Helip. Recientemente la Academia de San Fernando ha modificado ya ese dato.

Prado, y el del escultor *Francisco Bellver y Llop*, conservado en la Academia de San Fernando.¹⁰⁸ Dos obras de perfecta ejecución en las que con sobriedad de colorido capta el perfil psicológico de los modelos. Seguramente, la relación entablada durante su época de Censor de teatros le valió su amistad con el círculo de escritores y poetas de Madrid. Su labor como litógrafo le reportó prestigio y gran difusión a sus estampas. Además de los diplomas del Colegio de Artillería, realizó 112 estampas representando a tipos populares españoles, editadas al menos en 1825 y 1832. En ellas ofrece un repertorio de personajes típicos, con sus vestimentas y profesiones rurales, temas demandados por la sociedad urbana emergente. El andalucismo al que remiten comenzaba a ser visto como el folclore típicamente español. Un claro ejemplo son las estampas del *Manolo* y *Manola*, y la más famosa, *El bolero, baile español*.¹⁰⁹

En mayo de 1833, Pilar Ulzurrun y su esposo José Ribelles otorgaban a Mariano Paisaba, vecino de Zaragoza, poder general para que en la Real Audiencia de la capital aragonesa siguiera el pleito entablado contra ellos por los hermanos Ulzurrun sobre “varios derechos procedentes de la testamentaría del padre común”.¹¹⁰ Su padre, Julián Ulzurrun de Asanza y Moreno, marqués de Tosos, falleció el 20 de octubre de 1817, heredando el título su hermano mayor, Manuel Ulzurrun de Asanza y Ayerbe. Al fallecer este último sin sucesión, el 1 de noviembre de 1832, el título recayó en otro hermano, Esteban Ulzurrun de Asanza y Peralta.¹¹¹ Los demandantes eran su cuñada, Pascuala de la Fuente, viuda de Manuel Ulzurrun, marqués de Tosos ya fallecido, y Esteban Ulzurrun, heredero del marquesado.¹¹² El poder otorgado autorizaba a la venta de unas propiedades comunes en la calle del Coso de

¹⁰⁸ Figura 24: RIBELLES FELIP, José. *El poeta Manuel José Quintana*, h. 1806. Óleo sobre lienzo 66 x 50,5 cm. Museo del Prado; y *Retrato de Francisco Bellver y Llop*. Óleo sobre lienzo, 90 x 67 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁰⁹ Figura 25: RIBELLES FELIP, José; CARRAFA, Juan. *Manola* Estampa a buril, huella de la plancha 247 x 177 mm.; *Manolo*. Estampa a buril, huella 246 x 176 mm. CALCOGRAFÍA NACIONAL. <http://bdh.bne.es>.

¹¹⁰ BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 166.

¹¹¹ AHN. Cancillería. Registro del sello de corte. Consejos, 8981, A. 1846, Exp. 1. “Ulzurrun de Asanza y Peralta, Esteban”. Real Carta de sucesión en el título de Marqués de Tosos. Doña Isabel segunda por la gracia de Dios y por la constitución de la Monarquía española Reina de las Españas.

¹¹² Esteban Ulzurrun de Asanza (bautismo 26-XII-1786, 14-III-1854) militar español, era guardia de corps y se hallaba en Madrid cuando los sangrientos sucesos del 2 de mayo de 1808, después de los cuales pudo huir de la corte y se trasladó a Zaragoza, donde fue nombrado ayudante de campo del general marqués de Lazán. A las órdenes del cual estuvo durante el sitio de la ciudad y luego hizo las campañas de Navarra y Cataluña, distinguiéndose por su valor. Al acabar la guerra y siendo ya coronel fue gobernador militar del castillo de Benasque. En: ESPASA, 1929, p. 914.

Zaragoza para solventar extrajudicialmente el conflicto por los derechos de la herencia de su padre. Ese mismo año Pilar Ulzurrun y José Ribelles hacían testamento a favor de su hijo, nombrándose mutuamente albaceas, así como a José Garcés, conde de Argilo y a los hermanos Esteban, Domingo y Juan Ulzurrun de Asanza. Ambos documentos están firmados por ella como María Pilar Ulzurrun de Ribelles y por su esposo.¹¹³

Resulta paradójico que la historiografía no haya incluido estos datos documentales en las biografías realizadas de la pintora y en cambio, figuren en las de su marido, cuando el pleito guarda relación con la familia de ella y en sendos documentos figuran los nombres de ambos. También se advierte que en 1833 firmaba con el apellido de su marido, tal como era habitual en la época cuando la mujer contraía matrimonio. Sin embargo, en el momento en que escribe a la Academia de San Carlos lo hace todavía soltera como María del Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta. Son dos cartas en las que se dirige a su interlocutor en la Academia, el Conde de Contamina, con un lenguaje directo y decidido: quiere hacer valer las habilidades adquiridas en sus lecciones de pintura, que el conde admiró en su visita a la capital aragonesa. Así lo explica, adjuntando un dibujo realizado para la ocasión, recordándole que él insinuó en su visita la posibilidad de que le concedieran el título de Académica de Mérito. Concluye con la falsa modestia que requiere el decoro femenino, afirmando que si lo lograra seguramente “deberá más a su protección que al mérito de la obra”; pero era firme al comenzar “deseosa de corresponder a los elogios con que V.E. honró mis lecciones de pintura”.

El día 21 de agosto de 1804, Pilar Ulzurrun dirige un nuevo escrito al Conde de Contamina acusando recibo de la Certificación acreditativa y agradeciendo el título otorgado por su dibujo, lo cual era de su mayor satisfacción. Da las gracias por el honor proporcionado y le pide que “continuando sus favores, se servirá manifestar también mi agradecimiento a todos esos señores en la primer Junta que se celebre, asegurando el sumo aprecio y estimación que hago de esa distinción”.¹¹⁴ En efecto debió ser muy satisfactorio para ella el reconocimiento pues apenas un año después volvía a solicitar un título de académica, en la Real Academia de

¹¹³ “Documento 1: 1833, mayo 8. Madrid. Poder para transigir y vender otorgado por Don José Rivelles y su esposa Doña María Pilar Ulzurrun, a favor de Don Mariano Paysaba. ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo 24292, fol. 235-236.

Documento 2: 1833, julio 23. Testamento de los señores Don José Ribelles y Doña María del Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta, su muger. ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo 24293, fol. 151-152”. En: BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 169.

¹¹⁴ ARASC. Legajo 67-A/71 A (23-V-1804); y Legajo 68A/1/23A (21-VIII-1804). Apéndice documental 3.

Bellas Artes de San Luis, en Zaragoza. Carmen Pérez Neu señalaba que solo tres pintoras tuvieron el honor de ser nombradas académicas de San Luis, entre ellas “Pilar Ulzurrun”.¹¹⁵

4.6.1 Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis¹¹⁶

La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza era fundada en 1792 a instancias de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, que en 1784 había creado ya una Escuela de Dibujo. Ambas instituciones son el origen de los actuales fondos artísticos de la Academia de San Luis. Desde el año 1714, en Zaragoza habían ido surgiendo sucesivas iniciativas para la creación de una Academia de Bellas Artes que no lograron prosperar. La Sociedad Económica promovió la creación de una Escuela de Dibujo con el fin de favorecer a artesanos y artistas. Gracias al mecenazgo de Juan Martín de Goycoechea y Galarza, el 19 de octubre de 1784, con gran afluencia de alumnos, comenzaron a impartirse las disciplinas de las tres Nobles Artes bajo la dirección de seis profesores imbuidos del gusto del protector, el neoclasicismo imperante. Goycoechea, amigo de Goya y Francisco Bayeu, solicitó a ambos que, de acuerdo con su promesa, enviaran “estampas, modelos y otras cosas” a la Escuela de Dibujo de Zaragoza –ubicada en el palacio del conde de Fuentes.

En sus inicios, el dominio de los diletantes sobre los artistas en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis se manifestaba en la abundancia de Académicos de Honor en las reuniones de Junta. Mientras que los artistas, Académicos de Mérito titulados, eran representados en la Junta únicamente por los tres profesores que dirigían los estudios de pintura, escultura y arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de la Academia. Había una tercera categoría, la de Académicos Supernumerarios, que se reservaba a personas a las que se quería honrar con un título, pero no eran de rango o no tenían suficientes méritos artísticos. No había un máximo para el número de académicos de uno y otro tipo. El nombramiento de Académico de Honor carecía de requisitos, “aunque a veces sí que hacían un dibujito –que indefectiblemente

¹¹⁵ Aunque PÉREZ NEU, Carmen, 1964, p. 140, indica que fue nombrada en 1804, según señalaba OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868, el nombramiento en la de San Luis fue el 5 de enero de 1805.

¹¹⁶ LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro, 1991-1992, p. 405-434; PASCUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, José, 1991-1992, p. 105-118.

cosechaba generales alabanzas— o donaban alguna obra de su colección”.¹¹⁷ Para ser Académico de Mérito había que superar un examen de ingreso que consistía en dos pruebas: la primera, esbozar durante dos horas en la Academia un tema elegido por sorteo. Tras la aprobación del resultado por la Junta, el artista debía elaborar la obra definitiva sin variar la composición del boceto. Estaban eximidos del examen los artistas que ya eran individuos de Mérito en academias españolas o extranjeras. Estos eran nombrados Académicos de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis solo con solicitarlo —aunque solían corresponder al nombramiento enviando una obra como señal de agradecimiento.

Pilar Ulzurrun pudo haber logrado su nombramiento en la Academia de San Luis sin haber realizado las pruebas, ni enviado dibujo alguno, únicamente por el hecho de poseer ya el título de Académica de Mérito de San Carlos. Aunque, José Pascual de Quinto afirma que en la colección de Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, entre los anónimos, hay obras autógrafas de artistas como Francisco Bayeu, José Camarón o Francisco de Goya, e incluye también a María del Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta.¹¹⁸ Algo insólito que la cite entre tan insignes maestros; quizá las lecciones de pintura que menciona en su carta a la Academia de San Carlos fueron en esta Escuela de Dibujo.

Por otro lado, Parada y Santín también señalaba que en las exposiciones de la Academia de finales del siglo XVIII presentó obras “D^a María Ulzurrun de Aranza, hija de los Marqueses de Tosos”.¹¹⁹ Manuel Ossorio y Bernard la describía como “pintora de afición, nombrada Académica..., —afirmando que— en ambas corporaciones, y en poder de coleccionistas y aficionados, se conservaban trabajos de su mano”.¹²⁰ Vicente Boix reiteraba lo dicho por Ossorio. El Barón de Alcahalí, por su lado, señalaba que “los aficionados inteligentes estiman bastante las obras de esta artista”, y tras la etiqueta de “distinguida aficionada”, destacaba que logró su nombramiento en San Carlos por sus excepcionales condiciones artísticas.¹²¹

Desconocemos si existen todavía esas obras que citan los biógrafos, salvo la *Mujer en un jardín* del Museo de Bellas Artes de Valencia, ni si ella continuó con su afición a la pintura, o

¹¹⁷ LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro, 1991-1992, p. 421.

¹¹⁸ PASCUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, José, 1991-1992, p. 112. “María Pilar Ulzurrun”.

¹¹⁹ PARADA Y SANTÍN, José, 1902, p. 63 y 65.

¹²⁰ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1968.

¹²¹ ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p. 317.

pudo ejercerla profesionalmente junto a su marido. Aunque Pilar Ulzurrun y José Ribelles se casaron en 1814, no sabemos cuándo se inició su relación, ni si trabajaron juntos alguna vez en la pintura. Pero es posible que ya se conocieran cuando participaron ambos en la Exposición pública de 1808. En la lista de obras presentadas que figuran las “dos cabecitas en miniatura” de Pilar Ulzurrun, está también el “Apolo y Leucotoe pintados por Dn. Joseph Ribelles”.¹²² Al menos en esa ocasión podrían haber coincidido en la Academia de San Fernando, aunque no hemos podido confirmar si ella residía ya en Madrid en esos momentos.

Ribelles presentó obras en exposiciones públicas al menos en otras tres ocasiones. En la Exposición celebrada en la Academia de San Fernando del 8 al 19 de julio de 1800, expuso “Una pintura de aguadas que representa el funeral celebrado en la Universidad de Valencia al Sr. Bayer”. En la Exposición de 1807, seis retratos, y en la Exposición de 1840, se exhibió la pintura con la que había ganado el segundo premio en 1799, *La continencia de Escipión*.¹²³ En esta ocasión el pintor ya había fallecido, por lo que quizá fuera un homenaje póstumo de la Academia –si la pintura premiada en el concurso era parte de sus fondos–, o bien pudieron ser sus herederos, Pilar Ulzurrun o su hijo, quienes cedieran esta obra para la Exposición. Fue precisamente el “ser notorio su mérito en obras expuestas al público en la Academia”, lo que le valió el nombramiento de Académico de Mérito en 1818, aunque debía concluir su cuadro *Edipo*.¹²⁴

La producción de Ribelles, dibujante de trajes y personajes del folclore nacional en colecciones litográficas, y sus encargos de frescos y pintura de caballete, permite aventurar la hipótesis de que tuviera un taller, o bien su domicilio funcionara como tal; en cuyo caso, sería razonable pensar que Pilar Ulzurrun pudiera continuar su «afición» trabajando con él en esos diseños. Su hijo Julián Ribelles Ulzurrun debió heredar la habilidad de sus padres. En la Biblioteca Nacional se conservan varios mapas delineados por él.¹²⁵

¹²² ARABASF. Legajo 1-55-2.

¹²³ Figura 26: RIBELLES FELIP, José. *La continencia de Escipión*, 1799. Óleo sobre lienzo 126 x 168 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

¹²⁴ Figura 26: RIBELLES FELIP, José. *Edipo y Antígona*, ca. 1818. Óleo sobre lienzo 210 x 167 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

¹²⁵ RIBELLES Y ULZURRUN, Julián de; BURRIEL, Juan Nepomuceno; TUERO, Miguel de; España, Cuerpo de Estado Mayor del Ejército. *Plano del Campo de la batalla de Almonacid: ocurrida el 11 de Agosto de 1809 entre el ejército español al mando del Gral. Venegas y el francés al de José Bonaparte y el General Sebastiani*, 1852. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, http://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=7548

4.7 JOSEFA MARTÍNEZ Y ENRILE DE TAMARIT

Reunida la Junta Ordinaria, el 8 de diciembre de 1804, acordaba nombrar a Josefa Martínez y Enrile de Tamarit Académica de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia en la clase de pintura. En la Junta referían que el memorial enviado por ella adjuntaba un “Dibuxo con su marco de cristal que representa una Cleopatra, divuxada de su mano hallándose en Cádiz”.¹²⁶ Esperaba que si la Academia hallaba mérito en él, le dispensara algún honor. En el escrito, datado en Valencia el 3 de noviembre de 1804, Josefa Martínez decía que era “una estampa que representa la Cleopatra, obra suia y fruto de su afición a las bellas artes”. Deseaba que fuera hallada digna de colocarse entre “las obras de su clase”, lo que sería una satisfacción para ella. Se despedía suplicando a la Junta le hicieran “la graduación que se estime justa”.¹²⁷ Es significativo que se refiere a sí misma como «pintora de afición»; lo cual, cierto o no, formaba parte del consabido ritual del rubor femenino dieciochesco.

Unos meses después, el 3 de mayo de 1805, se dirige al Presidente, Cayetano de Urbina, Intendente de esta Corte y Reino, desde Valencia. En esta carta Josefa Martínez y Enrile de Tamarit “reconocida al honor que le dispensó esta Real Academia tiene el gusto a presentarla un Quadro pintado al pastel copia del original de Don Diego Velázquez de Silva”. Si en la anterior misiva no pasaba de declarar su afición a las bellas artes, en esta ya se refiere a “uno de sus primeros ensayos bajo la dirección y conocimiento del Profesor D. Vicente López”. Quizá debido a lo breve del mensaje, el talante con el que se dirige al Intendente muestra una mayor firmeza al sugerir que “si se hallase en él alguna verdad o semejanza con el original que se ha propuesto, estimará se coloque en la Academia”.¹²⁸ Las obras que aparecían en el *Inventario* antes citado, eran el dibujo a lápiz de *Cleopatra* con marco de madera fina, filetes de oro y cristal el número 93, y el retrato al pastel de *Diego Velázquez de Silva* con el 100, de dos palmos y medio por dos, también con marco de madera fina, filetes dorados y cristal.¹²⁹

¹²⁶ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812*. Junta Ordinaria en 8 Diciembre de 1804; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 139. Académicos de mérito. 41.

¹²⁷ ARASC. Legajo 65-2/145. En el apéndice documental 4 se reproducen los documentos de archivo localizados de la pintora.

¹²⁸ ARASC. Legajo 67-A/72 A.

¹²⁹ ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797*. “N. 100 y N. 93”.

A pesar de que se han conservado dos obras de Josefa Martínez, su fortuna crítica no fue buena. Los historiadores del XIX y de buena parte del XX ni siquiera la citaron, seguramente siguiendo la estela de Vicente Boix que, en su *Noticia*, se centraba en artistas valencianos y pudo no incluirla por su origen gaditano.¹³⁰ Las obras forman parte actualmente de los fondos de la Academia de San Carlos depositados en el Museo de Bellas Artes de Valencia y a pesar del deterioro en los bordes del papel, ambas conservan un buen aspecto.¹³¹ Se trata de dos obras de cierta envergadura que muestran su dominio de ambas técnicas, la pluma y el pastel. Josefa Martínez fue discípula del Director de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, Juan Clemente Brinardelu, tal como consta al pie de su dibujo a pluma escrito en tinta:

«*Cleopatra*. / E Fabula Guidoneis Reni in Pinacotheca Domini De Montriblouo aruigeri conservata / Doña Josepha Martinez y Enryle la dibujo bajo la Direczion de su Maestro Dn Juan Clemente Brinardelu / Director de la Academia de bellas Artes de esta Illustre Cyudad de CADIZ, año 1800.»
«Guido Reni Pinxit», «R. Stranje delin et Sculp 1777».

Espinós la describe así: “Semidesnuda, de frente y en pie, se apoya ligeramente sobre su costado izquierdo en el lecho, cubierto por un suntuoso cortinaje. Mantiene la mirada en alto y lleva el áspid en la mano izquierda”.¹³² El dibujo a pluma es copia fiel de la estampa de 1777 realizada por el grabador inglés Robert Strange (1721-1792). Esta guarda gran semejanza con el cuadro *Cleopatra: il suicidio*, de Guido Reni (1575-1642), que el autor pudo copiar cuando el lienzo estuvo en Inglaterra. Actualmente está en una colección particular.¹³³ El dibujo de Josefa Martínez imita el modelo grabado hasta los más mínimos detalles, la misma disposición de Cleopatra y el resto del atrezzo. A primera vista se diría que es un calco

¹³⁰ No la citan OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868; BOIX, Vicente, 1877; ALCAHALÍ, Barón de, 1897; PARADA Y SANTÍN, José, 1902; GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, 1945; PÉREZ NEU, Carmen, 1964; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970.

La primera vez que hemos localizado su nombre en la historiografía es en el catálogo de dibujos de ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 126, aunque la cita como Josefa Martínez y Enjuta de Tamarit; LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 43, la menciona como Josefa Martínez Enribe de Tamarit; ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 104, vuelve a repetir Josefa Martínez y Enjuta de Tamarit; ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 1507, como Josefa Martínez y Enjuta de Tamarit; IBIZA I OSCÀ, Vicent, 2006a, p. 112, repite el error de LÓPEZ como Josefa Martínez Enribe de Tamarit; en el Museo de Bellas Artes figura como Josefa Martínez de Tamarit con la obra *Diego de Silva Velázquez*; y como Josefa Martínez y Enjuta de Tamarit, en su *Cleopatra*.

¹³¹ Figura 27: MARTÍNEZ ENRILE DE TAMARIT, Josefa. *Cleopatra*. Pluma, papel granuloso agarbanzado 600 x 440. Nº Catálogo: 320 AE. Nº Inventario: 8810. Figura 31: *Diego de Silva Velázquez*. Pastel, papel verjurado azul 517 x 432. Nº Catálogo: 2536 AE. Nº Inventario: 10830. Museo de Bellas Artes de Valencia.

¹³² ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1984, tomo I, p. 126. Figura 28: STRANGE, Robert. Wellcome Library 42961i.

¹³³ Figura 29: RENI, Guido. *Cleopatra: il suicidio*. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

de la estampa de Robert Strange. Sin embargo, al observar algunos rasgos vemos ligeras variaciones que demuestran que no es un calco sino un buen ejercicio académico. La técnica utilizada, en un tamaño de dibujo relativamente grande –más de 50 cm–, supone un problema añadido, que difícilmente podría superar una mano inexperta o una aficionada sin unas buenas dotes artísticas. No es una reproducción exacta, el suelo tiene distinto trazado, la tela en el brazo de Cleopatra es algo más ancha en el dibujo que en la estampa y el rostro tampoco ofrece un ángulo exacto.

La Cleopatra de la estampa tiene una calidez corporal de la que carece el dibujo a pluma, que a su vez es muy lejana al original de Guido Reni. Mientras la estampa, datada en 1777, mantiene el difuminado característico del óleo de Reni, el dibujo a pluma es mucho más rígido y anguloso, pero también podría decirse que el resultado es más propio del canon académico. Es más formal, prioriza el dibujo sobre el efecto de claroscuro. Los programas formativos de esos primeros años académicos defendían la primacía del dibujo sobre el color. La autora en su obra copia a uno de los clásicos, cuando el dibujo de los clásicos era el principio básico del aprendizaje del artista. En conclusión, la impronta de la *Cleopatra* de Josefa Martínez es claramente académica y academicista.

La segunda obra que donó la pintora a la Academia era un pastel, que está inventariado con el título *Retrato de Velázquez*, con unas dimensiones de 51 x 43 cm., tiene en su parte inferior una inscripción:

/D. Diego Velazquez de Silva. Copia del original qe posee el Muy Ylustrísimo Señor Don Bernardo Yriarte/ Por Doña Josepha Martínez de Tamarit. Bajo la dirección de Don Vicente López pintor de Cámara de Su Magestad (...) en Valencia Año de 1805/¹³⁴

La obra guarda gran similitud compositiva con el autorretrato de Diego Velázquez de Silva, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, fruto de una donación. Se trata del único autorretrato de Velázquez universalmente aceptado como auténtico por la crítica, exceptuando el de *Las Meninas*. El pintor aparece representado con el aspecto de un hombre de unos cincuenta años, en busto corto, sobre fondo neutro, en el que se remarca la golilla blanca. Procede de las colecciones vaticanas de donde fue sacado por los franceses.

¹³⁴ Figura 31: MARTÍNEZ DE TAMARIT, Josefa. *Retrato de Velázquez*, 1805. Papel, 517 x 432 mm. N° inv. 10830. N° Catálogo: 2536 AE. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Posteriormente, fue a manos de José Martínez, cónsul de España en Livorno, comprándolo años después Francisco Martínez Blanch, cónsul español en Niza, quien lo legó a la Academia de San Carlos en 1835.¹³⁵

La comparación de ambos evidencia cómo el pastel repite la misma inclinación del rostro y la orientación de la mirada, un largo del cabello y peinado similar, e idéntica vestimenta –el traje negro con golilla característico de los caballeros de la época– que aparece en la pintura. Sin embargo, si observamos cómo se representan los rasgos del rostro, apreciamos que el parecido no es tan claro.¹³⁶ La expresión del rostro pintado al óleo es la de un hombre mayor y algo abatido; los rasgos académicos del pastel, como el contorno de los ojos muy delineado, son propios de un principiante, pero la impronta general del retrato al pastel ofrece un aspecto idealizado, casi propio del Romanticismo. A pesar de la similitud compositiva, las diferencias entre ambos son notorias. En el pie del dibujo en 1805 declara que copia el original que estaba en manos del “Muy Ilustrísimo Señor Don Bernardo Yriarte”. Además, la fecha en la que ingresa la pintura en el Museo de Bellas Artes de Valencia, proveniente de Italia, hace descartar que Josefa Martínez pudiera haber copiado este lienzo.

Bernardo Iriarte (1735-1814), propietario del retrato, fue político y diplomático en los reinados de Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y José I. Nacido en Puerto de la Cruz, fue llamado a la Corte por su tío Juan de Iriarte para que le ayudara en sus trabajos eruditos. En 1756 consiguió su primer cargo de la Administración en la legación española en Parma. A los dos años fue nombrado oficial, y en 1760 fue enviado a la embajada en Londres, uno de los puestos diplomáticos más controvertidos. A su regreso continuó en la secretaría de Estado el ascenso paso a paso. Los oficiales eran personajes buscados en la sociedad madrileña, con poder e influencias, e introducidos en las altas esferas sociales. La importancia de los salones como centro de sociabilidad en el XVIII, dio a personas de menor alcurnia la oportunidad de relacionarse y establecer conexiones para favorecer a su familia. Desde 1774, Bernardo Iriarte perteneció a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tras alcanzar la más alta posición en la secretaría de Estado fue enviado a Roma. A su vuelta le asignaron como destino el Consejo de Indias y el de Guerra. Tras perder el favor de Floridablanca, conquistó

¹³⁵ Figura 32: VELÁZQUEZ, Diego de Silva. *Autorretrato de Diego Velázquez*. Óleo sobre lienzo, 45 x 38. N° Inventario: 572. Procedencia: Colección Real Academia de San Carlos (Legado Martínez Blanch, 1835). Museo de Bellas Artes de Valencia.

¹³⁶ Figura 33: *Autorretrato al óleo y Retrato de Velázquez al pastel*, ambos del Museo de Bellas Artes.

el apoyo del Conde de Aranda. En 1791 era vicepresidente de la Junta de Gobierno y al año siguiente viceprotector de la Real Academia de San Fernando. Iriarte conservó los favores de los ministros los primeros años de Godoy, pero en 1802 perdió su cargo de consejero del Consejo de Indias. Iriarte fue expulsado de Madrid y desterrado a Valencia primero y después a Andalucía. Pero en 1808 tras la invasión napoleónica fue nombrado ministro de José I. En julio de 1814 moría en Burdeos.

En el reciente artículo sobre catálogos de venta de obras velazqueñas en Francia, pertenecientes a colecciones españolas, se incluyen algunas del diplomático ya que poseía una importante galería de pintura. En el del 16 de febrero de 1857 salía a la luz un conjunto de obras pertenecientes a Iriarte realizadas por Murillo, Van Dyck, Alonso Cano, Coello, Tiziano y Veronés. La colección forjada entre 1760 y 1770 da cuenta del gusto dominante en la España de la Ilustración y fue visitada por viajeros ilustres y eruditos como Ceán Bermúdez, quien le aconsejaba en sus adquisiciones, o Antonio Ponz. Al morir Iriarte, su colección fue vendida por su viuda y herederos en subasta pública en París. En 1841, las obras más destacadas fueron subastadas, incluyendo siete lienzos de Velázquez, tres de ellas asociados a su escuela y el resto, considerados autógrafos. Se desconoce el nombre del comprador y la localización actual de las piezas. Tras la venta de Iriarte algunas obras se integran en la colección de José de Madrazo, dispersada en 1859, y de ahí a la del marqués de Salamanca. Entre los seis retratos subastados cuatro representaban a personajes reales y otro, es el *Retrato de hombre joven* que aparece calificado “en el estilo de Velázquez” y que pasaría a la colección de Madrazo.¹³⁷

Del óleo del Museo de Bellas Artes de Valencia, aceptado como autorretrato original de Velázquez, existen numerosas copias en distintos museos del mundo.¹³⁸ En la figura 35 vemos una clara diferencia entre ellos, mientras que en los retratos 1, 2 y 3, la golilla blanca se abre a ambos lados del rostro como en el óleo de Valencia; los retratos 4, 5 y 6, la muestran solo a un lado como en el pastel.

¹³⁷ COLETES LASPRA, Rocío, 2013, p. 444. Figura 34 apéndice gráfico, *Retrato de Bernardo Iriarte*.

¹³⁸ Figura 35: *Retratos de Velázquez*. RETRATO 1: Museum of John Paul II Collection Porczynski Gallery. 58 x 40 cm. RETRATO 2: Múnich. 905 x 1058 cm. RETRATO 3: Copia de taller subastada en Viena, Dorotheum, 2003, en el siglo XIX se encontraba en la colección Cook de Londres. RETRATO 4: Nueva York, Metropolitan Museum. RETRATOS 5 y 6: Galería de los Uffizi, Florencia. RETRATO 7: VELÁZQUEZ. Museo Bellas Artes de Valencia. RETRATO 8: MARTÍNEZ, Josefa. Museo Bellas Artes de Valencia.

Si comparamos ahora el pastel con el lienzo de los Uffizi –figura 36–, la golilla coincide exactamente, también el perfil de los hombros es más parecido que en la comparativa con el de Valencia, incluso el ángulo de la frente y el cabello guardan una mayor similitud. Pero también sería esta una imitación de los rasgos poco acertada, pues parece un rostro más joven. En la figura 37 un nuevo retrato repite el modelo de los Uffizi. Se trata de una estampa a partir de un dibujo de José Maea, que forma parte de la serie de *Retratos de los ilustres españoles*, grabada en torno a 1789 por Blas Ametller.¹³⁹ La estampa repite la misma postura que el lienzo, aunque el autor realiza unas evidentes sustituciones en los brazos del pintor. Ambas obras reproducen un mismo original. Si comparamos ahora esta estampa en detalle – figura 38– con el pastel de Josefa Martínez el parecido es nuevamente notable. La estampa dibujada por José Maea reproduce el mismo original que el pastel. Otras tres estampas¹⁴⁰ – figura 39– siguen también al mismo original e introducen nuevas dudas. La más antigua fue realizada por Juan Minguet, pensionado de la Real Academia de San Fernando en 1759, que pudo estar en el entorno de Iriarte (Académico de San Fernando desde 1774. Las otras dos estampas son bastante posteriores. Se trata de dos litografías. Una es de M. del Rey y la otra, publicada en el periódico semanal *El Artista*, fue realizada por Federico Madrazo. Ambas introducen nuevas dudas puesto que presentan un retrato muy similar aunque invertido.

Por último, comparamos de nuevo el pastel con un retrato, el del Metropolitan Museum de Nueva York –figura 40¹⁴¹. Este representa también a un hombre joven, la misma posición, rasgos, la golilla, pero varía considerablemente el peinado y la composición es invertida. Sin embargo, en los rasgos angulosos del rostro, su nariz, la hendidura del ceño y la línea marcada de las ojeras, en el color del rostro, la iluminación y el fondo elegido, podemos encontrar claramente identificados los del pastel. Este óleo muestra a un hombre mucho más enérgico que el de Valencia. No hemos localizado la imagen del cuadro que perteneció a Bernardo Iriarte, desconocemos su autor original, pero bien pudo ser una copia del autorretrato. Por lo tanto, no podemos mostrar la comparativa con ese cuadro que copia Josefa Martínez, aunque sería más próxima a los retratos del Metropolitan o el de los Uffizi que al autorretrato. Esta valoración pondría de manifiesto que la suya, aun siendo aprendiz, fue una buena ejecución.

¹³⁹ Figura 37: AMETLLER, Blas (grabador); MAEA, José (dibujo). Serie *Retratos de los ilustres españoles*. Estampa buril huella plancha 349 x 250 mm. Biblioteca Nacional de España.

¹⁴⁰ Figura 39: *Retrato de Diego Velázquez*. Las 3 en la Biblioteca Nacional de España.

¹⁴¹ Figura 40: *Retrato de hombre*, ca. 1630. Óleo 68, 6 x 5, 2 cm. Metropolitan Museum de Nueva York.

4.7.1 Marquesado de Casa Enrile

Los datos que de ella conocemos –su apellido, el lugar donde realizó su primer dibujo y la fecha en la que lo realizó, 1800–, permiten apuntar que Josefa Martínez Enrile perteneció a una ilustre familia de origen genovés asentada en Cádiz. Era hija de Gerónimo Martínez García, natural de Medina Sidonia, y de Juana Enrile Tomati, natural de Cádiz. Sus abuelos maternos fueron María Bárbara Tomati y José María Enrile (Arenzano, República de Génova, Italia, 28-IX-1701), vecino de Cádiz, comerciante, poseedor junto a su hermano Juan Bautista de la Compañía Hermanos Enrile. El mayor de sus cinco hijos – tío de Josefa–, Jerónimo Enrile Guersi, fue desde 1778 primer Marqués de Casa Enrile; quién se casó con María Concepción Alcedo y Herrera teniendo cuatro hijos: Pascual, Francisco, María de la Paz y Magdalena Enrile y Alcedo.¹⁴²

Jerónimo Enrile Guersi, director de la “compañía de asientos de negros”, siendo vecino de Cádiz, embarcó a La Habana en 1773 junto a su esposa y sus dos hijas.¹⁴³ En 1778, enviaba desde la Isla de Cuba un informe de la Contaduría solicitando título de Castilla. En octubre de 1778, le concedían en México el título de Marqués de Casa Enrile. Una Real Cédula datada el 16 de mayo de 1781 en Cuba eximía a perpetuidad a sus herederos y sucesores del pago de lanzas.¹⁴⁴ Otros datos de archivo hacen factible asociar esta genealogía de la Casa Enrile a Josefa Martínez. Nicolás Durán, agregado al Estado Mayor de Madrid, enviaba al Real Seminario de Nobles de Madrid con motivo de la solicitud de ingreso como alumno de su hijo, José Esteban Durán Martínez Barzábal y Enrile, su partida de bautismo. En ella consta que el 14 de agosto de 1818 era bautizado en Madrid el hijo legítimo del coronel y capitán del Quinto Batallón de Reales Guardias Walonas, Nicolás Durán y Barazábal, natural de Cascante, Navarra, y de María Gertrudis Martínez García y Enrile, natural de Cádiz.

Los abuelos maternos del futuro alumno eran Jerónimo Martínez García y Juana Enrile. La coincidencia de los apellidos de Josefa con los de María Gertrudis, oriundas ambas de Cádiz,

¹⁴² HISPAGEN Asociación de Genealogía Hispana. Genealogía Enrile (Marqueses de Casa Enrile). <http://familiasdemalaga.hispagen.eu/Genealogiasdeprocedencia.htm>, 19-VI-2013.

En el apéndice documental 6, algunos de los documentos de archivo corroboran parte de estos datos.

¹⁴³ AGI. 1773 Mayo 17. CONTRATACIÓN, 5518, N.2, R.11. “JERÓNIMO ENRILE GUERRA”.

¹⁴⁴ AGI. 1778 julio 11. TÍTULOS DE CASTILLA, 2, R.23. “Marqués de Casa Enrile”.

y habiendo sido madre esta última en 1818, permite suponer que ambas fueran hermanas. A fecha de hoy desconocemos cuáles fueron los motivos que la trajeron a Valencia desde su ciudad de origen. Es posible especular que se trasladara aquí su familia, o bien estableciera relación personal con algún residente en Cádiz de origen valenciano, dados los contactos políticos, comerciales y militares en esa época con la capital gaditana. Esto podría ser avalado por el hecho de que el último apellido con el que Josefa firma las cartas dirigidas a la Academia, vaya precedido del “de” que las mujeres solían agregar al suyo al contraer matrimonio. Si Josefa Martínez de Tamarit adquirió su apellido tras su boda podría estar vinculada de algún modo a la familia del Barón de Tamarit, también Académico de Honor de la Academia de San Carlos, pero es una información que no hemos podido confirmar.

Si como suponemos la pintora tuvo vínculos familiares con la Casa Enrile, no sería la única de la familia aficionada al arte. María Magdalena Enrile y Alcedo, hija del Marqués de Casa Enrile y prima hermana de Josefa, también debió tener inquietudes artísticas. En 1794, se expuso en la apertura al público de la Academia de San Fernando: “un dibuxo de mano de la S^a D^a María Magdalena de Enrile y Alsedo. Regalado antes a la Academia”.¹⁴⁵ Por último, su prima María de la Paz Enrile y Alcedo, hija también del marqués, tuvo una hija, María de la Concepción Ezpeleta y Enrile, que se casó con Pedro Agustín Girón y de las Casas, primer duque de Ahumada desde 1835, hijo de Jerónimo Morejón Girón y Moctezuma, marqués de las Amarillas y de Isabel de las Casas y Aragorri. Esta última era hermana de Engracia de las Casas, otra de las académicas de San Carlos, por lo que ambas llegarían a tener en el Marqués de las Amarillas un sobrino común.

A pesar de las dudas acerca de muchos de los datos ofrecidos, hay documentos que apuntan en esta dirección, por lo tanto, en este caso como en el de Pilar Ulzurrun, sí estaríamos ante una mujer pintora perteneciente a una familia noble. Probablemente, fue lo ilustre de su familia lo que le dio la posibilidad de tener como profesor al director de la Academia gaditana. De la misma manera que avalaría el hecho de haber sido discípula de un maestro de la talla de Vicente López Portaña (1772-1850), que sería Primer Pintor de Cámara de Fernando VII. En 1805, fecha en la que la pintora declara estar iniciándose en sus estudios de la mano del profesor Vicente López gozaba ya de fama entre la clientela valenciana.

¹⁴⁵ ARABASF. Legajo 1-55-2.

Con su estilo fiel al clasicismo barroco, dio un gran impulso a la corriente academicista que triunfó en época fernandina. Se formó en la Academia de San Carlos y tras disfrutar de una pensión de estudios en Madrid como discípulo del primer pintor de cámara Mariano Salvador Maella, regresa a Valencia. Su faceta más reconocida es su labor como retratista, sobresaliendo como maestro absoluto durante el reinado de Fernando VII. En 1815 se convirtió en primer su pintor de cámara en sustitución de Maella al ser considerado afrancesado. Vicente López tuvo gran influencia en los gustos estéticos de la sociedad española. Su estilo preciosista, continuación de la tradición tardobarroca, se adaptaba bien al ideal político del absolutismo monárquico restaurado por Fernando VII. Los artistas de más renombre fueron discípulos suyos. Privilegió e impulsó a algunos valencianos, como José Ribelles, para que obtuvieran el título de pintores de cámara.

Así pues, Josefa Martínez tuvo una formación artística al más alto nivel, y a la vista de estas dos obras identificadas que se han conservado, podemos afirmar que supo sacar partido a las clases de ambos maestros. En sus ensayos realizó unos buenos ejercicios académicos que, sin duda, auguraban un futuro como artista reconocida. Quizá por sus circunstancias personales, por su pertenencia a una clase social privilegiada y por la época en la que vivió, no pasó nunca de ser una «pintora de afición».

4.8 MARÍA CONCEPCIÓN CASTELLVÍ Y CARDONA

El 2 de diciembre de 1810, tras reunirse la Junta Ordinaria, su secretario daba cuenta a los miembros de la Academia de San Carlos de Valencia de un atento oficio de la Señora María de la Concepción Castellví y Cardona, “acompañando una pintura al pastel hecha de su mano, representando al Beato Nicolás Factor de medio cuerpo con su marco de oro y cristal. La Junta celebró la aplicación de esta Señora y en vista del mérito de esta obra la nombró Académica de Mérito por la pintura, acordando se le diese el correspondiente Diploma”.¹⁴⁶ En el *Inventario* estuvo registrada su obra, el *Beato Nicolás Factor*, con el número 112. Descrita como “dos por uno y medio, pintado al pastel con marco y remate dorado y cristal”, esta pintura, como tantas otras, está hoy desaparecida o forma parte de los numerosos anónimos en los depósitos de nuestros museos.¹⁴⁷

El apellido Castellví, denominado también Castroveteri y Castovetulo, tuvo su primitivo solar en Borgoña, donde poseía el señorío de Rosanes. La familia Castellví es una de las más nobles y ancianas de la Corona de Aragón. Una conocida heredad que se remonta a tiempos de la conquista de Cataluña y cuyas propiedades fueron el castillo de Castellví, veguería de Penedés, en el principado de Cataluña. De ahí pasó a Valencia, donde fundó una ilustre casa con línea en Cerdeña. La rama primogénita de la Casa de Valencia fueron los Señores y después Condes de Carlet, el primero Gonzalo Castellví, al cual siguió Luis de Castellví.¹⁴⁸ María de la Concepción Castellví y Cardona era Baronesa de Alcácer, Benáfer, Herragudo, Cartajuda y Arrubal. Su apellido estuvo muy unido a la Academia de San Carlos en aquellos años. Entre los primeros Académicos de Honor nombrados figura, el 17 de julio de 1768, Joaquín de Castellví y la Figuera, Señor de las Villas de Santaguda y Arrubal, el cual murió el 23 de octubre de 1781. Años después, el 6 de diciembre de 1807, era nombrado Académico

¹⁴⁶ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812*. Junta Ordinaria en 2 de Diciembre de 1810. En el ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 140. Académicos de mérito. 45, aparece inscrita como María Castellví y Cardona, el mismo con el que aparece en el *Inventario general de 1797*. En el apéndice documental 5 se transcriben los datos localizados.

¹⁴⁷ ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797*. N. 112. En la misma página del inventario –que no se ha incluido en la digitalización del libro en el Archivo de la Academia–, figura también registrada con el número 109, la obra del más insigne pintor de esa época: “Un Quadro pintado al óleo por Don Francisco de Goya Pintor de Cámara y es el retrato de Don Mariano Ferrer Secretario que fue de esta Real Academia”.

¹⁴⁸ GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, 1968.

de Honor, Miguel Castellví Ferrer La Figuera y Pinós, también Señor de las Villas de Santaguda y Arrubal, Caballero Maestrante de la Real de Valencia. Otro ilustre de la familia fue Académico de Honor desde el 5 de agosto de 1770, Joaquín Antonio de Castellví e Idiáquez, Conde de Carlet y de la Alcudia. Fallecido el 8 de marzo de 1800.¹⁴⁹

María Concepción se casó en 1815 con Antonio Almunia y Rodríguez de Navarra, nacido en Valencia el 16 de septiembre de 1778 y bautizado en la Parroquia de San Martín. Fue desde 1816, el VI Marqués de Ràfol de Almunia.¹⁵⁰ Capitán de Caballería y Maestrante de Valencia y Caballero de la Orden de Montesa desde 1827.¹⁵¹ No tenemos datos sobre el lugar donde ambos residieron, ya que el oficio que María Castellví dirigió a la Academia no se ha podido localizar entre los legajos del Archivo. Es probable que vivieran en Beniganim, ya que, en 17 de noviembre de 1822, el Marqués de Ràfol databa en esa localidad el documento de archivo que contiene su firma autógrafa. En ese año habían contraído ya matrimonio.

El marquesado de Ràfol tuvo relevancia social en el ámbito valenciano del setecientos al dar acogida a los jesuitas en 1742. Estos habían sido apoyados por el Arzobispo Mayoral en sus primeros años de pontificado fomentando los ejercicios espirituales ignacianos celebrados en Onteniente. Al haber sido suspendidos en 1741, el cura de Montaverner, José Espluges, natural de Agullent, propuso la iglesia de la Virgen del Loreto en territorio de Vistabella y Colata como lugar de celebración de unos nuevos ejercicios espirituales de los jesuitas, y allí fueron acogidos por el entonces marqués de Ràfol. Así nació la congregación de eclesiásticos que tomó a San Felipe Neri por patrono. En 1743 volvían a reunirse más de 200 personas entre clérigos y seglares. Ante el deseo de institucionalizar las prácticas en alguna ermita con suficiente capacidad, se barajaron la de Agullent, la de San Juan en Ollería y la de San Luis en Albaida. Tras el hundimiento de la ermita de San Vicente de Agullent a causa de las aguas y un temblor de tierra, fue restaurada para acoger la nueva casa iniciándose en 1745 las obras con el apoyo financiero de Mayoral.

¹⁴⁹ ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*. “Académicos de honor”, p. 26b^a, 27, 42b^a. ARASC. *Libro que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768*. “Académicos de honor [después de 17 de Julio de 1768]: El Sr. Dn. Joaquín de Castellví”

¹⁵⁰ AHN. CANCELLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. CONSEJOS, 19999, A.1816, Exp. 7. “Almunia y Rodríguez, Antonio”, 1816. Real carta de sucesión en el título de Marqués de Ràfol a favor de don Antonio Almunia y Rodríguez.

¹⁵¹ AHN. CONSEJO DE ÓRDENES. OM-CABALLEROS_MONTESA, Mod. 63. “Almunia y Rodríguez, Antonio”, 1827. Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Montesa de Antonio Almunia y Rodríguez, natural de Valencia, Marqués de Ràfol, Capitán retirado de Caballería.

A pesar de su categoría social ilustre, María Castellví no tuvo una buena fortuna crítica. La historiografía del XIX y la mayoría del XX no la incluyeron en sus listados, ni tan siquiera como pintora aficionada.¹⁵² Fue Felipe María Garín el primero que la cita basándose en los datos aportados por las actas de la Academia de San Carlos, aunque errando en la fecha. En esa misma Junta, señalaba Garín, que fue:

“sin duda, por el aluvión creciente de deseos y presiones para creación de Académicos de mérito por lo que, en esta misma reunión, se sistematizaba el trámite, acordándose que no se elija a nadie sin que formule su instancia ni sin que acierte, a juicio de la Academia, en la realización artística del tema que aquella le designe al efecto”.¹⁵³

El comentario, que ponía fin al acta, podría deberse al nombramiento de María Concepción, por lo que quizá sí fue el suyo un caso claro de pintora aficionada que debió su ingreso a su condición de noble. Su nombre no lo volvemos a localizar en la historiografía hasta fines del siglo XX. En 1995, Elena López la registra en su artículo partiendo del *Inventario general*.¹⁵⁴ Poco después, Ángela Aldea también la menciona y curiosamente, lo hace como si se tratara de dos donantes diferentes. La primera que señala es “María Castellví, Marquesa de Ràfol quien entrega en 1848 varios cuadros de singular importancia”.¹⁵⁵ Unas páginas después incluye la donación del *Beato Nicolás Factor* realizada en 1810 por “Concepción Castellví y Cardona”. Dado que en ese año todavía no había contraído matrimonio con el Marqués de Ràfol, no figuraba como tal en los libros ni en las actas del momento de nombramiento, por lo que seguramente Aldea la registra como si fuese una persona diferente.¹⁵⁶ El legado de la Marquesa de Ràfol estaba compuesto por una serie de pinturas de gran relevancia, de las que actualmente se conservan dos en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

¹⁵² No la citan OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1868; BOIX, Vicente, 1877; ALCAHALÍ, Barón de, 1897; PARADA Y SANTÍN, José, 1902; PÉREZ NEU, Carmen, 1964; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1970; IBIZA I OSCÀ, Vicent, 2006a. La primera vez que hemos localizado su nombre en la historiografía es en GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, 1945, p. 159.

Después la incluyen LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 45, como María Castellví y Cardona; y ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 101, 104 y 110, como María Castellví, marquesa de Ràfol, y como Concepción Castellví y Cardona; y ALBA PAGÁN, Ester, 2004, p. 867, como María Castellví y Cardona.

¹⁵³ GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe M^a, 1945, p. 159. El historiador cita el nombramiento en la Junta Ordinaria de 25 de septiembre de 1810, cuando se produjo, como hemos señalado, y según aparece recogido en las *Actas*, el día 2 de diciembre de ese año, el mismo día que eran creadas Académicas Supernumerarias las hermanas Luciana y Concepción Perea –que el incluyó como si fueran una sola persona.

¹⁵⁴ LÓPEZ PALOMARES, Elena, 1995, p. 45.

¹⁵⁵ ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 101 y 110.

¹⁵⁶ ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 104.

Según señala Ángela Aldea, en el Acuerdo de una Junta Particular de 1845, los herederos de la Marquesa de Ràfol manifestaron el 22 de noviembre de ese mismo año al Presidente que en la cláusula 18 de su testamento había dispuesto que se entregaran a la Academia los cuadros pintados al óleo que indicaba el oficio. A pesar de que ya había transcurrido bastante tiempo, no se había llevado a efecto la disposición testamentaria, por lo que debían adoptarse las “medidas que se considerasen convenientes para que la Academia se posesionase de lo que era objeto del legado”.¹⁵⁷ La donación que efectuó María Castellví a su muerte consistía en varios cuadros de singular importancia, entre los que destaca *San Pedro Pascual diciendo misa ayudado por el Niño Jesús*, 1660, de Jerónimo Jacinto de Espinosa. Otro importante cuadro donado por esta ilustre dama sería *San Sebastián Mártir*, de José de Ribera, óleo sobre lienzo restaurado por Vicente López, y el cuadro *San Sebastián atendido por la matrona Irene y una esclava*, de José Ribera. Actualmente, solo este último y el de Espinosa figuran en el Museo de Bellas Artes de Valencia como donación de la Marquesa de Ràfol.¹⁵⁸

Entre los coleccionistas valencianos del siglo XIX documentados se encuentra el Marqués de Ràfol. Según consta en un artículo publicado en 1841 en el *Diario Mercantil de Valencia*, entre sus bienes se encontraban un anónimo castellano titulado *San Cosme y San Damián* y el *San Pedro Pascual*, de Jerónimo Jacinto de Espinosa. También poseía dos *Bodegones de marisco*, dos con *Frutas* y dos con *Dulces*, de El Greco; cuatro tablas de Juan de Juanes; un *Canastillo de nueces y liebre*, de Bartolomé Murillo; el *San Sebastián*, de José de Ribera, y una *Inmaculada Concepción* de Francisco Zurbarán. En total constaba de 191 pinturas.¹⁵⁹ Durante el siglo XVIII empieza a cobrar entidad el coleccionismo valenciano. Se documentan en esa fecha las primeras galerías que personas de cierta posición instalaban en sus casas. Las noticias que nos han llegado de ellas proceden de narraciones con motivo de festividades. Las celebraciones incluían procesiones que recorrían la ciudad. Durante los actos, estas pinturas se mostraban en las fachadas de las viviendas, componiendo auténticos museos al aire libre. Eran iluminadas por candiles y velas y se exhibían acompañadas de colgaduras, cenefas de brocado, damasco y tafetán, espejos y tapices.

¹⁵⁷ ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, 1998, p. 110.

¹⁵⁸ Figura 41: Donación Marquesa de Ràfol: ESPINOSA, Jerónimo Jacinto de. *San Pedro Pascual diciendo misa ayudado por el Niño Jesús*. Óleo sobre lienzo, 173 x 123 cm. Nº Inventario 571; RIBERA, José de. *San Sebastián y santa Irene*. Óleo sobre lienzo. Nº Inventario 502. Museo de Bellas Artes de Valencia.

¹⁵⁹ ANÓNIMO. “Curiosidades Artísticas de Valencia. Pinturas”. *Diario Mercantil de Valencia*. Valencia, 30 de julio de 1841, nº 211, p. 1-2. En: GIL SALINAS, Rafael, 1994, p. 225.

El coleccionismo de la segunda mitad del XVIII se regía por un gusto por la pintura religiosa ejecutada por artistas valencianos, representando a santos locales. A finales de siglo, los objetos se diversifican y comienzan a cobrar importancia las colecciones de libros y medallas y monedas. A medida que avanza el siglo XIX, el número de referencias aumentaba, no solo a nivel local sino también internacional. Un buen número de las iniciadas en el siglo XVIII continuaron en el siglo siguiente, si bien la demanda de la sociedad decimonónica varió respecto a sus predecesores. Es en el siglo XIX cuando se alcanza una conciencia moderna por parte de algunos coleccionistas. Coincidiendo con el esplendor alcanzado por las artes gracias a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y su incipiente Museo, los propietarios de obras artísticas comenzaron a hacer donaciones, legados o depósitos de sus tesoros artísticos a estas instituciones que gozaban ya de prestigio.

Así, por ejemplo, en 1835 el ilustre valenciano Francisco Martínez Blanch, cónsul de España en Niza, legaba por disposición testamentaria a la Academia de San Carlos sesenta y nueve cuadros. La mayoría procedentes del Vaticano, entre ellas el *Autorretrato de Velázquez*. De los coleccionistas valencianos de la primera mitad del siglo XIX se conocen muchos de los nombres pero la mayoría de las obras son aún una incógnita. Algunos de ellos, como el Conde de Ripalda, el Marqués de la Romana o el Marqués de Ràfol, tenían vínculos familiares con las primeras pintoras y académicas de San Carlos. El Marqués de la Romana poseía suntuosos tapices, excelentes pinturas y una escogida biblioteca. En 1855 su pinacoteca constaba de ciento veinticuatro cuadros, entre los que destacaban las obras de Juanes, Goya o Téniers. Progresivamente, un mayor número de valencianos se fueron incorporando al coleccionismo por afición.¹⁶⁰

Su función es proporcionar una fuente de placer estético, mientras permiten a su comprador adquirir conocimientos históricos y científicos. Poseer obras da prestigio al propietario, es testimonio de su gusto, de su curiosidad intelectual y de su riqueza o generosidad. Estos bienes adquiridos constituyen el índice de un estatus social elevado. A su vez, el propietario de estas galerías juega un papel esencial en el dominio social contribuyendo a la creación artística. Con la selección que el propietario hace al adquirir sus obras muestra sus preferencias ideológicas. La influencia que puede ejercer sobre el arte, el mercado, la crítica y el gusto en el transcurso cultural de su entorno y de su época, contribuye a modificar

¹⁶⁰ GIL SALINAS, Rafael, 1994, p. 42.

tendencias. “El coleccionismo fija el gusto de una época, acepta o rechaza los valores de moda, y de esta forma conduce los valores y las fluctuaciones del mercado”.¹⁶¹ Todo ello le otorga un carácter singular y único, el coleccionismo actúa de manera indirecta implantando valores como una forma más de poder.

La Marquesa viuda de Ràfol falleció en 1847. Fueron sus herederos el Marqués de Malferit, su hermano Joaquín Mercader y Miguel Caro y Bacerio. Los cuales establecieron un pleito a su muerte por los derechos de una heredad de descendencia masculina fundada por Cristóbal Cardona en Valencia el 16 de mayo de 1664. Su último poseedor, Salvador Cardona, muerto en 1841 sin descendientes, lo dejó en herencia a su esposa Leonor Fortuny y a su hermana Joaquina Cardona. La división de sus bienes suscitó dificultades. María Concepción Castellví era la cuarta nieta del fundador de la heredad. A su muerte sus descendientes reclamaron la mitad de los bienes del mayorazgo. Finalmente correspondería a sus herederos, el Marqués de Malferit y consortes, la cuarta parte de los bienes del vínculo de Cardona.¹⁶²

Antonio Almunia, Marqués de Ràfol, murió sin dejar sucesión en 1841, por lo que fue su esposa a quién correspondió disponer de sus bienes a su muerte. Fue ella, no el marqués, quién legó a la Academia de San Carlos las pinturas que forman parte actualmente de los fondos del Museo de Bellas Artes. Seguramente, la colección de cuadros fue propiedad de su marido, pero es más que probable que, dada su afición a la pintura, participara junto a su esposo en la elección de sus adquisiciones. María de la Concepción Castellví y Cardona, quizá no fue más que una pintora aficionada, pero sin duda, su papel en la historia del arte merece ser reseñada. No solo muestra la importancia que la formación artística tuvo en esta época en la educación femenina de las clases privilegiadas, sino cómo incrementaron su valor y prestigio las Academias con el ingreso de estas personalidades ilustres. Su importancia en el devenir artístico valenciano se vio reforzada por su papel como coleccionista, donante de un legado que contribuyó a engrandecer el patrimonio de una institución fundamental en la historia del arte valenciano, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

¹⁶¹ GIL SALINAS, Rafael, 1994, p. 36.

¹⁶² JURISPRUDENCIA CIVIL. *Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo de Justicia, en recursos de nulidad, casación e injusticia notoria y en materia de competencias, desde la organización de aquellos en 1838 hasta el día, tomo V.* Madrid: Revista General de Legislación y Jurisprudencia, 1861, p. 51-52.

5.- CONCLUSIONES

Llegados a este punto es momento de extraer las conclusiones. En primer lugar este trabajo ha fracasado en el primero de sus objetivos. Tras haber llevado a cabo las investigaciones no es posible incluir en detalle a todas las académicas. Se ha optado por realizar una selección, un tanto arbitraria, en la que se ha dado prioridad, por un lado, a las artistas de las cuales se conserva obra. Por otro, se ha privilegiado a aquellas que quizá por su menor estatus social solo fueron nombradas Académicas Supernumerarias. Sin embargo, es este un dulce fracaso ya que espero que sea el punto de partida de una investigación más extensa en la que ahondar en la producción de todas ellas.

Los datos localizados en estos meses no permiten establecer unas conclusiones categóricas. Pese a todo, la descripción de estas siete mujeres pone de manifiesto que es posible, con los datos registrados en archivos, con las publicaciones de la época y contrastando las biografías de sus parientes masculinos, conseguir otro de los objetivos de este trabajo. Establecer diferencias entre un grupo de académicas que han sido descritas por la historiografía mediante la etiqueta general de pintoras de afición. Creo haber dejado patente en estas páginas que no todas pertenecieron a una clase social alta. Incluso las que sí formaban parte de familias ilustres se hace evidente que no tuvieron la misma consideración –en las escasas líneas que escribieron los biógrafos–, ni se formaron en el mismo círculo. Sus ciudades de origen fueron distintas y sus relaciones sociales también.

Tuvieran aptitudes o no para la práctica artística todas ellas presentaron obras. Sus obras tuvieron el reconocimiento de la Junta, algunas colgaron en las salas de la Academia junto a las de pintores de renombre. Se puede deducir de alguno de los casos que simplemente estos hechos fueron laudatorios hacia personas ilustres, pero lo cierto es que con sus aportaciones e interés contribuyeron a hacer grande una institución dedicada al Arte. No tenemos elementos suficientes para valorar su quehacer artístico, ya que solo hemos localizado las cinco obras conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Es cierto que el museo conserva otros seis pasteles de esta misma época pero registrados como anónimos. Si tenemos en cuenta la historiografía, la técnica al pastel ha sido tradicionalmente femenina, por lo que cabe suponer y esperar que algún día estas obras puedan ser atribuidas a alguna de ellas.

Vicenç Furió señalaba que a la hora de valorar las diferencias en la reputación de un artista o estilo debe considerarse cómo estaba estructurado el campo artístico en cada momento, qué posición ocupaban en él los artistas, cómo dieron a conocer sus obras y en qué contexto. Es decir, cuáles fueron sus condiciones de producción, difusión y recepción. La consideración de «obritas» que tradicionalmente ha sido otorgada por la historiografía a las pinturas femeninas debe ser entendida en su contexto. “Del mismo modo que hoy nos parece increíble que en 1881 el director del Museo del Prado, Federico de Madrazo, se refiriera a las obras del Greco quejándose por no poder arrojar del Museo caricaturas tan absurdas”,¹⁶³ debemos asumir que nuestras valoraciones actuales son provisionales, del mismo modo que lo fueron las del pasado. Además, la forma como se crean estos cánones no es arbitraria. Son muchos los factores que contribuyen a construir esos valores y reputaciones. Las llamadas obras de referencia, enciclopedias, diccionarios e historias generales contribuyen a ello. Así es visible en estos casos.

Pero aun aceptando que la calidad artística de estas académicas no alcanzó la genialidad, debemos tener en cuenta que no pintaron en igualdad de condiciones, ni pudieron participar en la misma medida que los varones en la vida académica, aunque sus nombramientos sí tuvieron la misma categoría. En una época en la que todavía se debatía la posibilidad de que las mujeres trabajaran, es difícil imaginar que pudieran tener cargos de responsabilidad. No obstante, no se deduce un trato discriminatorio, simplemente se asume una diferencia que la sociedad ilustrada tenía interiorizada. Daban un trato excepcional a las mujeres por su género, pero su participación era puesta en valor por aquellos primeros académicos. Una época lejana en la que las mujeres aún no pintaban flores.

En aquellos años, un buen pintor debía ser capaz de copiar al pie de la letra a los maestros. De esta manera, las puras copias permiten establecer diferencias en el mérito de su realización. No todas las mujeres tuvieron esas inquietudes, ni todas las mujeres de clase social alta fueron capaces de una reproducción así. Probablemente, muchas de ellas ni siquiera hubieran tenido interés en hacerlo aunque pudiesen. El hecho mismo de la copia contribuyó a la fortuna crítica de otros artistas. Señala Furió que Haskell ha estudiado la importancia que tuvieron las copias en la fortuna crítica de muchos artistas. Mientras Walter Benjamin achacaba a la reproductibilidad “la pérdida del «aura» de la obra de arte. Hoy tenemos motivos para pensar

¹⁶³ FURIÓ GALÍ, Vicenç, 2000, p. 8.

que también podría ser a la inversa. Es decir, que la reproducción de una obra no haga sino reconocer y aumentar el valor y el «aura» del original reproducido”.¹⁶⁴

Las piezas de estas autoras –y las de muchas otras y otros artistas menores–, se encuentran custodiadas en los depósitos de los museos. Allí son guardadas con el fin de ser legadas a la posteridad. Debemos cuestionarnos la pertinencia de conservar estas obras y si sería relevante que formaran parte de las salas de los museos. Numerosas creaciones artísticas han sido realizadas con el objetivo de poner de manifiesto desigualdades sociales o discriminaciones políticas o ideológicas. Y únicamente por esa razón, no por su genialidad plástica, se han ganado un lugar en las exhibiciones de los museos públicos. Queda pendiente analizar en profundidad si las razones sociales, políticas e ideológicas hacían posible que esas obras femeninas fueran de otra manera y si no es esta suficiente razón para rescatarlas del depósito.

El 11 de febrero de 1921, la Junta de Iconografía Nacional publicaba en la *Gaceta* las bases de una convocatoria. Un concurso para premiar la mejor Memoria que se presentase sobre el tema «Retratos de mujeres españolas del siglo XIX». Finalmente fue premiado el texto presentado por D. Joaquín Ezquerro del Bayo y D. Luis Pérez Bueno, que se publicó en 1924. El objetivo –decían los autores del texto– era hacer el retrato de las mujeres notables españolas que, ya desaparecidas, habían vivido en el siglo XIX. En el preámbulo señalaban la conveniencia de “recoger en ese momento lo que pasado tiempo sería muy difícil,” conscientes de la fragilidad de los “elementos amontonados en la anterior centuria” que iban desapareciendo por el poco aprecio que se les tenía y por su escaso valor. Entre las dificultades a las que se enfrentaban había que seleccionar entre el crecido número que “escudriñando con atención” podría reunirse, teniendo en cuenta que debían estar también señoras que no habiendo nacido en España hubieran influido en su política, en la vida social o en su cultura. “Otra dificultad –afirmaban–, en ocasiones insuperable, es documentar con fechas las biografías de ciertas damas, fechas que aun ni ellas mismas recordarían. [...] Basta saber [que] fue notable [en] cierto periodo, aunque luego desaparezca sin dejar huella”.¹⁶⁵ Hoy en día, afortunadamente, pocos articularían un discurso así. Un siglo de historiografía, de historia social, estudios poscoloniales, de fortuna crítica y Estudios de Género, han puesto de relevancia que dejar huella es importante y que la Historia oficial no es la única posible.

¹⁶⁴ FURIÓ GALÍ, Vicenç, 2000, p. 17.

¹⁶⁵ EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín; PÉREZ BUENO, Luis, 1924, p. VIII.

Queda pendiente poner por escrito las biografías artísticas de otras siete académicas, a las que al menos citaré con la esperanza de encontrar en un futuro el lugar donde hacerlas visibles.

Engracia de las Casas y Aragorri fue nombrada Académica de Mérito con honores de Directora el 23 de octubre de 1774. Vivía en Barcelona. Era hija de Juan Felipe Castaños [del primer matrimonio de su esposa] Intendente de Cataluña. Presentó una *Virgen con el Niño* al pastel. Los giros y rubores femeniles que utiliza en la carta de agradecimiento dan muestra de un conocimiento del protocolo y de lo que se consideraba entonces una educación exquisita. Su hermano, Xavier Antonio de Castaños, se dirigía el 29 de octubre de 1776 a la Academia para agradecer su nombramiento honorario. En su carta, aun sin cumplir los veinte años, había visto nacer la Escuela de Dibujo que había fundado su padre en Barcelona. En 1775 Engracia de las Casas donaba a esa escuela tres modelos de yeso. En 1802 su hermana la Baronesa viuda de Carondelet, era nombrada Dama de la Orden de la Reina María Luisa. Su otra hermana era Condesa de O'Reilly. Su sobrino Pedro Agustín Girón y de las Casas Moctezuma y Aragorri, natural de San Sebastián, fue Marqués de las Amarillas, Teniente General y Caballero Gran Cruz. En 1779 se le expedía licencia de casamiento a Pedro Gómez Ibar Navarro, Ministro de la Audiencia de Barcelona, natural de Casteruiz, Soria, con Engracia de las Casas. Su hijo Pedro Gómez y las Casas fue subteniente de Artillería. Su hija María Dolores Gómez de la Serna, nacida el 4 de septiembre de 1786 en Barcelona, fue también Dama de la Real Orden de María Luisa. Antonio Ponz de paso por Barcelona vio en el domicilio de Engracia de las Casas el retrato del Intendente Felipe Castaños, pintado por Antonio Mengs.

Josefa Mayans y Pastor fue nombrada Académica de Mérito y Directora Honoraria el 21 de octubre de 1776. Presentó un óvalo de *Nuestra Señora* al pastel. Era hija de Manuel Mayans Siscar, receptor del Real Fisco del Tribunal de la Inquisición de Valencia, y de Josefa María Pastor y Blancas. Hermana de Salvador Mayans receptor del Santo Oficio y de Rosa Mayans. Casada en mayo de 1791 con Fernando Ciscar y Ciscar, nacido el 27 de diciembre de 1750. Licenciado en Derecho y Familiar del Santo Oficio. Diputado del Común por la Gobernación de Denia. Su hijo Severino Ciscar y Mayans, natural de Oliva, Valencia, contrajo matrimonio en 1820 con Buenaventura de Orduña y Andrés, natural de Planes, Alicante.

María Caro y Sureda fue nombrada el 18 de diciembre de 1779. Presentó una imagen de *Nuestra Señora* pintada al pastel «con el rubor que acompaña a su sexo». Su carta de 18 de septiembre de ese año, expresando su agradecimiento por las muestras de condolencia tributadas por la muerte de su padre, el Marqués de la Romana. Era hija de Pedro Caro Fontes y Margarita Sureda y Valero Togores. Su hermana fue la joven erudita Pascuala Caro, nacida en 1768 en Palma de Mallorca y fallecida en 1827 en la misma ciudad, que hablaba siete idiomas y escribió varios textos. El 23 de febrero de 1789 ingresó en el convento dominico de Santa Catalina de Siena de su ciudad natal. Su padre, II Marqués de la Romana, había nacido en Novelda, fue militar, marino y arquitecto. Murió en Argel el 8 de julio de 1775 al mandar una carga de caballería. En 1772 regaló a la Academia de San Carlos un *Plano topográfico de la plaza y puerto de Mahón*. Desde 1770 fue Académico de Honor y posteriormente de Mérito. Su hermano Pedro Caro y Sureda, III Marqués de la Romana, fue un célebre militar español. Nacido en Palma de Mallorca el 3 de octubre de 1761, murió en Cartaxo, Portugal, el 23 de enero de 1811. Tomó parte en numerosos combates y obtuvo el ascenso a mariscal de campo. Fue Académico de Honor de San Carlos y desde 1805 también de la de San Fernando. Su hermano Joan Caro y Sureda, nacido en 1775, fue Gobernador de Valencia y mandó a la caballería en la batalla de Puzol en 1811. Su otro hermano José Caro y Sureda, nacido en 1764, fue también militar y marino. Escribió un *Catecismo* político para las escuelas. Su tío Ventura Caro y Maça de Lizana fue Capitán General de Valencia en 1801. Casada con Pietro Lante Montefeltro della Rovere, nacido en Roma. El 15 de noviembre de 1817 era enterrada María Caro y Sureda en la sepultura de los Sureda Valero, en el Real Convento de Santo Domingo de la ciudad de Mallorca. Sin embargo, su nombre es dudoso. Hay datos que citan como una sola persona a María Pascuala Caro Sureda. Un libro de 1771 decía que el marqués tenía dos hijas María, nacida en 1764 y Pascua Ana, nacida en 1768. Posteriormente se cita solo a una, María Pascuala o María.

Manuela Mercader y Caro fue nombrada Académica de Mérito y Directora Honoraria el 18 de diciembre de 1779. En la misma Junta que María Caro y Sureda. Era hija de los Barones de Cheste. Presentó una imagen de *San Francisco de Asís*, al pastel. Falleció el 8 de diciembre de 1817. Su nombre completo debió ser Manuela Concepción, nacida en 1759 en Valencia. Era hija de Pedro Mercader Calatayud, Barón de Cheste al Campo y de Josefa Caro y Fontes (hermana del II Marqués de la Romana). Fue Dama de la Real Orden de María Luisa. El 26 de mayo de 1787 se casó con José Antonio Frígola y Xatmar, Barón de Cortes de Pallás, Señor

de Agost y de Genovés. Nacido en 1756 en Valencia y bautizado el 7 de septiembre en San Bartolomé. Fueron padres de Sinforosa y Josefa Frígola y Mercader. En 1789 era Barón de Cheste y Montichelvo Pascual Mercader. El 22 de febrero de 1811 era confirmado José María Mercader en los títulos de Marqués de la Vega y Barón de Cheste y Montichelvo. Casado con Ignacia Roca y Lalaing, IV Marquesa de Malferit, hija de Joaquín Roca, V Marqués de Malferit y de Joaquina de Lalaing, Condesa de Lalaing. Padres de Pascual Mercader y Roca, VII Marqués de Malferit, X Conde de Buñol, Barón de Cheste al Campo.

María Asunción Ferrer Crespí de Valldaura fue nombrada Académica de Mérito el 26 de octubre de 1795. Presentó una *Cabeza* al pastel copia de Guido Reni. Falleció el 17 de abril de 1818. Su padre Joaquín Ferrer y Pinós era Conde de Almenara. Su madre María Manuela Crespí de Valldaura era hija del Conde de Castrillo, Orgaz, Sumacárcel y Marqués de Villasidro. Según señalaba Matías Quevedo en su Memorial solicitando la plaza de teniente de pintura, María Ferrer era discípula suya. Su hermana Vicenta Ferrer se casó con el Duque de Montellano en 1801. Su tía María de la Concepción Crespí de Valldaura fue enterrada en 1817 en el convento de Capuchinos de Mallorca.

María Vicenta Ramón y Ripalda fue nombrada el 13 de julio de 1801. Presentó una pintura al óleo, que representaba a *Nuestra Señora*, copia de otra de José Vergara que poseía Manuel Monfort. Nació en 1784 y falleció en 1861. Era hija de Ramona Ripalda Vidarte, nacida en Pamplona y fallecida en 1809, que fue IV Condesa de Ripalda, y de José Ramón de Sentís y Cascajares, I Barón de Tamarit, casados en 1782. Fue V Condesa de Ripalda. Se casó en 1809 con José de Agulló y Sánchez Bellmont (1780-1824), Marqués de Campo Salinas, consiliario y Académico de Honor de San Carlos desde 1783. Fue madre de José Joaquín de Agulló y Ramón de Sentís Sánchez Bellmont y Ripalda (1810-1876), IV Marqués de Campo Salinas, VI Conde de Ripalda. Se casó en 1857 con Josefa de Paulin y de la Peña y fueron padres de María, Isabel y de Dolores Agulló y Paulin, VII Condesa de Ripalda. El hijo de Vicenta Ramón, José Joaquín fue promotor y presidente nacional de la Cruz Roja Española. Militante del partido conservador fue elegido diputado a Cortes el 8 de noviembre de 1856 y fue senador en la legislatura 1864-5. Presidente de la Real Academia de San Carlos de Valencia (1860-68) y miembro activo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. En el Archivo Municipal de Xàtiva se conserva un fondo particular con el nombre de Fondo Ripalda, procedente de la familia Agulló, con la que emparentó la pintora al casarse.

Eulalia Gerona de Cabanes fue nombrada Académica de Mérito por la pintura el 22 de julio de 1802. Presentó un cuadro al pastel de una *Joven de medio cuerpo poniéndose una corona de laurel*, copia de otra que tenía en el gabinete su madre. Era sucesora al Mayorazgo de Gerona, hija de Francisco de Gerona, Caballero hacendado y Mariana Ros. Vivía en Barcelona donde presentó una obra en la Exposición del año 1803 en la Junta de Comercio (el Archivo se conserva en la Biblioteca Nacional de Cataluña). El 19 de septiembre de 1819 fue Académica de Mérito por la pintura de historia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a una *Virgen con el Niño* al pastel, copiada de Viladamar. Se casó el 25 de mayo de 1805 con José Mariano de Cabanes y Escoffet Coma y Roger, Caballero de la Maestranza de Ronda, de la Real Orden de Carlos III y Regidor perpetuo de la ciudad de Barcelona. En la lápida de su sepulcro en el cementerio de Barcelona se puede leer: “Aquí descansan los restos del Sr. D. José Mariano de Cabanes, entusiasta ciudadano y alcalde constitucional 1º durante la epidemia del año 1821, los de su esposa la Sª Dª Eulalia de Gerona y los de sus hijos D. Francisco, D. Feliciano, Dª Victoriana y Dª Concepción. D.E.P.”

APÉNDICES

Bibliografía

ALBA PAGÁN, Ester. *La pintura y los pintores valencianos durante la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1803-1833)*. Tesis doctoral de la Universitat de València, leída el 11-IX- 2004.

ALBA PAGÁN, Ester. *Pintura y crítica de arte en Valencia (1790-1818)*. Valencia: Universitat de València, 2007.

ALBERTI (ed.). *Diccionari Biogràfic*. Barcelona: Alberti Editor, 1966.

ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, 1897. (Edición facsimilar. Valencia: París-Valencia, 1987).

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Guía abreviada de Artistas Valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. “La mujer, como donante de obras a la Real Academia de San Carlos. 1ª Etapa: Siglos XVIII y XIX”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1998, nº 79, p. 101-111.

ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. “La mujer como donante de obras a la Real Academia de San Carlos. Segunda Etapa: Siglo XX”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1999, nº 80, p. 114-127.

ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. “Creación de un régimen de estudios para la mujer en la Academia de Bellas Artes de San Carlos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2001, nº 82, p. 43-53.

ALIAGA MORELL, Joan (coor.). *L'Acadèmia de Santa Barbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de Sant Carles. Cent anys d'ensenyament de l'art [1754-1854]* (Exposició celebrada en Valencia, Facultat de Bellas Artes de San Carlos, 2004). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

BACHMANN, Donna; PILAND, Sherry. *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*. Londres: Scarecrow Press, 1978.

BALBÁS CRUZ, Juan Antonio. *El libro de la provincia de Castellón*. Castellón: Imprenta y librería de J. Armengot, 1892.

BALLESTER BUIGUES, Irene. *La Duquessa d'Almodòvar*. Xaló: Ajuntament de Xaló – Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, 2007.

BARRIO MOYA, José Luis. “Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Felip (1775-1835)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, nº 76, p. 162-171.

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.

BOIX, Vicente. *Noticia de los artistas valencianos XIX*. Valencia: Imprenta Manuel Alufre, 1877. (Edición facsimilar. Valencia: París-Valencia, 1987).

BOLUFER PERUGA, Mónica. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1998.

BOLUFER PERUGA, Mónica. “Galerías de «mujeres ilustres», o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana”. *Hispania*, 2000, nº 204, p. 181-224.

BOLUFER PERUGA, Mónica. “Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)”. *Saitabi*, 2006, nº 56, p. 121-148.

BOLUFER PERUGA, Mónica. “Desde la periferia. Mujeres de la Ilustración *en Province*”. En: CALLE, R. (ed.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, p. 67-100.

CALABUIG Y CARRA, Vicente. *La Casa Enseñanza. Fundación del Arzobispo Mayoral. Informe presentado al Excmo. Ayuntamiento por el concejal Don Vicente Calabuig y Carra*. Valencia: Talleres de imprimir de Emilio Pascual, 1897.

CALLE, Román de la (ed.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente. *Historia de la Iglesia en Valencia*. 2 vols. Valencia: Arzobispado de Valencia, 1986, tomo I.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.

COLETES LASPRA, Rocío. “Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez: los coleccionistas españoles y la inserción de la escuela pictórica española en Europa en el siglo XIX”. *Anales de Historia del Arte*, 2013, nº 23, p. 431-445.

COLL MIRABENT, Isabel. *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. San Sadurní d'Anoia: Centaure Groc, 2001.

COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XIX*. Barcelona: Destino, 2006.

CRUÏLLES, Marqués de. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. Valencia: Imprenta José Rius, 1876.

DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier; ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. “Las relaciones entre la Imperial Academia de Bellas Artes de San Petersburgo y la Real Academia de Bellas Artes de Valencia durante el siglo XVIII”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1994, nº 75, p. 97-107.

DIEGO OTERO, Estrella de. *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX. Mujeres pintoras en Madrid (1868-1910)*. Tesis Universidad Complutense de Madrid, leída 1-I-1986.

DIEGO OTERO, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 1987.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres. 5 vols.* Madrid: Santillana, 2000. (Ed. original 1990).

ENCICLOPEDIA ESPASA. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid: Espasa Calpe, 1929.

ESCOLANO, Gaspar. *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*. Valencia: Terraza Aliena y Compañía, 1879, vol. II.

ESTEBAN MATEO, León. “Ilustración y Educación en la Valencia del siglo XVIII”. En: CALLE, Román de la (coor.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 119-159.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII)*. 3 vols. Valencia: Ministerio de Cultura, 1984.

ESQUERDO, Onofre. *Nobiliario valenciano*. Valencia: Publicaciones del Ateneo Mercantil de Valencia, 1963.

EULATE SANJURJO, Carmela. *La mujer en el arte*. Sevilla: Imprenta de F. Díaz, 1915.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín; PÉREZ BUENO, Luis. *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid: Imprenta Julio Cosano, 1924.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparrós Editores, 1995.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coor.). *Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi: Exposición antológica de pintura*. (Exposición celebrada en Pamplona, Museo de Navarra, Centro de Cultura Castillo de Maya, del 13-I-2000 al 20-II-2000). San Sebastián: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Barcelona), 1999.

FERRER, Esther. "La otra mitad del arte". *Revista Lápis*, 1987, nº 44, p. 7-8.

FONTBONA, Francesc. *Art i dona a l'època romàntica*. En: "La dona I el Romanticisme". Barcelona: Quaderns del Museu Frederic Marès, 1996.

FONTBONA, Francesc; DURÁ OJEDA, Victoria. *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi I- Pintura*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999.

FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles. "Espacios de sociabilidad, espacios de poder. Algunas reflexiones sobre la articulación de redes sociales en la España del siglo XVIII". En: MARTÍNEZ RUÍZ, E. (coor.). *Vínculos y sociabilidades en España e Iberoamérica: siglos XVI-XX*. Madrid: Ediciones Puertollano, 2005, p. 59-110.

FUENTE, Mercedes de la. *Valencianas célebres y no tanto (S. XVIII-XXI)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.

FURIÓ GALÍ, Vicenç. "Arte, fortuna crítica y recepción". *Kalias*, 2000, p. 6-21.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo. *El solar catalán, valenciano y balear*. 4 vols. San Sebastián: Librería Internacional, 1968.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia: F. Doménech, 1945.

GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Arte del siglo XX. Ars Hispanae: historia universal del arte hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1966, vol. 19.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

GIL SALINAS, Rafael. *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1994.

GIMILIO SANZ, David. “José Vergara Gimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII”. *Ars Longa: cuadernos de arte*, 2003, nº 12, p. 75-82.

GRACIA BENEYTO, Carmen. *Història de l'art valencià*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1995.

GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998.

GRAU MESTRE, Lucía. *Ayuntamiento de Valencia: antigua Casa de la Enseñanza, Iglesia de la Sangre y Capilla de Santa Rosa de Lima*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2000.

GREER, Germaine. *La carrera de obstáculos: Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Colmenar Viejo (Madrid): Bercimuel, 2005. (Ed. original 1979).

HERNANDO CARRASCO, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 1995.

IBIZA i OSCÀ, Vicent. *Dona i Art a España: Artistes d'Abans de 1936. Obra exposada-Obra desapareguda*. Tesis doctoral Universitat de València, leída el 23-XI-2004 a.

IBIZA i OSCÀ, Vicent. “Mujer y arte de los siglos XVI al XIX. Aportaciones valencianas”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2004 b, nº 85, p. 57-68.

IBIZA i OSCÀ, Vicent. *Dona i art a Espanya: Diccionari d'artistes d'abans de 1936*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2006 a.

IBIZA i OSCÀ, Vicent. *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2006 b.

JEREZ MOLINER, Felipe. *Los artistas valencianos de la Ilustración y el grabado biológico y médico*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001.

JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.

LÓPEZ DE PARDO NISTAL, Covadonga. *María Luisa de Orleáns, una reina efímera*. (Exposición celebrada en A Coruña, Museo de Belas Artes da Coruña, del 12-XI-2003 al 31-I-2004). A Coruña: Museo de Belas Artes da Coruña, 2003.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián (coor.). *Creación artística y mujeres*. Madrid: Ed. Narcea, 2000.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid: Visor Libros, 2006.

LÓPEZ PALOMARES, Elena. "Mujeres en la Real Academia de San Carlos". *Asparkia: Investigación feminista*, 1995, nº 5, p. 37-46.

LÓPEZ PALOMARES, Elena. "Pintoras valencianas: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y Exposiciones (1869-1900)". *Archivo de Arte Valenciano*, 2002, nº 83, p. 101-105.

LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001.

LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro. "La Academia de Bellas Artes de San Luis y los pintores de Zaragoza en el siglo XIX". *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 1991-1992, nº 8-9, p. 405-434.

LORES MESTRE, Beatriz. *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos*. Castellón: Universitat Jaume I-Diputación de Castellón, 1999.

MARTÍNEZ RUIZ, Enrique; PAZZIS PI CORRALES, Magdalena (eds.). *Ilustración, ciencia y técnica en el siglo XVIII español*. Valencia: Universitat de València, 2008.

MAYAYO BOST, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2007.

MENA MARQUÉS, Manuela. "La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana". En: *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinar*. (Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 3, 1983). Madrid: Ediciones UAM, 1990, p. 103-112.

MÉNDEZ VÁZQUEZ, Josefina. *La educación de la mujer en la España del último tercio del siglo XVIII*. Tesis doctoral Universidad de Murcia, leída el 21-II-2003.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. *Sangre, amor e interés: la familia en la España de la Restauración*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Síntesis, 2003.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. “Mujeres artistas en España durante los siglos XIX y XX: análisis y evolución de las prácticas artísticas femeninas”. En: ORTÍZ, J. M.; UGARTE, J.; RIVERA, A. (coors.). *Movimientos sociales en la España contemporánea. Ponencias del VIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. (Celebradas en la Universidad del País Vasco, del 20-IX-2006 al 22-IX-2006). Madrid: Abada Editores, 2008, p. 292-293.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. “Mujeres españolas en las artes plásticas”. *Arte, individuo y sociedad*, 2009, nº 21, p. 73-88.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. *La mujer en las artes plásticas (pintura y escultura) en España*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, leída el 14-V-2013.

NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

NOCHLIN, Linda. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. En: CASAMARTINA i PARASSOLS, J.; JIMÉNEZ BURILLO, P. (coms.) *Amazonas del arte nuevo*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Mapfre, del 29-I-2008 al 30-III-2008). Madrid: Fundación Mapfre, 2008. (Ed. original 1971).

ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina*. Valencia: Ed. Xavier de Salas, 1967.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868. (Edición facsimilar. Madrid: Ediciones Giner, 1975).

PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ed. Alcor, 1948.

PARADA Y SANTÍN, José. *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico*. Madrid: Imprenta del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús, 1902.

PASCUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, José. “Museo de la Real y Excma. Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 1991-1992, nº 8-9, p. 105-118.

PÉREZ NEU, Carmen G. *Galería universal de pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. “Las mujeres «pintoras» en España”. En: *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinar*. (Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 3, 1983). Madrid: Ediciones UAM, 1990, p. 73-86.

PIJOÁN, José; GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Arte europeo de los siglos XIX y XX. Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe/ Ministerio de Educación y Ciencia, 1967-1977.

PINEDO HERRERO, Carmen; MÁS ZURITA, Elvira; MOCHOLÍ ROSELLÓ, Asunción. *250 años de enseñanza de las Bellas Artes en Valencia y su repercusión social*. Valencia: UPV, 2003.

QUESADA MARTÍN, María Jesús. “Segunda Parte: la Pintura”. En: NAVASCUÉS PALACIO, P.; QUESADA MARTÍN, M. J. *El siglo XIX: bajo el signo del Romanticismo*. Madrid: Sílex, 1992, p. 193-263.

QUILES FAZ, Amparo; SAURET GUERRERO, María Teresa (coors.). *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.

RÁFOLS, José F. *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona: Editorial Millá, 1951.

RÀFOLS, José F. *El arte romántico en España*. Barcelona: Juventud, 1954.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon, 2005.

REYERO HERMOSILLA, Carlos. “Primera parte: 1800-1880”. En: FREIXA SERRA, M.; REYERO HERMOSILLA, C. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 17-294.

RIVERA GARRETAS, María Milagos. “Corrientes historiográficas en el análisis de la presencia de las mujeres en la Historia”. *Langaiak*, 1988, nº 12, p. 7-12.

RIVERA GARRETAS, María Milagos. “La informatización de fuentes para la historia de las mujeres. Proyecto para la realización de una base de datos documentales”. *Boletín ANABAD*, 1991, nº 41-2, p. 141-152.

RIVERA GARRETAS, María Milagos. “Una aproximación a la metodología de la historia de las mujeres”. En: OBLIEZO, B. (ed.). *Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*. Málaga: Universidad de Málaga, 1993, p. 19-42.

- RIVERA GARRETAS, María Milagros. *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- RODRÍGUEZ ACERO, Mirta. *La gestión artístico-cultural y la mujer en España*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. (ed.). *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia: Ed. Alfons el Magnànim-IVEI, 1993.
- ROIG CASTELLANOS, Mercedes. *La mujer en la historia a través de la prensa (Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XIX)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- ROIG CONDOMINA, Vicente. *Las exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*. Tesis doctoral Universidad de Valencia, leída 1-I-1994.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Ensayo de un Diccionario de Mujeres Célebres*. Madrid: Aguilar, 1959.
- SALTILLO, Marqués del. "Artistas madrileños (1592-1850)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, tomo LVII, p. 137-244. [Testamento José Ribelles Felip].
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, José A. *Documentos sobre pintores valencianos del siglo XIX*. 4 tomos. Valencia: Diputación de Valencia, 2000.
- SAURET GUERRERO, María Teresa (coor.). *Historia del Arte y Mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.
- SERRANO JOVER, Alfredo. "Bibliografía: Las pintoras españolas, por D. José Parada y Santín". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1907, nº 173, p. 119-124.
- SMITH, Theresa Ann. "Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En: *Actas de las VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. (Celebradas en Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC, del 26-XI-1996 al 29-XI-1996, organizadas). Madrid: Alpuerto, 1997, p. 279-288.
- SMITH, Theresa Ann. *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- STIRLING, Maxwell W. *Annals of the Artist of Spain*. 4 vols. London: John C. Nimmo, 1891.
- VAL CUBERO, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX): pintura, mujer y sociedad*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, leída el 22-II-2002 a.

VAL CUBERO, Alejandra. *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX: la construcción de la feminidad a través de la pintura*. Valladolid: Concejalía de Acción Social, 2002 b.

VALVERDE MADRID, José. "En el centenario del pintor Ribelles". *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, nº 48, p. 95-96.

VEGA GONZÁLEZ, Jesusa. "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes". En: CARRETE PARRONDO, J. *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 1-29.

VIÑAZA, Conde de la. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. 4 tomos. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889. (Edición facsimilar. Valencia: París-Valencia, 1992).

Bibliografía pendiente de consulta

AGUILAR PIÑAL, E. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. 7 vols. Madrid: CSIC, 1981-1993.

ALEGRE NUÑEZ, I. *Catálogo de la Calcografía Nacional*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1968.

AMAR Y BORBÓN, J. *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. (Ed. de M.V. López-Cordón). Madrid: Cátedra, 1994.

AZCÁRATE LUXÁN, I *et al.* *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, 1994.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1834 y 1844-1867*. México: UNAM, 1972.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 vol. Madrid: Visor, 1996.

CARAMES, J. L.; GONZÁLEZ, S. *Género y sexo en el discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.

- DEMERSON, P. *María Francisca de Sales y Portocarrero, condesa de Montijo. Una figura de la Ilustración*. Madrid: FUE, 1975.
- ÉTIENVRE, Françoise. *Regards sur les espagnoles creatives: XVIIIe- XXe siècle*. París: Presses Sorbone Nouvelle, 2006.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos: 1781-1800*. México: UNAM, 1968.
- FERRONE, V.; ROCHE, D. *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1998.
- FLAQUER, Silvia; PAGÉS, María Teresa. *Inventari d'artistes catalans que participaren en els salons de Paris fins 1914*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth. *Presencia de la mujer en la Academia*. México: ENAP-UNAM, 1990.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí. "Biografías de artistas". *Arte, individuo y sociedad*, nº 7. Madrid: Universidad Complutense, 1995.
- MÉNDEZ VÁZQUEZ, Josefina. *La educación de la mujer en la España del último tercio del siglo XVIII*. Tesis doctoral, leída 21-II-2003.
- PARDO, Arcadio. *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.
- PASCUAL Y BELTRÁN, Ventura. *Játiva biográfica*. Játiva, 1931
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios. *Mujeres célebres de España y Portugal*. 2 vols. Barcelona: Casa Editorial de Víctor Pérez; Madrid: Imprenta de Jaime Sepín, 1868.
- ROCHE, D. *Le siècle des lumières en province: académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. París: EHESS, 1978.
- ROIG CASTELLANOS, Mercedes. *A través de la Prensa. La mujer en la Historia. Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Ministerio de Cultura – Instituto de la mujer, 1986.
- SAUER, Marina. *L'entrée des femmes á l'École des Beaux Arts 1880-1923*. París: Beaux Arts Histoire, 1990.
- TORRES LÓPEZ, Matilde. *La mujer en la docencia y en la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2007.

TORRES LÓPEZ, Matilde. *Diccionario de mujeres pintoras de Andalucía, siglo XIX*. Sevilla: Alfar, 2010.

TRIVIÑO CABRERA, Laura. *Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*. Sevilla: Alfar, 2010.

ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. “De mujeres y museos”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIII. Granada: Universidad de Granada, 1992.

ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. “El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la historia del Arte y las mujeres”. *Estudios sobre la mujer*. Málaga: Ed. Atenea – Universidad de Málaga, 1996.

ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *Historia del Arte y Mujer*. Málaga, 1996.

URZAINQUI, I. “Los espacios de la mujer en la prensa del siglo XVIII”. En: ALMUNIA, C.; SOTILLOS, E. (eds.). *Del periódico a la sociedad de la información*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, p. 53-79.

URZAINQUI, I. “Nuevas propuestas a un público femenino”. En INFANTES, V; LÓPEZ, F.; BOTREL, J.F. (eds.) *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 481-492.

VILAPLANA ZURITA, David. “Un edificio emblemático de la España de la Ilustración: la Real Casa de Enseñanza de Valencia y su capilla de Santa Rosa de Lima”. *Goya*, 1995, nº 294, p. 139-150.

LUCIANA PEREA. *Salomón y la reina de Saba*, ca. 1810. Museo Bellas Artes de Valencia. Lápiz negro. Papel granuloso agarbanzado. 470 x 358 mm. N° Catálogo: 340 AE. N° Inventario: 8829.

CONCEPCIÓN PEREA. *El rapto de Europa*, ca. 1810. Museo Bellas Artes de Valencia. Lápiz negro. Papel granuloso agarbanzado. 393 x 475 mm. N° Catálogo: 339 AE. N° Inventario: 8828.

MARÍA DEL PILAR ULZURRUN. *Mujer en un jardín*. Museo Bellas Artes de Valencia. Lápiz negro. Papel verjurado blanco. 410 x 305. N° Catálogo: 461 AE. N° Inventario: 8840.

MARTÍNEZ ENRILE DE TAMARIT, Josefa. *Cleopatra*, 1800. Pluma, papel granuloso agarbanzado 600 x 440. N° Catálogo: 320 AE. N° Inventario: 8810.

MARTÍNEZ DE TAMARIT, Josefa. *Retrato de Velázquez*, ca. 1805. Papel, 517 x 432 mm. N° inv. 10830. N° Catálogo: 2536 AE. Museo de Bellas Artes de Valencia.

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ARASC)

LIBRO de *Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*.

LIBRO de *actas de la Academia de San Carlos 1787-1800*.

LIBRO de *actas de la Academia de San Carlos 1801-1812*.

LIBRO de *Actas de la Real Academia de San Carlos, 1828-1845*.

LIBRO que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768.

LIBRO de *Individuos desde su creación, 1768-1847*.

Legajo 1/4/17.

Legajo 65-2/145.

Legajo 67-A/71 A.

Legajo 67-A/72 A.

Legajo 68A/1/23 A.

Legajo 70/1/29.

INVENTARIO *general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.*

INVENTARIO *de la Real Academia de San Carlos en el año 1788. Según el Estado en que se hallaron todos sus muebles y alajas, puesto en limpio i añadido en el año 1797.*

COMISIÓN *de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia. Museo de Pintura y Escultura de la Ciudad de Valencia. Catálogo de Pinturas manuscrito de 1847.*

INVENTARIO *de los efectos artísticos, alhajas y demás, existentes en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, practicado en 1º de Junio del año 1842.*

INVENTARIO *general de Pintura, Flores pintadas y dibujadas, Modelos y Vaciados, Dibujos de todas clases y Diseños de Arquitectura... Y también de las obras pertenecientes al ramo del Grabado, de los libros e Impresiones... Años 1798-1849. Año 1797.*

INVENTARIO *y Prontuario de los libros y papeles del Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia (con índices). Comprende desde 1765 hasta 1817.*

LIBRO *de Individuos de la Real Academia de San Carlos desde 1768 hasta 1778.*

LIBRO *manuscrito de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Año 1768.*

LIBROS *de Actas de Juntas Particulares de la Academia de San Carlos.*

REAL Decreto *sobre nueva organización de las Academias y estudios de las bellas Artes de 31 de octubre de 1849. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1849; y COLECCIÓN de Reales Órdenes posteriores al Real decreto de 31 de octubre de 1849. (Manuscrito).*

ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
(ARABASF)

Legajo 1-55-2. *Lista de las Obras que se han presentado al Público en las salas de la Academia este año de 1808. (Junta ordinaria de 6 de Noviembre de 1808. Se insertarán en las Actas al tenor de lo acordado en la ordenanza de Agosto del año anterior).*

ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE VALENCIA (AHNV)

Sección Histórica. Sección I. Subsección A. Clase I, Subclase B. Barrios 1º y 6º SAN VICENTE. Años 1770-1778. Matrícula de vecinos. Casa N. 37: La enseñanza.

Sección III. Subsección G. Clase I. Subclase B. Profesorado. *Expedientes de profesores desde 1801 a 1808.*

Sección Histórica. D-51. CASA ENSEÑANZA. *Provisión de plazas de maestra para la Real Casa Enseñanza de Niñas de Valencia, 1837-1852.*

Sección Histórica. D-122. CASA ENSEÑANZA. *Escuela de Canto Casa de Enseñanza, 1863; Nóminas años 1862 y 63; Inventario de la Casa de Enseñanza, 28 de febrero de 1856.*

Sección Histórica. D-122. CASA ENSEÑANZA. *Inventario de las halajas y ornamentos de la Capilla de Santa Rosa de Lima de los títulos, libros y documentos del archivo y de los demás efectos pertenecientes a las clases generales de la Real Casa de Enseñanza de Niñas de Valencia fundada por el Ilustrísimo Sr. Don Andrés Mayoral Arzobispo que fue de la misma.*

Sección Histórica. D-230. CASA ENSEÑANZA. *Colegio de la Real Casa Enseñanza Documentos de descargo, 1842-1849.*

Sección Histórica. C-1304. CASA ENSEÑANZA. *LIBRO DE Intervención de la Renta que se percibe Correspondiente a la Cassa de general de Enseñanza.*

Sección Histórica. C-1731. CASA ENSEÑANZA. *LIBRO E Inventario de la Administración general de los bienes de realengo, y sus rentas, que son destinados por El Ilustrísimo Señor Dn. Andrés Mayoral Arzobispo de Valencia, Para las Casas Pías de Enseñanza general de Doncellas educandas en la propia Ciudad, y fundación de Religiosos Agonizantes de Sn Camilo de Lelis, asistentes del Hospital General de la misma, comprendidas las casas que se han agregado para sitio, y terreno de dichas Casas Pías; Los cuales se reputan, y recahen en la propia Administración, que lo ha sido instituida, y fundada por el dicho Ilustrísimo Señor con escritura ante Phelipe Matheu escribano en 27 de Febrero de 1765 nombrando en Administrador al Dr.Dn. Manuel Verges su Thesorero actual.*

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN)

CONSEJO de Inquisición. Inquisición, 2360, Exp. 6. “Cartas del Tribunal de la Inquisición de Zaragoza al Inquisidor General”, 1803.

CANCILLERÍA. Registro del sello de corte. Consejos, 8981, A. 1846, Exp. 1. “Ulzurrun de Asanza y Peralta, Esteban”. Real Carta de sucesión en el título de Marqués de Tosos. Doña Isabel segunda por la gracia de Dios y por la constitución de la Monarquía española Reina de las Españas.

CANCILLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. CONSEJOS, 19999, A.1816, Exp. 7. “Almunia y Rodríguez, Antonio”, 1816. Real carta de sucesión en el título de Marqués de Ràfol a favor de don Antonio Almunia y Rodríguez.

CONSEJO DE ÓRDENES. OM-CABALLEROS_MONTESA, Mod. 63. “Almunia y Rodríguez, Antonio”, 1827. Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Montesa de Antonio Almunia y Rodríguez, natural de Valencia, Marqués de Ràfol, Capitán retirado de Caballería.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI)

1773 Mayo 17. CONTRATACIÓN, 5518, N.2, R.11.”JERÓNIMO ENRILE GUERRA”.

AGI. 1778 julio 11. TÍTULOS DE CASTILLA, 2, R.23. “Marqués de Casa Enrile”.

ARCHIVO DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE VALENCIA (ARSEAPV)

REAL CÉDULA *por la que se manda que con ningún pretexto se impida por parte de los Gremios u otras personas, la enseñanza a mujeres y niñas de aquellas labores y trabajos que son propios de su sexo, sin embargo de las privativas que en sus respectivas Ordenanzas tengan los Maestros de los referidos Gremios, con lo demás que se expresa.* Madrid: Imprenta Pedro Marin, 1779. CAJA 8, LEG. I, SIG. 2. <http://hdl.handle.net/10251/18498>, 11-VI-2013.

VARIOS *memorials y cartas sobre la máquina de agramar cáñamo inventada por los hermanos Manuel Silvestre y Bautista Bisbal. Informe de la Comisión nombrada al efecto por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia,* CAJA 15, LEG. II, SIG.1, 1785. <http://hdl.handle.net/10251/18683>, 13-VI-2013.

ACADEMIA DE SANTA BÁRBARA. *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de Pintura, Escultura y Architectura; erigida en la Ciudad de Valencia baxo el título de Santa Bárbara; y de la proporción que tienen sus naturales para estas Bellas Artes.* Madrid: Oficina de D. Gabriel Ramírez, 1757.

ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Catálogo de la Biblioteca de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.* Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1972.

ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Catálogo documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia 1776-1876.* Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2003.

ASOCIACIÓN DE SEÑORAS *para ejecutar la caridad con las pobres de la cárcel de la Galera de la ciudad de Valencia.* Valencia, 1796.

BOIX, Vicente. *Manual del viagero y guía de los forasteros en Valencia.* Valencia: Imprenta de José Rius, 1849.

CATÁLOGO *de los Sres. Individuos de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos.* Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1825.

CATÁLOGO *de los Sres. Individuos de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos en 1827.* Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1827.

CATÁLOGO *de los Sres. Individuos de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos en 1829.*

CATÁLOGO *de los Sres. Individuos de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos en 1830.*

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España.* 6 tomos. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1800. (Copia facsímil. Valencia: París-Valencia, 1992).

ESTATUTOS *de la Real Academia de San Carlos (refrendados en 14 de febrero de 1768) y Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Academia desde el año 1770 hasta 1828.* Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1828.

ESTATUTOS *de la Real Academia de San Carlos*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1828.

JURISPRUDENCIA CIVIL. *Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo de Justicia, en recursos de nulidad, casación e injusticia notoria y en materia de competencias, desde la organización de aquellos en 1838 hasta el día, tomo V*. Madrid: Revista General de Legislación y Jurisprudencia, 1861.

Livro de principios para aprender a dibuxar sacado por las Obras de Joseph de Rivera, llamado (bulgarm.te) el Españolito, que grabó Juan Barcelón, en Madrid, publicado en torno a 1774.

OLEZA Y DE ESPAÑA, Jaime de. *Enterraments i obits del Real Convent de Sant Francesch de la ciutat de Mallorca: copia de un manuscrito del donado Ramón Calafat: año 1786: continuado con un apéndice que contiene copia de las partidas originales desde el año 1805 hasta 1830 / por Jaime de Oleza y de España*. Palma: Tipografía de Guasp, 1925.

REAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI (Barcelona). *Catálogo de las obras de pintura pertenecientes al Museo, a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1867.

REAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI (Barcelona). *Informe sobre el resultado de la exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Barcelona en 1867 dado a la misma Academia por la Comisión encargada de dicha exposición*. (Exposición celebrada en Barcelona, Academia de Bellas Artes de Barcelona, 1867). Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las nobles artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, de 6 de noviembre de 1776 y del 26 del mismo mes de 1780*. Valencia: oficina Benito Monfort, 1781.

REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE VALENCIA. *Extracto de las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia que comprende desde el principio del año 1787, hasta 13 de noviembre 1791, por Don Tomás Ricord, presbítero, su secretario*. Valencia: Oficina de Benito Monfort, 1792.

VILAR Y PASCUAL, Luis. *Diccionario histórico, genealógico y heráldico de las familias ilustres*. 6 vols. Madrid: Imprenta de D. F. Sánchez, 1859-1866.

Apéndice documental 1.- MICAELA FERRER

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS. *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las nobles artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, de 6 de noviembre de 1776 y del 26 del mismo mes de 1780*. Valencia: oficina Benito Monfort, 1781, p. 31.

“Últimamente presentado a la Junta un memorial de Micaela Ferrer, Doncella, de 19, años de edad, con varias obras dibujadas, y otras pintadas al olio, por cuyo mérito suplicava a la Academia le concediese el honor a que la juzgase acreedora: examinadas las obras fue creada Académica Supernumeraria, reservándose la Junta mayores distinciones, quando la nombrada manifieste sus adelantamientos”.

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ARASC)

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786.

Junta Ordinaria 14 de agosto de 1773.

“Se acordó así mismo, que todos los opositores a los premios de primera y segunda Clase de Pintura, que no tienen aprobación de la Academia para ejercer su Profesión, por el mismo hecho de la oposición, quedan aprobados, sirviéndoles de examen las obras que habían trabajado para el Concurso.

[...] Finalizadas las antedichas deliberaciones, se dio cuenta de un memorial acompañado de algunos dibujos, y dos cabezas pintadas al óleo, obra todo de Micaela Ferrer, otra de las Maestras de la Casa de la Enseñanza de esta Ciudad solicitando de la Junta que en atención al mérito de las expresadas obras se le confiera a la dicha, aquel grado y honor a que se juzgue acreedora. Y habiendo oído el dictamen y parecer de los vocales, se acordó crearla Académica Supernumeraria, como efectivamente se creó, reservándose el derecho de atenderla con más distinción, quando por su estudio y adelantamiento se constituya digna de otra mayor graduación”.

Junta Ordinaria 13 de abril de 1777.

“Se vio un memorial de Micaela Ferrer Doncella otra de las Maestras de la Casa de Enseñanza de esta Ciudad, con referencia al Quadro que la dicha presentó en la Junta del Concurso General de premios del año próximo pasado. Y pide que en atención a dicha obras, si se considera de algún mérito se digne la Junta conferirle aquel honor que fuera de su agrado y en su consecuencia fue declarada por Académica de mérito en la clase de Pintura”.

Apéndice documental 2. LUCIANA Y CONCEPCIÓN PEREA

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ARASC)

Legajo 70/1/29.

1810. (24)

D^a Luciana y D^a Concepción Perea hermanas deseosas de adelantar e instruirse en las Bellas Artes han procurado adquirir algún principio en el dibujo y pintura, y aunque por ser muy corto no han llenado sus deseos, sin embargo la voluntad propicia a conseguir su intención les ha facilitado dibujar de lápiz cada

una por de sí las dos estampas que representan, la hecha por D^a Luciana Salomón y Bersavé, y la D^a Concepción el Robo de Europa, y son las mismas que remiten a V. deseosas de que se sirva presentarlas a los S.S. Directores de la Junta de Pintura por si lo tuvieran a bien, como lo esperan, las admitan, y dejen con las de su clase dándoles el destino que se merezcan, y al paso que esperan disimularan los defectos que se desprendan de ella, se prometen algún lugar en la opinión de esos SS. Aunque no se cifre más que en la inclinación, que al dibujo tienen puesta sus afectísimas que quedan rogando a Dios prospere a V. su vida muchos años.

Valencia y Diciembre 1º de 1810.

Luciana Perea - Concepción Perea [Firmado y rubricado]

Señor Secretario de la Ilustre Junta de Pintura.

Apéndice documental 3. PILAR ULZURRUN

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ARASC)

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812.

Junta Ordinaria en 22 Julio de 1804.

“El Excelentísimo Señor Conde de Contamina presentó una carta que le dirigía a S.E., la que acompañava un dibujo, copiado de Estampa de una media figura de Muger. Copia echa a Lápiz por la Señora Doña María del Pilar Ulzurrun de Azanza y Peralta hija de los Señores marqués de Tosos, con el fin de ser recibida de Académica de mérito; y en su vista de acuerdo de todos los que componían la Junta quedó la expresa Señora Dña. María recibida y creada Académica de mérito en la clase de Pintura, con todo lo perteneciente a su clase.

Junta ordinaria en 9 Septiembre de 1804.

“El Excelentísimo Señor Conde de Contamina presentó una Carta de la Señora Doña María del Pilar Ulzurrun de Azanza y Peralta nuestra Académica de mérito en que suplica a dicho Señor manifieste a la Junta su agradecimiento, y mucho aprecio que hace de la distinguida merced que ha recibido de esta Academia en haverla echo Académica de mérito; de lo que todos los Señores y Profesores quedaron muy satisfechos.”

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847, p. 139.

Académicos de mérito. 39. Doña María Pilar Ulzurrun de Azanza y Peralta. Presentó una media figura de mujer copia hecha a lápiz y en su vista de acuerdo de toda la Junta fue creada Académica en junta ordinaria de 29 de Julio de 1804.

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 87. Un dibujo echo de lapis de una media figura de Muger con marco de nogal y cristal. Obra de la S^a D^a María del Pilar Ulzurrun de Azanza por la que se le creó Académica de mérito en 29 de Julio de 1804.

Legajo 67-A/71 A.

(67) Excelentísimo Señor.

Muy Sr. Mío: Deseosa de corresponder a los elogios con que V.E. honró mis lecciones de Pintura quando estuvo en esta ciudad me he dedicado a hacer el dibuxo que acompaña para que V.E. me facilite el favor que me insinuó presentándolo a esa Academia; y si lograrse el título de Académica de mérito que solicito, seguramente lo deberé más a la protección de V.E. que a el mérito de la Obra Dios guarde a V.E. muchos años. Zaragoza y Mayo 23 de 1804.

B. L. M de V.E. su atenta servidora María del Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta.
Excelentísimo Señor Conde de Contamina.

Legajo 68A/1/23A

Zaragoza, 21 de Agosto de 1804.

Excelentísimo Señor.

Muy Sr. Mío. Recibo la V.E. de 7 del corriente, dirigiéndome la Certificación, que acredita haberme honrado esa Real Academia de las Nobles Artes con el título de Académica de mérito en la clase de Pintura, en vista del dibuxo, que presenté por mano de V.E. lo que ha sido de mi mayor satisfacción.

Doy a V.E. muchas gracias por este honor, que me ha proporcionado, y espero, que continuando sus favores, se servirá manifestar también mi agradecimiento a todos esos señores en la primer Junta, que se celebre, asegurando el sumo aprecio y estimación que hago de esa distinción.

Dios que a V.E. m. a. que desea y pide su más atenta servidora. J.S.M.B.

María del Pilar Ulzurrun de Asanza y Peralta.

Excelentísimo Sr. Conde de Contamina.”

JOSÉ RIBELLES FELIP

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847, p. 179.

Académico de mérito por la arquitectura. Nº 373. D. Josef Ribelles. Presentó un (¿) del método de las tablas sinópticas acomodado a la parte de la consideración en la (Angncia?), por ellas y estudios hechos en una Real Academia fue Creado por unánime parecer Académico de Mérito en Junta ordinaria de 18 de Junio de 1829.

Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, 1828-1845.

Junta ordinaria 7 de Junio de 1829.

Se dio cuenta de una Exposición de Dn. Josef Ribelles, Capitán de Ejército y Comandante de la Compañía de Zapadores Bomberos de Voluntarios Realistados de la Corte, Yngeniero hidráulico y Ayudante primero de la Dirección General de Caminos y Canales del Reyno, en que después de manifestar que más de treinta años fue matriculado por discípulo de esa Real Academia y obtenido varios premios en la clase de Arquitectura, continuaba mencionando sus siguientes estudios en este ramo y acompañaba un escrito en que ha procurado acomodar el método de las tablas sinópticas en la parte de la construcción concluyendo ser sus deseos el de obtener el grado de Académico de Mérito. La Junta atendida de esta exposición y teniendo presentes los estudios del referido Dn. Josef Ribelles y distinción que le ha conferido S.M. le creó Académico de mérito por la Arquitectura acordando se le expidiera el Diploma correspondiente.

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ARASC)

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847, p. 139.

Académicos de mérito. 41. Doña Josefa Martínez y Enrile. Presentó un dibujo de lápiz que representa una Cleopatra y en vista de esta obra de uniforme sentir de todos los vocales fue creada Académica en junta ordinaria de 8 de Diciembre de 1804.

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 100. Un Retrato de dos palmos y medio, y dos pintado a pastel por D^a Josefa Martínez y Tamarit baxo la Dirección de Dn. Vicente López, con Marco de madera fina, filetes dorados y cristal, que representa a Dn. Diego Velázquez de Silva.

Dibuxos: N. 93. Un dibuxo a Lápiz con marco de madera fina, filetes de oro, y cristal, que representa la Cleopatra echo por la Señora Doña Josefa Martínez y Enrile de Tamarit, natural de Cádiz que se la creó Académica de mérito en la clase de Pintura en 8 Diciembre de 1804.

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812.

Junta Ordinaria en 8 Diciembre de 1804.

Di cuenta de un Memorial de la Señora D^a Josefa Martínez y Enrile de Tamarit presentó un Dibuxo con su marco y cristal que representa una Cleopatra, divuxada de su mano hallándose en Cádiz, para que la Academia si hallaba mérito la dispensara algún honor y la Junta en vista de la obra de uniforme sentir de todos se la recibió y creó Académica de mérito en la clase de Pintura.

Junta Ordinaria en 1º de Junio del 1805.

D^a Josefa Martínez y Enrile de Tamarit, Académica de mérito de esta Academia presentó una Caveza echa a pastel que había copiado el Retrato original de Dn. Diego Velázquez de Silva, uno de sus primeros ensayos, baxo la dirección de Dn. Vicente López; la Academia estimó como era justo el Retrato y acordó se coloque y se le den las justas gracias por el regalo.

Legajo 65-2/145

SELLO CUARTO, QUARENTA MARAVEDIS, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y QUATRO.

Muy Ilustre Señor.

Dña. Josefa Martínez y Enrile de Tamarit tiene el honor de presentar a VI^a. una Estampa que representa la Cleopatra, obra suia y fruto de su afición a las bellas artes.

Si VI^a la halla digna de colocarla entre las obras de su clase, recibirá muy particular satisfacción; como de que se haga por esa Ilustre Academia la graduación que se estime justa.

Assi lo suplico y espera de la ilustración que ello de VS^a a que quedar a reconocerla. Valencia 3 de Noviembre de 1804.

Josefa Martínez y Enrile de Tamarit [Firmado y rubricado].

Legajo 67-A/72 A.

(68) Doña Josepha Martínez y Enrile de Tamarit reconocida al honor que la dispensó esta Real Academia tiene el gusto a presentarla un Quadro pintado al pastel copia del Retrato original de Don Diego Velázquez de Silva, uno de sus primeros ensayos bajo la dirección y conocimiento del Profesor D. Vicente López. Si se hallase en él alguna verdad o semejanza con el original que se ha propuesto, estimara se coloque en la Academia. Dios guarde a V. I^a muchos años. Valencia, 30 de Mayo de 1805.

Josefa Martínez de Tamarit. [Firmado y rubricado]
Sr. Dn. Luciano de Urbina Intendente de este Corte y Reino.

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (ARABASF)

Legajo 1-55-2

En la abertura de la Academia al Público este año de 1794, se han expuesto las obras siguientes: Un dibuxo de mano de la S^a D^a María Magdalena de Enrile y Alsedo. Regalado antes a la Academia.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN)

REAL SEMINARIO DE NOBLES DE MADRID. UNIVERSIDADES, 664-1, Exp. 23. *Durán Martínez, José Esteban.*

Genealogía del alumno del Real Seminario de Nobles de Madrid: José Esteban Durán Martínez Barazábal y Enrile. Natural de Madrid, 1818. Hijo de D. Nicolás Durán, agregado al Estado Mayor de Madrid. Entró en el Real Seminario en 1827. Partida de bautismo y certificación del cargo del padre del seminarista.

SELLO 4º AÑO DE 1827

Don Tiburcio Salgado presbítero capellán párroco por S. M. del Quinto Batallón de Reales Guardias Walonas = Certifico: que en el libro Parroquial de dicho cuerpo partidas de bautizados al folio siete se halla una que es al tenor siguiente = Día cuatro de agosto de mil ochocientos diez y ocho en la Iglesia Parroquial de san José de la Villa de Madrid, yo el abajo firmado capellán párroco, bauticé solemnemente a un niño que nacía el día tres de dicho mes, hijo legítimo del coronel y capitán del Quinto Batallón de Reales Guardias Walonas, Don Nicolás Durán y Barazábal, Caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo, natural de Cascante en Navarra; y de Doña María Gertrudis Martínez García y Enrile, natural de la ciudad de Cádiz. Púsole por nombres José Esteban, María de los Dolores, Francisco de Paula. Abuelos paternos Don Andrés Ángel Durán del Consejo de S. M. Oidor que fue de la Real Audiencia de La Coruña, y Doña Águeda de Barazábal. Maternos Don Gerónimo Martínez García y Doña Juana Enrile, y fue su padrino el Excelentísimo Señor Don. José Durán y Barazábal, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, Gran Cruz de la Real militar Orden de San Hermenegildo y de tercera clase de la de San Fernando, y en su nombre lo ha tenido el licenciado Don Juan Vicente García Abogado de los Reales Consejos, y le advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones que ha contraído = Tiburcio Salgado = Concuera con su original al que me remito. Madrid, cuatro de agosto de mil ochocientos diez y ocho = Tiburcio Salgado = Don Alexandro Procopio de Baffecourt, Caballero de la Orden militar de Montesa, Gran Cruz y banda de las Reales y militares órdenes de San Fernando y de San Hermenegildo, condecorado por S.M. con varias cruces y un escudo de distinción, Teniente General de los Reales Ejércitos, y Sargento Mayor e Inspector del Segundo Regimiento de Reales Guardias de Infantería Española = Certifico que Dn. Tiburcio Salgado por quién virtud a la anterior certificación era presbítero capellán párroco del extinguido Quinto Batallón de este Real Cuerpo como se titula, y la firma con que la autoriza es legítima, y la misma de que usa en todos sus escritos. Y para que conste doi la presente que firmo en Madrid, a veinte y uno de agosto de mil ochocientos diez y ocho = Luis de Baffecourt = Notada nº 1.681 = Informe con su original Madrid veinte y ocho de noviembre de mil ochocientos veinte y siete. [Firmado] El Comisario ordenador. Manuel Niacarros [Firmado y rubricado]

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI)

CONTRATACIÓN, 5518, N. 2, R. 11. "JERÓNIMO ENRILE GUERRA". 1773-05-17.

Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Jerónimo Enrile Guerra, director de la compañía de asientos de negros, vecino de Cádiz, a La Habana, con las siguientes personas:
- María de la Concepción Alcedo, mujer.

- María de la Paz Enrile, hija.
- María Magdalena Enrile, hija.
- Juana Cala, criada, natural de Sanlúcar de Barrameda, hija de Lorenzo de Cala y de Rosa Pereira.
- Juan Cayetano Simo, criado, natural de Granada, hijo de Juan Gregorio Simo y de María Díaz.

TÍTULOS DE CASTILLA, 2, R. 23. "Marqués de Casa Enrile". 1778-07-11.

Marqués de Casa Enrile. Contiene:

- 1.- Informe de la Contaduría sobre la pretensión de D. Jerónimo Enrile de título de Castilla. 1778, Julio, 11.- Isla de Cuba. 2.- Título de Marqués de Casa Enrile para D. Jerónimo Enrile Guersi. 1778, Octubre, 12.- México. 3.- Real Cédula eximiendo a perpetuidad a los herederos y sucesores de D. Jerónimo Enrile Guersi, Marqués de Casa Enrile, del pago de Lanzas. 1781, Mayo, 16.- Cuba.

Apéndice documental 5. MARÍA CONCEPCIÓN CASTELLVÍ Y CARDONA

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

p. 140. Académicos de mérito. 45. Doña María Castellví y Cardona Presentó una pintura al pastel hecha de su mano, que representa al Beato Nicolás Factor de medio cuerpo con su marco de oro y cristal. La Junta en vista del mérito de esta obra y aplicación de esta Señora por todos los votos fue nombrada Académica en Junta ordinaria de 2 de Diciembre de 1810.

Académicos de honor.

Castellví, Sr. Dn. Joaquín de..... 26 b^a

p. 26 b^a. Académico de honor, 1768. En 17 de Julio Señor Don Joaquín de Castellví y la Figuera, Señor de las Villas de Santaguda y Arrubal. Murió en 23 de octubre de 1781.

Carlet, Sr. Conde de..... 27

p. 27. Académico de honor, 1770. En 5 de Agosto: Señor Dn. Joaquín Antonio de Castellví e Idiáquez. Conde de Carlet y de la Alcudia. Falleció en 8 de marzo de 1800.

Castellví Ferrer, Miguel..... 42 b^a

p. 42 b^a. Académico de honor, 1807. En 6 de Diciembre Señor Dn. Miguel Castellví, Ferrer La Figuera y Pinós, Señor de las Villas de Santaguda y Arrubal, Caballero Maestrante de la Real de Valencia.

Libro que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768.

Académicos de honor [después de 17 de Julio de 1768]: El Sr. Dn. Joaquín de Castellví.

En 5 de Agosto de 1770. Los SS: El Sr. Conde de Carlet y La Alcudia. Dn Joaquín Antonio de Castellví e Idiáquez.

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812.

Junta Ordinaria en 2 de Diciembre de 1810.

Se dio cuenta de un atento oficio de la Señora D^a María de la Concepción Castellví y Cardona, acompañando una Pintura al pastel hecha de su mano, que representa al Beato Nicolás Factor de medio cuerpo con su marco de oro y cristal. La Junta celebró la aplicación de esta Señora, y en vista del mérito de esta obra la nombró Académica de Mérito por la Pintura, acordando se le diese el correspondiente Diploma.

Inventario General de 1797.

El 112 es el Beato Nicolás Factor de 2 y 1 ½ pintado al pastel por MARÍA CASTELLVÍ Y CARDONA con marco y remate dorado y cristal por cuya obra fue nombrada Académica de Mérito el 2 de diciembre de 1810.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN)

CANCELLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. CONSEJOS, 19999, A. 1816, Exp. 7 “Almunia y Rodríguez, Antonio”. 1816.

Real carta de sucesión en el título de Marqués de Rafol a favor de don Antonio Almunia y Rodríguez

CONSEJO DE ÓRDENES. OM-CABALLEROS_MONTESA, Mod. 63. “Almunia y Rodríguez, Antonio”. (NO DIGITALIZADO). 1827.

Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Montesa de Antonio Almunia y Rodríguez, natural de Valencia, Marqués del Ráfol, Capitán retirado de Caballería

COLECCIONES DE AUTÓGRAFOS. DIVERSOS-COLECCIONES, 16, N. 1241. “Autógrafo del Marqués de Rafol”. 1822-11-07 Beniganim

Apéndice documental 6. ENGRACIA DE LAS CASAS

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ARASC)

Libro que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768.

Académicos de mérito

20. D^a Engracia de las Casas. P. En Junta Ordinaria de 23 de Octubre de 1774 se presentó una Imagen de Nra. Señora con su Niño, pintada al pastel por la Señora D^a Engracia de las Casas, vecina de la Ciudad de Barcelona, y en su vista se declaró por Académica de mérito con honores de Directora, en la clase de Pintura.

Académicos de honor

En Junta Particular de 26 de Noviembre de 1775 se crearon los siguientes: Sr. Dn. Juan Felipe de Castaños Cavallero pensionado de la distinguida orden española de Carlos III del Consejo de S. M. Intendente del Ejército y Marina de Cataluña, Subdelegado de la Junta de Comercio, Fábricas y monedas del Reyno, y Presidente de la dicha Provincia, Consulado y Real Compañía de Barcelona.

En Junta Particular de 21 de Octubre de 1776 se crearon Académicos los siguientes: Sr. Dn Xavier Antonio de Castaños.

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

p. 97. “Directora Honoraria por la Pintura. 1. Doña Engracia de las Casas presentó una Imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora con su niño Jesús, pintada al pastel y por unánime consentimiento fue declarada Directora honoraria en Junta Ordinaria de 23 de Octubre”.

p. 132 b^a. Académicos de Mérito. 7. Doña Engracia de las Casas... 23/10/1774.

Académico de honor

Castaños, Juan Felipe... 31

1775. En 26 de Noviembre: Señor Dn. Juan Felipe Castaños, Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos Tercero, Intendente del Ejército de Cataluña.

Castaños Excelentísimo Sr. Dn. Xavier..... 32 b^a

1776. En 21 de octubre Señor Dn. Xavier Antonio de Castaños, Capitán del Regimiento de Infantería de Soria.

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 22. Una Imagen de Nra. Sra. Con el Niño de pastel de dos palmos y medio, y dos. Con marco de color de caoba, y filetes de oro, obra de la señora D^a Engracia de las Casas, por cuya obra se la creó Directora honoraria de Pintura.

Inventario de 1788

Sala de Juntas: Una N. S^a al pastel de 2 y 2 ½ palmos con marco de color caoba y dorado con cristal obra de D^a Engracia de las Casas.

Limpio Sala de Juntas: Engracia de las Casas

Inventario de la Real Academia de San Carlos en el año 1788. Según el Estado en que se hallaron todos sus muebles y alajas, puesto en limpio i añadido en el año 1797.

Sala de Juntas. Engracia de las Casas

Pintura. N. 22. Casas

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786.

Junta Ordinaria 23/10/1774 (p.46)

Se presentó una Imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora con su Niño Jesús pintada al pastel por la Sra. Doña Engracia de las Casas moradora en la Ciudad de Barcelona. Y en su vista se acordó de unánime consentimiento y por la obra que presenta era digna del grado de Académica de mérito, con honores de Directora de esta Real Academia de San Carlos, como efectivamente quedó declarada por tal Académica y Directora honoraria de esta Real Academia.

Junta Ordinaria 28/12/1774 (p. 46)

Concluida la adjudicación de premios se leyeron las cartas de respuesta a los SS. Académicos de Honor últimamente nombrados. Igualmente se vieron dos cartas una del Sr. Intendente de Barcelona, y otra de su hija Doña Engracia de las Casas en respuesta de haver sido nombrada dicha Señora Académica de esta Real Academia de San Carlos, con mucha satisfacción de toda esta Junta, a la que se dio fin.

Junta General 21/10/1776 (p. 59)

Concurso General deciden asuntos repente. Preside Marqués de la Jura Real, D. Manuel Giner, D. Joseph Casaus, D. Juan Felipe Castaños Intendente de Barcelona...”

Legajo 66,4-2MM

Se vio una Pintura de la Virgen de Pastel, hecha por D^a Engracia de las Casas, y se acordó crearla Académica de mérito con honores de Directora.

Legajo 68-A/6/19

Muy Señor mío, Conozco que la suerte me conduce, con mucha satisfacción mía a amar las tres principales Bellas Artes, y a fomentarlas directa o indirectamente en cuanto me lo permitiere aquella; porque ahun sin cumplir los 4 lustros, he visto nacer la Escuela de Dibujo de sus tres Caracteres principales, por ahora, que ha fundado mi Padre y Señor en Barcelona, tomando el exemplo de esta Real

Academia, y ahun cultivándola en las Veces que me ha permitido el Estudio en la Militar de las Mathematicas; pues así que llegué a esta Capital, y tuve la Honra de presentarme en su Real Academia, acompañando a mi Señor Padre que tiene la de ser Miembro Honorario, y de Mérito con honores de Directora mi Hermana D^a Engracia, se dignó su Junta hacerme participe de la misma, según reconozco, no sin confusión mía, en el aviso que V.S. se ha servido pasarme en 22 del Corriente. Y dándole mis atentas Gracias, por considerarle su primer móvil; Suplico a V.S. quiera manifestar mi reverente agradecimiento a la Real Junta, y asegurarle que procuraré hacerme acreedor en el resto de mi Carrera, larga en lo natural, dando cuenta de sus trámites, y Destinos, por si de ambos modos puede subministrarme la casualidad, motivos de ser algo útil, y de ayudar a los Nobles Afanes Patrióticos de sus Dignos Individuos.

Nuestro Señor que a V.S. m. a. como desea. Valencia, 29 de Octubre de 1776.

B.M. V.S. su m atento y apasionado servidor.

Xavier Antonio de Castaños.

Sr. Marqués de Jura Real.”

Legajo 68-A/6/66A

Muy Señor mío: Bien necesitaron ser robados y femeniles, y tan indulgente esa Real Academia, para que hubiese dado inmunidad en su sagrado a los malos rasgos míos que presentó D. Pascual Molés, de cuya sorpresa y rubor no ha podido sacarme todavía el despacho honorífico, que con expresiones tan cortesanias, como inducentes, se sirve remitirme VS. en la última de las dos cartas de parte de esa Real Academia; y pues las tiene tan adecuadas y persuasivas, suplico a VS. las emplee sin reserva en dar gracias a sus Ilustres Miembros, empezando por el Presidente, de que me hayan ensalzado a ser del número con mérito, sin tenerle, y también a Directora en la clase de Pintura. Solo siento el mal exemplar que ha querido poner a la vista, por que manifestará mi inutilidad, si bien que al mismo tiempo la indulgencia caballerosa de esa sociedad, aunque a favor del sexo, para extender en el tan noble, como honesta afición; pero ofrezco también continuarla en adelante más de veras, por si logro dar mejor testimonio a esa Real Academia, que la ponga a cubierto en algo de que procedió por concepto, o esperanza, y no por la realidad actual.

Con este motivo aseguro a VS. la obligación de mi reconocimiento, comprometiendo la de Padre para que sea menos inútil, deseosa siempre de complacer a VS. y de que Nuestro Señor le guarde muchos años. Barcelona, 12 de Noviembre de 1774.

B.L.M. de VS.

Su más atenta servidora.

Engracia de las Casas

Sr. Dn. Tomás Bayarri

Legajo 68-A/6/68 A

Mui Sr. Mío. Para estimular a mi Hija Engracia al noble y honesto entretenimiento de la Pintura, y comprobar yo mi inclinación, y utilidad republica a ella, y a sus Artes compañeras, necesité contribuir al robo del femenil exemplar, que presentó Dn. Pasqual Molés, por mano de Vs, a esa Real Academia, fiado en la prerrogativa natural de su Autor, y en la discreción de ella, propensa a fomentar, más que a censurar; y no habiendo salido vana mi esperanza, me constituyo mui obligado a semejante reconocimiento, que suplico a VS. ponga en su noticia, tomándose la mucha parte que le corresponde, y también por las cortesanias ofertas de esos auxilios y dirección para quando puede a lo menos principiar la cuna del dibujo hasta el modelo al pronto, con esperanza de hacer una Escuela subalterna de esa Academia, aunque llegue con el tiempo a merecer este nombre, por que siempre conservará justamente el que doy ahora.

Ha procedido VS. con tanta gracia y primor en este asunto, que me dexa mui obligado para emplearme en quantos sean de su agrado, y a rogar a Nuestro señor guarde a VS. los muchos años que deseo. Barcelona 12 de Noviembre de 1774.

B.L.M VS. su más ereg. Sr y am.

[Juan Felipe] de Castaños / Sr. Dn. Thomas Bayarri

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

CONSEJOS, 2500, Exp. 21. "Expediente relativo a la recogida de los papeles del difunto ministro del Consejo Pedro Gómez Ibar-Navarro". 1806 Madrid (España) / 1806.

DIVERSOS-COLECCIONES, 101, N. 88. "Remisión del I tomo de la "Historia de la Guerra de España contra Bonaparte" a diferentes personalidades militares". 1818-08-26 / 1818-10-06.

Entre los documentos se localizan algunos borradores de los envíos de este primer tomo de la "Historia de la Guerra de España contra Napoleón" a varios militares, incluye una lista de las personalidades a las que se lo ha enviado, entre ellas, el duque de San Carlos, el duque de Fernán Núñez, el general Ricardo Alava, el duque de Ciudad Rodrigo, el general Blake, el general Castaños, el general Palafox y algunas de las cartas de agradecimiento por la remisión de este tomo, todas dirigidas a Francisco Dionisio Vives, Jefe de la Comisión de Oficiales. Llama la atención el última de estos agradecimientos, dirigido a Francisco Xavier Cabanes, como encargado de la Sección de Historia Militar y que ha estado al mando de la realización del texto.

FC-Mº _HACIENDA, 505, Exp. 588. "Gómez Ibar Navarro, Pedro". 1779.

Expediente de licencia de casamiento de Pedro Gómez Ibar Navarro, Ministro de la Audiencia de Barcelona, con Engracia de las Casas

Madrid, 6 de octubre de 1779. Copia de la licencia para casarse Dn. Pedro Gómez Ybar Navarro, Ministro de la Audiencia de Barcelona con Dª Engracia de las Casas. Se despachó en dicho día.

Sres. De la Junta S. E. Herreros Santos Domínguez Taranco Ondarza.

Condescendiendo a la instancia que Vm me hace en carta de 19 del corriente, vengo en concederle Licencia, para que con arreglo a la Pragmática, pueda contraer matrimonio con Dª Engracia de las Casas. Y de este Permiso se tomará razón por la Contaduría del Monte Pío del Ministerio, en la forma acostumbrada. Dios guarde a Vm muchos años Madrid 20 de Agosto de 1779 = Dn. Manuel Vertura Figueroa = Sr. Dn. Pedro Gómez Ybar Navarro.

Madrid 6 de Octubre de 1779-

Háganse los asientos correspondientes a esta Licencia y tómesese la razón: rubricado: tomose la razón en la Contaduría del Monte Pío del Ministerio del Reino de mi cargo. Madrid seis de octubre de mil setecientos setenta y nueve: Manuel Navarro.

Es copia de la licencia, y decreto inserto original, de que certifico. Madrid seis de octubre de mil setecientos setenta y nueve. Manuel Navarro.

SECRETARÍA DE LAS ÓRDENES CIVILES. ESTADO, 7562, Exp. 5. "Expediente de Nombramiento de la Reina María Luisa de la Baronesa viuda de Carondelet". 4/10/1802.

En el documento: "La hermana de Castaños".

SECRETARÍA DE LAS ÓRDENES CIVILES. ESTADO-CARLOS_III, Exp. 2210. "Girón y de las Casas Motezuma y Aragonri, Pedro Agustín". 1834.

Expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III, Pedro Agustín Girón y de las Casas Motezuma y Aragonri, natural de San Sebastián, Marqués de las Amarillas, Teniente general; caballero Gran Cruz.

ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN (ACA)

REAL PATRIMONIO, BGRP, Procesos, 1779, nº 7, As. "Don Juan Felipe de Castaños. Diligencias sobre Ynventarios". 1779 Información tomada del "Índice de los procesos modernos de la Bailía de Cataluña"

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI)

FILIPINAS, 390, N. 11. "Carta sobre el envío de cuatro maestros de hacer fusiles a Filipinas". 1769-10-07 El Escorial.

Minuta de real orden [comunicada por Julián de Arriaga] a Juan Felipe Castaños para que busque dos o tres fabricantes de fusiles y disponga que vayan a Cádiz donde se formalizará la contrata.

- Minuta de carta de [Julián de Arriaga] a [Simón] de Anda [y Salazar] remitiéndole la del intendente de Barcelona sobre los fabricantes de fusiles. 26 de octubre de 1769. Pegada nota autógrafa de [Julián de Arriaga.]

Acompaña:

- Carta de Juan Felipe de Castaños a Julián de Arriaga haciéndole presente que para concluir un fusil son menester un cañonero, un llavero, un encepador, un cerrajero y un latonero cada uno con un mancebo. Barcelona, 18 de octubre de 1769.

- Carta de Simón de Anda y Salazar a Julián de Arriaga dictaminando que, por ahora, se puede enviar a Filipinas un cañonero, un llavero y un cerrajero con un mancebo. Madrid, 29 de octubre de 1769.

- Minuta de carta de [Julián de Arriaga] a Juan Felipe Castaños para que vea el modo de encontrar un cañonero, un llavero y un cerrajero y un oficial y que se ajuste su contrata a 60 reales diarios para los maestros y 45 para los oficiales. El Escorial, 31 de octubre de 1769.

- Carta de Juan Felipe de Castaños a Julián de Arriaga remitiendo dos proposiciones de cuatro artífices de hacer fusiles. Barcelona, 4 de noviembre de 1769.

Acompaña:

- Condiciones de Francisco Cervera, Antonio Baya, Senén Armengol y Felipe Martí para pasar a Filipinas a construir armas. Barcelona, 24 de octubre de 1769.

- Obligación de Francisco Baxarias, Raimundo Prat, Juan Salanova y Juan Sirvent de pasar a Lima a construir fusiles por el precio de de 48 reales diarios. Barcelona 4 de noviembre de 1769.

- Carta de Juan Felipe de Castaños a Julián de Arriaga dando cuenta de haber ajustado a los que firmaron la última obligación a 1400 los maestros y 1100 los oficiales. Barcelona, 7 de noviembre de 1769.

- Nota autógrafa de Julián de Arriaga para que se vea la contrata de Puerto Rico. Sin fecha.

- Nota de secretaría sobre lo que se pago a los armeros que pasaron a Puerto Rico. Madrid, 15 de noviembre de 1769. Con minuta.

- Minuta de respuesta de quedar el rey enterado. El Escorial, 22 de noviembre de 1769.

- Carta de Juan Felipe de Castaños a Julián de Arriaga remitiendo escritura legalizada que han otorgado los oficales destinados a establecer fábrica de armas de fuego en Filipinas. Barcelona, 17 de noviembre de 1769.

Acompaña:

- Certificación de escritura por la que Juan Sirvent, llavero, y Luís Fortich, su mancebo, Francisco Baxarias, cañonero, y Jose Pere Esteve su mancebo, Juan de Salanova, cerrajero y José Poch su mancebo, y Ramon Prat, armero y Antonio Barra su mancebo se obligan a ir a Filipinas a construir armas. Barcelona, 16 de noviembre de 1769.

- Minuta de oficio de quedar el rey enterado. El Escorial, 28 de noviembre de 1769.

- Minuta de real orden [comunicada por Julián de Arriaga] a Tomás de Landazuri sobre los sueldos de los maestros y oficiales que se embarcaran en Cádiz con destino a Filipinas para la fábrica de armas. Palacio, 2 de diciembre de 1769.

- Minuta de real orden [comunicada por Julián de Arriaga] al gobernador y oficiales reales de Filipinas sobre los descuentos que se han de hacer de los sueldos de los maestros y oficiales de hacer armas. Madrid, 2 de diciembre de 1769.

- Carta de Juan Felipe de Castaños a Julián de Arriaga sobre la parte de sueldo que debe pasar a las familias de los maestros y oficiales que pasan a Filipinas. Barcelona, 27 de diciembre de 1769.

- Minuta de respuesta sobre las órdenes dadas al Ministerio de Hacienda sobre los pagos a las familias de los maestros y oficiales que pasan a Filipinas. Palacio, 2 de enero de 1770.

- Minuta de real orden [comunicada por Julián de Arriaga] a Miguel de Murquiz sobre las cantidades que se han de satisfacer a las familias de los maestros y oficiales que pasan a Filipinas. Palacio, 2 de enero de 1770.

- Carta del marqués del Real Tesoro a Julián de Arriaga pidiendo aprobación de la paga a los operarios armeros que ha solicitado Simón de Anda y de sus instrumentos de trabajo. Cádiz, 5 de enero de 1770.

Apéndice documental 7. JOSEFA MAYANS Y PASTOR

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

p. 97. Directores honorarios. 3. Doña Josefa Mayans y Pastor. Presentó una imagen de Nuestra Señora de medio cuerpo pintada al pastel y fue declarada Directora Honoraria en Junta General de 21 de 1776. Falleció en_.

p. 133. Académica de Mérito. 9. Doña Josefa Mayans y Pastor, 21/10/1776.

p. 30. Académico de honor, 43. En 23 de Marzo: Señor Don Gregorio Mayans y Siscar, del Consejo de S.M. y Alcalde Honorario de su Real Casa y Corte. Dixo la oración en la Junta Pública de 6 de Noviembre de 1776. Falleció en 21 de Diciembre de 1781.”

Libro que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768.

Académicos de honor. En la Junta Particular de 23 de Marzo de 1774. Se crearon los siguientes: Sr. Dn. Gregorio Mayans y Siscar.

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 25. Un Obalo en que está pintado a pastel una Cabeza de la Virgen Santísima con marco dorado, y cristal, obra de la Señora D^a Josefa Mayans y Pastor, y por ella se le creó Directora honoraria de pintura.

Inventario de 1788

Sala de Juntas: Un obalo de una cabeza de la Virgen a Pastel con marco dorado obra de D^a Josefa Mayans y Pastor.

Limpio Sala de Juntas: Josefa Mayans

Ynventario de la Real Academia de San Carlos en el año 1788. Según el Estado en que se hallaron todos sus muebles y alajas, puesto en limpio i añadido en el año 1797.

Sala de Juntas: Josefa Mayans

Pintura: N. 25 Maians

Libro de Actas de San Carlos 1768-1786.

Junta General 21/10/1776

(p. 59) Concurso General deciden asuntos repente.

(p.60) “En esta misma junta se presentó Imagen de Nuestra Señora de medio cuerpo, pintada de pastel por la Sra. D^a Josepha Mayans y Pastor y en su vista se declaró estar hecha con acierto, buen gusto, y conocimiento, y que su Autora era digna de los honores y grado correspondiente a su mérito. Y en su consecuencia fue creada dicha Sra. Académica de mérito de esta Real Academia con honores de Directora y en esta conformidad se dio fin a la Junta de ese día”. D. Thomas Bayarri. Secretario.

Junta Pública 6/11/1776 (p.64)

Ceremonia entrega premios. “El Sr. Académico de honor Don Gregorio Mayans y Siscar dijo una eloquente oración en alabanza de las Artes”.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

INQUISICIÓN, 1778, Exp. 2b. “Pleito civil de Josefa Teresa Vives de Cañamas”. 1773-05-17.

Pleito civil contra Josefa Teresa Vives de Cañamas, viuda de Miguel Mayans, como madre, tutora y curadora de Gregorio Mayans, a instancias de Josefa Pastor, viuda de Manuel Mayans Siscar, receptor que fue del Real Fisco del Tribunal de la Inquisición de Valencia, como madre de Salvador Mayans, receptor del Santo Oficio, y de Josefa y Rosa Mayans, sobre la pertenencia de una casa llamada "La Venta" y de unas tierras situadas en el término de La Oliva (Valencia)

D. Juan Bautista Adell y Puig Abogado de los Reales Consejos del Colegio de Abogados de esta ciudad, contados del santo oficio de la Inquisición de la misma y secretario de causas civiles y bienes confiscados al propio tribunal.

Certifico: que este tribuna, que principiados en el día quatro de Febrero del año mil setecientos ochenta y cinco a pedimento de D^a Josefa María Pastor y Blancas, Viuda de Dn. Manuel Mayans, receptor que del mismo santo tribunal por sí y como madre tutora y curadora de Dn. Salvador Mayans actual receptor, diciendo que en treinta y no de enero de otro año se le había hecho saber cierta instancia puesta en la Real Audiencia de esta ciudad, por D^a Josefa Theresa Vives de Cañamas como madre tutora y curadora de Dn. Gregorio Mayans, dirigida a que se declarase a otro Dn. Gregorio Mayans una casa nombrada la Venta Huerto Corral de Cerrar ganado, con todas las tierras anexas en el término de la Villa de Oliva en virtud de la última disposición de Dn. Juan Antonio Mayans.

Apéndice documental 8. MARÍA CARO Y SUREDA

ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ARASC)

Libro que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768.

Académicos de honor. En 5 de Agosto de 1770. Los SS: El Sr. Marqués de la Romana. Dn Pedro Caro Maza de Lizana Fontes Carrillo de Albornoz. Sr. Brigadier de los Reales Egércitos.

Académicos de mérito: 8.- Marqués de la Romana. En Junta Ordinaria de 13 de Diciembre de 1772 por aclamación general fue declarado Académico de mérito en la clase de Arquitectura el Sr. Dn. Pedro Caro Maza de Lizana y Marqués de La Romana.

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

Romana Sr. Marqués de la..... 27 b^a 173 b^a

p. 27 b^a. Académico de honor, 1770. En 5 de Agosto Señor Dn. Pedro Caro maza de Lizana, Marqués de la Romana, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos. Falleció en 8 de Julio de 1775.

Académicos de Mérito por la arquitectura

173 b^a. 4. Dn. Pedro Caro, Marqués de la Romana. Presentó un Plan de la Plaza y Fortaleza de Maón, y en consideración a la notoria habilidad de este Cavallero, de común acuerdo y por aclamación. Fue declarado Académico de mérito en Junta ordinaria de 13 de Diciembre de 1772. (Véase Académicos de Honor).

Romana excelentísimo Sr. Marqués de la.... 38 b^a.

p. 38 b^a. Académico de honor, 1798. 113. En 28 de Noviembre Excelentísimo Sr. Dn. Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana, Teniente General de los Reales Ejércitos. Falleció en _ de Febrero de 1811.

Caro Excelentísimo Sr. Dn. Ventura..... 38 b^a

p. 38 b^a. Académico de honor, 1798. 112. En 28 de Noviembre: Excelentísimo Sr. Dn. Ventura Caro y Fontes, Caballero Gran-Cruz de la Real y distinguida orden de Carlos Tercero, Teniente General de los Reales Ejércitos. Falleció en _ de Mayo de 1808.

Caro y Sureda, Josef..... 43 b^a

Académico de honor, 1809. p. 43 b^a. 154. En 12 de Febrero: Señor Dn. Josef Caro y Sureda, Caballero de la Orden de San Juan, Segundo Comandante General del Ejército de Valencia, Mariscal de Campo. Falleció en_.

Caro Sr. Dn. Juan..... (sin página) 46 b^a

p. 46 b^a. Académico de honor, 1810. En 8 de Junio. Señor Dn. Juan Caro y Sureda, Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, mariscal de Campo de los Reales Ejércitos.

Romana Excelentísimo Sr. Marqués de la.... (sin página) 70.

Académico de honor, p.70. En 22 de Marzo de 1832. Excelentísimo Sr. Marqués de la Romana.

Caro y Sureda D^a María..... 97 b^a...134

p. 97 b^a. Directora Honoraria. Presento una Imagen de la Virgen pintada al pastel y fue declarada Directora Honoraria en Junta Ordinaria de 18 de Diciembre de 1779.

p. 134. Académicos de mérito. 14. Doña María Caro y Sureda...”

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 19 Una Imagen de Nuestra Señora pintada a pastel de dos palmos y medio de ancho con marco de talla dorado, y su cristal, obra de la Señora D^a María Caro y Sureda, por cuya obra fue creada Directora honoraria en la clase de pintura.

Inventario de 1788

Sala de Juntas

Una Nra. Señora pintada a pastel de 2 palmos $\frac{1}{2}$ con marco de tala dorado y su cristal obra de la Señora D^a María Caro y Sureda.

Un retrato de 3 y 4 palmos del Señor Dn. Pedro Caro Marqués de la Romana con marco corlado y un remate de talla obra de Dn. Luis Planes.

Una planta del Castillo de San Felipe en la Isla de Menorca de 2 $\frac{1}{2}$ y 2 palmos con marco dorado obra del Sr. Don Pedro Caro Marqués de la Romana.

Limpio Sala de Juntas: María Caro

Inventario de la Real Academia de San Carlos en el año 1788. Según el Estado en que se hallaron todos sus muebles y alajas, puesto en limpio i añadido en el año 1797.

Sala de Juntas: María Caro

Pintura: N. 19 Caro

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786.

Junta Ordinaria 13/12/1772 (p.31)

Se vio un Plan de la Plaza y Fortaleza de Maón delineado por Don Pedro Caro Marqués de la Romana Académico de Honor de esta Real Academia, y siendo notoria la habilidad de este Caballero, como su aplicación y genio a las bellas Artes; de Común acuerdo, y por aclamación fue declarado Académico de mérito de esta Real Academia en la Clase de Arquitectura.

Junta ordinaria 18/12/1779 (p. 81)

Haviéndose visto las obras de los concurrentes a los premios de esta estación se fueron adjudicando en la siguiente forma...

Se presentó en esta misma Junta una Imagen de la Virgen de medio cuerpo pintada de pastel por la Sra. D^a María Caro y Sureda, hija del ya difunto Marqués de la Romana. Asimismo se presentó otra Imagen de medio cuerpo de San Francisco de Asís pintada de pastel por la S^a D^a Manuela Mercader y Caro, hija de los Varones de Cheste. Ambas fueron de la aprobación de la Junta y por aclamación y Acuerdo de la misma, fueron declaradas las mencionadas Señoras Académicas de mérito y Directoras Honorarias por la clase de Pintura, de esta Real Academia de San Carlos”.

Así mismo se acordó, que para promover mejor el adelantamiento de los Discípulos se distribuyan los premios particulares quatro veces al año, según el tiempo lo permita.

Legajo 66/10/49A.

Muy Ilustre Señor

Siendo tan notorias las demostraciones de affecto que mi difunto Padre y Sr. Marqués de la Romana, (que de Dios goce) manifiesto a esa Real Academia de Sn. Carlos, no será de estrañar que a imitación suya, de yo alguna prueba que acredite el aprecio que a más de heredado, por otro particular Título deseo hacer de ese respectable y distinguido Cuerpo. Y encantada del benigno acogimiento, que en el mismo han hallado siempre, no solamente los Discípulos profesores, si también los aficionados al noble Egercicio de la Arte de la Pintura, con rubor que acompaña a mi Sexo, ofresco a Vs una tal qual prueba de mi aplicación, que es una Cabeza de la Virgen, pintada de pastel sin que haya tenido en su ejecución otro objeto, que el de una noble ocupación, y honesto entretenimiento. Y aunque podía Retraherme la sola Consideración de las muchas y excelentes obras, que adornan las Salas de esa Real Casa, para hacerme suspender el ofrecimiento de obra tan inferior, Con todo me ha estimulado ver que igualmente atiende Vs. A premiar, el mérito, a que yo no puedo aspirar, con a corregir los yerros de quien desea acertar.

Espero que VS. se digne aceptar esta prueba de mi aplicación, y ruego a Ntro. Señor prospere a VS los dilatados años, para lustre de la Nación, y decoro de las bellas Artes.

Valencia, 18 Setiembre 1779

María Caro y Sureda.

Legajo 68-A/6/85 A-B-C

Carta agradecimiento académico de honor, como su señor padre...

Valencia, 9 de Diciembre de 1798. El Marqués de la Romana.

Sr. D. Fco. Xavier Aspiroz

ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Relación alfabética de académicos de honor

ROMANA, Pedro Caro Sureda, Marqués de la
1805-5-5 Académico de Honor.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

OM-CASAMIENTO_MONTESA, Exp. 188. "Sureda de Togores, Margarita". 1760.

Expediente de pruebas de Margarita Sureda de Togores Fortuni y de Salas, natural de Palma de Mallorca, para contraer matrimonio con Pedro Caro Fontes, Marqués de la Romana, caballero de la Orden de Montesa. Año 1760

INQUISICIÓN, 3733, Exp. 107. "Caro Maza de Lizana, José; Caro y Fontes Maza de Lizana, Pedro; Caro y Fontes Maza de Lizana, Carlos". 1745 / 1756.

Alegación fiscal de la información genealógica de informaciones de naturaleza, legitimidad, etc., de José Caro Maza de Lizana, marqués de la Romana, natural de Elche; y de Pedro y Carlos Caro y Fontes Maza de Lizana, el primero marqués de la Romana, naturales de Novelda.

INQUISICIÓN, 1696, Exp. 6. "Pleito civil de Catalina Togores y Francisca Sureda Fortuny Valero". 1759 / 1761.

Pleito civil contra Catalina Togores y Francisca Sureda Fortuny Valero, mujer e hija de Agustín Sureda Valero, respectivamente, caballero que fue del hábito de Nuestra Señora de Alcántara, a instancias de Guillermo Planes, presbítero, procurador de la priora y religiosas del real monasterio de Santa Margarita de Palma, sobre la paga y satisfacción de doce cuartanes de aceite, réditos de cierto censo

UNIVERSIDADES, 663, Exp. 40. "Caro Sureda, Pedro y José". 1777.

Genealogía de los alumnos del Real Seminario de Nobles de Madrid: Pedro (natural de Palma de Mallorca, 1761) y José (natural de Palma de Mallorca, 1764) Caro Sureda Maza de Lizana Togores y Fortuny. Hijos de D. Pedro Caro Maza de Lizana Fontes Carrillo de Albornoz señor y barón de la villa de Mogente y Novelda, de la Casa y estados de Maza, caballero de la Orden de Montesa y San Jorge de Alfama, brigadier de los Reales Ejércitos y coronel del Regimiento de Dragones de Batavia y de Dña. Margarita Sureda Valero Fortuny San Juan. Testimonio de nobleza de 1777. Contiene sello de D. Juan Díaz, obispo de Mallorca

UNIVERSIDADES, 663, Exp. 41. "Caro Sureda, Juan". 1787.

Genealogía del alumno del Real Seminario de Nobles de Madrid: Juan Caro Sureda Fontes y Togores. Natural de Palma de Mallorca, 1775. Hijo de D. Pedro Caro Maza de Lizana Cornel y Luna de Aragón Fontes Carrillo, marqués de La Romana, señor de las villas de Mogente y Novelda, mariscal de campo de los Reales Ejércitos y de Dña. Margarita Sureda Valero Fortuny San Juan. Su expediente contiene certificación de partida de bautismo de 1787. Contiene sello de D. Pedro Rubio, obispo de Mallorca

CANCILLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. CONSEJOS, L. 2759, F. 146. "Romana, Marquesa viuda de la". 1816.

Asiento de consulta sobre la solicitud de la Marquesa viuda de la Romana pidiendo que S. M. se digne declarar de primera clase la grandeza de segunda clase antes concedida y en que ha sucedido el actual Marqués.

CANCILLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. CONSEJOS, 11760, a. 1776, Exp. 14. "Caro y Sureda, Pedro". 1776-12-19.

Certificado de carta de pago de media annata en 14 de diciembre por don Pedro Caro y Sureda, tocante a la sucesión en el título de Marqués de la Romana, por muerte de don Pedro Caro, su padre.

CANCILLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. CONSEJOS, 8979, A. 1819, Exp. 1000. "Caro y Sala, Pedro". 1817-01-31.

Real despacho a nombre de don Pedro Caro y Sala, concediéndole la grandeza de España de primera clase, unida al título de Marqués de la Romana que ya posee

CANCILLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. CONSEJOS, 8977, A. 1739, Exp. 794. "Caro Maza de Lizana Cornel y Luna, José". 1739-06-16.

Real despacho concediéndole el título de Marqués de la Romana a favor de don José Caro Maza de Lizana Cornel y Luna. (Vizconde de Benaheva, cancelado.)

OM-CABALLEROS_MONTESA, Exp. 86. "Caro y Fontes, Pedro". 1757.

Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Montesa de Pedro Caro y Fontes, natural de Novelda, Marqués de la Romana, Coronel de Dragones del Regimiento de Batavia

Apéndice documental 9. MANUELA MERCADER Y CARO

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

Mercader y Caro D^a Manuela..... 97 b^a... 134

p. 97 b^a. Directora Honoraria. Presento una Imagen de medio cuerpo de San Francisco de Asís, pintada al pastel y fue declarada Directora Honoraria en Junta Ordinaria de 18 de Diciembre de 1779. Falleció en 8 de Diciembre de 1817.”

p. 134. Académica de mérito. 15. Doña Manuela Mercader y Caro...”

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 20. Una cabeza de san francisco de Asís de dos palmos y medio, y uno y medio de ancho con marco de talla dorado y su cristal, obra de D^a Manuela Mercader y Caro, a pastel, por cuya obra fue creada Directora honoraria en la clase de Pintura.

Inventario de 1788

Sala de Juntas: Una Cabeza de Sn. Francisco de Asís de igual tamaño que la antecedente pintada a pastel por Dña Manuela Mercader y Caro, con marco de talla dorada, y su cristal.

Limpio Sala de Juntas: Manuela Mercader

Inventario de la Real Academia de San Carlos en el año 1788. Según el Estado en que se hallaron todos sus muebles y alajas, puesto en limpio i añadido en el año 1797.

Sala de Juntas: Manuela Mercader

Pintura: N. 20 Mercader

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786.

Junta ordinaria 18/12/1779 (p. 81)

Haviéndose visto las obras de los concurrentes a los premios de esta estación se fueron adjudicando en la siguiente forma...

Se presentó en esta misma Junta una Imagen de la Virgen de medio cuerpo pintada de pastel por la Sra. D^a María Caro y Sureda, hija del ya difunto Marqués de la Romana. Asimismo se presentó otra Imagen de medio cuerpo de San Francisco de Asís pintada de pastel por la S^a D^a Manuela Mercader y Caro, hija de los Varones de Cheste. Ambas fueron de la aprobación de la Junta y por aclamación y Acuerdo de la misma, fueron declaradas las mencionadas Señoras Académicas de mérito y Directoras Honorarias por la clase de Pintura, de esta Real Academia de San Carlos.

Así mismo se acordó, que para promover mejor el adelantamiento de los Discípulos se distribuyan los premios particulares quatro veces al año, según el tiempo lo permita.

Legajo 67-B/32

Muy Ilustre Señor. (137)

Los progresos de tantos Discípulos de esta noble Academia dispiertan en mí el deseo de imitarles, esto lograré si VI. me instruye en la corrección de mis obras. Dígnese V.S. ejercerla en esta que presento a la censura de V.S. representando la Imagen de Sn. Francisco.

Espero que VS. no la desdeñe ni el Altísimo mis súplicas con que guarde, i conserve al VS. dichosos, i dilatados años para que las bellas artes adquieran nuevo lustre con universal admiración, i crédito de los profesores. Valencia, a 18 de Diciembre del 1779. B.L. M. de VS.

Su más segura servidora

Manuela Mercader y Caro.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

CONSEJOS, 22878, Exp. 18. “El barón de Cortes de Pallás, con el marqués de Llaneras, conde de Olocau, sobre la pertenencia del lugar del Genovés”. 1799.

CONSEJOS, 22877. “El barón de Cortes de Pallás, con el marqués de Llaneras, conde de Olocau, sobre la pertenencia del lugar del Genovés”. 1799.

CONSEJOS, 21840, Exp. 1. "Pleito de tenuta entre Simón Pérez Milán de Aragón, marqués de Albayda, contra Juan de Castellví Coloma y su mujer Francisca María Mercader Cervellón, condes del Cervellón, y Luis Mercader Calatayud, barón de Cheste al Campo, sobre el estado y mayorazgo de Buñol (Valencia), fundado por Berenguer Mercader". 1707-1768.

CONSEJOS, 22732, Exp. 1. “Don Pascual Mercader, barón de Cheste y Montichelvo, el marqués de Malferit y el conde de Cervellón, sobre la tenuta posesión del mayorazgo y condado de Buñol” 1790.

Don Pascual Mercader, barón de Cheste y Montichelvo, el marqués de Malferit y el conde de Cervellón, sobre la tenuta posesión del mayorazgo y condado de Buñol.

Certifico el abajo firmado: que en el día dos de octubre de mil setecientos ochenta y ocho, se enterró en su sepultura propia sita en la Iglesia de Religiosas Franciscas de la Puridad el cadáver de Dn. Pasqual Mercader Barón de Cheste y Brigadier de los Reales Ejércitos, marido que fue de D^a Rosa Onofrio: Recibió los Santos Sacramentos: su entierro fue en Pompa con Missa de cuerpo presente: hizo testamento ante Juan López escribano de esta ciudad en veinte de Setiembre de este corriente año. Dexó para bien en su Alma trescientas libras moneda corriente. Nombró por Albaceas a D^a Rosa Onofrio su mujer, a los excelentísimos Sres. Duque de Castropignano y Conde de Cirat, a Sr. Dn. Gaspar Catalá, a Dn Pascual Caro, a Dn. Vicente Branchart y otros; murió casado y con hijos=

Y para que conste de donde convenga doy el presente que firmo, y sello con el de la Jurisdicción castrense. Valencia, y 21 de octubre de 1788. D. Miguel Martínez. Ilustre Cura Castrense.

CONSEJOS, 9270. “Frígola, José Joaquín”. 1798.

Mención de don José Joaquín Frígola, Barón de Cortes de Pallás, entre los barones creados en Valencia. Relación de títulos de Barón concedidos en Valencia.

CONSEJO DE CASTILLA, 22732, Exp. 1

Don Pascual Mercader, barón de Cheste y Montichelvo, el marqués de Malferit y el conde de Cervellón, sobre la tenuta posesión del mayorazgo y condado de Buñol.

ESTADO, 3092, Exp. 4. “Reales Decretos sobre la formación de una comisión del Consejo de Estado para examinar los títulos nobiliarios y de grandeza, y sobre la confirmación de títulos y dignidades”. 1809-10-25 / 1812-07-13.

Reales Decretos sobre la formación de una comisión del Consejo de Estado para examinar los títulos nobiliarios y de grandeza, y sobre la confirmación de títulos y dignidades a: José María Mercader, marqués de la Vega y barón de Cheste y Montichervo; al marqués de Valmediano y a la duquesa de Arión; a Cipriano Palafox, conde de Teva; a María Luisa Samaniego Pizarro, grande de España y condesa de Torrejón; a Francisco de Vargas Machuca, marqués de la Serrezuela; y a Manuel Fernández de Córdoba Pacheco, marqués de Malpica, entre otras personas.

Decreto confirmando a Dn. Josef M^a Mercader en los títulos de Marqués de la Vega y Barón de Cheste y Montichervo.

Extracto de las minutas de la Secretaria de Estado

En nuestro Palacio de Madrid a 22 de Febrero de 1811

Don Josef Napoleón por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, Rey de las Españas y de las Indias.

Vista la solicitud que ha hecho D. José María Mercader pidiendo la confirmación de sus títulos de Marqués de la Vega y de Barón de Cheste y Montichervo, y oído nuestro consejo de estado, hemos decretado y decretamos lo siguiente.

Artículo 1. Queda confirmado en sus títulos...

UNIVERSIDADES, 667, Exp. 68. “Mercader Onofrio, José”. 1789.

Genealogía del alumno del Real Seminario de Nobles de Madrid: José Mercader Onofrio. Natural de Madrid, 1783. Hijo de D. Pascual Mercader, exento de Reales Guardias de Corps de la Compañía Española, brigadier de los Reales Ejércitos y Barón de Cheste y Montichelvo. Entró en el Real Seminario en 1789. Partida de bautismo y representación impresa con genealogía y méritos del padre del seminarista.

SECCIÓN NOBLEZA ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

PRIEGO, C. 14, D. 73. "Representación de D. Pascual Mercader de Calatayud, Barón de las baronía de Cheste y Montichelvo, sobre el origen de su familia, antigüedad y derechos de su casa". (DIGITALIZADO). Aproximada 1783-01-01 Madrid / 1783-12-31 Madrid.

Cheste y Montichelvo, barones de

Madrid (España)

3. ARCHIVO DE LOS DUQUES DE FERNÁN NÚÑEZ. FERNAN NUÑEZ, C. 263, D. 26. "Baronías de Soneja, Serra, Azuebar, Ría...: - Representación que Pascual Mercader, Barón de Cheste y Montichelvo, Marqués de la Vega, hace al Rey [Carlos III] manifestando el origen de su familia, antigüedad, derechos de su caso y sus servicios." Aproximada 1783-01-01 S.L. / Aproximada 1783-12-31 S.L.

Apéndice documental 10. MARÍA ASUNCIÓN FERRER Crespí DE VALLDAURA

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

Libro de Individuos desde su creación –extracto-, 1768-1820. (p.26)

Académicos de Merito. 26. María Ferrer 26 de Octubre de 1795.

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

p. 136 b^a. Académicos de mérito. 26. Doña María de la Asunción Ferrer y Crespí de Valdaura. Presentó una cabeza con su marco de oro y cristal pintada al pastel, copia de otra de Guido Reni y en vista de esta obra fue creada Académica de mérito en Junta ordinaria de 26 de Octubre de 1795. Falleció en 17 de Abril de 1818.

Crespí de Valdaura, Dn. Cristoval....

Académicos de honor. 1768. En 17 de Julio. Excelentísimo Sr. Dn. Guerau Bou, antes Dn. Cristóval Crespí de Valdaura, Conde de Castrillo, Orgaz y Sumacárcel, Brigadier de los Reales Ejércitos. Falleció en 2 de Junio de 1778.

Almenara Sr. Conde de..... 34

p. 34. Académico de honor, 1777. En 19 de enero: Sr. Dn. Joaquín Ferrer y Pinós, conde de Almenara, Caballero Maestrante de la Real de Valencia. Murió en 1 de setiembre de 1783.

Año 1777. 64. En 19 de Enero: Señor Don Joaquín Ferrer y Pinós, Conde de Almenara, Caballero Maestrante de la Real de Valencia. Murió en 1 de setiembre de 1783.

Año 1809. 152. En 12 de Febrero. Excelentísimo Señor Don Francisco Ferrer e Ibañez. Baron de Sabasona. Vocal de la Junta Suprema Gubernacion Central. Falleció en _.

Catálogo de los señores individuos de la Real Academia de San Carlos. Académicos de honor, p. 113.

Excelentísimo Señor D. Joaquín Bou, Crespí de Valdaura; Hurtado de Mendoza, Lesquina y Gasca, Conde de Castrillo, Orgaz y Sumacárcel Marqués de Villasidro, Palmas y de la Vega de Boecillo, Gentil

hombre de Cámara de S.M. con ejercicio, y Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos en 20 de Diciembre de 1780.

Libro que contiene las listas de todos los individuos de la Real Academia de San Carlos en esta ciudad de Valencia año 1768.

Académicos de honor [después de 17 de Julio de 1768] El Excelentísimo Sr. Conde de Castrillo y Orgaz. Don Christóval Crespí de Valdaura, Hurtado y Mendoza, Marqués de Villacidro Palma y de la Vega de Boccillo, y Brigadier de los Reales ejércitos de S.M. Murió en 2 de Junio de 1778.
En 19 de enero de 1777 el Sr. Dn. Joaquín Ferrer Conde de Almenara.

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 48. Una Cabeza con manos de Nra. Sra. Pintada al pastel por la Sra. D^a María de la Asunción Ferrer y Crespí de Valdaura, con marco gravado y dorado, y cristal, por la qual se le creó académica de mérito en la clase de pintura.

Ynventario de la Real Academia de San Carlos en el año 1788. Según el Estado en que se hallaron todos sus muebles y alajas, puesto en limpio i añadido en el año 1797.

Sala de Juntas: Una Cabeza y manos de nuestra Señora pintada al pastel por doña María de la Asunción Ferrer y Crespí de Baldaura, con marco de talla dorado y cristal por la que se creó Académica de mérito.
Pintura: N. 48 Ferrer y Crespí

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1787-1800.

Junta Ordinaria de 26 de octubre de 1795.

La Señora Doña María de la Asunción Ferrer Crespí de Valdaura hija del Señor Conde de Almenara, presentó una cabeza, con su marco de oro y cristal hecha de su mano a Pastel que representa a Nuestra señora copia de otro de Guido, con el objeto de que la Academia viese su aplicación a las Artes y habiéndose examinado, la hallaron todos muy conforme, y digna de que se colocase en la Sala de Juntas, acompañando otras obras de Señoras que están en el Catálogo de Académicas de mérito, y que se la debía crear, como efectivamente se la creó Académica de mérito en la clase de Pintura.

Legajo 68-A/6/26

[Carta agradecimiento nombramiento "Académico Onorario" 22 Enero 1777. El Conde de Almenara].

Legajo 65-2/113.

María Ferrer, discípula Matías Quevedo. Solicitud teniente pintura.

Legajo 70/1/14.

Nota de los Señores a quienes se entregan los Estatutos.

S^a D^a María Ferrer

S^a D^a Condesa de Ripalda

Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos. Valencia: Imprenta Benito Monfort, 1787, p. 63.

Académicos de Honor. Excelentísimo Sr. D. Joaquín Bou, Crespí de Valdaura, Hurtado de Mendoza, Lesquina, y Gasca, Conde de Castrillo, Orgáz, y Sumacárcer, Marqués de Villasidro, Palmas, y de la Vega de Boecillo, en 20 de Diciembre de 1780.

SECCIÓN NOBLEZA DEL ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

OSUNA, DT. 472, D. 21. "Duque de Montellano al Duque de Osuna participándole su ajustado casamiento con Vicenta Ferrer Crespi de Valdacera, hija de los Condes de Almenara". Aproximada 1801-01-01 S.L. / Aproximada 1801-12-31 S.L.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

DIVERSOS-COLECCIONES, 16, N. 1247. "Autógrafo del Marqués de la Coquilla y Conde de Almenara". (DIGITALIZADO) 1772-01-26 Quart.

Carta del Marqués de Coquilla y Conde de Almenara al prior Carlos Izquierdo, sobre el pago de quinquenios

CONSEJOS, L. 744, F. 53 V. "Almenara, Conde de". 1751-08.

Asiento de libranza por carta de sucesión al Conde de Almenara.

Apéndice documental 11. MARÍA VICENTA RAMÓN Y RIPALDA

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

p. 138. Académicos de mérito. 35. Doña María Vicenta Ramón y Ripalda. Presentó una pintura al óleo, que representa a Nuestra Señora de medio cuerpo copia de otra de Don Josef Vergara y en vista del mérito de la obra presentada y la edad de 16 años de su autora, por general aclamación fue creada Académica en junta ordinaria de 12 de Julio de 1801. Falleció en 9 de Septiembre de 1811."

Ripalda Condesa de véase Ramón....

Ripalda Sr. Conde de... véase Bn. de Tamarit

Tamarit Sr. Barón de..... 8..... 16 b^a

p. 8. Consiliarios. 6. Señor Dn. Josef Vicente Ramón y de Cascajares, Barón de Tamarit, Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos Tercero, Regidor perpetuo de esta ciudad, nombrado Consiliario en Cavildo de 13 de Febrero de 1797, y aprobado por la Real Academia de San Fernando en 11 de Abril de dicho año, tomó posesión en Junta Particular de 20 de Abril del mismo año de 1797. Falleció en 17 de febrero de 1805.

p. 16 b^a. Académicos de honor. 5. Señor Dn. Josef Vicente Ramón y de Cascajares, Barón de Tamarit, Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos Tercero, Regidor perpetuo de esta Ciudad, propuesto en Junta Particular de 19 de Enero de 1783, nombrado en Cavildo de 27 de Enero de 1783. Tomó posesión en 20 de Marzo de 1783. (Véase SS. Consiliarios página 8).

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 84. Un Cuadro de 2 y 2 ½ con marco dorado y cristal al óleo que representa a N. S^a de medio cuerpo obra de la S^a D^a Vta. Ramón y Ripalda, hija del Sr. Conde de Ripalda Consiliario de la Academia copia del original de Dn. Joseph Vergara que posee Dn. Manuel Monfort por la cual se la creó Académica de mérito en 1801.

Libro de Actas de la Academia de san Carlos 1801-1812.

Junta Ordinaria en 12 de Julio de 1801.

“El Señor Consiliario Conde de Ripalda con el debido permiso del Señor Presidente presentó una pintura con su marco dorado y cristal que representa una Nuestra Señora de medio cuerpo copia de otra de Don Joseph Vergara echa por su hija Doña María Vicenta Ramón y Ripalda de 16 años de edad suplicando a la Junta de que hallara mérito en la obra, le diese algunos honores afin de estimularla más en su noble afición y la Junta atendidas todas las circunstancias, que en el objeto concurrían con general aclamación se la recibió y creó Académica de mérito en la clase de Pintura, recibiendo su Señor Padre muchas honorabuenas de toda la Junta.

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812.

Junta ordinaria en 28 de Marzo de 1805

Di cuenta como el día diez y siete de Febrero del corriente año havía muerto el Señor Consiliario Conde de Ripalda quedando vacante esta plaza.

Legajo 70/1/14.

Nota de los Señores a quienes se entregan los Estatutos.

S^a D^a María Ferrer

S^a D^a Condesa de Ripalda

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

CONSEJOS, L. 2504, F. 258. “Ramón y Cascajares, José Vicente”. 1768-05-15.

R. despacho concediéndole el título de Barón de Tamarit.

CONSEJOS, 10032, Exp. 2. “Ripalda y Vidarte, María Ramona”. 1782-06-22.

Informe del Regente de Pamplona sobre el memorial de doña María Ramona Ripalda y Vidarte, hija y heredera de don Francisco Javier de Ripalda, Conde de Ripalda, solicitando Real licencia para casarse con don José Vicente Ramón y Cascajares, Barón de Tamarit. (Adjunta memorial, información, etc.).

Valencia, 26 de junio de 1782.

Doña María Ramona Ripalda y Vidarte natural de la ciudad de Pamplona

Es hija legitima de Dn. Francisco Xavier de Ripalda teniente Coronel del Regimiento del Príncipe y del Vizenta de Vidarte inmediata sucesora al Condado de Ripalda el qual posee en el día dicho su Padre. Que respecto de hallarse conforme en contraer verdadero matrimonio con Dn. Joseph de Cascajares, Varón de Tamariz Cavallero de la Real y distinguida orden española de Carlos 3º Regidor perpetuo en clase de Noble de la Ciudad de Valencia, y es hijo legitimo de Dn. Vicente Sentier Figueroa y Gamis así mismo Regidor perpetuo de la ciudad misma y de D^a María Thomasa de Cascajares, y desean cumplir con la Real Pragmática de S. M. y haber precedido el correspondiente consentimiento de Dn. Manuel de Vidarte y Zaro que por la ausencia del expresado Conde de Ripalda es el pariente más cercano por tener este sus poderes para haver intervenido en las Capitulaciones y pactos que se han otorgado a este fin.

Pide se la conceda el correspondiente permiso para efectuar el insinuado matrimonio con el referido Joseph de Cascajares.

La cámara acordó informar a el Regente de Navarra, y el alcalde maior de Valencia, y en el que hace otro Regente dice que por lo tocante a Dn. Joseph Cascajares, no puede decir más que lo conoce y sabe su crianza y prendas personales, habiendo conocido en Aragón parientes suyos distinguidos con la Cruz a los Pechos, siendo estos Parientes de Dn. Francisco Cascajares del consejo de Castilla, y de otro Hermano suio Canónigo de Zaragoza.

Que por lo respectivo a otra D^a María es inmediata sucesora e hija legitima del expresado Conde de Ripalda, Nieta de Dn. Juan Ripalda y de D^a Gerónima Ripalda, hija esta del Asistente que fue de Sevilla Dn. Estevan Ripalda primer conde de este Apellido.

Cumpliendo las Reales Órdenes de V.M. para la que se me manda informar sobre la súplica de D^a María Ramona Ripalda y Vidarte, natural de la ciudad de Pamplona, reyno de Navarra dirigida a que en calidad de inmediata sucesora al Condado de Ripalda se la conzeda el Real Permiso para contraer matrimonio con Dn. Josef Vizente Ramón y Cascajares, Varón de Tamarit, caballero de la Real distinguida Orden de Carlos Tercer y Regido en la case de Caballeros de esta ciudad:

...por ser bien notorio en esta ciudad el antiguo lustre y esplendor de las Familias de Ramón y Cascajares pues tanto el actual Dn. Josef como a su Padre les admitió el Ayuntamiento de esta Capital, sin contradicción ni repugnancia a la posesión del empleo de Regidor en la clase de Nobles, habiendo sido igualmente admitidos por Cofrades de Ntra. Sra. De la Soledad y Sn Jaime Apóstol de esta ciudad, que son distintivos de la nobleza de la misma.

También es Dn. Josef Cascajares hermano de la Madre del zitado Dn. Joseph Ramón individuo de la Real Maestranza de esta Ciudad en cuio cuerpo solo se admiten sujetos de Ynmemoral idalgía paterna, y notoria Materna: Asimismo es cierto y notorio haberse agraciado el nominado Dn. Josef Ramón con el título de Varón de Tamarit del que actualmente usa y también con la merced de Hábito de la Real Orden de Carlos Terzero, para cuia investidura se hizieron las pruebas por mi Juzgado, de las que resultó probada la antigua idalguía de sus padres y abuelos del actual Varón por ambas líneas.

Pamplona, 22 de Junio de 1782

Se la concede el permiso en la forma ordinaria.

CONSEJOS, 17830. "Cascajares, José Vicente Ramón de". 1767-11-04.

Mención de haberse concedido a don José Vicente Ramón de Cascajares privilegio y título de Barón a consulta de la Cámara de 4 de noviembre de 1767. Barones de Aragón.

ESTADO-CARLOS_III, Exp. 108. "Ramón y de Cascajares Durán y Herla, José Vicente". 1781.

Expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III, José Vicente Ramón y de Cascajares Durán y Herla, natural de Valencia, Barón de Tamarit, Regidor perpetuo de la ciudad de Valencia; caballero supernumerario.

CANCILLERÍA. REGISTRO DEL SELLO DE CORTE. SIGNATURA: CONSEJOS, 10032, EXP. 2

Ramón y Vidarte, María Ramona. 22-06-1782

Informe del Regente de Pamplona sobre el memorial de doña María Ramona Ripalda y Vidarte, hija y heredera de don Francisco Javier de Ripalda, Conde de Ripalda, solicitando Real licencia para casarse con don José Vicente Ramón y Cascajares, Barón de Tamarit (Adjunta memorial, información, etc.).

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID

REAL AUDIENCIA Y CHANCILLERÍA DE VALLADOLID. SALA DE HIJOSDALGO, CAJA 1154, 61. "Pleito de José de Cascajares, Ramón y Vicente Cascajares, vecinos de Madrid". 1779.

Pleito de hidalguía.

Apéndice documental 12. EULALIA GERONA DE CABANES

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847.

p. 138 b^a. Académicos de mérito. 37. Doña Eulalia Gerona. Presentó una pintura al pastel, que representa una joven de medio cuerpo copia poniéndose una corona de laurel, copia de otra original, y

en vista de esta obra por general aclamación fue creada Académica de mérito en Junta ordinaria de 22 de Julio de 1802.

Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura, 1797.

N. 89. Una Cabeza pintada a pastel con cristal y marco dorado por D^a Eulalia Gerona vecina de Barcelona que ofreció a la Academia con el objeto de ser recibida de Académica de mérito y se la recibió en 22 de Julio de 802.

Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1801-1812.

Junta Ordinaria en 22 de Julio de 1802.

Di cuenta de un Memorial de D^a Eulalia Gerona, señora ilustre, natural y vecina de la Ciudad de Barcelona, que acompaña un quadro a Pastel con su marco dorado y cristal que representa una joven de medio cuerpo poniéndose una corona de laurel, copia de otra que tiene en su gabinete su Señora Madre, con el objeto de tener el honor de recibirse de Académica de mérito en la clase de Pintura. Y constándole al Señor Presidente ser obra de su mano en vista de ello con general aclamación fue creada Académica de mérito en la clase de Pintura.” (Firma:) Mariano Ferrer. Preside: Sr. Corregidor, D. Manuel Giner...

Junta ordinaria en 5 de Septiembre de 1802.

Di cuenta de una Carta de D^{ña}. Eulalia Gerona dando expresivas gracias por haverla agraciado con el título de Académica de honor en la mérito en la Junta que antecede.

Legajo 65,2-113

D^{ña}. Eulalia de Gerona con todo el respeto expone a VS., que habiendo desde sus primeros años cultivado las artes por disposición de sus Señores Padres, se ha hallado en estado de poder borrar un Quadro de Pastel, que sin mérito alguno se atreve a presentar a essa Real Academia con la noble ambición de adquirir, si puede el honor de Académica en los términos, que su benignidad quiera bien concedérselo: Gracia que espera tan solo del generoso conocido proceder de VS. Barcelona y Julio 6 de 1802. Eulalia Gerona.

Legajo 68A, 6-116

Muy Ilustre Señor

Yo he deseado con tanto ardor el honor; que acabo de recibir de V.S. y mis solicitudes se lo han manifestado tanto, que no puede V.S. dudar que yo no le considere como una cosa, que llenando todos mis deseos, me quita enteramente el arbitrio de desear otra. En efecto, Señores, hasta donde podría extenderse mi ambición sino quedaba con esto enteramente satisfecha?. Acordarme un lugar entre V.S.S., es dármele entre una Ilustre Compañía de Profesores de las nobles Artes, lo que es para mí de tanta gloria y considero de tan gran precio, que si la benignidad, con que essa Real Academia ha recibido mi quadro por una parte me hace creer que no desaprueba los ambiciosos sentimientos que me induxeron a solicitar la plaza de Académica; por otra no espero jamás poder hacerme digna de ella. Con todo, Señores, si el honor que V.S.S. me han hecho passa mucho más allá de mi corto mérito, estén seguros de que no podía recaer en persona alguna, que lo recibiese con sentimientos más respetuosos y llenos de reconocimiento que su Servidora que

B.L.M. de V.S. Eulalia Gerona

Barcelona 17 de Agosto de 1802. Real Academia de S. Carlos de Valencia.

ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Académicos de mérito por la pintura de historia.

GERONA CABANES, Eulalia (1819): Como académica de mérito de la de S. Carlos de Valencia presentó una “Imagen de la Virgen con el Niño”, al pastel, y fue nombrada el 19 de septiembre de 1819.

En la J. O. de 19 de septiembre de 1819 (88/3).

RELACIÓN ALFABÉTICA DE ACADÉMICOS DE HONOR

GERONA, marqués de (1845)

Inventario 1824.

28. Una Virgen pintada a pastel por doña Eulalia Gerona de Cabanes. Este cuadro estaba en la Pieza de los Cobres, al número 21.

Catálogo 1829.

Sala Duodécima. En que está la Biblioteca. Pinturas:

28. Un Virgen, pintada a pastel, por Doña Eulalia Gerona de Cabanes.

Legajo 1-40-4

D^a Eulalia Gerona y Cabanes. 1819.

Quarenta maravedís. Sello Quarto. Quarenta Maravedis Año de Mil Ochocientos diez y ocho.

Ilustrísimo Señor.

Dña. Eulalia Gerona de Cabanes, Académica de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia y Esposa del Sr. Dn. José Mariano de Cabanes, caballero de la Maestranza de Ronda de la Real y distinguida orden de Carlos tercero y Regidor perpetuo de la Excelentísima Ciudad de Barcelona. P. A. L. P. de V.A.R. con la mayor veneración espone: Que ha presentado en la última exposición de la Real Academia de San Fernando, un cuadro pintado al pastel que representa una Virgen con un Niño, que la exponente ha copiado de un original de Viladamar; en cuya atención A. V.A.R. Suplica, que si esta producción suya, mereciese la aprobación de la Academia, se digne V.A.R. disponer que esta acepte el ofrecimiento que la Esponente le hace del mencionado cuadro, y al mismo tiempo, ruega a V.A.R. que si la misma Academia creyese digna a la suplicante de merecer el título de su Académica de mérito, tenga V.A.R. a bien disponer que se la reciba en calidad de tal, en los términos en que lo han sido otras personas de su misma clase: en que recibirá particular favor.

Madrid, 14 de Noviembre 1818.

Ilmo. Sr. A.L.R.P. de V.A.R.

En virtud de encargo Por mi hermana política la Sra. Dña. Eulalia Gerona de Cabanes.

El Brigadier de los Reales Ejércitos Capitán de Reales Guardias de Infantería. F. X. Cabanes.

Legajo 1-40-4

Muy Sr. Mío y mi estimado amigo: al mismo tiempo que devuelvo a la Academia el quadro que me lleve llevé de ella para poner marco nuevo de mi hermana política Dña. Eulalia Gerona de Cabanes, remito a V. la contestación de esta, suplicando a V. no altraño de norabilísimo atrado dimanado de las ocurrencias de esta siempre, disponga V. como guste de su atento servidor y apasionado amigo que se ofrece a la disponiendo las que y B.N.V.m.

Hoy 27 de Julio. F. X. Cabanes.

Sr. Dn. Martín Fernández Navarrete

Legajo 1-40-4

Seño 40 mrs. Año de 1819.

Ilmo. Sr.

D^a Eulalia de Gerona Esposa de Dn. José Mariano de Cabanes, Maestrante de Ronda, Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos 3^o y Regidor perpetuo de la ciudad de Barcelona, P.A.L.R.P. de V.A.R. con la mayor veneración expone: Que aficionada desde su infancia al estudio de las nobles Artes, ha procurado cultivar el del Dibujo y la pintura en términos, que ha merecido ser nombrado individua de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia y con el adelantamiento que comprueba el Cuadro que tiene el honor de presentar a V.A. a quién Suplica que si mereciese la aprobación de la Academia, se digne concederle la gracia de ser admitida de Académica de la Real de

San Fernando establecida en esta Corte, en los mismos términos que se concede a las demás personas de su clase: favor que espera merecer de la bondad de V.A.R. Barcelona, 30 de Agosto 1819.

A.L.P. de V.A.R. Eulalia Gerona de Cabanes.

Legajo 1-40-4

Excelentísimo Sr.

Acompaño a V.E. adjunta una representación de D^a Eulalia de Gerona en que solicita el título de Académica de mérito de nuestra Real Academia, para lo cual tiene presentado en ella un cuadro pintado de su mano. Sírvase V.E. hacerlo presente a S.A. Real maestro augusto Gefe general, para si es de su agrado que se de cuenta en Junta ordinaria. Dios M. 31 de Agosto de 1819.

Ex. Sro. Dn. Fernando de Queypo de Llano.

Legajo 1-404

10. Junta ordinaria de 19 de setiembre de 1819.

17 a favor, 1 negado. Admitida Académica de mérito por la pintura por 17 votos contra uno.

Despachado el título en otro más que con el oficio recibido.

Enterado el Serenísimo Sr. Infante Dn. Carlos M^a de la instancia de Dña. Eulalia Gerona de Cabanes en solicitud de título de Académica de mérito de nuestra Real Academia, que me ha pasado VS. con oficio de 31 de Agosto último, se ha servido resolver que se de cuenta en Junta ordinaria de la expresada solicitud: Lo que participo a V.S. de orden de S.A.R. para su inteligencia devolviéndole adjunta la citada instancia. Dios que a V.S. guarde muchos años.

Madrid, 13 de Setiembre de 1819. Fernando Queypo de Llanos. Sr. Dn. Pedro Francés.

Legajo 1-40-4

Contestando al oficio de V.S. de 25 del próximo pasado setiembre, con el que se sirve participarme que esa Real Academia de san Fernando en Junta ordinaria de 19 del mismo, en vista de mi solicitud, y de la obra de pintura que le tenía presentada, se había dignado admitirme en clase de Académica de mérito por la pintura, cuyo título tengo también recibido, no puedo menos de manifestar a VS. lo mucho que aprecio esta distinción, la que al paso que me estimulará a continuar con entusiasmo ese noble arte, me da margen para que me atreva a suplicar a esa Real Academia se digne aceptar el quadro que le presenté el año pasado, como un pequeño don de mi gusto agradecimiento; asegurándole igualmente que en quanto mis cortas luces puedan serle útil me hallará siempre pronta a dedicarme en su obsequio: todo lo que espero que VS. se servirá elevarlo a noticia de esa Real Academia para mi satisfacción, y su conocimiento. Dios guarde a VS. muchos años.

Barcelona, 30 octubre de 1819. Eulalia Gerona de Cabanes.

Sr. Dn. Martín Fernández de Navarrete.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

SECRETARÍA DE LAS ÓRDENES CIVILES. ESTADO-CARLOS _III, Exp. 1743. "Cabanes y Escoffet Coma y Roger, José Mariano". 1818.

Expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III, José Mariano Cabanes y Escoffet Coma y Roger, natural de Solsona; caballero supernumerario.

CONSEJOS, 5338, A. 1822, Exp. 17. "Cabanes, José Mariano". Expediente de don José Mariano Cabanes, sobre concesión de título de Castilla. Contiene: Árbol genealógico y escudos de armas, información testifical y relación de méritos y servicios, testamentos, impreso y litografía sobre un campamento sanitario situado en la ciudad de Barcelona con motivo de una peste en 1821, etc.

IMPRESO. Número 16.Sello Quarto. Quarenta maravedís, años de mil ochocientos catorce.

Relación de los méritos, títulos, grados y ejercicios literarios del Doctor Don José Mariano de Cabanes y Escoffet,

Consta que el Doctor Don José Mariano de Cabanes y Escoffet, Caballero Maestrante de la Real de Ronda, es natural de la ciudad de Solsona en Cataluña, noble de aquel Principado, de edad treinta y nueve años; Doctor en Leyes por la Universidad de Cervera, y Abogado de los Reales Consejos.

Que su abuelo paterno Don Segismundo de Cabanes y sus nobles ascendientes obtuvieron en la ciudad de Solsona los principales empleos de la república; y que aquel en tiempo de las guerras de sucesión hizo en favor de su legítimo Rey Don Felipe V grandes sacrificios, y dio cuántas partidas de dinero y granos para el socorro de sus tropas. Que su padre Don Mariano de Cabanes en una vasta posesión suya llamada Rebollosa, sita en el término de Castellvell, para el fomento de la agricultura, industria y comercio, construyó con mucho dispendio un pueblo de trece casas con una Iglesia y varias fábricas; y que después su hijo Don José Mariano, por la comodidad de los nuevos pobladores y de los vecinos de Solsona, formó un paseo y camino carretero de una legua de largo, de coste de unos diez mil reales, el que va desde la ciudad de Solsona al dicho nuevo pueblo de la Rebollosa, con lo que se hicieron tanto el padre como el hijo acreedores a la gratitud pública, y dignos de alguna recompensa. Que su abuelo materno Don José de Escoffet y Matas con su padre y familia en las pasadas guerras de sucesión, por demostrarse afectos a su legítimo Rey, tuvieron que desamparar su propia casa de Figueras sufriendo gravísimas persecuciones, y luego habiéndose refugiado, y encontrándose encerrados en el sitio de Gerona, entregaron con liberalidad todo su dinero al Gobernador de la plaza que carecía de él, para pagar el prest a los soldados de la guarnición: Después el dicho Don José de Escoffet y Matas fue Secretario de los Generales Duque de Berwick, del caballero Dasfeld, del Conde de Tienes, de Don tiberio Carrafa, y del Marqués de Brancas, cuyo empleo y quantos encargos se le confiaron desempeñó con la mayor entereza, actividad y acierto, en recompensa de lo que el Señor Don Felipe V se dignó concederle una Escribanía de Cámara de lo civil de la Real Audiencia de Barcelona, cuya gracia después de atendiendo sus señalados servicios, fue prorrogada con facultad de servirla por teniente por la vida de su hijo Don José Sebastián de Escoffet y Roger, al que ha sucedido su sobrino Don José Mariano de Cabanes y Escoffet. Que el nombrado Don José Mariano en la antepasada guerra con la república francesa, sirvió voluntariamente de primer Capitán de Somatenes de la ciudad de Solsona, a la que contribuyó distintas veces con cuántas sumas para mantener los Somatenes y Migueletes en las fronteras, con lo que se hizo acreedor a que la ciudad de Solsona lo recomendase muy particularmente a su magestad, en atención a sus grandes servicios, y de ser sugeto muy benemérito. Que en la misma guerra el General Conde de la Unión, siguiendo el parecer del Director de Ingenieros Don Antonio López Sopena, mandó cortar una gran porción de olivos de una posesión llamada la Granja, propia de Cabanes, situada en las inmediaciones del castillo de San Fernando de Figueras, con lo que se le causó un perjuicio de más de quarenta mil reales, de los que no ha sido recompensado. Que con motivo de la ida de Señor Rey Don Carlos IV a Figueras, queriendo el Ayuntamiento hermohear la Villa en su obsequio, mandó derribar los soportales que tenía la casa de Cabanes en Figueras, sin pagarle el daño, con lo que se le ocasionó un perjuicio de diez mil reales. Que el mencionado Don José Mariano de Cabanes fue Síndico Procurador general de la ciudad de Solsona, cuyo empleo desempeñó con madurez y acierto. Que en la pasada guerra de insurrección fue vocal de la Junta de Migueletes de la ciudad de Solsona; que lo fue también primero de la Junta, y después de la comisión del Corregimiento de Cervera, elegido por los Electores Parroquiales de los Pueblos del mismo; y que igualmente lo fue en clase de hacendado de la comisión del Veinteno; habiendo tenido a más los encargos de Zelador de Pasaportes, y del cobreo del sueldo en libra de carnes del expresado Corregimiento. Que fue elegido diputado representante del Corregimiento de Cervera, con cuya calidad asistió a los dos Congresos Provinciales que se celebraron con la Junta superior, uno en Tarragona y otro en Solsona, en los que se trataron asuntos de la mayor entidad, y los más críticos en defensa del Principado contra el común opresor. Que pagó un préstamo de dos mil duros y otro de treinta quarteras de trigo en el año de mil ochocientos y nueve a la Junta del Corregimiento de Cervera, los que se le deben todavía. Que mientras fue vocal de la Junta corrigemental de Cervera para no sujetarse al dominio francés, tuvo que hacer con su familia siete huidas a la montaña, en una de las cuales se rompió la pierna izquierda, cuya desgracia le tuvo postrado sesenta días en cama. Que con el absoluto abandono de sus dos casas que tenía puestas, una en Barcelona, la que no habitó mientras que los franceses ocuparon aquella capital; y otra en Solsona, la que dexaba siempre que los enemigos se acercaban, perdió casi todos sus muebles, ropas, ganados, y frutos de su patrimonio, habiéndole también destruido algunas casa del mismo, cuyas pérdidas, que fueron efecto de su exaltado patriotismo, son de un valor incalculable. Que dio la mitad de su mucha plata labrada, pagó fusiles y vestuarios para las tropas, e hizo varios préstamos en dinero y granos en los diferentes apuros en que se halló la ciudad de Solsona para el socorro de las mismas, los que se le deben todavía, cuyas cantidades forman una muy crecida suma. Que su único hermano el Brigadier Don Francisco Xavier de Cabanes, Capitán de Reales Guardias Walonas, en los diez y ocho años que sirve a su Magestad, ha contraído relevantes servicios, principalmente en la pasada guerra con Francia, en la que fue Gefe de Estado mayor del primer Ejército, que operaba entonces en el principado de Cataluña, en cuyo tiempo por sus sanos

conocimientos y distinguidas acciones, se granjeó un aplauso general. Según que así todo resulta de varios documentos autorizados que presentó y se le han devuelto.

Es copia de la original que qued en esta secretaría de la Cámara de Gracia y Justicia, y Departamento de los Reynos de la Corona de Aragón, de que certifico. Madrid diez y nueve de Diciembre de mil ochocientos catorce. Francisco Xavier Fazo.

GOBIERNO POLÍTICO DE LA PROVINCIA DE CATALUÑA

PASAPORTE para

La Nación está obligada a conservar y proteger por leyes sabias y justas la libertad civil, la propiedad y los demás derechos legítimos de todos los individuos que la componen”. CONSTITUCIÓN DEL A MONARQUÍA, ARTº 4º.

DON JOSÉ MARIANO DE CABANES Y ESCOFFET,

Caballero de la Real y distinguida Orden Española de Carlos tercer; condecorado con la cruz de las Juntas principales de Provincia; Maestrante del cuerpo nacional de Caballería de Ronda; Regidor perpetuo honorario de esta ciudad de Barcelona; Doctor en derechos por la universidad literaria de Cervera; Abogado de los Tribunales del Reino; Socio de las Academias nacionales Matritense, de la Historia y Buenas letras de esta ciudad; Alcalde primero constitucional de la misma; Presidente de la Junta Municipal de Sanidad y de otras varia Juntas, ect.

Concedo libre y seguro pasaporte a

Y recuerdo a las Autoridades de cualquier clase que fueren el derecho que tiene el portador a su protección y , auxilio en caso necesario.

Artículo 8 En veinte y cinco de Mayo de mil ochocientos y cinco contrahe Matrimonio con Dª Eulalia de Gerona y Ros, hija de los nobles Sres. Dn. Francisco de Gerona Caballero hacendado de esta ciudad, y de Dª Mariana Ros, ambos difuntos; cuya mi esposa se halla sucesora y posee en el día el Mayorazgo de la antigua, noble e ilustre familia de Gerona como dirán testigos verdaderamente concedores de ella.

Artículo 9

Mi hermano el Brigadier de lo exércitos Don Francisco Xavier de Cabanes y Escoffet capitán del Segundo Regimiento de Infantería de la guardia Real, y Gefe interior del Grado mayor general, el único que tengo, casó en once de Marzo de mil ochocientos diez y nueve con Dª Águeda de Bouligny y Timoni hija de los muy ilustres y nobles Señores Dn José Eliodoro de Bouligny, difunto, Ministro Plenipotenciario que fue de España en Constantinopla, Suecia y Holanda y de Dª Teresa Timoni su esposa; siendo también otra Dª Ágeda hermana política del Excelentísimo Sr. Don José García de León y Pizarro, consejero jubilado del extinguido consejo de estado, Caballero gran cruz de la Real y distinguida orden Española de Carlos tercero, ex ministro tres veces, dos de Estado y otra de la gobernación del Reyno y condecorado con varias grandes cruces de naciones extranjeras, como dirán testigos concedores de lo mencionado.

Artículo 11

La sola hermana de mi esposa Dª Francisca de Gerona y Ros casó en veinte y seis de Junio de mil ochocientos veinte con Dn. Manuel José de Varrella y Fivaller, caballero Maestrante de la Ciudad de Valencia, y comandante del tercer batallón de Milicias voluntarias de esta ciudad de Barcelona, hijo de los nobles Seres D. Ignacio Raymundo de Varrello Caballero hacendado de la ciudad de Vich, y de Dª Luisa de Fivaller hermana del Excelentísimo Sr. Dn. Juan Antonio de Fivaller, Duque de Almenara la Alta, Marques de Villed, Conde de Daimuz, grande de España de primera clase, consejero honorario del Extinguido Consejo de Estado Gran Cruz de la Real y distinguida orden Española de Carlos tercero y gentil hombre de Cámara de S.M. con exercicio como lo dirán testigos.

Artículo 12

Los únicos primos hermanos de mi esposa eran los hijos del teniente coronel de los Exércitos D. Miguel de Gerona sargento mayor



Ilustres e Ilustradas

Mujeres pintoras (1768-1812) en la
Academia de San Carlos de Valencia

M^a ÁNGELES PEREZ MÁRTIN

Trabajo de Fin de Máster Curso 2012-2013
Dirigido por el Dr. FELIPE JERÉZ MOLINER

Máster Interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual
Departament d'Història del Art. Universitat de València

FIGURA 1: CAMARÓN MELIÁ, José Juan (1760-1819)

Homenaje a Carlos III como protector de las Artes

Óleo sobre lienzo 177 x 106 cm.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

FIGURA 2: LÓPEZ PORTAÑA, Vicente. *Título de Académico*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos





FIGURA 3

BARCELÓN ABELLÁN, Juan

Cartilla para aprender a dibuxar, sacada por las Obras de Joseph de Rivera, llamado (bulgarm.te) el Españoletto.

Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.

José de Ribera (1588?-1652)

Nota: Páex indica que los grabados se deben datar después de 1758, incluso de 1766, Ruiz Ortega, en su estudio introductoria del facsímil del ex. De la UB, cita el año 1774.

Reproducción digital de la edición de Madrid. Se hallará en la RI. Calcografía, en la Imprenta RI, [s.a.]. Localización: Universitat de Barcelona. Biblioteca de reserva. Sig. 07 CF-3

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartilla-para-aprender-a-dibvjar-sacada-por-las-obras-de-joseph-de-rivera-llamado-bulgarmte-el-espanoletto--0/visor/>

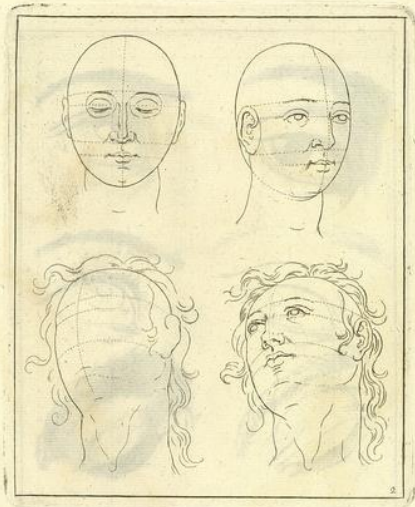
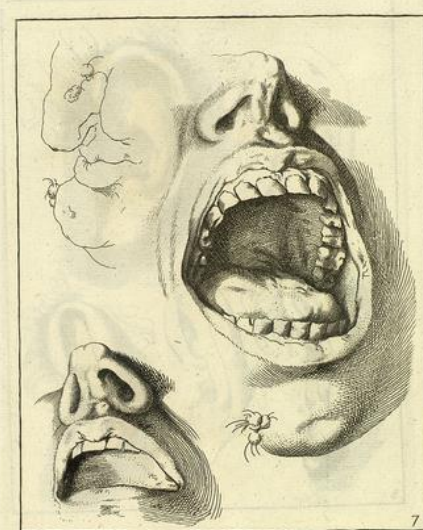
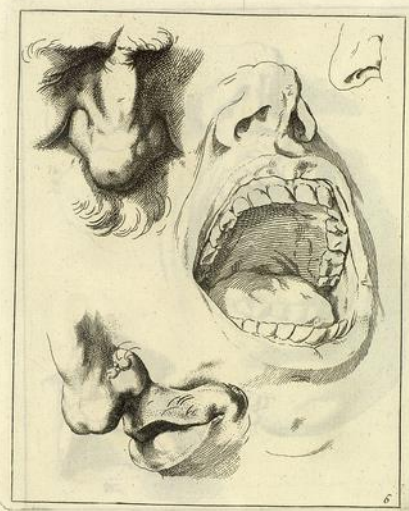
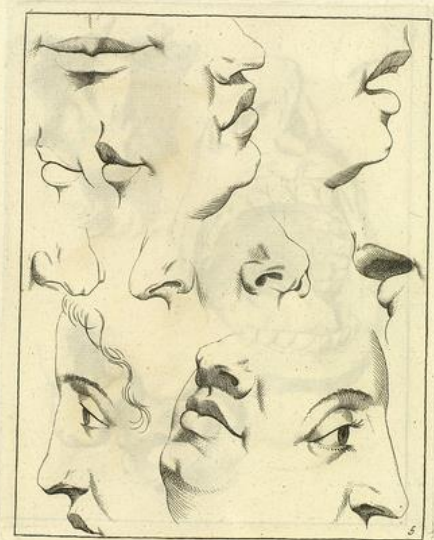


FIGURA 4



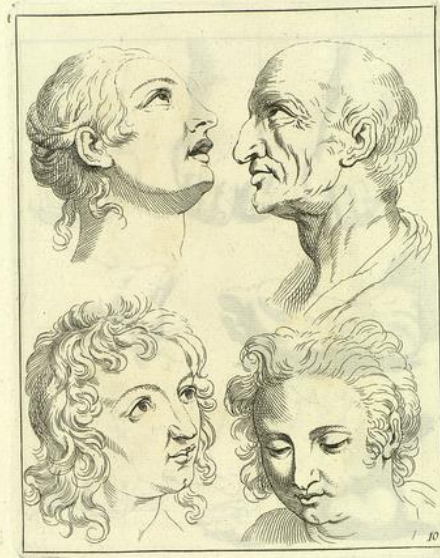
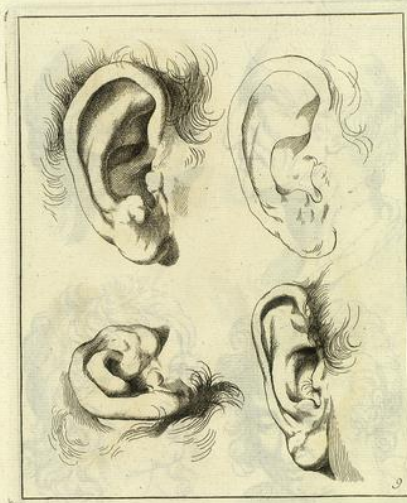
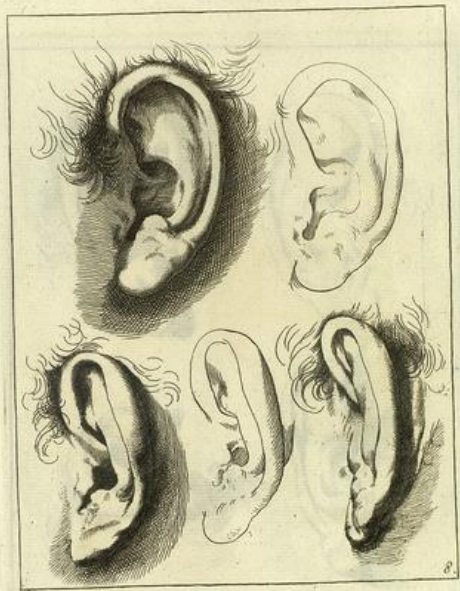


FIGURA 5

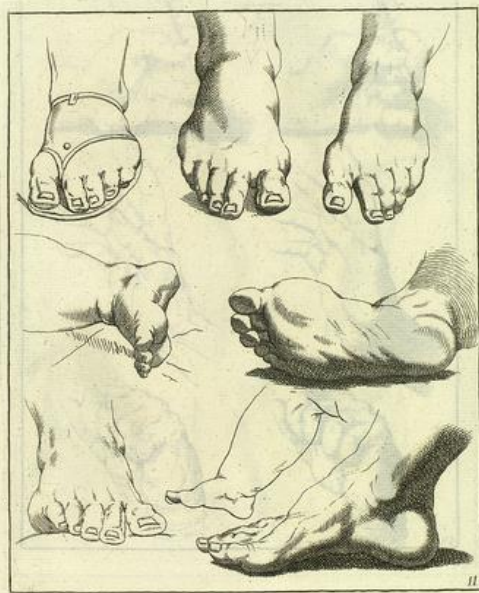




FIGURA 6



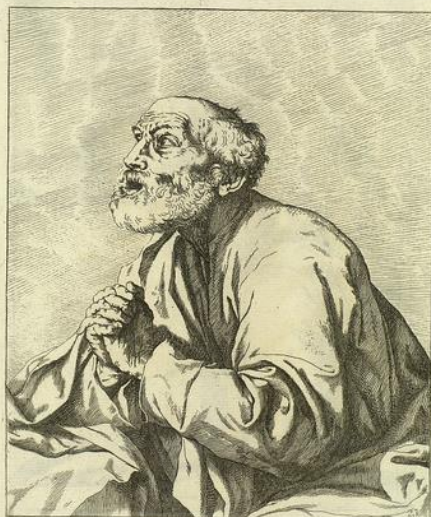
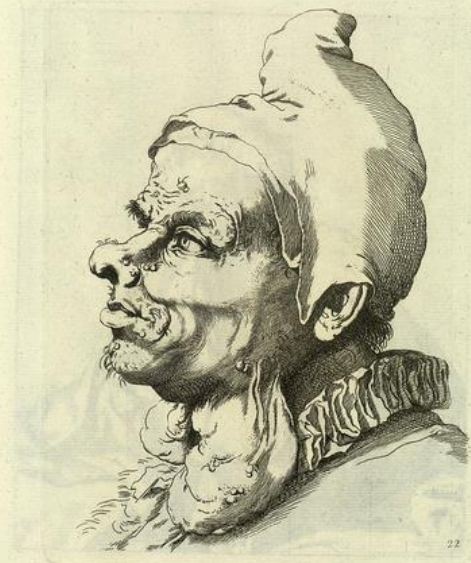


FIGURA 7

FIGURA 8:

PEREA, Luciana.

Salomón y la reina de Saba, h. 1810

Lápiz negro. Papel granuloso
agarbanzado. 470 x 358.

Nº Catálogo: 340 AE.

Nº Inventario: 8829.

Museo de Bellas Artes de Valencia



El dibujo
de la Reina
Luciana de Perea

FIGURA 9: ZAMPIERI, Domenico, Domenichino (1581-1641)
Salomone e Betsabea, 1628
Pintura al fresco. Iglesia de San Silvestro al Quirinale, Roma



FIGURA 10: ANTONOZZI, Francesco. *Salomone e Betsabea*.

Óleo sobre lienzo, 250 x 266.

Derivado del original de Domenichino. *Salomone e Betsabea*, 1628.

Pintura al fresco . Chiesa di San Silvestro al Quirinale, Roma. <http://sirpac.cultura.marche.it/web/Ricerca.aspx?ids=22053>





FIGURA 11:

AUDRAN, Gérard (1640-1703) ;
Invent. ZAMPIERI, Domenico

Salomone e Betsabea, ca. 1675 - ca. 1699

Estampa grabada a buril. 363 x 421 (figura).
Copia del tondo "Salomone e Betsabea"
Domenichino pittura al fresco, h. 1628.
Capilla Bandini in San Silvestro al Quirinale.

http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0160-00343/?view=autori&offset=31&hid=7042&sort=sort_int

2-78.
Beati viri tui et beati feru tui qui stant coram te semper et audiunt sapientiam tuam

FIGURA 12:

Il Re Salomone e la regina di Saba.

JACOB, Frey (1757/ post .1806);
Invent. ZAMPIERI, Domenico

Estampa. Grabado al aguafuerte.
390 x 535;mm. 398 x 310 mm.

http://www.culturaitalia.it/opencms/opencms/system/modules/com.culturaitalia_stage.liberologico/templates/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aartpast.org%3A0800073266





El Dibujo de S^{na} Luciana de Perceval



FIGURA 13



FIGURA 14: PEREA, Concepción de. *Rapto de Europa*, h. 1810.
Lápiz negro. Papel granuloso agarbanzado. 393 x 475. Nº Catálogo: 339 AE.
Museo de Bellas Artes de Valencia



Lo Dibujo 2.^o Concepción Perea.

FIGURA 15: ALBANI, Francesco. *Rapto de Europa*, h. 1640-1645.

Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Óleo sobre lienzo, 170 x 224 cm.

Procedencia: Collection of Count von Bruhl, Dresden. 1769



FIGURA 16



Lo Dibujo 2.^o Concepción Perla.



*Sic et Europe niveum doloso
Credidit tauro latus, et scatentem*

Albani pinx.

*Belluis pontum mediasque fraudes
Lalluit audax*

Horat. Carm. lib. 3.

Franc. Pedro sculp. apud Nic. Cavalli Venetiis

FIGURA 17:

PEDRO, Francesco del, (1749-1806)

*Sic et Europe niveum doloso, credidit
tauro latus et scatentem...*

Albani pinx. ; Franc.us Pedro sculp.
apud Nic. Cavalli Venetiis, [entre 1775 e
1800?].

Estampa aguafuerte y buril 37,4 x 47,8 cm
BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

<http://purl.pt/7046>



*Sic et Europe niveum doloso
Credidit tauro latus, et scatentem*

*Belluis pontum mediasque fraudes
Lalluit audax*

Horat. Carm. lib. 3.

Franc. Pedro sculp. apud Nic. Cavalli Venetiis

Albani pinx.

FIGURA 18



Lo Dittio *Concepit Per...*



*Sic et Europa niveum doloso
Credidit tauro latas et scævum*

*Bellus pontum mediisque fraudes
Callus audax*
Rocci. Corn. lib. 3
Pom. P. de. Ang. quod M. Cavall. T. 1711

FIGURA 19



A. B. C. D. E. F.
G. H. I. J. K. L. M.

FIGURA 20

A.

Si el castigo es demasiada
parece tirania: pero siendo
proporcionado es admirable
medicina.

FIGURA 21:

ULZURRUN ASANZA Y PERALTA,
María del Pilar.

Mujer en un jardín.

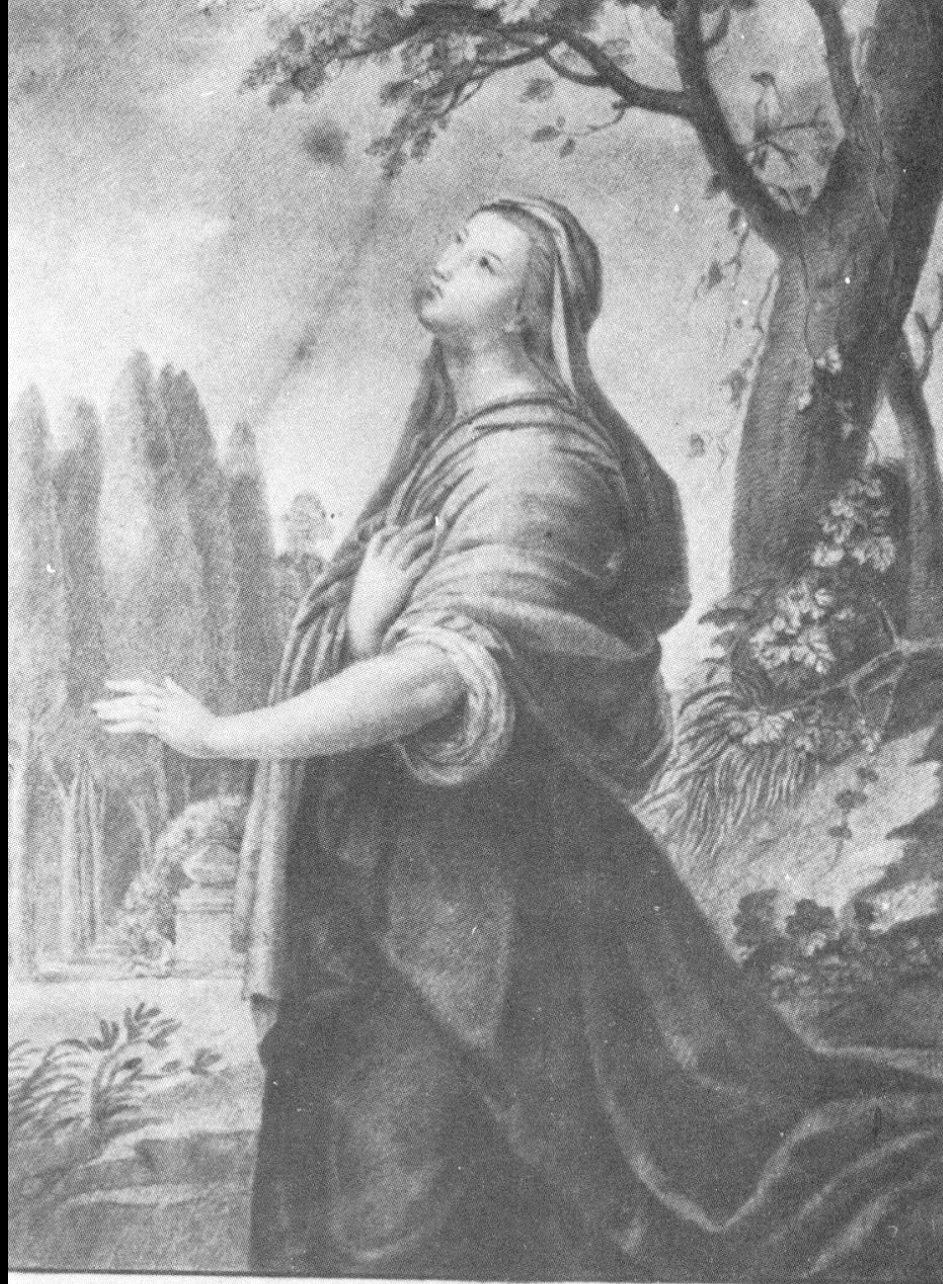
Lápiz negro.

Papel verjurado blanco. 410 x 305.

Nº Catálogo: 461 AE.

Nº Inventario: 8840

Museo de Bellas Artes de Valencia



*A la Señora María del Pilar Ulzurrun de Asanza
hija de los Sr. Marquises de Torres*

FIGURA 22: Retrato José Ribelles Felip

LÓPEZ PIQUER, Luis (1802-1865)
Iconografía Hispana 7778-3. y 7778- 2
Biblioteca Nacional de España

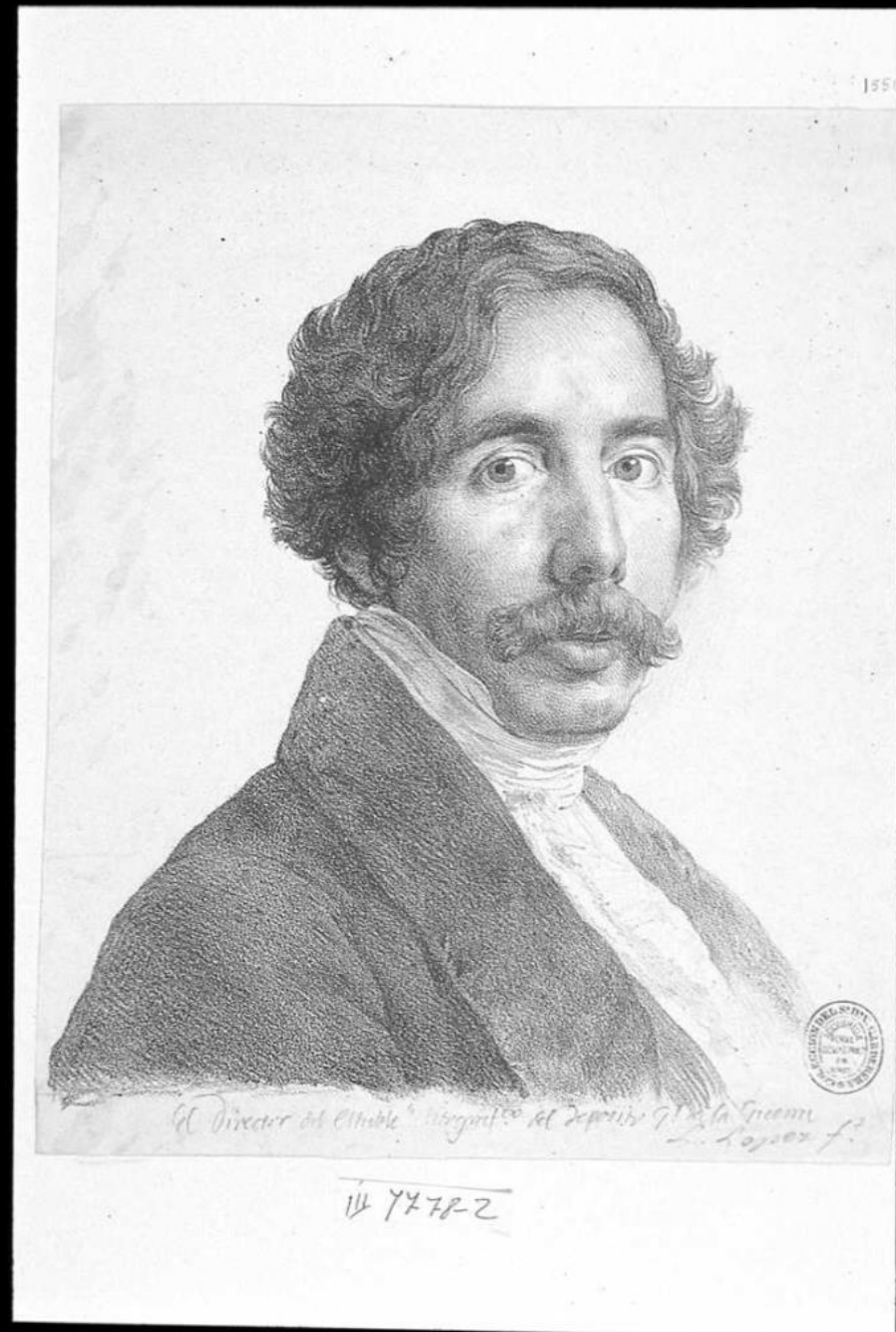
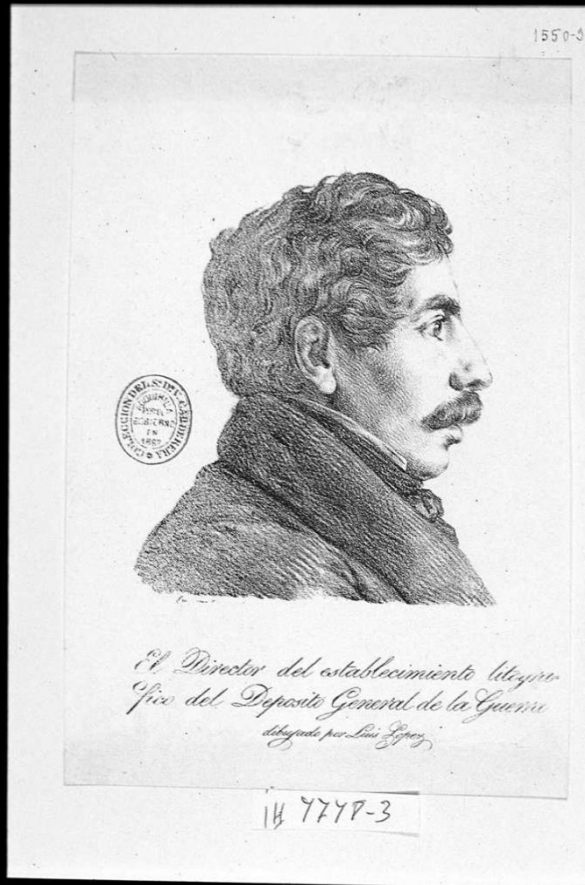


FIGURA 23: RIBELLES FELIP, José. *Embarque Real en el estanque grande del Retiro*, h. 1820.

Óleo sobre lienzo 83 x 112 cm. Colección Real. Museo del Prado.

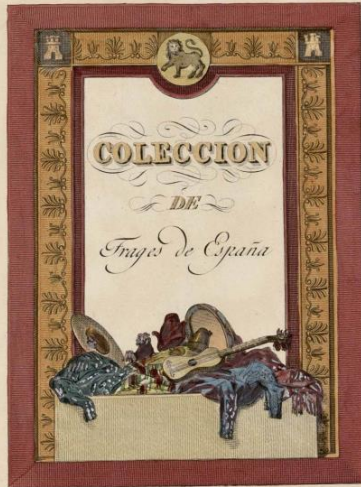


FIGURA 24: RIBELLES FELIP, José.

Retrato de Francisco Bellver y Llop. Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
El poeta Manuel José Quintana, 1806. Museo del Prado.



FIGURA 25: RIBELLES FELIP, José; CARRAFFA, Juan.
Colección de trajes de España, 1825- 1832.
Manola. Manolo.
Estampas a buril 24 x 17 cm.
CALCOGRAFÍA NACIONAL <http://bdh.bne.es>



© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



El bolero baile español

<http://lagacetaflamenca.blogspot.com.es/2009/07/escuela-bolera-las-bodas-de-figaro-y.html>



FIGURA 26: RIBELLES FELIP, José.

Edipo y Antígona, ca. 1818. Óleo 210 x 167 cm.

La continencia de Escipión, 1799. óleo 126 x 168 cm.

Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



FIGURA 27:

Josefa MARTÍNEZ ENRILE DE TAMARIT.

Cleopatra, 1800

Pluma papel granuloso agarbanzado 600 x 440.
Nº Catálogo: 320 AE. Nº Inventario: 8810.
Museo de Bellas Artes de Valencia.



Cleopatra.



*Es Tabula quondam Pinari in Pinacotheca Domini De Montiblou armigeri conservata.
Doña Josephina Martínez, y Enrile la dibujó bajo la Direccion de su Maestro D. Juan Clem. Brindley de la
Director de la Accion myca de bellas artes de la Ilustre Ciudad de CADIZ año de 1800.*



Cleopatra

FIGURA 28:

RENI, Guido (1575-1642)
STRANGE, Robert Sir (1721-1792)

Cleopatra.

Estampa 45,2 x 33 cm.

Wellcome Library no. 42961i

<http://wellcomeimages.org/indexplus/image/V0041567.html>

FIGURA 29: RENI, Guido. *Cleopatra: il suicidio*.

Óleo 175 x 102 cm.

http://www.artantica.eu/opera-omnia-a-tema/reni_in_asta-7.html





Cleopatra



Juan P. Rossi

El Sr. Don Juan de S. S. S. S. S.

Cleopatra.



Es Tabula Gaudens: Peni in Pinacotheca Domini De Montiblou armigeri conservata.
Doña Josepha Martínez, y Enrile la dibujó bajo La Direccion de su Maestro D. Juan Clem. Brinardel
Director de la Accion, mya. de bellas Artes de esta Ilustre Ciudad de CADIZ año de 1802. 25.

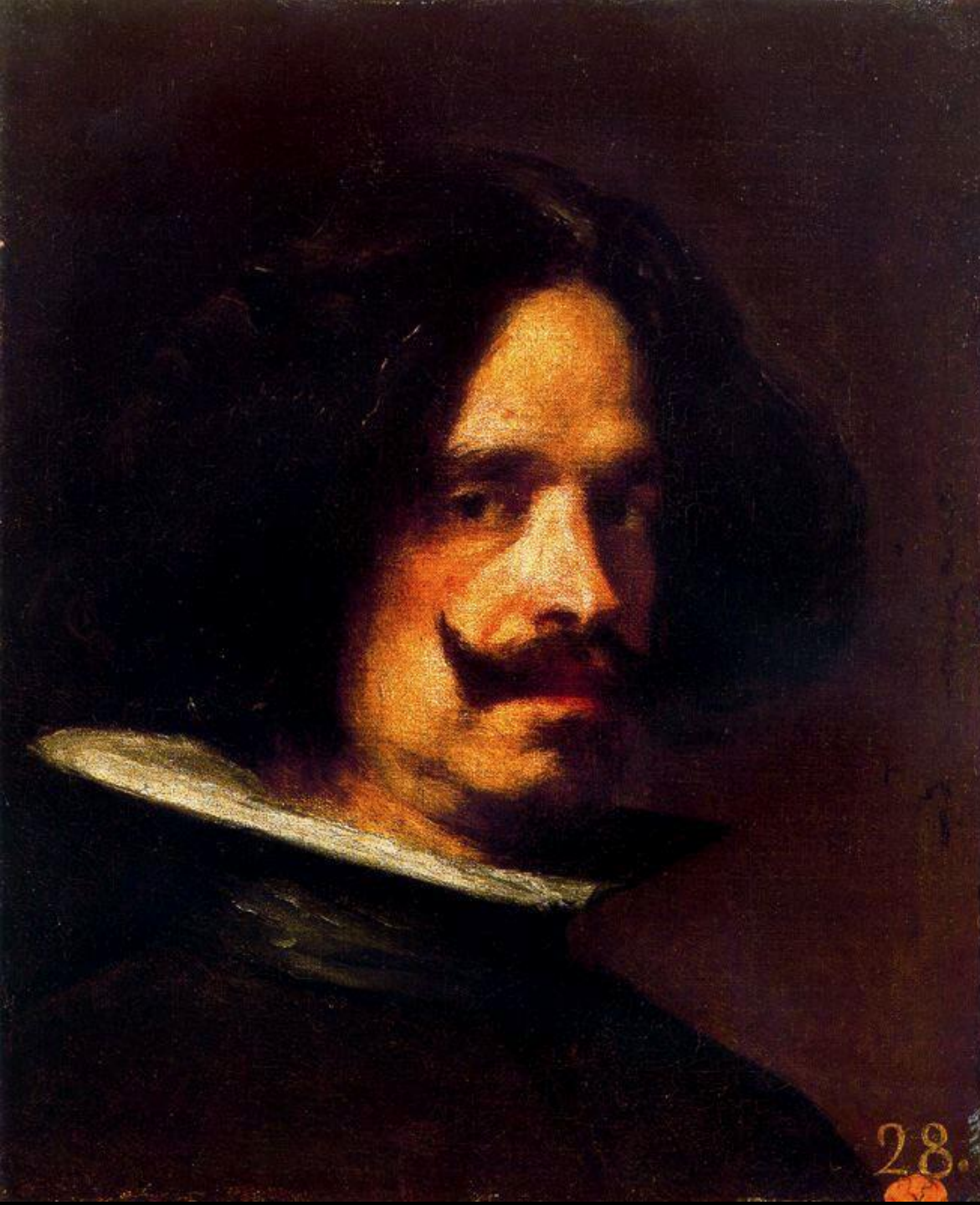


FIGURA 32:

VELÁZQUEZ, Diego de Silva.
Autorretrato de Diego Velázquez.

Óleo sobre lienzo, 45 x 38.
Nº Inventario: 572. Procedencia:
Colección Real Academia de San
Carlos (Legado Martínez Blanch,
1835).
Museo de Bellas Artes de Valencia.



FIGURA 33: *Autorretrato Velázquez. óleo*
MARTÍNEZ Y ENRILE, Josefa. *Retrato de Velázquez. Pastel*

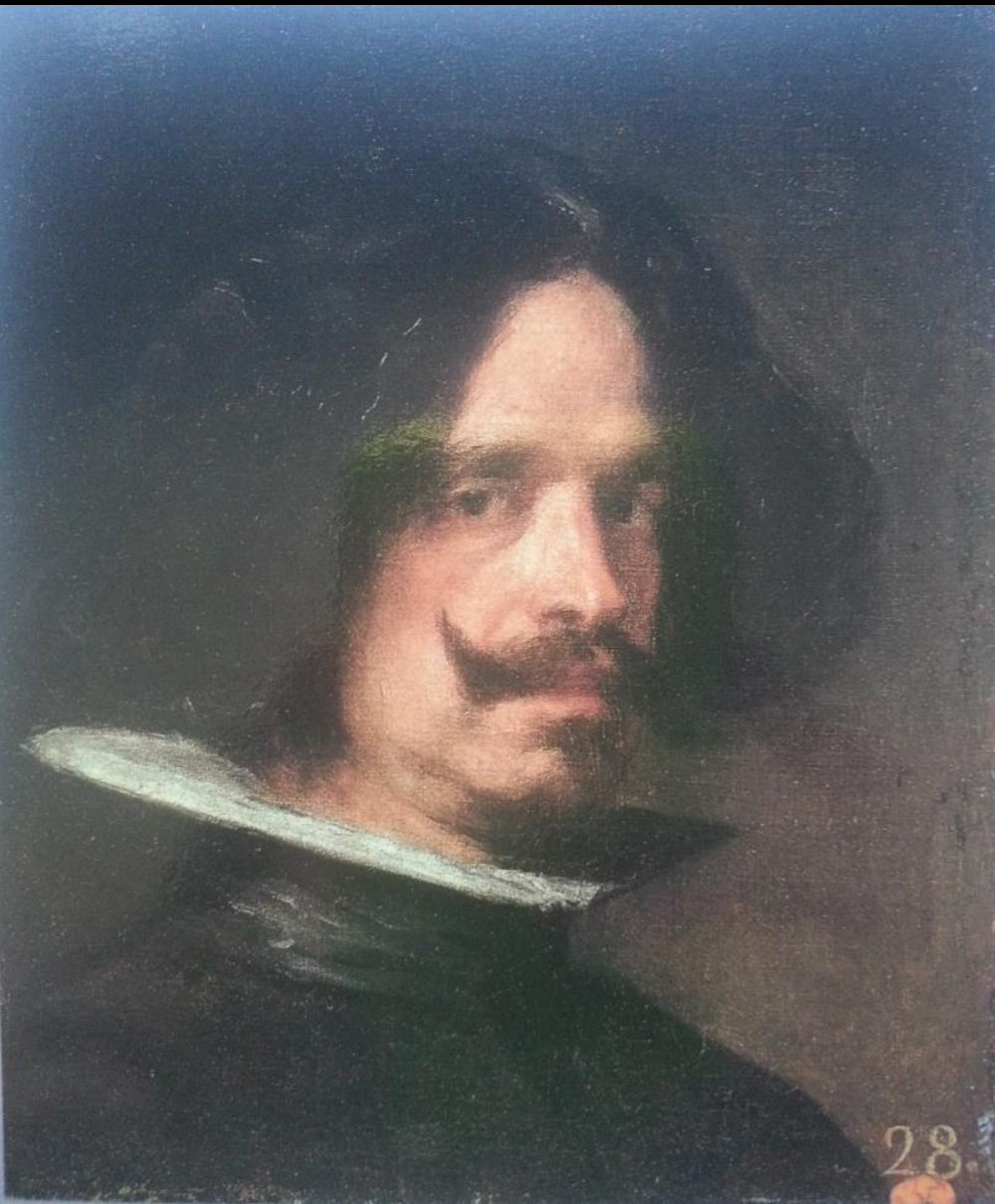


FIGURA 34:

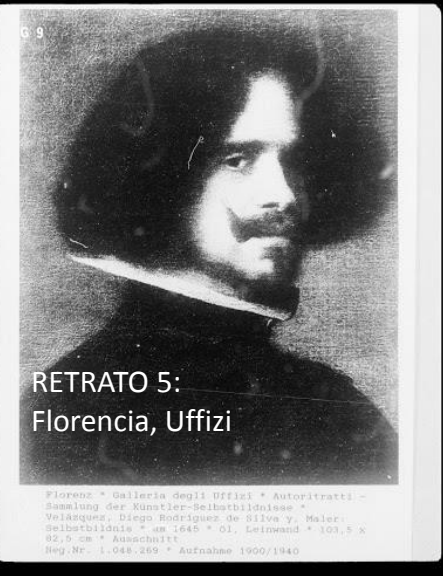
FRANCISCO DE GOYA

*Retrato de don Bernardo de Iriarte y
Nieves Ravelo*

Musée des Beaux-Arts de Strasbourg



*D.^o Bernardo Iriarte, Vice prot. de la R.^{ta} Academia de las tres nobles
Artes, retratado por Goya, en testimonio de mutua estimac.^o y afecto. año de
1797*



RETRATO 5:
Firenze, Uffizi

Florenz * Galleria degli Uffizi * Autoritratti -
Sammlung der Künstler-Selbstbildnisse *
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, Maler,
Selbstbildnis * um 1645 * Öl, Leinwand * 103,5 x
82,5 cm * Ateschmitt
Reg. Nr. 1.048.269 * Aufnahme 1900/1940

FIGURA 35



RETRATO 6: Florencia, Galería
de los Uffizi 103,5 x 82,5 cm
<http://pintura.aut.org/>

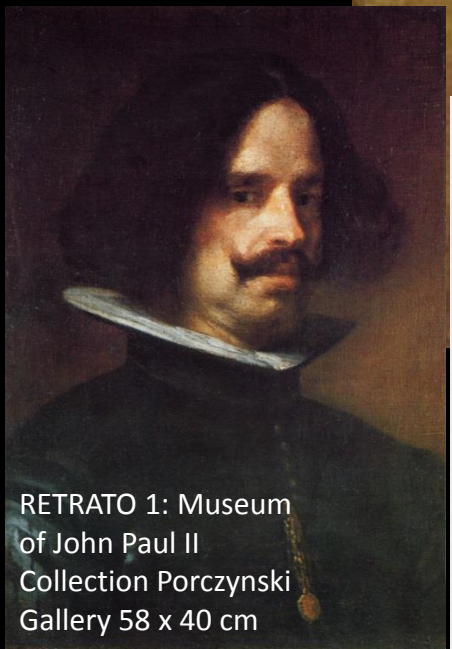


RETRATO 8: Josefa Martínez.
Museo BBAA Valencia

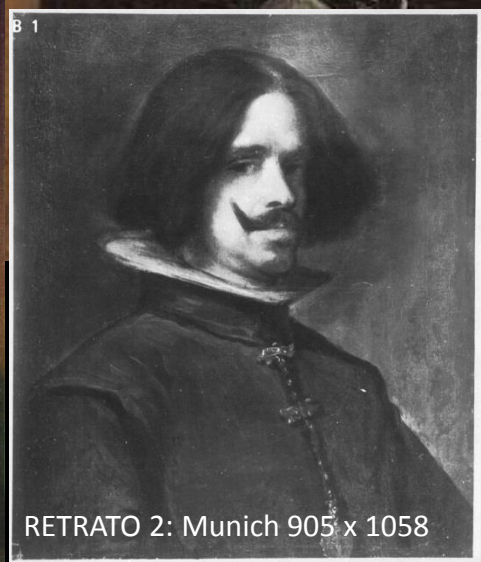
Diego Velázquez de Silva. Copia del original que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Año 1645. Óleo sobre lienzo. 103,5 x 82,5 cm.



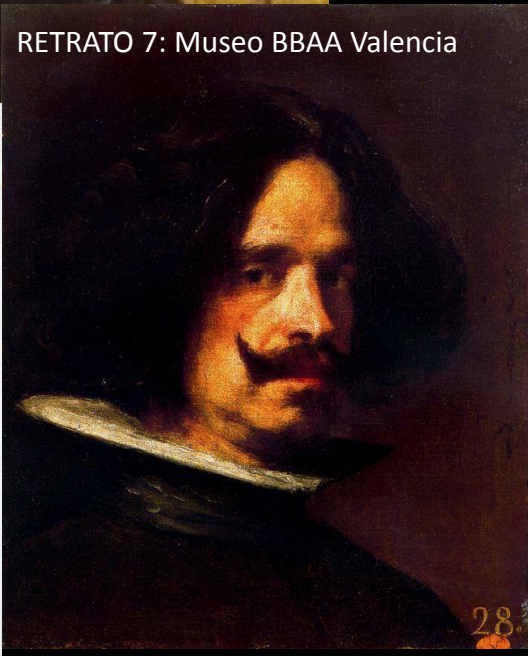
RETRATO 4: Nueva York,
Metropolitan



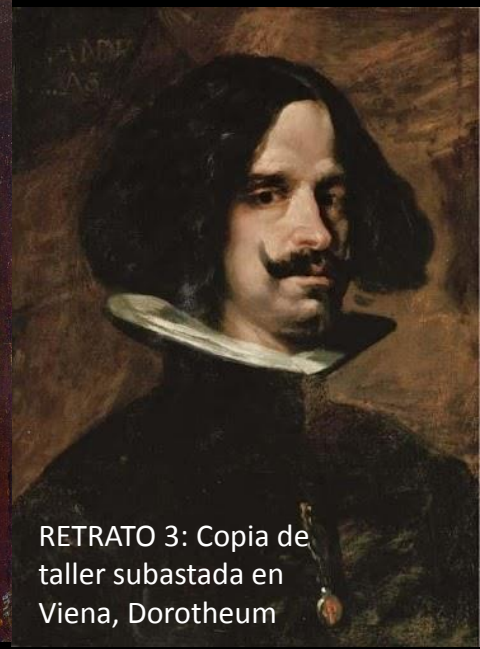
RETRATO 1: Museum
of John Paul II
Collection Porczynski
Gallery 58 x 40 cm



RETRATO 2: Munich 905 x 1058



RETRATO 7: Museo BBAA Valencia



RETRATO 3: Copia de
taller subastada en
Viena, Dorotheum



FIGURA 36: *Autorretrato Velázquez*. Galería de los Uffizi.
Josefa MARTINEZ Museo BBAA Valencia

Autorretrato Velázquez. Galería de los Uffizi.



FIGURA 37:

MAEA, José, ca. 1789

Grabado AMETLLER, Blas.

Serie: *Retratos de los ilustres españoles*

Estampa buril huella plancha 349 x 250 mm

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA



FIGURA 38:



*D. Diego Velazquez de Silva. Copia del original o posea el T. S. D. Ber. Triun
por D. Inha. Mitz. de Cascais (Com. da Direc. do M. do Livro, m. 10. de Cascais, 1871)*

FIGURA 39

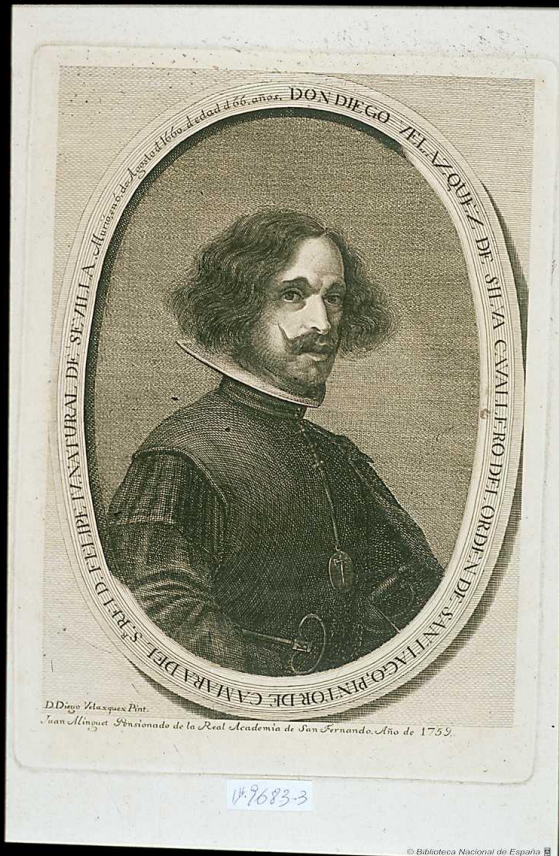
Retrato de Diego Velázquez de Silva.

MINGUET, Juan (Pensionado de la Real Academia de San Fernando, año de 1759)

Pint. Diego VELÁZQUEZ

Estampa 195 x 274 mm.

Biblioteca Nacional de España



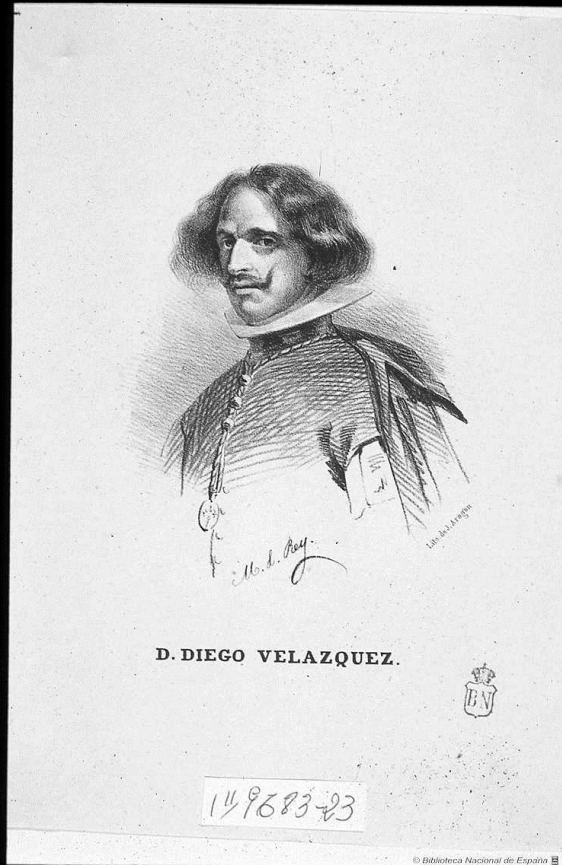
Retrato de Diego Velázquez de Silva

REY, M. del.; Litografía de J. Aragón (Madrid)

(ca. 1801-1900) Estampa litografiada 199 x 142.

Biblioteca Nacional de España

<http://www.europeana.eu/portal/record/9200128/1B3CA6F67E758D878EEA19F4319E92E28D1F396D.html?start=217&query=what%3A%22Vel%C3%A1zquez%2C+Diego%22&startPage=217&rows=24>



Retrato de Diego Velázquez; Fº Mº [monograma]

El Artista periódico semanal. Madrid: Imp. De Sancha, t. I, p. 6-7, 1835-1836.

MADRAZO Y KUNTZ, Federico (1815-1894)

Ed.: Real Establecimiento Litográfico de Madrid.

Estampa litografía 177 x 125
Biblioteca Nacional de España

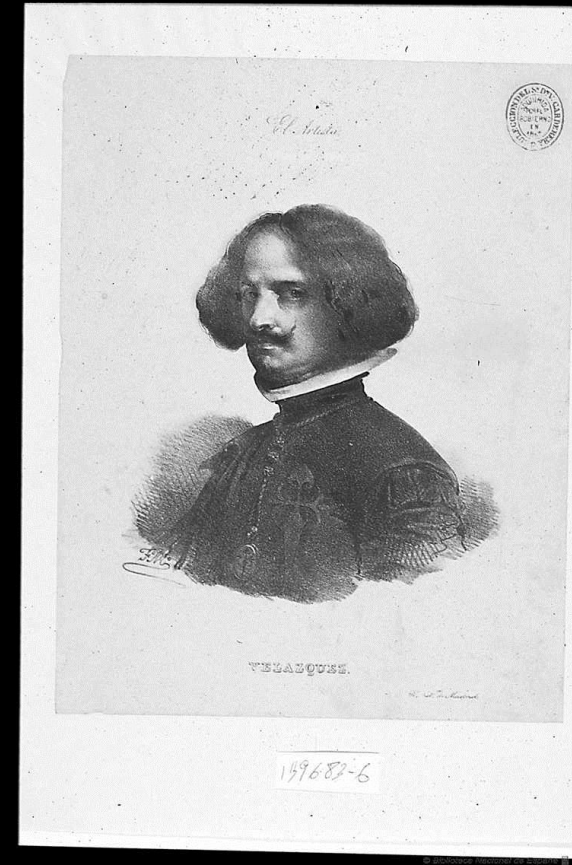
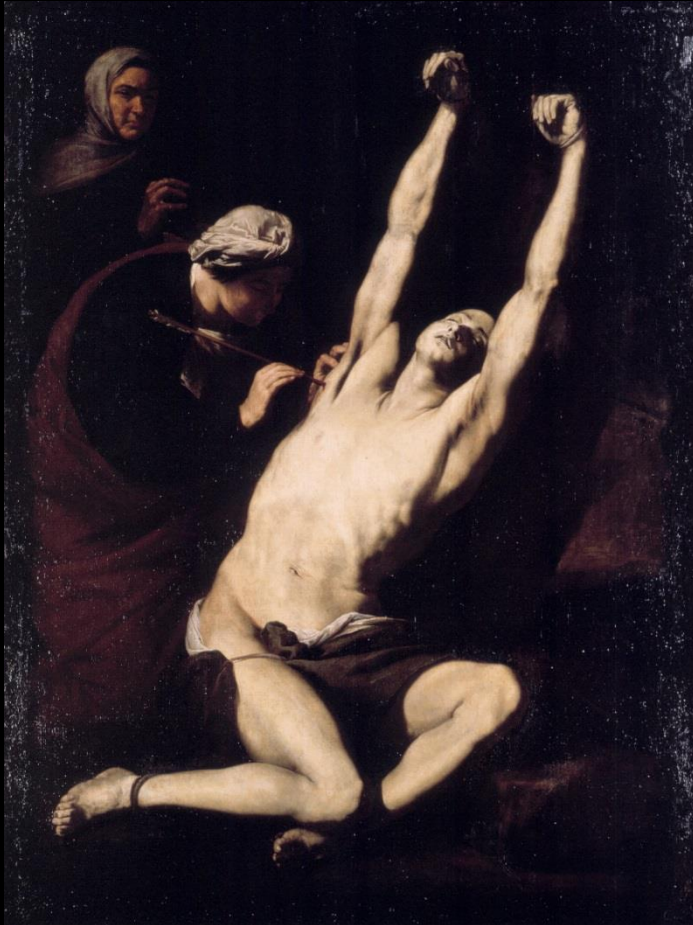


FIGURA 41: Donaciones de María Concepción Castellví y Cardona, Marquesa de Ràfol



José de RIBERA

San Sebastián y santa Irene.

Nº Inventario 502. Museo de Bellas Artes de Valencia



Jerónimo Jacinto de ESPINOSA.

San Pedro Pascual diciendo misa ayudado por el Niño Jesús.

Nº Inventario 571. Museo Bellas Artes de Valencia