



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Programa de doctorado 3030 Historia del Arte

TESIS DOCTORAL

Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España

Presentada por:

Clara Isabel Senent del Caño

Dirigida por:

Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano

Dr. Joaquín Bérchez Gómez

Mayo de 2017

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mis directores, el Dr. Joaquín Bérchez Gómez y la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, la confianza y la valiosa ayuda que me han brindado a lo largo de estos años. El Dr. Bérchez apoyó y dirigió desde el inicio esta investigación. Su experiencia y profundos conocimientos en el ámbito del arte iberoamericano han sido decisivos en la realización de esta tesis. La Dra. Gómez-Ferrer ha sido fundamental en este proceso por sus aportaciones, implicación y continuo seguimiento que han impulsado la elaboración de este trabajo. A ambos debo agradecer el tiempo que me han dedicado, la paciencia, sus precisas indicaciones, consejos y ánimos. Todos ellos han llegado siempre en los momentos oportunos. Agradezco al Dr. Eduardo Báez Macías su acogida en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Sus orientaciones y su amplio conocimiento de la historia y el fondo documental de la Antigua Academia de San Carlos guiaron mis primeros pasos en México y me acompañaron a lo largo de la investigación.

Ha sido fundamental para la realización de mi proyecto haber podido seguir el itinerario de Rafael Ximeno, conocer *in situ* el espacio en el que vivió y trabajó, y valorar con mayor profundidad su trayectoria vital y artística. Para ello fueron un factor decisivo las ayudas institucionales recibidas, la Beca de Intercambio Internacional de la Universitat de València con la UNAM y la Beca MAE-AECID del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que me han ayudado en la realización de este trabajo, empezando por el personal de archivos, museos y bibliotecas. Siempre han atendido mis innumerables peticiones con paciencia y amabilidad. Agradezco en particular al personal encargado del Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, Comunidad Cartuja de Portaceli, Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando, Biblioteca Nacional de España, Museo Nacional de Arte de México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de la Ciudad de México, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Museo Nacional de Historia, Museo Manuel Tolsá y Palacio de Minería, Nacional Monte de Piedad, Museo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

En un apartado más personal, quisiera agradecer a todos los profesores que he tenido a lo largo de mi vida sus enseñanzas y la oportunidad de poder aprender de ellos. Citaré a Don Miguel de la Quadra-Salcedo porque su iniciativa académica Ruta Quetzal ha cambiado la visión del mundo de miles de jóvenes entre los que yo me encuentro. Su voluntad de unir España y América ha sido fuente de inspiración en mi vida y en la realización de este trabajo.

Agradezco a México su calurosa hospitalidad, aquello que se inició como una investigación de un año se ha convertido en una estancia de más de una década en la que sigo descubriendo un país con un pasado y un presente extraordinarios.

Gracias a mis amigos que a lo largo de estos años me han animado a seguir con mi proyecto y han confiado en que conseguiría llevarlo a término. Gracias por su ayuda y su apoyo.

Por último, quiero agradecer a mis padres Teresa y Vicente, haber ampliado mis horizontes y haber inculcado en mí la curiosidad por permanecer siempre aprendiendo. Gracias a mis hermanos Maite y Pablo por estar siempre a mi lado y a mi sobrino Diego que, sin saberlo, me ha alegrado cada día en el proceso de escritura de esta tesis. Gracias a toda mi familia por su amor y su cariño.

Sin mi familia mi vida no tendría sentido y todo lo que soy es gracias a ellos.

Abreviaturas

AAASC: Archivo Antigua Academia de San Carlos

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

AGI: Archivo General de Indias

AGN: Archivo General de la Nación

AHAGN: Acervo Histórico Archivo General de Notarías

ARASC: Archivo Real Academia de San Carlos

ARASF: Archivo Real Academia de San Fernando

ARSEAPV: Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia

Índice

INTRODUCCIÓN	11
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
2. METODOLOGÍA	14
3. ESTRUCTURA	15
CAPÍTULO 1. FORMACIÓN	31
1. CONTEXTO FAMILIAR Y FORMACIÓN EN VALENCIA	31
2. CONTEXTO ARTÍSTICO	40
3. ETAPA DE FORMACIÓN EN MADRID	48
4. CONCURSOS E INICIOS COMO DIBUJANTE PARA GRABADOS	56
5. ETAPA DE FORMACIÓN EN ROMA	77
6. REGRESO A ESPAÑA Y ETAPA PREVIA A LA PARTIDA A LA NUEVA ESPAÑA	83
CAPÍTULO 2. DIBUJANTE DE GRABADOS PARA LIBROS	93
1. LIBROS DE HISTORIA DE ESPAÑA Y OTRAS DISCIPLINAS	97
2. LIBROS DE TEMÁTICA RELIGIOSA	164
3. NOVELAS	181
4. SERIES DE LA REAL CALCOGRAFÍA	241
5. ESTAMPAS DE DEVOCIÓN	265
CAPÍTULO 3. PROFESOR Y DIRECTOR GENERAL DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE LA NUEVA ESPAÑA	277
1. INICIATIVAS PREVIAS A LA FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS	277
2. FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS	281
3. PRIMEROS PROFESORES PENINSULARES	288
4. CUESTIONAMIENTO SOBRE LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA	290
5. LLEGADA DE MANUEL TOLSÁ Y RAFAEL XIMENO	292

6. REFORMA DEL PLAN DE ESTUDIOS	296
7. RAFAEL XIMENO, DIRECTOR GENERAL DE LA ACADEMIA	302
8. ETAPA DE INESTABILIDAD POLÍTICA Y ECONÓMICA	307
9. NOTICIAS SOBRE LUISA FLORES MENDIZÁBAL, VIUDA DE XIMENO	313
CAPÍTULO 4. EL RETRATO	315
1. RETRATO CIVIL	325
2. RETRATO OFICIAL	358
CAPÍTULO 5. PINTURA RELIGIOSA	375
1. PINTURA MURAL	375
1.2. Cúpula de la Catedral de México	375
1.2. Capilla del Palacio de Minería	405
1.3. La decoración de la Capilla del Señor de Santa Teresa	431
2. PINTURA SOBRE LIENZO	443
CAPÍTULO 6. DIBUJANTE DE GRABADOS	467
1. VISTA DE LA PLAZA MAYOR DE MÉXICO	467
2. EL PLANO GENERAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO	478
3. DIBUJOS PARA EL LIBRO <i>CARTAS MEXICANAS</i>	494
4. DISEÑO DEL CENOTAFIO PARA LA REINA MARÍA ISABEL FRANCISCA	515
5. TARJETAS DE VISITA	520
CAPÍTULO 7. LA LIBRETA DE DIBUJOS	529
1. FIGURAS HUMANAS	535
2. RETRATOS	557
3. PAISAJES	567
4. FAUNA Y FLORA	578
5. OBJETOS	584
6. ADORNOS	585
8. CONCLUSIONES	589
APÉNDICE DOCUMENTAL	599

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	611
FUENTES MANUSCRITAS	611
BIBLIOGRAFÍA	612

Introducción

Mi interés por el tema desarrollado en esta tesis surgió en el año 2004 durante mi primera estancia en México, como estudiante becada por el Programa de Intercambio Internacional entre la Universidad de Valencia y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El contacto directo con la obra del pintor Rafael Ximeno y Planes (Valencia, c.1759-México, 1825) en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México captó mi atención y decidí iniciar la investigación de este pintor valenciano, contemporáneo del arquitecto y escultor Manuel Tolsá (1757-1816), pero comparativamente no tan reconocido. Tuve de nuevo la oportunidad de regresar a México con una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) del Ministerio de Asuntos Exteriores en dos cursos consecutivos del 2006 al 2008. Fue entonces cuando comencé a desarrollar formalmente esta investigación cuyo resultado se materializa en el trabajo que ahora presento.

Esta tesis doctoral pretende aproximarse a la figura del pintor valenciano Rafael Ximeno y Planes para entender y valorar de manera integral su dimensión artística y relevancia en el contexto del academicismo novohispano de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El período temporal que se abarca en el estudio coincide con los años de vida del artista, iniciándose con su formación en las Academias de San Carlos de Valencia, San Fernando de Madrid y San Lucas de Roma, continúa con su partida a la Nueva España en 1793 donde se traslada para hacerse cargo del puesto de Segundo Director de Pintura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México institución de la que es nombrado Director General cuatro años después de su llegada y donde ejerce como máximo responsable hasta su fallecimiento.

El desarrollo de la vida y carrera de Ximeno se enmarca en la segunda mitad del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX, un periodo de profundas transformaciones políticas y culturales cuya influencia en el mundo del arte tiene como consecuencias principales el

reconocimiento del artista como profesional liberal y la creación de instituciones académicas que se encargarán de la enseñanza y formación de los nuevos artistas dejando atrás el sistema organizativo de los gremios. Las Academias de arte se configuran como instrumento regulador y propagador del buen gusto así como de las ideas del academicismo ilustrado. En el aspecto formal se observan novedades estilísticas en todos los campos del arte producto del nuevo ideal de belleza que toma como referente principal a la antigüedad grecorromana. Las políticas reformadoras impulsadas por los Borbones así como la corriente de pensamiento ilustrado llegan también a la Nueva España donde se fundan establecimientos como la Academia de Bellas Artes de San Carlos o el Real Colegio de Minas. En el campo intelectual, la Ilustración tendrá resonancia en el virreinato a partir de las enseñanzas y publicaciones de Juan Benito Díaz Gamarra (1745-1783), José Antonio Alzate (1737-1799) y Pedro José Márquez (1741-1820) quienes introducen ideas renovadoras en la sociedad novohispana teniendo como objetivo principal la transformación del individuo a través de la educación para convertirlo en el agente activo del progreso de la sociedad.

De forma paralela a este clima de efervescencia cultural, los acontecimientos políticos iniciados con la invasión francesa de la península comienzan a debilitar el vínculo de la metrópoli con el virreinato alterando el orden económico y social establecido lo que, unido al afianzamiento de la identidad criolla y su anhelo de emancipación, desembocará en el estallido del movimiento de Independencia Nacional. La actividad de la Real Academia de San Carlos se vio profundamente afectada por esta situación, Rafael Ximeno, como Director General al frente de la institución, decidió mantenerla abierta y en funcionamiento a pesar de no recibir ya ninguna de las dotaciones por parte de las que fueron las corporaciones más poderosas del virreinato y que ahora también sufrían los estragos de la guerra. La Academia quedó así desprovista de sus asignaciones económicas y de todo patrocinio real. Esta situación sumió a Ximeno en tediosos y frustrantes trámites burocráticos que le impidieron dedicar más tiempo a su faceta creativa. Desafortunadamente, dos de sus tres grandes proyectos de pintura mural no han llegado hasta nuestros días, factor que ha dificultado la visión global y reconocimiento por parte del público de sus aportaciones artísticas, ensombrecidas a su vez, por la coincidencia en el

espacio y tiempo con el prolífico escultor y arquitecto Manuel Tolsá, figura emblemática del academicismo novohispano.

1. Estado de la cuestión

Hasta la fecha, los estudios sobre Rafael Ximeno se pueden dividir entre los que se ocupan de su etapa española y los que tratan el desarrollo de su carrera en la Nueva España.¹ Su vinculación a las academias valenciana y madrileña durante su etapa de formación fue cubierta por la investigación llevada a cabo por Adela Espinós y Concepción García Sáiz. A raíz de la muestra *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII* comisariada por Joaquín Bérchez en el Museo de Bellas Artes de Valencia el año 1989, Adela Espinós amplía su estudio sobre el pintor incluyendo en el capítulo del catálogo dedicado a la obra de Ximeno los títulos de los libros en los que participa como ilustrador. En cuanto a la etapa novohispana de Ximeno, esta ha sido tratada en las primeras obras de la historiografía mexicana como el *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México* de José Bernardo Couto continuando con los estudios llevados a cabo, ya en el siglo XX, por Abelardo Carrillo y Gariel, Manuel Toussaint y Justino Fernández, siendo este último autor quien realice un primer análisis sistemático de la producción artística de Ximeno en México. Xavier Moysén amplió este trabajo con interesantes aportaciones recogidas en el texto introductorio que acompaña la reproducción facsímil de la libreta de dibujos de Ximeno publicada en 1985 por la UNAM.

Las obras dedicadas al estudio de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España también han arrojado mucha información sobre el papel de Ximeno en el ámbito del academicismo novohispano, destacan los trabajos de Genaro Estrada, Diego Angulo, Jean Charlot, Alicia Cordero y Thomas Brown, así como las obras publicadas de la década de los 90 en adelante por Eduardo Báez, Clara Bargellini, Elizabeth Fuentes, Marcus Burke, Donna Pierce y más recientemente por Jaime Cuadriello y Kelly Donahue-Wallace. El estudio de Cuadriello «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo» incluida en la obra *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820* editada por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, ofrece una extensa revisión de la

¹ Las referencias completas de los libros citados a continuación se encuentran en el apartado de la bibliografía.

actividad de Ximeno desde su llegada a México, destacando su papel como el representante más importante del academicismo pictórico novohispano.

2. Metodología

Para la realización del presente trabajo ha sido necesario conocer y recopilar, en primer lugar, el conjunto de obras de la producción artística llevada a cabo por Rafael Ximeno y Planes en España y en México. Para ello se ha recurrido a la observación de cuadros originales en museos e iglesias, las pinturas murales en la capilla del Palacio de Minería, estampas grabadas a partir de diseños de Ximeno y la reproducción facsímil de la libreta de dibujos del pintor. La recopilación de los dibujos realizados para la ilustración de libros se ha llevado a cabo consultando los fondos de la Biblioteca Digital Hispánica, solicitando a la Biblioteca Nacional de España las reproducciones de aquellas obras que no se encontraban aún digitalizadas.²

Las pinturas del interior de la cúpula de la Catedral, perdidas en el incendio de 1967, han sido revisadas a partir de fotografías pertenecientes al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM. La maqueta en madera que reproduce la composición realizada en la Capilla del Cristo de Santa Teresa, derrumbada a consecuencia del terremoto del año 1845, nos ha permitido conocer esta obra gracias al boceto realizado por el propio artista. Para poder percibir la escala real en la que fue realizado el proyecto de la Catedral y en la Capilla de Santa Teresa, fue necesario visitar los edificios en los que estuvieron emplazadas originalmente. El actual Ex Convento de Santa Teresa, reconstruido tras el terremoto todavía conserva una pechina con pinturas realizadas por Ximeno. Hemos podido conocer obras pertenecientes a colecciones particulares a través de fotografías digitales.

En un segundo paso se recopilaron documentos pertenecientes a los archivos de las instituciones a las que estuvo vinculado Ximeno a lo largo de su carrera, estas fuentes han facilitado información sobre su etapa formativa así como su papel docente y gestor al frente de la institución académica novohispana. La actividad de revisión se ha centrado principalmente en los archivos de la Real Academia de San Carlos de Valencia, Real

² <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>.

Academia de San Fernando de Madrid, Antigua Academia de San Carlos de México y Archivo de Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Parte imprescindible de este trabajo ha sido el estudio y análisis de la bibliografía existente sobre la obra de Rafael Ximeno y su contexto histórico y artístico, citada al hacer referencia al estado de la cuestión y recogida en el último punto de este estudio, el apartado bibliográfico. También se han recopilado y consultado tratados y fuentes literarias manejadas por el artista en la elaboración de su obras. Una vez adquirido un conocimiento general de la producción artística de Rafael Ximeno se procedió al análisis formal e iconográfico de cada una de sus obras para comprender el significado y evolución de su trabajo así como las diferentes técnicas y formatos empleados por el artista para su elaboración. El siguiente paso fue decidir la estructura formal de la tesis y su división por capítulos, para poder realizar un desarrollo completo y sistemático de todos los aspectos que era necesario abordar en este trabajo.

3. Estructura

El presente trabajo está dividido en siete capítulos teniendo como hilo conductor la vida de Ximeno y su producción artística. Después de estudiar su etapa de formación y las obras de aprendizaje realizadas en las Academias de Valencia, Madrid y Roma dedicamos un capítulo a su trabajo como dibujante de grabados para libros, continuamos con su llegada a la Nueva España y su papel en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, centrandó parte de este capítulo en la génesis y primeros años de vida de la institución para entender el contexto en el que Ximeno llega a México. En los siguientes capítulos se analiza y describe la obra realizada durante su etapa novohispana en este orden: retratos, pintura religiosa mural y de caballete, dibujos para grabado y su libreta de dibujos. Al revisar la obra de Rafael Ximeno podemos observar la aplicación práctica de las ideas del academicismo ilustrado llevadas a cabo en el ámbito artístico novohispano.

Abre el primer capítulo el análisis de los orígenes familiares de Rafael Ximeno y Planes, observamos la importancia que tienen en su progresión artística figuras como su tío el pintor Luis Planes (1742-1821), quien orienta sus primeros pasos en Valencia, o el grabador Manuel Monfort (1736-1806), que se ocupa de protegerlo a lo largo de su estancia

madrileña y a través del cual entra en contacto con el influyente grupo de valencianos en la corte de Carlos III (1716-1788), reunidos en torno a la figura de Francisco Pérez Bayer (1711-1794). Para acompañar el itinerario vital de Ximeno y entender la configuración de su personalidad artística hemos contextualizado su figura en el ámbito académico valenciano y madrileño pudiendo observar su evolución artística analizando las obras plásticas que realiza desde comienzos de su carrera hasta su viaje al continente americano.

El apartado de la formación y producción artística de Rafael Ximeno durante su etapa española e italiana ha sido tratado con anterioridad por la historiografía, en este estudio se analizan varias obras hasta ahora nunca incluidas en los trabajos sobre el pintor valenciano; estas obras corresponden a un lienzo con el retrato del Rey Carlos III que aparecerá como grabado en la dedicatoria de la reedición de 1788 de *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás de Antonio. También se incluyen dos obras pertenecientes a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, una de ellas es un retrato de Carlos III copia de una de las imágenes oficiales del monarca realizadas por Anton Rafael Mengs (1728-1779); el otro lienzo corresponde a una Virgen con el Niño, inspirado en una obra de Murillo. El recorrido por la formación de Ximeno se apoya en la documentación procedente de los archivos de la Real Academia de San Carlos de Valencia y Real Academia de San Fernando de Madrid. Se aporta también el documento del registro de la partida de Rafael Ximeno a México del Archivo General de Indias.

Un aspecto importante para comprender la personalidad artística de Rafael Ximeno es su faceta como ilustrador. Hemos dedicado un capítulo completo de este estudio a la recopilación y análisis de toda su producción como dibujante para grabados ya que esta actividad ocupa un volumen sustancial en el conjunto de su obra y porque a lo largo del desarrollo de su carrera podremos ver cómo traslada elementos utilizados en sus ilustraciones a sus composiciones pictóricas. El artista valenciano realizó dibujos preparatorios para numerosos grabados destinados a ocupar las páginas de diecisiete títulos publicados entre 1779 y 1797. La dedicación de gran parte de su carrera a esta actividad queda recogida por Marcos Antonio de Orellana (1731-1813), el Barón de Alcahalí (1852-1920) y el Conde de la Viñaza (1862-1933) quienes hablan de su faceta como

ilustrador. Alcahalí³ destaca la participación de Ximeno en la edición del *Quijote* de la Real Academia de la Lengua impresa en 1780 por Ibarra obra que también cita, entre otras, el Conde de la Viñaza⁴ que se refiere a Ximeno como «grabador de láminas y pintor». Orellana, en su entrada sobre el artista valenciano, comenta:

Tiene mucha facilidad para la invención y composición en los dibujos y son muchos los que ha hecho para gravar, dibujó el retrato de Carlos IV y todos los de la obra de Numis Samaritanis que trabajó el Sr. Pérez Bayer.⁵

Algunas de las ediciones en las que participó Ximeno están consideradas como las más importantes empresas bibliográficas acometidas en las dos últimas décadas del siglo XVIII en España lo que demuestra la habilidad técnica y creativa alcanzada por el artista y su capacidad de adaptación al momento de auge experimentado por la imprenta española.

Dentro de este mismo capítulo vemos la evolución del trabajo de Ximeno como ilustrador y el nivel de perfeccionamiento que logró alcanzar. Uno de los últimos proyectos en los que participó fue la edición del *Quijote* de Gabriel de Sancha (1746-1820), en los dibujos preparatorios observamos su notable capacidad narrativa y la equilibrada articulación de elementos con los que logra ilustrar de manera oportuna variados episodios. Ximeno se convierte en un hombre que sabe utilizar sus recursos y que, a pesar de la competencia con los grandes artistas que también participaron en el proyecto, como Luis Paret (1746-1799), Agustín Navarro (1754-1787) o José Camarón (1731-1803), consigue destacar y ver publicados cinco de sus dibujos.

La observación y análisis de sus ilustraciones para libros nos permite comprender el origen de muchos de los recursos compositivos y narrativos presentes en sus cuadros y programas de pintura mural. Debido al espacio restringido del que disponía a la hora de diseñar las composiciones en las viñetas de cabecera y las escenas narrativas con la que se

³ Alcahalí, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1897, pp. 138-139.

⁴ 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*, Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 1889, Tomo II, p. 225.

⁵ Orellana, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Segunda edición Xavier de Salas, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967, p. 492.

ilustraban las novelas, Ximeno se vale de una gran creatividad a la hora de afrontar este reto. Utiliza la superposición de planos y la distribución de figuras a diferentes niveles para poder incluir grupos numerosos de personas a la vez que genera profundidad en el espacio. Otro recurso habitual es la presencia de figuras en los márgenes, lo cual le sirve para aprovechar el espacio al máximo y para integrar al lector en la escena.

Las composiciones alegóricas también nos permiten descubrir a un artista que maneja hábilmente los repertorios iconográficos, llegando a representar figuras con un significado simbólico de alta complejidad. Podemos observar este aspecto en la viñeta de cabecera que se repite al inicio de cada uno de los ocho tomos que conforman la *Opera Omnia* de Juan Luis Vives (1493-1540) en la edición dirigida por Gregorio Mayans (1699-1781). En esta composición Ximeno trata de representar la idea de sabiduría según el planteamiento filosófico de Juan Luis Vives utilizando para ello la imagen de una mujer rodeada de numerosos atributos iconográficos que aportan finos matices al significado total. Durante su etapa novohispana no volverá a realizar composiciones de tipo alegórico, sin embargo, en su pintura religiosa observaremos un rico y sutil manejo del lenguaje simbólico que pone de manifiesto sus conocimientos iconográficos.

Para analizar por primera vez y de manera sistemática todas las láminas creadas a partir de los dibujos de Ximeno partimos de la relación de títulos recogida en la investigación de Adela Espinós, ampliando el listado con cuatro libros en los que hasta ahora no se había identificado la presencia del artista valenciano, nos referimos a los títulos *Aparato de elocuencia para los sagrados oradores* de Leonardo Soler de Cornellá (1788), *El Nuevo Robinson* de Heinrich Campe (1789), *Numorum Hebraeo-Samaritanorum Vindicae* de Francisco Pérez Bayer (1790) y por último *La Monarquía* de Clemente Peñalosa y Zúñiga (1793).

Siguiendo el criterio de Espinós, hemos agrupado las obras por temática. Comenzamos por las tres reediciones de libros de historia de España continuando con un conjunto de obras que reflejan el método ilustrado de investigación, recopilación y clasificación de datos sobre diferentes disciplinas; como por ejemplo la numismática hebrea (*De Numis Hebraeo Samaritanis* de Pérez Bayer) o la producción literaria en la España Antigua (reedición de *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás de Antonio). El siguiente

grupo lo componen libros de temática religiosa. A continuación se analizan las novelas, empezando por las dos ediciones del *Quijote* en las que participa Ximeno y a las que separan diecisiete años para continuar con las primeras ediciones de tres novelas extranjeras traducidas al castellano. Por último revisamos su participación en las series de la Real Calcografía.

Para cerrar este apartado añadimos el análisis de seis estampas de devoción dibujadas por Ximeno las cuales no han sido mencionadas en ningún estudio previo sobre el artista valenciano. Será otro tipo de manifestación artística en la que el pintor utiliza su amplia experiencia para realizar dibujos preparatorios y su capacidad de colaboración con los diferentes grabadores que abrirán estas láminas. Las seis estampas son obras sueltas que no pertenecen a ningún libro ni serie.

El siguiente capítulo se inicia con el paso de Rafael Ximeno a la Nueva España. En este apartado se estudia su faceta como profesor y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México y su papel como impulsor de la institución en el desarrollo del academicismo novohispano. Rafael Ximeno y Planes llegó a la Nueva España el año 1794 para hacerse cargo del puesto de segundo director del ramo de pintura, la institución, que contaba ya con diez años de andadura, había tenido un prometedor comienzo que se vio frenado, en gran medida, por las desavenencias que surgieron entre su fundador Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) y el primer grupo de profesores peninsulares enviado en 1786. Para contextualizar la llegada de Ximeno a la Nueva España se mencionan las iniciativas previas a la fundación de la Academia llevadas a cabo por pintores novohispanos así como el proceso de establecimiento y primeros años de andadura de la Real Academia de San Carlos de México.⁶ Revisamos el papel de Ximeno como docente y reformador del plan de estudios así como su labor al frente de la Academia en los momentos de mayor dificultad en su historia causados por la inestabilidad política y económica que vivió el virreinato a partir de 1810 con el inicio del movimiento de Independencia Nacional.

⁶ Este capítulo parte de los numerosos trabajos realizados sobre la Real Academia de San Carlos, destacaremos los estudios de Cordero Herrera, Alicia Leonor. *La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México*, Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México, 1967 y Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP, UNAM, México, 2009.

Ximeno tomó posesión de su plaza de segundo director de pintura en la Real Academia de San Carlos en un momento en el que la institución estaba altamente cuestionada por no haber ofrecido los resultados que se esperaban de ella. Será necesaria la determinación de los profesores recién llegados para recuperarse de este período infructuoso. Manuel Tolsá, a cargo de la enseñanza de la escultura, arribó a la Nueva España dos años antes que Ximeno, portando con él los vaciados en yeso de esculturas clásicas solicitados por Gil y que eran fundamentales para la enseñanza del arte en la Academia y para conformar el gusto del alumnado tomando como referente el concepto del *bello ideal* defendido por Mengs.

La necesidad de redactar y revisar los planes de estudio, ofrecen la oportunidad para que Ximeno realice varias aportaciones fruto de su experiencia adquirida como alumno en las academias de Valencia, Madrid y Roma. El artista valenciano sugirió conceder más énfasis al estudio de la anatomía, indicando la necesidad de conocer todos los músculos y huesos del cuerpo humano; también propuso la realización de estudios de paños o *figures drapées*, práctica con la que se familiarizó al asistir a las lecciones impartidas en la Academia de Francia en Roma. La Academia comienza a funcionar de forma más armónica y la colaboración entre los diferentes profesores se materializa en diferentes trabajos conjuntos, destacando la renovación de la Plaza Mayor de la Ciudad de México, proyecto que otorga gran proyección al academicismo novohispano al quedar asociado como el estilo oficial del poder del virreinato y configurar el espacio central de la ciudad más importante de la América de finales del siglo XVIII.

A partir de 1798, tras el fallecimiento de Jerónimo Antonio Gil, Ximeno asume el cargo de Director General de la Academia, quedando al frente de la institución. La etapa de efervescencia academicista de la que son muestra las diferentes obras realizadas por los profesores de San Carlos se prolongará durante un período de más de diez años. Tolsá aprovecha la oportunidad que le brinda el contexto novohispano para desarrollar su faceta de arquitecto, al igual que Ximeno, quien en México pudo realizar grandes proyectos de pintura mural que difícilmente hubiera podido llevar a cabo en España por la gran confluencia de artistas con reconocida trayectoria en este campo. Tolsá contará con Ximeno para la realización de la decoración de la Capilla del Palacio de Minería y del interior de la

cúpula de la Catedral, precisamente un mes después de la inauguración de las pinturas del templo Metropolitano comenzará la guerra de la Independencia de México, cuando el movimiento insurgente se alce en armas el 16 de septiembre de 1810 tras escuchar el discurso pronunciado por el cura Miguel Hidalgo (1753-1811) en Dolores.

En la Academia de San Carlos los efectos de la guerra comenzaron a sentirse de forma temprana. Las aportaciones económicas en las que se basaba su patrocinio dejaron de llegar de manera constante hasta finalmente quedar interrumpidas dejando sus arcas sin caudales. Ximeno se vio obligado a dedicar gran parte de su tiempo a la escritura de tediosos informes y realización de constantes trámites burocráticos para reclamar los adeudos con los que cubrir los sueldos de los profesores del plantel así como del cuidado y mantenimiento del edificio y las obras que en él se albergaban. La situación alcanzó niveles de gran precariedad llegando a pasar dieciocho meses seguidos sin recibir su salario. Debido a la complicada situación, en 1815 los profesores con Ximeno al frente, solicitan para poder subsistir que se les concedan empleos análogos. El artista valenciano será designado tasador de obras de pintura, labor que llevará a cabo de forma paralela a su trabajo como profesor en San Carlos.

Ximeno mantuvo la Academia en funcionamiento hasta que la situación se convirtió en insostenible. El edificio comenzaba a deteriorarse y no había capital ni para hacer las mínimas reparaciones. En 1821 se emitieron unos informes a las autoridades que reclamaban la incorporación a filas del personal académico. Ximeno ya con 61 años de edad se declara enfermo y con achaques, pero ofrece parte de su sueldo para colaborar con la causa realista. El 26 de octubre de 1821 fue leída el Acta de la Independencia de México en la sala de Juntas de la institución que a partir de ese momento se denominó Academia Nacional de las Nobles Artes de San Carlos. A pesar del empeño de Ximeno y demás profesores por continuar impartiendo sus enseñanzas, en 1822 se suspendieron las clases y la escuela cerró sus puertas por falta de fondos. Como una muestra más de su compromiso con la Institución, en 1824 y a pesar de su avanzada edad y de los cambios políticos, se reanudaron las actividades en la Academia Nacional en la que Rafael Ximeno mantuvo su cargo de Director General hasta su muerte en 1825.

Para el análisis del papel de Rafael Ximeno en San Carlos nos hemos apoyado en el fondo documental del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, albergado actualmente en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.⁷ En este estudio se incluyen de forma completa dos documentos no publicados hasta el momento, el primero corresponde a una memoria realizada por Ximeno en la que resume su trayectoria como docente en la Academia y el segundo recoge las recomendaciones que el artista valenciano considera oportuno señalar a los alumnos de la Academia que partirán como pensionados a Roma, recordando de esta forma su propia experiencia en Italia. Para completar las referencias documentales también han sido de gran utilidad los trabajos de Genaro Estrada y Arturo Arnáiz y Freg. Estrada recoge los documentos referentes a las comunicaciones con la Academia de San Fernando de Madrid y Arnáiz recopila en su estudio tanto documentos referidos a la Academia desde el Gobierno Virreinal como noticias de escritores contemporáneos que narran sus impresiones sobre la escuela de Bellas Artes a inicios del siglo XIX.⁸

En el capítulo dedicado al estudio de su faceta como retratista vamos a observar la aportación de Rafael Ximeno a la evolución de este género en el ámbito novohispano; se analizan primero los retratos civiles para continuar con los de tipo oficial. Encontramos sus mayores innovaciones en los retratos realizados a artistas y científicos ilustrados, un tipo de representación nuevo en cuanto a concepto y forma que contrasta con la evolución más lenta del retrato de aparato el cual ofrece una mayor resistencia a los cambios debido, en parte, a su función específica de representación oficial y a la existencia de galerías virreinales con una tipología determinada.⁹

⁷ Para el trabajo de archivo se han utilizado las guías realizadas por Justino Fernández y Eduardo Báez. Fernández, Justino. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1781-1800)*, UNAM, México, 1968; Fernández, Justino y Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos (1801-1843)*, UNAM, México, 1972.

⁸ Arnáiz y Freg, Arturo «Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 2, 1938 y Estrada, Genaro. «Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México», *Genaro Estrada. Obras completas*, Siglo veintiuno editores, México, 1988.

⁹ Este capítulo se ha trabajado a partir de estudios específicos sobre retrato novohispano, entre otros los realizados por Inmaculada Rodríguez Moya destacando *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006 y *La mirada del Virrey*, Universitat Jaume I, Castellón, 2003.

En los retratos de Ximeno podremos observar cómo supo ahondar en la psicología de sus modelos captando las diferentes expresiones y actitudes de éstos. Encuadra a las figuras de tres cuartos ya que con este recurso consigue establecer una relación de mayor cercanía con el retratado, sensación que también será trasladada al espectador de la obra. También ofrece una narrativa sutil en sus cuadros ya que en los retratos no oficiales prescinde de cartelas y, a cambio, incluye elementos con un significado propio con los que refuerza la representación del individuo. Su habilidad técnica queda reflejada en su manera de plasmar las diferentes calidades, poniendo especial cuidado en carnaciones y tejidos, característica bien aprendida de las obras de Mengs que pudo observar y copiar durante su etapa formativa. Ximeno presenta a sus modelos con posturas naturales y dinámicas que posibilitan un juego de volúmenes y planos de mayor complejidad a los que se observan en el retrato novohispano precedente. En cuanto a los fondos, veremos cómo maneja diferentes opciones aunque casi siempre opte por el habitual recurso del gran cortinaje recogido a un lado de la composición.

Dentro de la producción retratística de Ximeno las obras realizadas para representar a artistas y hombres de ciencia han sido las más tratadas por la historiografía ya que, como hemos comentado, presentan las aportaciones más innovadoras al género. En cuanto a los retratos oficiales, los realizados de los monarcas reinantes solamente se conocen a partir de constancia documental ya que los lienzos están en paradero desconocido. Sí se han conservado los que realizó a diferentes virreyes, en los que podemos observar el carácter de Ximeno como pintor de retrato de aparato. Al listado de obras incluido en estudios previos sobre el pintor se añadirá un lienzo más que hasta ahora no había sido identificado como obra del artista, es el correspondiente al retrato del virrey Félix Berenguer de Marquina (1733-1826) y que forma parte de la galería de virreyes del Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México. En este apartado se revisan los documentos referentes a las comisiones de estas obras, recogidos tanto en el Archivo de la Real Academia de San Carlos así como en el Archivo General de la Nación.

El conjunto de retratos oficiales realizados por Ximeno es una parcela dentro de su producción artística en la que la historiografía no ha profundizado en exceso ya que las aportaciones del pintor en los retratos dedicados a artistas y hombres de ciencia son mucho

más llamativas. El presente trabajo ha intentado subsanar este vacío dedicando un apartado completo al estudio de los retratos oficiales; en primer lugar estableciendo un orden con respecto a los posibles retratos que Ximeno realizó de los monarcas reinantes, de los que existen solo referencias documentales, y en segundo lugar, identificando y analizando los retratos de virreyes que sí se han conservado, entre los cuales, algunos no estaban identificados como obra del pintor valenciano, siendo este el caso del retrato del virrey Félix Berenguer de Marquina (1733-1826), perteneciente a la galería de virreyes del Antiguo Palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México.

En el capítulo dedicado a la obra de temática religiosa realizada por Ximeno, analizamos los tres grandes proyectos de pintura mural para después revisar su obra de caballete. Los programas decorativos en el interior de la cúpula de la Catedral Metropolitana, la capilla del Palacio de Minería y el ábside de la capilla del Señor de Santa Teresa fueron realizados entre los años de 1809 y 1813 siendo este un periodo extremadamente prolífico en la producción del artista valenciano.

La consecución del proyecto de la cúpula de la Catedral está estrechamente ligado a la figura de Manuel Tolsá, ya que durante estos años ostentaba el cargo de maestro de obras de la Catedral siendo el artista encargado de ultimar los trabajos arquitectónicos del templo Metropolitano. Se ha podido analizar con un nuevo enfoque el proceso de génesis y desarrollo de los trabajos llevados a cabo por Ximeno gracias a la consulta del documento del acta de la Junta del Cabildo correspondiente al 17 de junio de 1809 y que aparece reproducido íntegramente en este estudio. Dicho documento constituyó una parte sustancial de la investigación llevada a cabo en México como becaria del programa III. B MAE-AECID del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. En septiembre de 2007 presenté los resultados de mi investigación bajo el título *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España* en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València donde fueron evaluados por el Dr. Joaquín Bérchez, la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer y la Dra. Yolanda Gil.¹⁰

¹⁰ Los autores David Alcántar Terán y María Cristina Soriano hacen referencia a dicho documento en el capítulo «La construcción del Real Colegio de Minería, 1797-1813», en *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Escamilla González, Francisco Omar (coord.),

En el documento queda recogida la proposición realizada por Manuel Tolsá ante al Cabildo catedralicio donde defiende la realización de un programa decorativo en la cúpula a instancias de que sea revocada la decisión de dejar este espacio en blanco. El maestro de obras expone la idoneidad del proyecto haciendo constar, entre otros factores, la no variación en la cantidad presupuestada con anterioridad para ultimar la renovación de la cúpula. La información arrojada por este documento nos ha permitido comprender mejor las condiciones en las que Ximeno desarrolló su proyecto, siendo un factor determinante el ajustado presupuesto con el que se negoció su realización. Tolsá consigue transformar y unificar la apariencia exterior del edificio con su manejo del adorno arquitectónico, de igual manera, en el interior del templo también quedará representada la nueva corriente artística con el programa decorativo de corte académico llevado a cabo por Ximeno, en el que también se incluyen, en el cuerpo de arquitecturas fingidas que cubren el tambor, los característicos balaustres y jarrones del llamado *Estilo Tolsá*.

La intervención de Ximeno en la decoración de la capilla del Palacio de Minería también está vinculada a Manuel Tolsá, arquitecto del edificio con mayor proyección y relevancia en el ámbito del academicismo novohispano. Por último, los trabajos de Ximeno en la capilla del Cristo de Santa Teresa servirán para completar el proyecto constructivo también de marcado carácter académico realizado por Antonio González Velázquez (?-1810), director del ramo de arquitectura en San Carlos de México. En estos dos espacios encontramos las aportaciones más sobresalientes de Ximeno en el campo de la pintura religiosa ya que representará por vez primera dos episodios milagrosos de gran relevancia en el ámbito novohispano. El primero es *El Milagro del Pocito* y corresponde a una escena que tiene como protagonista a la Virgen de Guadalupe, patrona del Real Colegio de Minas e imagen con una gran carga simbólica en el imaginario criollo.¹¹

En estas pinturas, Ximeno presenta un claro reflejo de la heterogénea sociedad novohispana la cual ya debía conocer en profundidad, tras más de quince años habitando en

Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013, pp. 111 y 156.

¹¹ Cuadriello, Jaime. «Del escudo de armas al estandarte armado», *Los pinceles de la historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional de Arte, México, 2000, p. 46-47.

tierras americanas. Además de la observación directa que él mismo pudo llevar a cabo, tal y como reflejan sus dibujos en la libreta de apuntes, es posible que para representar a los diferentes grupos étnicos se inspirara en la pintura de castas, que tenía como objetivo la clasificación de los tipos humanos producto de una sociedad interracial. En el cuadro de *El Milagro del Pocito* vemos una plasmación gráfica de la jerarquía social al quedar representado en lo más alto del carruaje un personaje español, al que sigue un indígena el cual apoya un pie sobre un hombre negro agazapado bajo las ruedas del vehículo.

Para abordar la representación de este episodio guadalupano, además de la consulta de fuentes literarias que narraban el hecho milagroso, Ximeno debió familiarizarse con la iconografía generada alrededor de tan venerada imagen y para ello es posible que llegara a conocer de primera mano el cuadro que representa el *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y primer milagro*, obra anónima de mediados del siglo XVII. Un factor que apunta hacia esta posibilidad es la presencia de la madre indígena que Ximeno sitúa en su composición en el mismo lugar y casi con la misma postura que la que observamos en la obra del traslado de la imagen y que en ambos casos sirve para enfatizar el vínculo directo del culto a la Virgen de Guadalupe con el pueblo indígena. Los diversos grupos étnicos y sociales que aparecen de forma muy ordenada en el cuadro del primer milagro serán integrados por Ximeno en una composición más dinámica estructurada, siguiendo las enseñanzas de Mengs, a partir de un grupo central piramidal y grupos laterales que introducen la acción principal.

El segundo episodio sin precedentes iconográficos es desarrollado por Ximeno en el ábside la capilla del Señor de Santa Teresa y representa *La sublevación de los indios de El Cardonal*. En esta obra observamos cómo el artista lleva el carácter académico de su pintura hacia niveles de gran modernidad por la representación extremadamente dinámica del suceso y por la gran variedad de tipos humanos presentes en la composición, donde se refleja de manera muy expresiva el alboroto sucedido a causa del traslado de la imagen del Cristo milagroso de El Cardonal. Criollos, indígenas de diferentes grupos culturales e incluso españoles rebeldes, unen fuerzas al no estar dispuestos a acatar la decisión del traslado impuesta por las autoridades eclesiásticas. Esta obra, finalizada en 1813, es claro reflejo de los hechos violentos que se sucedían a causa del movimiento insurgente que

luchaba por conseguir la Independencia Nacional.¹² La sociedad criolla reivindicaba el culto local como propio, tanto el episodio de *La sublevación de los indios de El Cardonal* como el culto a la Virgen de Guadalupe, el cual queda recogido en *El Milagro del Pocito*, están en relación directa con la creación y defensa de la identidad criolla novohispana.

En México, Ximeno solamente realiza dibujos preparatorios para grabados en contadas ocasiones, estos trabajos están analizados en el penúltimo capítulo de la tesis. Los dibujos que realiza para la obra *Cartas Mexicanas* del Padre Moxó y la estampa con el diseño del Cenotafio de la reina María Isabel Francisca de Braganza serán analizados por primera vez en un estudio sobre el pintor valenciano, así como una curiosa muestra de su labor artística como son las tarjetas de visitas realizadas para la Marquesa de San Román y para su colega el escultor y arquitecto Manuel Tolsá. *La Vista de la Plaza Mayor de México* destaca entre todos sus proyectos de grabado desarrollados en México ya que en esta lámina confluyen las aportaciones artísticas de los profesores de cada uno de los diferentes ramos de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España. La estampa se realizó para conmemorar la inauguración de la estatua ecuestre de Carlos IV de Manuel Tolsá, ubicada en una estructura elíptica diseñada por el arquitecto Antonio González Velázquez (?-1800), el dibujo fue realizado por Ximeno y el encargado de abrir la lámina fue José Joaquín Fabregat (1746-1807). Este magno proyecto renovador y la estampa que se encargó de solemnizar el evento de la colocación de la escultura sirvieron para dotar de entidad oficial al academicismo novohispano estableciéndolo como el estilo propio de las élites políticas al configurar con este conjunto de intervenciones el espacio más importante de la ciudad y el centro mismo de poder de todo el virreinato.

El análisis de la libreta de dibujos de Rafael Ximeno ocupa el último capítulo de este trabajo. Este valioso documento puede considerarse la obra más personal del artista y su estudio pormenorizado permite establecer por primera vez vínculos con diferentes obras de Ximeno llevadas a cabo a mayor escala tanto en lienzos como en pintura mural. Esta revisión exhaustiva del contenido de la libreta parte del artículo escrito por José María

¹² Ramírez, Fausto, *El Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, La Muralla, Madrid, 1984, pp. 9-10.

González de Mendoza y del comentario incluido en la introducción del volumen facsimilar de la libreta realizado por Xavier Moyssén.¹³

A modo de cuaderno de viaje, práctica que debió adoptar Ximeno en su estancia romana como pensionado, el artista utilizará la misma libreta desde su partida de España hacia el Nuevo Mundo en 1793 hasta sus últimos años de vida. Entre sus 355 páginas descubrimos la personalidad inquieta de un hábil dibujante que no deja de capturar a lápiz, con aguadas y alguna acuarela, los diferentes personajes, objetos y paisajes que le rodean en cada momento. Observamos una clara inclinación hacia el dibujo de figuras humanas, sin duda influido por el dibujo del natural tan practicado durante su formación y que en la Nueva España él mismo se dedicará a impartir entre sus discípulos de la Academia de San Carlos. Su profundo interés por el retrato también queda patente en la libreta, pudiendo observar desde sus primeras páginas su afán por capturar las diferentes fisonomías y muecas de los marineros y algún otro pasajero de la fragata en la que navegó a México. Más adelante vemos cómo practica este género con sus personas más allegadas, son retratos más íntimos en los que se acierta a ver una complicidad y confianza entre los modelos y el dibujante; hay varios retratos de niños, posiblemente sus propios hijos. También encontramos en la libreta los únicos ejemplos de obra realizada en acuarela por Ximeno, técnica que utiliza precisamente para realizar dos retratos femeninos y uno de un niño de gran elegancia y delicadeza.

También podemos apreciar un notable interés por la observación de la naturaleza, posiblemente inspirado por el auge del dibujo botánico, propiciado por los viajes científicos patrocinados por la corona, encontramos dibujos de diferentes plantas, árboles y flores, además de un número importante de animales de diferentes especies. Los paisajes tendrán una presencia notable en este cuaderno. Podemos llegar a imaginar el impacto que debió suponer para el artista la travesía transoceánica hacia la Nueva España. En sus escalas en Tenerife, Puerto Rico o Santo Domingo, entró en contacto con un medio geográfico y cultural hasta ahora desconocido para él, tal y como queda plasmado en sus dibujos de las

¹³ González de Mendoza, José María «El álbum de croquis de Ximeno», *Crisol* n.º 25, México, enero 1931, pp.43-49. En 1985 la SEFI publicó una edición facsimilar del cuaderno, acompañado de un estudio sobre Rafael Ximeno realizado por Xavier Moyssén, que es hasta la fecha el único monográfico dedicado al artista. Moyssén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), UNAM, México, 1985.

costas y puertos caribeños donde vemos construcciones hechas a base de hoja de palma. Durante su estancia en México realizará varias excursiones fuera de la ciudad, siempre preparado para retratar en su cuaderno a protagonistas tan majestuosos como la cascada de Santa Ana en Tenacingo o el volcán Popocatepetl. También se muestra interesado por conocer las manifestaciones culturales locales al dibujar vestigios de construcciones prehispánicas, como por ejemplo las páginas que dedica a su visita a Texcoco. Asimismo aparecerán dibujados tipos autóctonos, vestidos con la indumentaria propia de las gentes originarias del territorio y que después el artista utilizará en composiciones como *El Milagro del Pocito* o *La sublevación de los Indios de El Cardonal* donde su observación del natural será necesaria para representar con fidelidad el entorno y las gentes del medio local.

En su libreta también observamos varias ideas para adornos como guirnaldas, filacterias, cartuchos, ánforas y jarrones que parecen tomados de los repertorios ornamentales tan en boga dentro del mundo académico europeo y que formarán parte de la idea del nuevo estilo difundido desde la Academia de San Carlos.¹⁴ Estas tendencias relacionadas con el *buen gusto* se propagarán invadiendo todos los ámbitos de la producción artística del momento, como los espacios arquitectónicos concebidos por Manuel Tolsá o en el campo de la orfebrería, las piezas diseñadas por el platero más destacado de la época, José María Rodallega, quien también será retratado por Ximeno. El ideal estético del academicismo novohispano será, según Cuadriello, el lenguaje compartido entre el alto funcionariado y las clases privilegiadas, presente en las manufacturas y demás manifestaciones artísticas sirviendo así como vehículo para su implantación desde el poder hacia el conjunto de la sociedad.¹⁵

¹⁴ Manuel Tolsá proponía en las salas de dibujo ornamental de la academia la copia de las láminas de la *Nouvelle iconologie historique* de Delafosse. Cuadriello, Jaime, «Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI», *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 132-133; Bérchez, Joaquín. «El adorno no fue delito: Tolsá en México», *Tolsá. Fotografías-Joaquín Bérchez*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, p. 96.

¹⁵ Cuadriello, Jaime. «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 222.

Capítulo 1. Formación

1. Contexto familiar y formación en Valencia

Rafael Ximeno y Planes nació en Valencia a finales de 1759 o principios de 1760 en el seno de una familia de plateros.¹⁶ Su padre Mariano Ximeno Esbert, era «hijo de Francesc Gimeno y de Josefa Esbert, naturales de la ciudad de Valencia», fue platero de profesión y alcanzó cierto renombre dentro del gremio.¹⁷ Es de suponer que iniciara a su hijo en los principios básicos del dibujo tal y como indica Orellana en su entrada sobre Rafael Ximeno «Desde su primera edad tuvo afición al dibujo».¹⁸ Su madre, Vicenta Planes Remoy era hija del platero y grabador Tomás Planes y de Josefa María Remoy.¹⁹ De este matrimonio nacieron cuatro hijos, Luis, pintor y grabador, Vicente, platero,

¹⁶ Referencias documentales recogidas en los archivos de las academias de San Carlos de Valencia y San Fernando de Madrid apuntan a la posibilidad de que el año del nacimiento del pintor fuera 1760. Es posible que Ximeno naciera entre los últimos meses de 1759 y los iniciales del año 1760, de ahí que exista esa variante. El 3 de junio de 1776 consta registrado con una edad de 17 años en la Real Academia de San Fernando de Madrid ARASF. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, p. 120; mientras que el 25 de diciembre de 1778 dice tener 18 años en una carta que dirige a la Real Academia de San Carlos de Valencia. ARASC. Legajo 65/expediente 1- 68 B. Alcahalí sitúa el nacimiento de Ximeno el año de 1759. Alcahalí, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 138. Para desarrollar este capítulo hemos partido de la investigación llevada a cabo por Adela Espinós y Concepción García Sáiz en la Real Academia de San Carlos de Valencia y Real Academia de San Fernando de Madrid: Espinós Díaz, Adela y García Sáiz, M. Concepción. «Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México» *Archivo Español de Arte*, n.º 202 Madrid, 1978, pp. 115-135 y Espinós Díaz, Adela. «Rafael Ximeno y Planes en España», *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España siglo XVIII*, Bérchez, Joaquín (comisario), Catálogo de la Exposición, Generalitat Valenciana, Comissió per al Vé. Centenari del Descobriment D'Amèrica, Valencia, 1989, pp. 143-171. También se han utilizado los documentos recogidos por Genaro Estrada relativos a la llegada de Ximeno a la Nueva España incluidos en: Estrada, Genaro. «Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México», *Genaro Estrada. Obras completas*, Siglo veintiuno editores, México, 1988. Texto publicado originalmente en 1935, pp. 281-320.

¹⁷ Cots Morato, Francisco. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. *Repertorio biográfico*, Universitat de València, 2005, p. 890.

¹⁸ Orellana, Marcos Antonio de. *Biografía Pictórica Valentina*. Segunda edición. Preparada por Xavier de Salas, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 492.

¹⁹ El apellido Remoy, también aparece en la publicación como Romay y Ramoy. Cots Morato, Francisco. Op. cit., 2005, p. 674.

Vicenta, futura madre de Rafael y Josefa María, quien se casaría con el también platero Francesc Montagut.

Mariano Ximeno Esbert realizó su aprendizaje como platero en el taller de Tomás Planes:

El 19 de enero de 1742 es matriculado en su casa como aprendiz de la Ciudad y Reino durante cinco años. [...] El 21 de enero de 1747 Tomás Planes da su consentimiento para renovar la inscripción oficial de su aprendiz. [...] el 3, 5 y 6 de noviembre de 1749 [Tomás Planes] en compañía de Pasqual Velasco son padrinos en el examen de Mariano Ximeno, maestro de oro.²⁰

El aprendizaje del oficio de platero por parte de Mariano Ximeno en el taller de Tomás Planes propició su encuentro con Vicenta Planes, hija del maestro, quien se convertiría en su esposa. Así el nuevo maestro platero entraba a formar parte de la familia Planes dejando de ser un potencial competidor para convertirse en un miembro más en el obrador familiar. Dentro del funcionamiento de los gremios solía ocurrir que el aprendiz se casara con la hija del maestro y precisamente este hecho se dio con frecuencia en la vida de los artistas. La entrada de Mariano Ximeno en la familia Planes favoreció su trayectoria profesional y contribuirá a configurar el destino de su hijo Rafael ya que el ambiente en el que creció determinaría la orientación de su carrera desde los primeros años de su vida. Su abuelo, su padre y su tío Luis debieron planificar su formación, queriendo para él una educación que le permitiera desarrollar sus habilidades como artista y así poder elegir más adelante dar continuidad a la tradición familiar en la platería y el grabado u optar por la pintura. Durante su infancia asistió a las clases de dibujo de la escuela de su tío «Aprendió en la escuela de su tío D. Luis Planes».²¹

La familia Planes también se vincularía al movimiento académico de mediados del XVIII en Valencia. En 1754 Tomás Planes, patriarca de la familia, es nombrado académico de mérito de la Academia de Santa Bárbara²² y su hijo Luis comienza sus estudios en la Academia de San Carlos de Valencia como discípulo de José Camarón y Bononat (1731-1803) para pasar más tarde a la Academia de San Fernando de Madrid:

²⁰ Cots Morato, Francisco. Op. cit., 2005, p. 675.

²¹ Orellana, Marcos Antonio de. Op. cit., 1967, p. 492.

²² Bérchez, Joaquín. *Arquitectura y Academicismo*, Edicions Alfons el Magnànim, València, 1987, p. 29.

Acreditado por sus obras es Académico de mérito de la de San Carlos, desde 6 de Febrero de 1766, y de la de San Fernando, desde 6 de noviembre 1774. Y de aquella Director en la clase de Pintura, con otros honores que por la brevedad omito. [...] Fue elegido para teniente de Pintura en esta Real Academia de San Carlos en el año 1766, cuyo empleo ha obtenido 33 años y en 1790 se halla Director por muerte de D. José Vergara.²³

Desde su cargo de teniente del ramo de pintura propiciará el ingreso de Rafael Ximeno en la Academia de San Carlos y supervisará el proceso de aprendizaje de su sobrino. Tenemos constancia de la participación de Rafael Ximeno en algunos premios y concursos de la Academia. En sus primeras participaciones no consiguió ninguna distinción, pero pronto comenzó a destacar entre sus compañeros.²⁴

Los temas de los dibujos que tuvo que realizar para optar al premio del año 1773 sugieren que el joven alumno de catorce años de edad ya había adquirido soltura copiando las estatuas de yeso de la Academia y era conocedor de la mitología clásica y el arte griego, materias que formarían parte del plan de estudios de la academia. La convocatoria del concurso para la Tercera clase de Pintura, especificaba que para el pensado, se tenía que dibujar «En medio pliego de papel imperial, *el Rapto de Proserpina* que está en la Academia». El ejercicio de repente se convocó los días 12 y 13 de agosto y para el premio de Tercera clase se propuso que dibujaran durante dos horas la «estatua de *Antinoo* que está en la Academia».²⁵ Las votaciones quedaron de la siguiente forma:

²³ Orellana, Marcos Antonio de. Op. cit., 1967, pp. 432-433.

²⁴ A continuación detalle de los resultados en las votaciones de los concursos en los que participó Rafael Ximeno en la Real Academia de San Carlos de Valencia • Marzo de 1771. Lista de los opositores en la Clase de dibujo con una cabeza. En la Sala de Principios. Participa con el número 2, no obtiene ningún voto. • Diciembre 1771. Participa con el número 9. No obtiene ningún voto. • 22 de marzo de 1772. Sala de Principios. Primera Clase. Cabezas. Rafael Ximeno obtiene el primer premio con 7 votos, Juan Blanquer 6 votos y Ascensio Julián 1 voto. • 23 de Febrero de 1774. Participa con el número 3. No obtiene ningún voto. • 17 de diciembre de 1775. Primer Premio en Pintura. ARASC: 44/4/8, 44/4/9, 44/4/10, 44/4/23 y Libro Primero de Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786.

²⁵ ARASC. Libro Primero de Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786. Acta 22 de Marzo 1775.

Cinco Vocales votaron por Asensio Julián, dos por Rafael Ximeno, y uno por Francisco Royo; vistas las obras de pensado, dos votos obtuvo Asensio Julián, y seis Rafael Ximeno, a quien se adjudicó el Premio.²⁶

En el concurso de 1775, Rafael Ximeno de 16 años de edad, demuestra su capacidad como dibujante de anatomía humana ya que el tema propuesto es un Estudio del natural. Ha tenido que practicar el dibujo constante de *Academias* y estudiar temas de historia para conocer los tipos de vestidos, las construcciones y las armas que exijan los temas propuestos en los concursos.

Además del dibujo del natural, Ximeno también se ejercitó copiando grabados. En la colección de dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan tres dibujos de cabezas de apóstoles, —San Andrés, Santiago y Santo Tomás—, copias realizadas de un apostolado que pintó Giambattista Piazzeta (1682-1754) y que posteriormente grabaron Franz Xaver Jungwirth (1720-1790) y Marco Alvise Pitteri (1702-1786).²⁷ En 1789 la serie también fue grabada por Juan Antonio Salvador Carmona (17040-1805). No se puede determinar la fecha en la que Ximeno dibujó sus apóstoles, probablemente los realizara durante su etapa de formación en San Carlos. Por su parecido con los grabados de Marco A. Pitteri, realizados en 1742, creemos que estos fueron sus modelos y que su intención no era reproducir toda la serie sino más bien practicar el dibujo de diferentes expresiones faciales.

²⁶ ARASC. *Noticia Histórica de los Principios, Progreso, y Erección de la Real Academia de las Nobles Artes, Pintura, Escultura, y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los Premios que se distribuyó en la Junta Pública. Celebrada en 18 de Agosto de 1773. En Valencia en la imprenta de Benito Monfort, impresor de la Real Academia. Año 1773*, p. 23.

²⁷ Dibujos catalogados con los números: 782, 784 y 785. Espinós Díaz, Adela. *Catálogo de Dibujos II (siglo XVIII)*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, Tomo II, pp. 251-252.



Sant' Andrea apostolo. Marco Alvisi Pitteri
Butil sobre papel
Museo de Bellas Artes de Valencia



San Andrés. Rafael Ximeno y Planes
Lápiz sobre papel. 230 x 275 mm
Museo de Bellas Artes de Valencia



San Giacomo Maggiore. Marco A. Pitteri
Butil sobre papel
Museo de Bellas Artes de Valencia



Santiago el Mayor. Rafael Ximeno y Planes
Lápiz sobre papel. 240 x 186 mm
Museo de Bellas Artes de Valencia



San Tommaso apostolo. Marco Alvise Pitteri
Buril sobre papel
Museo de Bellas Artes de Valencia



Santo Tomás. Rafael Ximeno y Planes
Lápiz negro sobre papel. 235 x 187 mm
Museo de Bellas Artes de Valencia

La introducción de modelos italianos a partir de grabados en el método de estudios fue parte de la labor que se realizaba desde la academia para facilitar la implantación del buen gusto. Siguiendo esta tendencia, este mismo apostolado de Piazzetta fue llevado a la Academia de San Carlos de la Nueva España donde José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815), uno de sus alumnos más destacados, realizaría unas versiones en pastel a partir de la serie de grabados.²⁸

Existe en los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia un dibujo realizado en tinta y aguada que representa a San Pedro en el momento de su liberación. Es posible que Ximeno practicara esta figura copiando algún modelo italiano del repertorio de estampas que se manejaba en la academia. Ese mismo modelo también debió servir de inspiración a Vicente López Portaña (1772-1850) para realizar un pequeño cuadro que representa este episodio en la vida de San Pedro.²⁹

²⁸ García Sáiz, María Concepción y Espinós Díaz, Adela. «Modelos italianos en la pintura mexicana de fines del virreinato: el apostolado de José Luis Rodríguez Alconedo», *Revista de Indias*, núms. 149-150, Julio-Diciembre, CSIC, Madrid, 1977, pp. 707-711.

²⁹ Museo del Prado número de catálogo: P03141.



San Pedro liberado de la prisión del Ángel. Rafael Ximeno.
Pluma, aguada y lápiz sobre papel
Museo de Bellas Artes de Valencia

Ximeno sigue asistiendo a las clases en San Carlos bajo la tutela de su tío Luis Planes y permanece en ella hasta que en 1776 su tío le aconseja, tal y como él mismo hiciera años atrás, trasladarse a Madrid para continuar su formación en la Academia de San Fernando.³⁰ Pero, antes de hablar sobre su etapa madrileña, es importante señalar que durante los años de 1772 y 1773, Luis Planes será elegido para pintar la nueva bóveda de la iglesia de la Cartuja de Portaceli. Gracias a una situación económica favorable, la comunidad emprende la remodelación de su Iglesia a partir del año 1770; deciden alargar su única nave y dotarla de una bóveda de cañón para ocultar las cubiertas góticas y así adecuarla al nuevo gusto estético.³¹

³⁰ En 1763 cuando Luis Planes contaba 21 años, obtuvo el primer premio en el concurso de primera clase de la Academia de San Fernando. *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de setiembre de 1808*, Ibarra, 1832, p. 102.

³¹ Fuster Serra, Francisco. *Cartuja de Portaceli. Historia y vida. Arquitectura y Arte*, Ajuntament de València, Valencia, 2003, p. 370.



Asunción y coronación de la Virgen. Luis Planes (1772-1773)
Bóveda del Altar de la Iglesia de la Cartuja de Portaceli

Luis Planes inicia su participación en el proyecto realizando pinturas en la bóveda y más adelante, alrededor de 1784, decorando la cúpula y lunetos del trasagrario con un conjunto de virtudes y símbolos de la Letanía Lauretana y retratos de santos de la orden.³² En estos frescos, tal y como señala Joaquín Bérchez, Planes muestra su capacidad de asimilación ya que las pinturas presentan un carácter más cercano al estilo de la corte con el que estuvo en contacto durante su etapa madrileña; en estas pinturas decorativas se observa la utilización de un colorido brillante y una mayor claridad en el manejo de la perspectiva y los esquemas compositivos que contrastan con la tradición valenciana de tendencia barroca.³³ A lo largo de su carrera Luis Planes realizará pinturas murales en numerosas iglesias de la Diócesis de Valencia como por ejemplo la Iglesia de Jesús en Valencia, la Iglesia de San Pedro Apóstol de Buñol o la Iglesia de San Lucas de Cheste.³⁴

³² Fuster Serra, Francisco. *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, F.B. Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 2012, p. 492.

³³ Bérchez, Joaquín. «Cultura artística: entre la tradició i la novetat», en *Història del País Valencià*, Edicions 62, Barcelona, 1990, vol. IV, pp. 371-372.

³⁴ Aguilera Cerni, Vicente (Coordinador). *Historia del Arte valenciano. Tomo IV. Del manierismo al arte moderno*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 1989, p. 172; Bérchez, Joaquín (dir.). *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, 2 vols. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1983.



Los Desposorios de la Virgen. Luis Planes (1772-1773)
Bóveda de la Iglesia de la Cartuja de Portaceli

Para trabajar en todos estos encargos debió contar con un equipo de colaboradores y es muy probable que su sobrino Rafael Ximeno, estando en Valencia y siendo ya alumno de la Academia de San Carlos, pudiera haber formado parte de su grupo de ayudantes o, al menos, visitar la cartuja para observar la marcha de los trabajos. Este sería el primer contacto que el joven Ximeno tuviera con el desarrollo de un proyecto de pintura mural, campo hacia el que quizá su tío estuviera dirigiendo la carrera del joven aprendiz.

Las pinturas de la bóveda de la iglesia de Portaceli están dedicadas a la Virgen. En los cinco tramos en los que está dividida, Luis Planes desarrolla un ciclo mariano con los momentos más significativos de la vida de la Virgen. Son composiciones realizadas a partir de un dibujo de contornos delineados, pincelada dinámica y rico cromatismo. El primer tramo se dedica a la *Inmaculada Concepción*, el segundo a la *Presentación de la Virgen en el Templo*, el tercero a *Los Desposorios de la Virgen*, el cuarto a *La Anunciación*, el quinto a *La Visitación*. El programa culmina en la bóveda del presbiterio donde representará *La Asunción y Glorificación de la Virgen*.³⁵ Años más tarde completará su intervención con la cúpula del trasagrario en la que representará la *Exaltación de la Eucaristía*. Estas composiciones tan abundantes en detalles iconográficos en torno a la figura de la Virgen

³⁵ Fuster Serra, Francisco. Op. cit., Valencia, 2003, p. 379.

como son las prefiguraciones bíblicas de mujeres fuertes, los ángeles con los símbolos de la Letanía Lauretana o la Asunción, debieron ser observadas por Rafael Ximeno dejando en él una huella que determinaría, en parte, su concepción artística de la pintura mural, la cual quedará configurada cuando haga frente a los grandes proyectos que desarrollará en la Nueva España.



La Inmaculada Concepción. Luis Planes (1772-1773)
Bóveda de la Iglesia de la Cartuja de Portaceli

2. Contexto artístico

El siglo XVIII abarca un periodo en el que se producirán significativas transformaciones en el ámbito artístico valenciano. Durante el primer tercio del siglo se culminan en la ciudad las obras más representativas del apogeo barroco como son la Iglesia de los Santos Juanes y la Basílica de la Virgen de los Desamparados, a partir de esos momentos se avanza de manera paulatina hacia una transición desde un academicismo barroco, propiciado por las tertulias científicas de los matemáticos Tomás Vicente Tosca (1651-1723) y Juan Bautista Corachán (1661-1741), hasta un academicismo ilustrado el

cual, tras varias iniciativas previas, queda institucionalizado de manera oficial a partir la fundación de la Real Academia de San Carlos en 1768. Con el establecimiento de la Academia también se satisface el anhelo que, a lo largo de todo el siglo, habían mostrado los artistas por alejarse del sistema gremial y encontrar el reconocimiento a su labor dentro del plano de las profesiones liberales.³⁶

Propiciada por el auge constructivo de inicios del siglo XVIII, la arquitectura será la disciplina que asimilará cambios significativos de manera más temprana consecuencia del impulso dado desde el círculo de Tosca y Corachán. A partir de una voluntad reformadora de las artes, comienzan a establecer cierto control sobre los proyectos arquitectónicos del momento, los cuales ajustan un lenguaje de tendencia clasicista que convive con la hipertrofia decorativa propia del barroco.

En el campo pictórico, un factor que marcará su desarrollo desde principios de siglo, fue la recuperación de la pintura mural al fresco, lo cual favoreció un florecimiento de esta técnica en las iglesias de la Diócesis. La llegada a Valencia en 1697 de Acisclo Antonio Palomino de Castro (1655-1726) fue crucial ya que tanto sus obras de carácter italianizante como su escrito teórico *Museo Pictórico y Escala Óptica* sirvieron de modelo y estímulo para los artistas valencianos.³⁷ La serie de pinturas que realizó en la Real Parroquia de los Santos Juanes y en la Real Capilla de la Virgen de los Desamparados, así como el programa que preparó para que su discípulo, Dionisio Vidal (1670-1719),³⁸ pintara los frescos de la Parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir, sentarán las bases que transformarán el desarrollo de la pintura mural valenciana y que se manifestará en la obra de José Vergara Gimeno (1726-1799), José Camarón y Bonanat (1731-1803) y Luis Antonio Planes

³⁶ Bérchez, Joaquín. «Cultura artística: entre la tradició i la novetat», en *Història del País Valencià*, Edicions 62, Barcelona, 1990, vol. IV, pp. 327-375.

³⁷ Sobre Palomino véase Gaya Nuño, Juan Antonio, *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador. El pintor. Descripción y crítica de sus obras* [1956], Córdoba, Diputación Provincial, 1981 y Pérez Sánchez, Alfonso E., «Notas sobre Palomino pintor», *Archivo Español de Arte*, vol. CLXXIX, n.º XLV, Madrid, 1972, pp. 251-269.

³⁸ Sobre la obra de Dionís Vidal consúltense los estudios de Catalá Gorgues, Miguel Ángel. «Un esbozo sobre el pintor valenciano Dionís Vidal», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 64, 1983, pp. 23-27 y Llorens Montoro, Juan Vicente. *El Programa iconográfico del templo de San Nicolás Obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*, Ecir, Valencia, 1988.

(1742-1821) máximos representantes del panorama pictórico de la región en la segunda mitad del siglo XVIII.³⁹

Tras la fundación de la Real Academia de San Fernando de Madrid en 1752, varios artistas valencianos, con los hermanos José e Ignacio Vergara (1715-1776) a la cabeza, quisieron establecer en Valencia un organismo similar y crearon un año después la Academia de Santa Bárbara.⁴⁰ Desde principios de siglo, habían tenido lugar en Valencia varias iniciativas particulares orientadas hacia la enseñanza del dibujo; la más destacada fue la del pintor Juan Antonio Conchillos (1641-1711) continuada por Evaristo Muñoz (1684-1737). Las reuniones se celebraban en su casa y en ellas se instruía a los artistas en los principios del dibujo y el estudio del natural, sin embargo, en estas academias particulares no se cubrían aspectos de teoría artística de forma sistemática. El proyecto de los hermanos Vergara seguirá en esta línea de enseñanza basada en el aprendizaje del dibujo pero tendrá como objetivo añadido el reconocimiento social del trabajo de los artistas desvinculado del sistema gremial. En opinión de Joaquín Bérchez «La Academia de Santa Bárbara, fundada en 1753, más que abrir el ciclo académico de cariz ilustrado, que conduce hacia San Carlos, cierra en realidad el academicismo barroco anterior».⁴¹ Esta iniciativa no pudo mantenerse en funcionamiento debido a las dificultades económicas y a la negativa del solicitado patrocinio real por lo que, en 1759, cesó su actividad.⁴²

Dos años después, el grupo de artistas que había promovido la fundación de Santa Bárbara decidió enviar a Madrid una serie de obras para que desde San Fernando se reconociera su labor y les fuera concedido el grado de académicos de mérito.⁴³ Manuel

³⁹ La obra del pintor José Vergara se ha estudiado ampliamente en: Catalá Gorgues, Miguel Ángel. *El pintor y académico José Vergara. Valencia, 1726-1799*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004 y Gimilio Sanz, David. *José Vergara (1726-1799) del Tardobarroco al Clasicismo dieciochesco*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2005. La trayectoria de Bononat y Planes aparece resumida en Bérchez, Joaquín. Op. cit., 1990, vol. IV, pp. 371-372.

⁴⁰ La fundación y el carácter de la Academia de Santa Bárbara está estudiado en profundidad por Joaquín Bérchez. Bérchez, Joaquín. *Arquitectura y Academicismo*, Edicions Alfons el Magnànim, València, 1987.

⁴¹ Bérchez, Joaquín. Op. cit., 1990, vol. IV, p. 342.

⁴² Bérchez, Joaquín, Op. cit., 1987, pp. 40-41.

⁴³ Sobre la fundación de la Academia de San Carlos véanse los trabajos citados de Joaquín Bérchez así como el estudio de Garín y Ortiz de Taranco, Felipe. *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Valencia 1945 y Aldana Fernández, Salvador. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Historia de una Institución*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General

Monfort fue el encargado de representar a todos los artistas y mediar a favor del proyecto académico valenciano ya que, además de las obras, viajó con un memorial dirigido al monarca Carlos III en el que se solicitaba la creación de una Academia en Valencia.⁴⁴ En 1768 se aprueba desde Madrid la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, esta iniciativa se enmarca dentro de la política reformista borbónica de corte centralizador ya que, con su creación, se mantendrá el control en la producción artística valenciana. Esta dinámica se observa claramente en el control ejercido sobre los proyectos arquitectónicos llevados a cabo en Valencia que deberán ser sometidos a examen y aprobación por la Academia de San Fernando hasta el año de 1784.

El estrecho contacto entre ambas instituciones académicas, no exento de fricciones debidas a «una confrontación entre concepciones académicas diferentes»,⁴⁵ favorecerá la llegada a Valencia de las novedades artísticas del ámbito cortesano. Tanto José Camarón como Luis Planes ya habían completado su formación con varias estancias en Madrid; a partir de ahora el tránsito de estudiantes quedará institucionalizado al ser enviados de forma regular pensionados valencianos a San Fernando, siendo Rafael Ximeno uno de los primeros en recibir esta ayuda. Con la creación de la Academia de San Carlos se iniciará una etapa de confluencias estilísticas basadas en el academicismo ilustrado y que configurarán el llamado neoclasicismo valenciano el cual mantendrá un carácter diferenciado del arte desarrollado en Madrid a consecuencia del gran peso que todavía tenía el barroco en la realidad artística de la región mediterránea.⁴⁶

Vergara, Camarón y Planes fueron sucediéndose en la dirección de Pintura de la Academia de San Carlos y, tanto en su labor docente como en sus obras, queda patente la orientación que dieron del ramo hacia el nuevo gusto clasicista en el que aún estarán

de Promoció Cultural, Museu i Belles Arts, Valencia, 1998. De gran relevancia para el estudio de San Carlos es el boletín publicado por la propia institución académica en 1773 en la que narra su proceso fundacional: *Noticia histórica se los principios progresos, y erección de la Real Academia de las Tres Nobles Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura, establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en junta publica Celebrada en 18 de agosto de 1773*, Imprenta de Benito Monfort, 1773.

⁴⁴ Aldana Fernández, Salvador. Op. cit., 1998, pp. 35-37.

⁴⁵ Bérchez, Joaquín, Op. cit., 1987, p.33.

⁴⁶ Bérchez, Joaquín. Op. cit., 1990, vol. IV, pp. 352-353.

presentes ciertas reminiscencias barrocas características del ámbito valenciano.⁴⁷ Además de la obra de su tío, Ximeno también estuvo en contacto y debió observar los trabajos de los otros dos grandes pintores académicos del momento. El estilo dinámico y el cromatismo suave y luminoso de José Vergara presente, por ejemplo, en las pinturas del casquete del presbiterio de la iglesia del Temple y en las pechinas y cúpula de la capilla de la comunión de la iglesia de los Santos Juanes, también contribuirán en la configuración de su carácter como pintor decorativo.⁴⁸



La Asunción y Coronación de la Virgen. José Vergara (1770)
Iglesia del Temple. Valencia

La gran vocación Eucarística que existía en la ciudad de Valencia debida a la presencia del santo Cáliz y a la construcción del Real Colegio Seminario del Corpus Christi entre 1586 y 1604 por San Juan de Ribera (1569-1611), propició a lo largo de los siglos XVII y XVIII la edificación de numerosos trasagrarios y capillas de la comunión adosadas a

⁴⁷ Aguilera Cerni, Vicente (Coordinador). «Del manierismo al arte moderno», *Historia del Arte valenciano*, Tomo IV, Biblioteca Valenciana, Valencia, 1989, p. 162; Alejos Morán, Asunción. «La pintura en la Valencia del siglo XVIII», *La Real Academia de San Carlos en la Valencia Ilustrada*, Román de la Calle (coord.), Univeristat de València, Valencia, 2009, p. 232.

⁴⁸ Alejos Morán, Asunción. «La capilla de la Comunión del templo de los Santos Juanes de Valencia», *Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp.87-108.

los diferentes templos de la diócesis.⁴⁹ Estos nuevos espacios requerían de una decoración mural basada en programas de temática eucarística lo que propició la aparición de un número importante de pintores dedicados a la decoración de bóvedas y cúpulas. Los dos últimos tercios del siglo XVIII fueron de una gran actividad constructiva en Valencia produciéndose también la reforma de numerosas iglesias góticas para dotarlas de una decoración clasicista, tendencia innovadora que fue impulsada desde la Real Academia de San Carlos.



Cúpula de la Capilla de la Comunión. José Vergara (1782-1786)
Iglesia de los Santos Juanes. Valencia

Esta etapa de renovación cultural y artística surgida a partir del academicismo valenciano estuvo propiciada por el momento de estabilidad cultural iniciado con el nombramiento del arzobispo Andrés Mayoral Alonso de Mella (1685-1769). El periodo se caracterizaba por la presencia de una nueva sensibilidad de la Iglesia cercana al jansenismo y opuesta a la religiosidad barroca;⁵⁰ esta tendencia se verá reflejada en las obras que se impulsen desde la Diócesis y en las que se observará un marcado carácter clasicista. Afín a

⁴⁹ Pingarrón Seco, Fernando. *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1998.

⁵⁰ Bérchez, Joaquín. Op. cit., 1990, vol. IV, p. 359.

las corrientes ilustradas, el arzobispo Mayoral se preocupó por fomentar durante su largo pontificado la cultura y la enseñanza, creó escuelas de niños y niñas por toda la diócesis e impulsó la fundación de la biblioteca pública del arzobispado, el museo monetario y el museo de antigüedades. Su vinculación con el academicismo valenciano se inicia con sus aportaciones para la financiación de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara y, a partir de 1768, a la Real Academia de San Carlos.⁵¹ Mayoral tendrá un papel importante en el desarrollo de la carrera de Francisco Pérez Bayer (1711-1794), nombrado en 1738 maestro de pajes y secretario conseguirá, gracias a su apoyo, la cátedra de hebreo en la Universidad de Valencia y más tarde en la de Salamanca.⁵² Cuando años más tarde Pérez Bayer llegue a la Corte de Carlos III quedará configurado en torno a su figura un grupo de valencianos con gran poder e influencia en el ámbito cultural y artístico; entre ellos estarán Antonio Ponz (1725-1792), secretario de la Academia de San Fernando y Manuel Monfort (1736-1806), quien se ocupará de manera muy activa de la formación y actividad profesional de Rafael Ximeno durante su estancia madrileña.⁵³

Francisco Fabián y Fuero (1719-1801), será el continuador de la corriente ilustrada iniciada por Mayoral en Valencia. Llegará a la archidiócesis tras haber ejercido como obispo de la ciudad de Puebla en la Nueva España durante los años 1765 a 1772. Su preocupación por el cuidado de los desfavorecidos y la enseñanza le llevaron a proteger las instituciones que realizaban una labor social como el Hospital general, la casa de la Misericordia, Casa de niñas y el Colegio de niños huérfanos. Su interés por difundir la obra del humanista Juan Luis Vives (1492-1540) le lleva a colaborar con el más destacado pensador ilustrado del ámbito valenciano Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781), a pesar de las tensas relaciones que mantenía con él, Fabián y Fuero financiará la edición de *Opera*

⁵¹ Cárcel Ortí, Vicente. *Historia de la Iglesia en Valencia*, Arzobispado de Valencia, Valencia, 1987, Tomo I, pp. 278-279. Para analizar la relación de los arzobispos de Valencia con el pensamiento ilustrado es interesante consultar el estudio de Antonio Mestre en Mayans i Siscar, Gregorio, Epistolario XXIV. *Mayans y los arzobispos de Valencia Orbe, Mayoral y Fabián y Fuero*, Antonio Mestre Sanchis (estudio preliminar, transcripción y notas), Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, Valencia 2009.

⁵² Albiñana, Salvador. *Universidad e ilustración. Valencia en la época de Carlos III*, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Universitat de València, Valencia, 1988, p. 37.

⁵³ Mestre Sanchis, Antonio. «Un grupo de valencianos en la Corte de Carlos III», *Estudis. Revista de historia moderna*, n.º 4, Universitat de València, 1975, pp. 213-230.

Omnia de Vives que fue publicada en nueve tomos por la imprenta de Benito Monfort (1716-1785) y que sería ilustrada por Rafael Ximeno.⁵⁴

Habiendo observado el contexto valenciano, cabe señalar que en Madrid, los años centrales del siglo XVIII también supusieron una etapa de cambios en el panorama artístico. La llegada de artistas italianos a la corte del rey Carlos III propició la entrada de unos nuevos modelos estéticos que sustituirán al barroquismo rezagado que se resistía a desaparecer. En 1753 llega a Madrid Corrado Giaquinto (1703-1764) para hacerse cargo de la decoración del Palacio Real.⁵⁵ Sus trabajos al fresco basados en composiciones claras, cromatismo suave e iluminación uniforme —con la que supera la acentuación de contrastes y el claroscuro— marcan un cambio en el estilo de pintura decorativa que será adoptado e impulsado de manera inmediata por el círculo de la Real Academia de San Fernando, de la que el pintor italiano es nombrado director el mismo año de su llegada a España.⁵⁶

Pintores como Antonio González Velázquez (1723-1794), Francisco Bayeu (1734-1795) o Mariano Salvador Maella (1739-1819) —que completa su formación como pensionado en Roma— adoptan de manera temprana esta nueva sensibilidad característica de los artistas italianos y le dan continuidad desde la Academia madrileña.⁵⁷ Tras la marcha de Giaquinto a Italia llegan a Madrid Giambattista Tiepolo (1696-1770) y Anton Rafael Mengs (1728-1779) para seguir con el proyecto decorativo en el Palacio Real.⁵⁸ La

⁵⁴ Cárcel Ortí, Vicente. Op. cit., 1987, Tomo I, p. 286. La figura de Mayans está ampliamente estudiada por Mestre en numerosos estudios. Mestre Sanchís, Antonio. *Mayans y Siscar y el pensamiento ilustrado español contra el absolutismo*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, León, 2007.

⁵⁵ Jordán de Urríes y de la Colina, Javier. «La pintura mural», en *Carlos III. Majestad y Ornato*, Benito García, Pilar; Jordán de Urríes y de la Colina, Javier y Sancho Gaspar, José Luis. Catálogo de la Exposición, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Madrid, 2016, pp. 155-208. Urrea Fernández, Jesús. «Corrado Giaquinto en España», en Pérez Sánchez, Alfonso E. (dir.), *Corrado Giaquinto y España*, Catálogo de Exposición, Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid, 2006, pp. 35-55.

⁵⁶ Véase Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808); contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.

⁵⁷ Véanse los siguientes estudios sobre la pintura decorativa de Bayeu y Maella: Bartolomé, Belén. «Francisco Bayeu, decorador, en los Reales sitios» y Pérez Sánchez, Alfonso E., «Francisco Bayeu en el panorama de la de la pintura española de su tiempo», ambos capítulos pertenecen a *Francisco Bayeu (1734-1795)*, Catálogo de la Exposición, Ibercaja, Zaragoza, 1996, pp. 29-50 y pp. 109-112. Mano, José Manuel de la. *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2011, pp. 109-112.

⁵⁸ Úbeda de los Cobos, Andrés (dir.), *Lorenzo Tiepolo*, Catálogo de Exposición, Museo del Prado, Madrid, 1999. Sancho Gaspar, Jose Luis. «Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de

presencia del pintor bohemio marcará otro cambio teórico y artístico en el ámbito academicista. Su concepción del «bello ideal» basado en las esculturas de la antigüedad grecorromana se presentará en sus obras con una gran severidad, definición de contornos e intensidad cromática. En la academia la enseñanza se verá muy influenciada por la teoría de Mengs instaurándose la copia a lápiz y sanguina de modelos clásicos como la base del método del aprendizaje artístico.⁵⁹ Esta impronta clasicista causará un gran impacto en el desarrollo del arte producido en la corte y en la formación y carrera del joven Ximeno.

3. Etapa de formación en Madrid

Rafael Ximeno y Planes consta como matriculado en la Real Academia de San Fernando en el año de 1776. Su familia se hizo cargo de los gastos generados por su desplazamiento y estancia ya que no recibió en un primer momento ayuda oficial por parte de la Academia de San Carlos. En el libro de registros de matrícula de la Academia de San Fernando aparece la siguiente anotación: «Año de 1776. 3 de junio. D. Rafael Ximeno natural de Valencia de 17 años. Discípulo de su Academia».⁶⁰

Instalado en Madrid se presentó, seguramente por consejo de sus familiares, a Manuel Monfort y Asensi, grabador valenciano con el que forjará una estrecha relación. Monfort se formó en las clases de dibujo que impartían los hermanos Vergara, no se sabe con seguridad quien le enseñó el arte del grabado pero posiblemente tuvo relación en los inicios de su carrera con el grabador y platero Tomás Planes, abuelo de Rafael Ximeno.⁶¹ Manuel

Madrid», *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Negrete Plano, Almudena (dir.), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, 2013, pp. 51-63.

⁵⁹ Sobre la influencia de la presencia de Mengs en la corte y la Academia consúltense los siguientes estudios: Negrete Plano, Almudena (dir.); Jordán de Urríes y de la Colina, Javier *et al.*, *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, 2013; Úbeda de los Cobos, Andrés. «Propuesta de reforma y planes de estudio: las reformas de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Archivo Español de Arte*, n.º 240, Madrid, 1987, pp. 447-461; Úbeda de los Cobos, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Aldeasa, 2001.

⁶⁰ ARASF. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, p. 120. También en Pardo Canalis, Enrique. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752-1815*, Madrid, 1967, p.118.

⁶¹ Por la semejanza de sus primeros trabajos con los de Juan Bautista Ravanals y Tomás Planes, se podría afirmar que tuvo relación con ellos. Los tres participaron en la edición del libro de fiestas de Vicente Orti: «*Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró la quinta centuria de su cristiana conquista*», publicado en la imprenta de Antonio Bordazar en 1740. Catalán Martí, José Ignacio. «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel

Monfort y Tomás Planes también coincidieron en la fundación de la Academia de Santa Bárbara, siendo los dos nombrados Académicos de Mérito en 1754. Consecuencia de las buenas relaciones que debieron existir entre ambos, Manuel Monfort brindará ayuda constante a Rafael Ximeno desde que el pintor se traslade a Madrid, ocupándose de dirigir su formación y consiguiéndole más adelante numerosos trabajos como ilustrador en la imprenta de su padre, Benito Monfort y Besades (1716-1785).

Tal y como hemos comentado con anterioridad, Manuel Monfort fue enviado a Madrid desde Valencia como representante de la Academia de Santa Bárbara primero y de San Carlos después, para solicitar al rey el permiso y la ayuda necesaria para poner en marcha la institución académica valenciana. En uno de estos viajes, concretamente en el año 1762, inicia una amistad con el valenciano Francisco Pérez Bayer que se encontraba catalogando en esos momentos los libros latinos, griegos y hebreos de la Biblioteca de El Escorial.⁶² Pérez Bayer se convertiría en uno de los hombres de confianza del rey Carlos III a quien conoció durante el viaje que hizo a Italia en 1756 cuando Carlos era rey de Nápoles y Sicilia.⁶³ El erudito valenciano llegaría a ser Preceptor de los Infantes y Bibliotecario Real; desde su destacada posición ayudaría a Manuel Monfort a acceder a cargos de máxima responsabilidad en la Corte llegando a ser nombrado en 1784 Director de la Imprenta Real y su taller de fundición y Tesorero y Administrador de la Biblioteca Real. Monfort no descuida su labor como académico ejerciendo desde 1778 como director de estudios en Madrid de los pensionados valencianos.

Durante el primer año que Rafael Ximeno pasó en Madrid intentó aprovechar al máximo las clases en la Academia de San Fernando y la tutela de Manuel Monfort. Ya que su familia tenía que costear todos los gastos, se esforzó al máximo para conseguir el reconocimiento de la Academia de San Carlos y así obtener una pensión que no hiciera tan

Monfort y Asensi», *Ars Longa*, n.º 14-15, 2005-2006, p. 234. Y Gallego, Antonio. *Historia del grabado español*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1979, p. 292.

⁶² Correa, Antonio (coord.), «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII», en *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la Exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museu Sant Pius V, Fundació «la Caixa», Barcelona, 1993, p. 140.

⁶³ Mora Rodríguez, Gloria. «La 'Erudita peregrinación'. El viaje arqueológico de Francisco Pérez Bayer a Italia (1754-1759)», Beltrán Fortes, José *et al.*, (eds.), *Iluminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2003.

gravosa a la familia su estancia en Madrid. Según el Acta del 6 de julio de 1777 de la Academia de San Fernando, solicita un Certificado del aprovechamiento de sus estudios, para acreditar sus avances presenta una copia de un *San Juan Bautista* de Rafael Mengs y unos dibujos del natural.⁶⁴

Debiendo Rafael Ximeno, Discípulo de la Academia, complacer a sus Padres en pasar por algún tiempo a Valencia, su patria, presentó a la Junta, la copia de un *San Juan Bautista* cuyo original es de Antonio Rafael Mengs, y, juntamente diferentes dibujos de cabezas y figuras hechas en la sala del natural, para que en vista de sus fatigas, le concediese la Academia una certificación de Discípulo aprovechado, y le recomendase a la de San Carlos de Valencia. La Junta se complació en ver el adelantamiento de este Joven de tierna edad, y me mandó darle lo que deseaba.⁶⁵



Autorretrato de A. Rafael Mengs. 1773
Óleo sobre tabla. 56.5 x 43 cm
Gemäldegalerie. Berlín



Copia por Rafael Ximeno y Planes. 1777
óleo sobre lienzo. 56 x 52 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

⁶⁴ Espinós Díaz, Adela. «Rafael Ximeno y Planes en España», en Tolsá, *Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Catálogo de la Exposición, Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè. Centenari del Descobriment D'Amèrica, Valencia, 1989, p. 144.

⁶⁵ ARASF. Libro de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1776 hasta 1786. Acta correspondiente al 6 de julio de 1777, fol. 58v-59r.

La Academia de San Fernando, siguiendo las instrucciones del secretario Antonio Ponz preparó otro certificado de aprovechamiento para Rafael Ximeno que presentó poco después en la Academia de San Carlos. Los académicos de Valencia reconocieron los méritos alegados por Rafael Ximeno en la Junta ordinaria de 28 de septiembre de 1777.⁶⁶ Además del certificado de los reconocimientos de la Academia de San Fernando, el joven artista presentó a la institución valenciana el cuadro *Autorretrato del pintor Antonio Rafael Mengs*.

El sistema educativo de las academias durante el siglo XVIII basaba una parte importante de la formación de los artistas en la copia de cuadros y grabados de las colecciones y los repertorios que las instituciones poseían para tal uso. La Academia de San Fernando contaba con una colección de vaciados en yeso que reproducían estatuas griegas y romanas y dibujos y estampas de las pinturas de Rafael, Corregio, Tiziano, Miguel Ángel, Carracci y Reni entre otros.⁶⁷ Rafael Ximeno tuvo especial preferencia por la obra de Rafael Mengs de quien, según sus propias palabras, llegó a ser discípulo.⁶⁸ La concepción artística de Mengs supondrá una importante influencia en la obra que el artista valenciano realice en la Nueva España, tanto en su faceta como retratista como en la de pintor de grandes proyectos murales así como la aplicación de sus teorías a la enseñanza académica. El autorretrato que Ximeno copia de Mengs presenta al pintor bohemio de 45 años de edad, en él se muestra como un hombre maduro en cuyo rostro se pueden observar ciertos rasgos de cansancio. Este autorretrato debió ser una obra muy apreciada por la familia ya que su propia hija Ana María (1751-1792) realizó una versión del mismo en pastel.⁶⁹ El pintor bohemio fallecería en Roma en 1779, seis años después de pintar este cuadro. A lo largo de su etapa de formación Rafael Ximeno realizó copias de varios trabajos de Mengs, el ya citado *San Juan Bautista*, una *Virgen* y el *retrato de Isabel Parreño y Arce, marquesa del*

⁶⁶ ARASC. Libro Primero de acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786, Acta de 28 de septiembre de 1777.

⁶⁷ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. *El Siglo XVIII. Entre Tradición y Academia*, Ed. Silex, Madrid, 1992, pp. 163-164.

⁶⁸ ARASC. Legajo 65/ expediente 1-76.

⁶⁹ Museo del Prado número de catálogo: D07452.

Llano, el cual se conserva en el museo de Bellas Artes de Valencia junto con el *autorretrato* y que comentaremos más adelante.⁷⁰

El mismo año que Ximeno copió el *Autorretrato* también hizo una copia del retrato de Carlos III realizado por Mengs en 1767 —destinado al Cuarto de la Princesa de Asturias— y que quedó establecido como una de las imágenes oficiales del monarca.⁷¹ La copia realizada por Ximeno fue un encargo de la recientemente fundada Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia para ser colocada presidiendo su Sala de Juntas y de la cual eran miembros de mérito tanto su tío Luis Planes como Manuel Monfort y el resto de profesores de la Academia de San Carlos.⁷²

En la copia de Ximeno observamos el esmero con el que el pintor plasmó las diferentes calidades presentes en la obra, resaltando los brillos metálicos de la armadura y de la seda rosada de la faja. Este característico tratamiento de calidades que Mengs conseguía captar de manera magistral influirá de manera notable en la posterior producción retratística de Ximeno. El pintor valenciano establece en el retrato unas pequeñas variantes. La primera de ellas corresponde al encuadre ya que decide presentar al monarca desde la cintura recortando el resto de la figura al igual que hará cuando copie el *retrato de la Marquesa de Llano*; así se consigue una mayor sensación de cercanía con el espectador, aunque, en este caso resta solemnidad a la imagen. La segunda variante que introduce Ximeno es la que presentan los brazos. En la copia el brazo derecho está más flexionado para poder aparecer en la imagen y el izquierdo, aunque la mano se mantiene en la misma posición, está mucho más escorzado, lo cual genera una mayor profundidad en la escena.

⁷⁰ La copia del San Juan Bautista y la Virgen, tal como cita Adela Espinós, aparecen citados en los inventarios de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, sin embargo, no están registrados en los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 153.

⁷¹ Museo del Prado, P02200. *Carlos III. Majestad y Ornato*, Benito García, Pilar; Jordán de Urries y de la Colina, Javier y Sancho Gaspar, José Luis. Catálogo de la Exposición, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Madrid, 2016, p. 62.

⁷² La noticia de la existencia de estas obras corresponde a Fernando Benito Doménech, que cita el *Catálogo de las Pinturas y Estampas de la Real Sociedad Económica de Valencia*, Imprenta de Benito Monfort, Valencia, 1836, p. 53. Tal como se referencia en el artículo de Espinós Díaz, Adela y García Sáiz, M. Concepción. Op. cit., 1978, p. 135, nota 82.



Retrato de Carlos III. Anton Rafael Mengs. 1767
Óleo sobre lienzo. 151,1 x 109 cm
Museo del Prado. Madrid



Retrato de Carlos III. Rafael Ximeno. 1777
Óleo sobre lienzo. 106 x 84,5 cm
Real Sociedad Económica de Amigos del País de
Valencia. Valencia

Por último, vemos como debido a la cronología posterior de la copia realizada por Ximeno, el artista puede introducir los detalles correspondientes a la Orden de Carlos III fundada en 1771. En el cuadro de Mengs se observa sobre el pecho del monarca la insignia del Toisón de Oro, y las cruces enjoadas de la Orden de San Gennaro y Saint-Esprit con su característica paloma. En la copia de Ximeno, este añade la cruz de la Orden de Carlos III justo debajo del Toisón y coloca sobre la banda roja correspondiente a la Orden de San Gennaro la banda albiceleste característica de la Orden fundada por el propio monarca. Sin duda la presencia de Ximeno en Madrid y la pertenencia a la Real Sociedad como miembros de mérito tanto de Manuel Monfort como de su tío Luis Planes, facilitó la realización de este encargo.⁷³ En el archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del

⁷³ Luis Planes fue el autor del frontis que adorna diversas publicaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, una de ellas es el *Discurso sobre lo útil, y aun necesario que se cree ser á los campos de la huerta de esta Ciudad el estiercol y polvo que se saca de sus calles, y perjudicial á la salud pública que permanezca en ellas*, Oficina de D. Benito Monfort, Valencia, 1788.

País de Valencia se encuentra la referencia del pago a Ximeno de 376 reales de vellón por la obra.⁷⁴



Retrato de Carlos III. Rafael Ximeno. 1777
(detalle) Óleo sobre lienzo. 106 x 84,5 cm
Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Valencia

Existe también en los fondos de la Real Sociedad Económica otro cuadro realizado por Ximeno, es una *Virgen con Niño* copia de Murillo adquirido al mismo tiempo que el retrato del monarca; este lienzo también se destinó a la Sala de Juntas.⁷⁵ Ximeno realiza una versión de la *Virgen con Niño* de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) perteneciente en la actualidad a una colección particular. El pintor valenciano reproduce casi con exactitud la pose de las figuras, sin embargo, interpreta de manera muy libre sus rostros. Opta por unas formas redondeadas de mejillas sonrosadas tanto en la Virgen como en el Niño con los que se muestra más cercano a la pintura desarrollada en la corte tanto por los pintores italianos como Tiepolo o las obras de Mengs y que Ximeno tuvo oportunidad

⁷⁴ ARSEAPV, Caja VII, Legajo XII. *Cuenta de la Tesorería de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia rendida por su tesorero, D. José Salvador, desde el 1 de julio de 1778 hasta el 22 de junio de 1779*. n.º 5. <http://hdl.handle.net/10251/18496> [20 de marzo 2017]

⁷⁵ Por este cuadro se pagaron 903 reales de vellón. ARSEAPV, Caja VI, Legajo VII. *Cuentas de tesorería de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia rendida por su tesorero el Señor Conde de Peñalva, desde el 31 de julio de 1777 hasta el 30 de junio de 1778*. n.º 13. <http://hdl.handle.net/10251/18660> [20 de marzo 2017]

de conocer durante su estancia en Madrid. De este cuadro destaca la delicadeza con la que están tratadas las carnaciones, la serenidad expresiva en los rostros y la tierna actitud entre ambas figuras. En estas dos copias encargadas por la Real Sociedad Económica es posible advertir los progresos de Ximeno y su capacidad de asimilación y reinterpretación de las tendencias con las que está en contacto en el ámbito cortesano.



La Virgen con el Niño. Bartolomé Esteban Murillo
(ca.1660-1665)
Óleo sobre lienzo. 103,2 x 82,7 cm
Colección Masaveu. Asturias



La Virgen con el Niño. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 105 x 84 cm
Real Sociedad Económica de Amigos del País de
Valencia. Valencia

Volviendo al certificado de aprovechamiento que se envió desde la Academia de San Fernando junto con la copia del autorretrato de Mengs —y en el que se referencian otras obras, posiblemente el retrato del Rey y la Virgen con el Niño—, la Junta de San Carlos valoró positivamente el desempeño y los adelantos de Rafael Ximeno decidiendo por unanimidad, nombrarle Académico supernumerario:

Di cuenta de un Carta de la Real Academia de S. Fernando, la que expresa la aplicación, y adelantamientos que ha hecho Rafael Ximeno discípulo de esta Real Academia de S. Carlos, en el tiempo que ha permanecido en la Corte; juntamente con un memorial del mismo, acompañado de un *retrato del Caballero D. Antonio Mengs*,

que dicho Ximeno ha pintado al óleo, por el original que el expresado caballero Mengs tiene hecho por sí mismo: cuya obra con otras que dicho Ximeno tiene hechas manifiestan su disposición, y las esperanzas que se prometen de su talento y aplicación, lo que ha movido a la Real Academia de S. Fernando a Recomendar el mérito de este Joven a esta de S. Carlo. Y en consecuencia de todo lo expresado, en esta misma Junta, se acordó crear Académico supernumerario al mencionado Ximeno en su clase de Pintura: como efectivamente fue creado con todos los votos.⁷⁶

En una nota al margen de este acta, añadida posteriormente, se puede leer la anotación «No aceptó este grado». La explicación a esta renuncia aparece en las cartas que Ximeno remitirá el siguiente año a San Carlos en las que pide que se deje sin efecto el nombramiento de Académico supernumerario por considerarlo perjudicial a la hora de participar en los concursos convocados por la Academia de San Fernando. Más adelante analizaremos el contenido de estas misivas y las razones que Ximeno argumentaba al respecto.

4. Concursos e inicios como dibujante para grabados

En 1778 se convoca en la Academia de San Fernando el Premio de la primera clase de pintura, el cual no se había realizado desde el año de 1774. Ximeno tenía un gran interés en participar en este concurso ya que los dos alumnos más votados obtendrían una pensión para costear sus estudios. El tema propuesto estaba acordado por la Junta general desde el 4 de diciembre de 1774 y tenía que haber servido para el concurso de 1775, que finalmente no se convocó. Así la Academia acordó mantener el mismo tema, y para el concurso de Pintura de Primera clase del año 1778 se planteó la realización de un cuadro que representara el siguiente episodio *Anibal, que con su ejército de Españoles y Africanos rompe por las asperezas de los montes y asienta sus Reales en las faldas de los Alpes*.

El cuadro que pintó Rafael Ximeno para aquella ocasión se conserva en la Real Academia de San Fernando donde aparece catalogado como *Encuentro de dos caudillos romanos*, título que no se ajusta con exactitud al tema representado.⁷⁷ La formación académica de los pintores era compleja y exigente, además de la preparación técnica en

⁷⁶ ARASC. *Libro Primero de Acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. Acta correspondiente al 28 de septiembre de 1777.

⁷⁷ Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.º de inventario: 0300.

manejo del dibujo, el pincel y el color, los artistas debían estar impuestos en iconografía cristiana y en historia sagrada y profana. Para poder afrontar los temas propuestos en los concursos era necesario ser conocedor de los personajes históricos y literarios, tener nociones sobre los diferentes tipos de indumentaria tanto masculinas como femeninas así como la apariencia de los uniformes o equipamientos de los soldados de los diferentes ejércitos. Era tan amplio el número de temas que debían tratar que resultaba muy difícil reflejar la realidad histórica y arqueológica de manera fiel y verídica y, aunque consultaban obras antiguas, grabados y fuentes literarias, era posible que el resultado final fuera una evocación o recreación del momento histórico y no una representación fidedigna de los hechos.

Esa obra es el único lienzo localizado de temática histórica en la producción de Ximeno. Al ser un ejercicio para un concurso el artista no contaba con total libertad ya que el tema era impuesto y debía ser pintado en un tiempo limitado, sin embargo, en este cuadro podremos observar los avances en la formación de Ximeno y la forma en la que emplea los recursos aprendidos en las academias de Madrid y Valencia. La obra presenta una composición marcadamente clásica en cuanto a la disposición de figuras, tratamiento espacial-perspectivo, el equilibrio y la armonía de colores. Ximeno sitúa, como hará tantas veces en sus dibujos para ilustraciones de libros, un grupo de tres soldados interactuando entre sí en el ángulo inferior izquierdo, formando una composición triangular. El soldado que está sentado sobre una piedra y descansa su pierna sobre el tambor, parece mirar y señalar con su mano izquierda el centro de la composición, introduciendo la acción principal al espectador. El abanderado sostiene su estandarte con el cual proyecta su sombra al centro de la composición, dotando con este recurso de profundidad al cuadro.



Anibal en los Alpes/ Encuentro de dos caudillos romanos. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 126 x 168 cm
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En el centro de la composición, creando el segundo plano, aparecen dos caudillos cartagineses dialogando, ambos están equipados con dos mantos al modo del *palidamentum* romano. El personaje central que vemos de frente aparece en un *contraposto*, postura que tantas veces debieron copiar los alumnos de la academia a partir de los vaciados de esculturas clásicas. Lleva en su mano un pequeño bastón de mando o cetro, para que el espectador pueda identificar a Aníbal Barca, el gran caudillo cartaginés. El otro personaje aparece en una postura dinámica, caminando al encuentro de Aníbal. La iluminación y el color de sus mantos, amarillo con tintes rojos, uno y rosado el otro, atraen las miradas al centro del cuadro. A la derecha vemos a dos soldados conversando, uno de ellos porta sandalias, faldellín corto y *lorica musculata*, y está representado de espaldas. Esta disposición aparentemente casual de los personajes será un recurso que también utilizará Ximeno en numerosas ocasiones en sus composiciones para ilustrar libros y que sirve para generar una sensación de espontaneidad en la escena.

Tras los caudillos aparecen en tercer plano varios grupos de soldados con sus lanzas en formación. El azul y el blanco son los colores dominantes de sus ropajes. A la izquierda aparece la cabeza de un caballo acompañada por dos soldados, uno de ellos en escorzo; mientras, por el flanco derecho y a lo lejos, avanza un grupo heterogéneo de soldados entre los que podemos distinguir las siluetas de unos elefantes. La hilera de tiendas del campamento militar nos conduce en perspectiva lineal hasta el fondo de la composición, que queda cerrada por los picos distantes que conforman los Alpes.

Cabe la posibilidad de que el tema elegido para este concurso hubiese sido inspirado por la obra que realizó Francisco de Goya (1746-1828) durante su estancia en Italia para el concurso de la Academia de Parma del año 1771. El tema elegido por la institución italiana fue *Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes*, Goya no fue premiado pero recibió una mención especial.⁷⁸ Al regresar a España a finales de junio de ese mismo año, trajo consigo el cuadro que seguramente fue observado y comentado por los académicos de San Fernando. Quizá, inspirados por esta obra decidieran proponer un tema similar en su próximo concurso tal y como acordaron en la Junta general del 4 de diciembre de 1774 sin embargo, el concurso no se realizaría hasta 1778. Hemos visto como Ximeno en su lienzo intentó representar la escena ajustándose de manera exacta al tema propuesto y optando por una composición equilibrada en la que destacara la construcción espacial en diferentes planos y la disposición y anatomía de las numerosas figuras humanas presentes en el cuadro.

Fueron cinco opositores los que se presentaron al concurso: Isidro Isaura (--), Agustín Navarro (1754-1787), José Camarón (1760-1819)⁷⁹, Agustín Esteve (1753-1830) y Rafael Ximeno. El jurado estaba formado por quince vocales. Realizados los trabajos y sometidos al veredicto del jurado, la pintura de Agustín Navarro obtuvo catorce votos favorables y la de Rafael Ximeno un voto, quedando sin ningún voto las otras composiciones. En este momento algunos miembros del jurado señalaron que con la obtención de un solo voto no debía adjudicarse el segundo premio y por ello se pasó a realizar una nueva votación. En la

⁷⁸ Wilson-Bareau, Juliet y Mena Marqués, Manuela B (comisarias). *Goya. El Capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, Madrid, 1993, p. 98.

⁷⁹ José Camarón Meliá era hijo de José Camarón y Bononat (1731-1803).

segunda ronda seis vocales votaron la obra de Isidro Isaura, cuatro eligieron la de Rafael Ximeno y un vocal optó por la pintura de Agustín Esteve. Con este resultado se declaró segundo a Isidro Isaura quedando tercero Rafael Ximeno sin derecho a premio ni pensión.⁸⁰ La Academia consideró oportuno concederle un premio de doscientos reales como ayuda de costa.⁸¹

Este resultado dejó a Rafael Ximeno sin la pensión que tanto ansiaba conseguir lo que probablemente le lleva a iniciar su carrera como dibujante para grabados gracias a Manuel Monfort. El grabador comienza a proporcionarle encargos para ilustrar los libros que la imprenta de su padre, Benito Monfort (1716-1785), estaba editando en Valencia. En 1779 participa en la edición de *La Crónica de Juan II* de Fernán Pérez de Guzmán y en 1780 realiza ilustraciones para *La Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar. Un año después participará en la obra de Pérez Bayer *De Numis Hebraeo-Samaritanis* y en 1782 se encarga de las ilustraciones de la *Opera Omnia* de Juan Luis Vives. Comienza así una fructuosa etapa en la que Ximeno participará en las empresas bibliográficas más importantes del momento tanto en Valencia como en Madrid. Debido a la gran cantidad de obras realizadas, su trabajo como dibujante para grabados se estudiará de manera detallada en el siguiente capítulo.

Ximeno permaneció durante este tiempo pendiente de los concursos de la Academia de San Fernando y, ante la inminente convocatoria de las oposiciones para las pensiones a Roma, escribió el 25 de diciembre de 1778 al Presidente de la Academia de San Carlos para que se anulara su nombramiento de Académico supernumerario.

Se le dijo que esa Real Academia le nombraba o nombraría Académico supernumerario pero esto quedó así de palabra y no se dio título o papel que lo acreditase; y habiendo visto por experiencia que este título por ahora podía servirle de óbice o embarazo para las Oposiciones que en esta Academia de San Fernando se van a principiar para las Pensiones a Roma y también para las de Ayuda de costa que esta misma Academia da todos los meses: En atención a V. I. Suplica rendidamente se sirva tener a bien suspender ese nombramiento con que pensó honrarle y tenerle sólo por su

⁸⁰ *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 25 de Julio de 1778*. Madrid. Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, pp.41, 45, 47 y 48.

⁸¹ Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 152.

hijo y discípulo prometiendo que sus obras y trabajos que piensa ir presentando a V. S. Le hagan acreedor en el Amor de V. S. En esta y en cualquier otra graduación con que en adelante piense V. S. Honrarle.⁸²

Ximeno debió contar en Madrid a Manuel Monfort el incidente ocurrido con Don Antonio González Velázquez (1723-1794), Director de la sala del natural, quien no quiso firmar los dibujos realizados por Ximeno por considerarle individuo de la Academia de San Carlos. Preocupado por esta situación, solicitó anular el nombramiento de Valencia para poder así optar a los premios para las pensiones de San Fernando y Roma. Antonio Ponz, en su función de secretario de la Academia madrileña, escribirá a San Carlos de Valencia una carta en los siguientes términos:

Hice presente un memorial de Don Rafael Ximeno quien con motivo de no haberle firmado el Sr Director Don Antonio González las figuras que había dibujado en la sala del natural el mes de diciembre último por entender que era individuo de la Academia de San Carlos, exponía que él no se tenía por tal Académico, porque aunque en vista de unas obras, que le presentó, le manifestó el Secretario que le darían este honor, ni sabía que se le hubiera dado, ni le habían entregado ningún título. Enterada la Junta de lo dicho, me mandó que yo preguntara al expresado secretario de la Academia de San Carlos en nombre de esta si el expresado Ximeno era Académico o se mantenía en calidad de Discípulo para proceder en adelante según la reglas establecidas en los estatutos.⁸³

Tras las gestiones realizadas debió solucionarse el problema siendo esta la razón por la que se añadió al acta de 28 de septiembre de 1778 la nota «No aceptó el grado». Abierta la convocatoria de las pensiones a Roma, Rafael Ximeno pudo presentarse al concurso como discípulo y no como individuo de la Academia de San Carlos. A su interés por viajar a Roma sin duda debió contribuir el consejo de su tío Luis Planes, ya que él mismo participó, sin éxito, en este mismo concurso años atrás.⁸⁴ La pensión a Roma era un premio muy deseado por los alumnos de la academia, solo los más sobresalientes conseguían viajar a Italia, lo que suponía un gran impulso para sus carreras ya que les permitía estar en

⁸² ARASC. Legajo 65/expediente 1- 68 B. Carta enviada por Rafael Ximeno y Planes el 25 de Diciembre de 1778. Se reproduce íntegramente en Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 145.

⁸³ ARASF. Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas... Acta Ordinaria del 3 de enero de 1779. folios 115 r y 115 v.

⁸⁴ Orellana, Marcos Antonio de. *Biografía Pictórica Valentina*. Segunda edición. Preparada por Xavier de Salas, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 433.

contacto directo con las decoraciones de iglesias y palacios hechas por los grandes maestros antiguos, conocer de primera mano las obras conservadas en las colecciones del Vaticano y de las poderosas familias romanas así como la experiencia de convivir con los artistas de mayor prestigio del momento.⁸⁵

Al concurso convocado en 1779 para optar a las dos pensiones en Roma se presentaron Agustín Navarro, José Camarón, y Rafael Ximeno y Planes. Se propuso que realizaran una composición con el siguiente tema *Adán y Eva arrojados del Paraíso por el ángel*. Los tres pintores ya habían coincidido el año anterior en el concurso para la pensión de la Real Academia de San Fernando. En esta ocasión el Jurado declaró a José Camarón y Agustín Navarro, primero y segundo respectivamente. Rafael Ximeno quedó tercero y sin opciones al pensionado en Roma. Recibió 200 reales como ayuda de costa.⁸⁶

Ximeno continuó dedicándose de lleno a sus trabajos realizando dibujos preparatorios para las ilustraciones de diferentes libros mientras, en la Academia de San Carlos de Valencia, se produjeron una serie de acontecimientos que terminarían por favorecer al artista. La institución académica valenciana había solicitado al Rey en reiteradas ocasiones permiso para aumentar su presupuesto, finalmente Carlos III accedió a sus peticiones y el 24 de octubre de 1778 publicó un decreto: *El Real Decreto de aumento de Dotación*, en el que permitía que la Academia valenciana incrementara su recaudación en treinta mil reales de vellón añadidos a los treinta mil reales que ya se venían cobrando a cargo del Derecho de Partido y Puertas de la Ciudad de Valencia.

La nueva situación económica de la Academia de San Carlos permitió, nombramientos de nuevos cargos, el aumento de los salarios de los Directores, Tenientes, Secretario y la contratación de un segundo modelo para que los alumnos dibujaran del natural. Esta disposición de efectivos facultó a la Academia de San Carlos para que en la sesión del 20 de abril de 1779, por designación real y como reconocimiento a sus progresos le concediera una pensión a Rafael Ximeno como ayuda a sus estudios en la Academia de San Fernando. Así finalmente consiguió una pensión después de tres años de su llegada a la

⁸⁵ Cánovas del Castillo, Soledad. «Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808», en *Boletín de la Real Academia De Bellas Artes de San Fernando*, n.º 68, 1989, p. 155.

⁸⁶ Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 152.

Corte. Sus progresos fueron tan notables que por Real Orden se le prorrogó la pensión en 1782 por tres años más, con ayuda de seis reales de vellón diarios. Mariano Brandi (fl. 1779-1824), grabador valenciano con el que Ximeno colaborará asiduamente, también se vio favorecido por la misma situación.⁸⁷

José Moñino, conde de Floridablanca (1728-1808) escribió a la Academia de San Carlos comunicando el contenido de la Real Orden y la prórroga a los pensionados valencianos:

En primero de Abril del año pasado de 1779 se sirvió el Rey resolver varias dudas que se habían promovido en la Real Academia de San Carlos de esa ciudad acerca de su gobierno. Y en cuanto al punto de Pensionados en Madrid quiso S. M. Elegir los primeros y nombró a Rafael Ximeno pintor y a Mariano Brandi grabador, a los cuales mandó se les asistiere con seis reales de vellón diarios por tiempo de tres años que es el que cada Pensionado podría disfrutar de la Pensión. Y estando para concluir este tiempo e informado el Rey por Don Manuel Monfort, Director de dicha Academia y encargado del cuidado de los citados Pensionados, de la particular aplicación con que estos han correspondido, procurando cada uno a sobresalir en su Arte para la cual han manifestado las mejores disposiciones: Ha resuelto S. M. Para que dichos dos Jóvenes acaben de formarse y salgan unos profesores de mérito que sirvan de ornato a la Academia de San Carlos y a la Nación, y de estímulo a los demás Pensionados, prorrogarles por tres años más el goce de su pensión. Lo que participo a Ustedes para que haciéndolo saber la Academia les mande ésta, asistir con los seis reales diario por el expresado tiempo de la prorrogación. El Conde de Floridablanca. Madrid a 26 de marzo de 1782.⁸⁸

Continúa Rafael Ximeno su formación bajo tutela de Manuel Monfort, mientras sigue enviando muestras de su trabajo a la Academia de San Carlos, tal y como estaba establecido en las condiciones del pensionado. En febrero de 1781 envía desde Madrid un lienzo de *La Virgen* de medio cuerpo pintado al óleo, copiado de un original de Rafael Mengs. El secretario de la academia valenciana toma nota de la recepción de las obras:

⁸⁷ ARASC. *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de Las Nobles Artes, establecida en Valencia con el título de San Carlos y Relación de los Premios que distribuyó en las Juntas Públicas de 6 de Noviembre de 1776 y de 26 del mismo mes de 1780. En Valencia: En la Oficina de Benito Monfort, Impresor de la Real Academia. Año 1871*; y Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 152.

⁸⁸ ARASC. Legajo 65-3 Expediente 228A y 228B. Carta del Conde de Floridablanca enviada desde Madrid el 26 de marzo de 1782.

Di cuenta de una carta de don Manuel Monfort, Director de los Pensionados residentes en Madrid, juntamente con una *Virgen* de medio cuerpo pintada al óleo por el pensionado Rafael Ximeno del Original de don Antonio Mengs, y cuatro figuras de Academia del natural dibujadas por el mismo Ximeno.⁸⁹

El lienzo con la Virgen representaba un detalle de la *Anunciación* que encargó Carlos III al artista bohemio en 1779 para la Capilla del Palacio Real.⁹⁰ Se enviaron también cuatro dibujos de figuras copiadas del natural. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan ocho academias reproducidas a continuación, entre ellas seguramente estén las que se enviaron a San Carlos para que se pudieran constatar los progresos que Ximeno realizaba en Madrid.⁹¹ Todas las Academias están firmadas a tinta o pluma y realizadas con lápiz negro y clarión, o lápiz negro y albayalde. Se incluye a continuación un dibujo correspondiente a un estudio realizado en la clase de yeso y que representa una estatua del dios Baco y otra academia con un hombre recostado perteneciente a los fondos de la Universidad Central de Madrid.⁹²

⁸⁹ ARASC. *Libro Primero de Acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. Acta correspondiente al 11 de febrero de 1781.

⁹⁰ La copia realizada por Ximeno no se encuentra en la actualidad en los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Adela Espinós y Concepción García manifestaron no haber podido localizar la obra a pesar de que figura en el Inventario General de las Pinturas de 1797 con el número 28 y la siguiente descripción: «Una imagen de Nuestra Señora de medio cuerpo con baretta de tres palmos y dos y medio, copiado..., cuya copia fue hecha por el mismo Dn. Rafael Ximeno» Espinós Díaz, Adela y García Sáiz, Concepción. «Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México», *Archivo Español de Arte*, Tomo 51, n.º 202, 1978, pp. 115-136 y p. 121.

⁹¹ Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1984, pp. 250-255.

⁹² Patrimonio Artístico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Central de Madrid I.P.F.B.A.



Academia n.º 786
Lápiz sobre papel. 530 x 400 mm



Academia n.º 787
Lápiz sobre papel. 525 x 395 mm



Academia n.º 788
Lápiz sobre papel. 550 x 400 mm



Academia n.º 789
Lápiz sobre papel. 523 x 395 mm



Academia n.º 790
Lápiz sobre papel. 550 x 400 mm



Academia n.º 791
Lápiz sobre papel. 559 x 397 mm



Academia n.º 792
Lápiz sobre papel. 559 x 397 mm



Academia n.º 793
Lápiz sobre papel. 540 x 395 mm



Baco. N.º 794
Lápiz sobre papel. 683 x 445 mm



Academia n.º 2111
Lápiz sobre papel. 436 x 87 mm
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Central de Madrid

El 5 de abril de 1782 el conde de Floridablanca envía una carta a la Academia de San Carlos dando noticia de la publicación de una Real Orden para prorrogar las pensiones de Rafael Ximeno y Mariano Brandi por tres años más desde el 1º de abril, con asistencia de seis reales de vellón diarios.⁹³ Se realiza desde Madrid otro envío con dos obras de Ximeno cuya recepción recoge el secretario de San Carlos en las siguientes líneas:

dos cabezas de San Pedro y San Pablo, copiadas al óleo de los originales de Guido Reni, que existen en el Escorial por Rafael Ximeno, cuyas obras remite a fin de que esta Academia vea el adelantamiento del Expresado Ximeno, y en su vista acordó que dichas dos cabezas se coloquen en la Sala de Juntas. Tomás Bayarri, Secretario.⁹⁴

En estas copias de Ximeno se puede observar su progreso como pintor. No sólo se trata de reproducir la figura con corrección técnica, sino que además debe captar la expresión melancólica y arrepentida que siente San Pedro por haber negado a Jesucristo, y la mirada hacia lo alto de San Pablo que evoca su conversión camino de Damasco. Ximeno se muestra hábil en el manejo de los pinceles poniendo especial cuidado en la representación de la piel del rostro y las manos y también en los cabellos de los Santos,

⁹³ Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 152.

⁹⁴ ARASC. *Libro Primero de Acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. Acta correspondiente al 5 de abril de 1782.

logrando aproximarse a la técnica del maestro italiano, tan apreciado en el ámbito académico del momento.



San Pedro. Guido Reni. 1633-1634
Óleo sobre lienzo. 76 x 61 cm
Museo del Prado



San Pedro. Rafael Ximeno.
Óleo sobre lienzo. 76 x 60.5 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

Antonio Ponz en su descripción de El Escorial, alaba la obra de Guido Reni y da cuenta del excesivo precio que alcanzan sus obras. Lo considera «un milagro del arte» y describe los cuadros de la siguiente manera.

49. Debajo de estas pinturas están colocadas dos cabezas mucho mayores que el natural, de S. Pedro, y S. Pablo, con algo del cuerpo: S. Pedro tiene recostada la cabeza sobre su mano, y la otra extendida en el pecho, y S. Pablo está con la mano en la espada; ambas miran al cielo: son cosa maravillosa del Célebre Guido Rheni.⁹⁵

⁹⁵ Ponz, Antonio. *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Su autor D. Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de San Fernando, Individuo de la Real de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y Económica de Madrid. Dedicado al Príncipe Nuestro Señor. Tomo II. Segunda edición con estampas. Trata del Escorial. Madrid 1777.* Por D. Joachin Ibarra. Impresor de Cámara de S. M. Se hallará con los demás de esta obra en su Imprenta. Con Privilegio, p. 137.



San Pablo. Guido Reni. 1633-1634
Óleo sobre lienzo. 76 x 61 cm
Museo del Prado



San Pablo. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 76.5 x 61 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

En 1784 Manuel Monfort fue nombrado Tesorero y Administrador de la Biblioteca Real, Director de la Imprenta Real y de su Taller de Fundición. Detrás de estos nombramientos estaba Francisco Pérez Bayer quien había consolidado un grupo de valencianos, llegados a la Corte, entre los que figuraban Felipe Bertrán (1704-1783), nombrado obispo de Salamanca, José Climent (1706-1781), nombrado obispo de Barcelona, Vicente Blasco (1735-1813), que sería nombrado rector de la Universidad de Valencia, Francisco Cerdá y Rico (1739-1800), oficial de la Secretaría de Indias y de la Biblioteca Real quien tendría un papel importante en el nombramiento de Manuel Tolsá como profesor de escultura de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, o Antonio Ponz, a quien ayudó Pérez Bayer en El Escorial y en sus viajes, llegando a ser nombrado Secretario de la Real Academia de San Fernando.⁹⁶ A este grupo tan influyente y cercano al rey y al conde de Floridablanca, comenzaban a llamarlo en la Corte «las

⁹⁶ Mestre Sanchis, Antonio. «Un grupo de valencianos en la Corte de Carlos III», *Estudis. Revista de historia moderna*, n.º 4, Universitat de València, 1975, pp. 213-230, pp. 216-220; sobre Francisco Cerdá y Rico y su ayuda para el nombramiento de Manuel Tolsá: Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950, p. 51.

cabezas valencianas» y su poder despertaba recelos entre algunos camaristas.⁹⁷ Manuel Monfort, que también pertenecía al grupo, desde su nuevo cargo, continuó protegiendo a los dibujantes y grabadores valencianos facilitándoles su participación en todas las obras que promovía.⁹⁸

Gracias a las buenas relaciones de Monfort con el conde de Floridablanca, pudo conseguir autorización para que Ximeno pasara en Roma los dos últimos años de la prórroga de su pensión. Rafael Ximeno tendrá que enviar, como era preceptivo para los alumnos pensionados, dos cuadros cada año. Uno debía ser de propia invención y el otro una copia de algún cuadro de los grandes maestros. En definitiva tenía que seguir las instrucciones que le diera su director Manuel Monfort, como se puede ver en la carta que el Conde de Floridablanca escribió a la Academia de San Carlos desde El Escorial. En esta misiva se dan toda una serie de detalles que aclaran las condiciones del trabajo que tendría que realizar Rafael Ximeno en La Academia de San Lucas y las recomendaciones que llevaba para su presentación en Roma.

Al Señor Don Juan Pablo Salvador y de Asprer

Condescendiendo el Rey con la instancia que le ha hecho Don Manuel Monfort como Director en Madrid de los Jóvenes Pensionados de la Real Academia de San Carlos de esa ciudad; y así mismo Don Rafael Ximeno uno de ellos; se ha dignado conceder a éste el permiso que solicita para pasar a Roma a continuar sus estudios en el Arte de la pintura, viendo, examinando, y copiando los originales que en ella se conservan de los más célebres Profesores de las bellas Artes: Y le ha prevenido S. M. Para estimular más su aplicación, que cada año envíe dos Cuadros, el uno de su invención, y el otro copiado de algunos de los mejores originales, y además algunas Figuras de Academias dibujadas; todo con arreglo a la instrucción que le dará el Director Don Manuel Monfort: Y para que no le falten los auxilios debidos a su honrosa y loable resolución es voluntad de S. M. Que esa Academia le acuda puntualmente con la pensión que goza y se sirvió prorrogarle por tiempo de tres años en su Real Orden de 26 de Marzo

⁹⁷ Albiñana, Salvador. *Universidad e ilustración. Valencia en la época de Carlos III*, Institució Valenciana d'Estudis i investigació, Universitat de València, Valencia, 1988, Nota 264, p. 233 cita «Las cabezas valencianas ont ègalement mauvaise réputation dans la capitale: les Valenciens sont unis comme les doigts de la main». Gigas, E. «Un voyageur allemand-danois en Espagne sous le regne de Charles III», *Revue Hispanique*, LXIX, 1927, pp. 341-519.

⁹⁸ Correa, Antonio (coord.), «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII», en *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la Exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museu Sant Pius V, Fundació «la Caixa», Barcelona, 1993, p. 140.

de este año; y así mismo me ha mandado darle al citado Don Rafael, no solo el aviso del Real permiso y el Pasaporte correspondiente, si también tres cartas de recomendación, la una para su embajador en aquella Corte, otra para su Agente general, y la otra para el Director de los Pensionados de la Real Academia de San Fernando. El Conde de Floridablanca. San Lorenzo de El Escorial a 24 de Noviembre de 1782.⁹⁹



San Sebastián. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 228 x 116 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

⁹⁹ ARASC. legajo 65-3/Expediente 232 A. Carta del Conde de Floridablanca de 24 de noviembre de 1782.

Uno de los últimos envíos de obras que pudo hacer Rafael Ximeno antes de partir hacia Roma fue el San Sebastián que copió del original de Tiziano (1477-1576), que se encontraba localizado en la sacristía de El Escorial. El secretario de la Academia de San Carlos recoge la recepción del cuadro el 25 de mayo de 1783.

Hice presente una carta de Don Manuel Monfort, acompañada de algunas obras, como vamos a señalar, Un cuadro al óleo de *San Sebastián*, copia del original de Tiziano que existe en El Escorial, por Rafael Ximeno, pensionado por esta real Academia.¹⁰⁰

Antonio Ponz describe la obra original de Tiziano en el tomo II de su *Viaje de España*, dedicado a describir el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Después hay un S. Sebastián, figura del natural, en pie, del Tiziano: está con las manos atadas atrás, y atravesado de algunas flechas: es divina la expresión de su cabeza mirando al Cielo, y parece verdadera carne la de todo su cuerpo.¹⁰¹

La copia debió hacerse en 1782, cuando el cuadro se encontraba en El Escorial¹⁰² y antes del viaje a Italia de Ximeno. El pintor se debió interesar por el cuadro al tratarse de un tema en el que podía practicar con sus pinceles la representación anatómica de la misma manera que en el dibujo de academias. Se observa en el lienzo la calidad del trabajo de Ximeno al reproducir el tratamiento lumínico, la definición en los contornos, la delicadeza de la figura y la conmovedora expresión del rostro. La pintura de la carne de las figuras de Tiziano era muy valorada por los pintores contemporáneos, convirtiéndose en un lugar común para sus comentaristas, en el lienzo de Ximeno se observa como consigue representar la piel del santo con marcado naturalismo. El cuadro original se perdió por lo que la copia se ha convertido en una referencia importante para conocer la evolución del estilo de Tiziano.¹⁰³

¹⁰⁰ ARASC. *Libro Primero de Acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. Acta correspondiente al 25 de mayo de 1783.

¹⁰¹ Ponz, Antonio. Op. cit., 1777, p. 84.

¹⁰² Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 166.

¹⁰³ Bassegoda i Hugas, Bonaventura. *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1808)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2002, p. 44.

En un inventario de bienes de Manuel Monfort y Asensi realizado el 18 de octubre de 1815, se relacionan una serie de cuadros, propiedad del grabador, entre ellos se citan: un cuadro de 5 x 9 palmos de San Sebastián, copia del Ticiano, que se conserva en la sacristía del Monasterio del Escorial, una copia del San Juan Bautista de Mengs de 8 x 5, y un retrato de Carlos III, de 5 x 8.¹⁰⁴ Es posible que estas obras, después de haber sido remitidas desde Madrid a la Academia de San Carlos, fueran requeridas por Monfort para conservarlas en su vivienda por un tiempo antes de ser regresadas a la academia en los años 1799, 1806 y 1807, tal y como recoge el inventario. Este hecho vendría a demostrar el aprecio que tuvo el grabador por estas obras y por su autor, Rafael Ximeno.¹⁰⁵

Antes de su traslado a Italia también debió realizar Ximeno la copia del *Retrato de Isabel Parreño y Arce, Marquesa de Llano*. Mengs realizó este cuadro en 1770 en Parma, durante el período en el que D. José Agustín de Llano (1722-1794) estuvo destinado como ministro plenipotenciario en dicho ducado.¹⁰⁶ El cuadro debió ser trasladado a Madrid donde Ximeno pudo copiarlo entre los años 1776 y 1784.¹⁰⁷ En el cuadro original se representa a la marquesa de Llano (1751-1822) de cuerpo entero en posición de tres cuartos dirigiendo la mirada al espectador. Lleva una máscara en la mano derecha y un guante en la mano izquierda, que apoya en la cadera. Su falda de raso en blancos y grises deja ver un zapato blanco puntiagudo. A su lado aparece un guacamayo y detrás de la barandilla de la terraza encontramos un paisaje con un templo griego y un busto clásico sobre una especie de estípite. Del jardín sube una parra que se acerca al gran jarrón decorativo que la marquesa tiene a su izquierda. La máscara de su mano, la redecilla del cabello, la montera negra ladeada con su clavel rosa, y el traje tan elegante, hacen pensar que Mengs quiso retratarla evocando los cuadros de máscaras frecuentes en la época.

¹⁰⁴ Catalán Martí, José Ignacio. «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort Y Asensi», *Ars Longa*, n.º 14-15, 2005-2006, pp. 236-37. Más adelante hablaremos de otro retrato de Carlos III realizado por Ximeno.

¹⁰⁵ En los documentos, citados anteriormente, del Archivo de la Real Academia de San Carlos consta la recepción inicial de *El San Juan Bautista* copia de Mengs el 6 de julio de 1777, la copia del *Autorretrato* de Rafael Mengs fue recibida el 28 de septiembre de 1777 y el lienzo de *San Sebastián* el 25 de mayo de 1783.

¹⁰⁶ Valverde Madrid, José. «El retrato de la Marquesa de Llano por Mengs», *Goya: revista de Arte*, n.º 210, 1989, pp. 327-329.

¹⁰⁷ Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 167.



Retrato de la Marquesa de Llano, Isabel Parreño y Arce. Anton Rafael Mengs. 1770
Óleo sobre lienzo. 250 x 148 cm
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid

No era la primera vez que utilizaba esta misma presentación. Ya lo hizo el pintor bohemio con el *Retrato de Arabella Swimer* de 1753 en el que la aristócrata inglesa aparece en una terraza llevando una máscara en la mano derecha y un riquísimo vestido de baile.¹⁰⁸ También para el *Retrato de María Luisa de Parma* realizado en 1756 eligió la misma posición en una terraza con barandilla y paisaje detrás, en esta ocasión la futura reina porta en la mano dos claveles.¹⁰⁹

Es conocido el gran entusiasmo que la marquesa de Llano causó en la corte vienesa debido a su indumentaria. Xavier de Salas habla de la anécdota que relata el marqués de Molins en el libro publicado en 1874 *La Manchega*. En uno de los bailes a los que asistió la marquesa acompañando a su marido, entonces embajador en Viena, llegó a dejar impresionado al emperador José II (1741-1790). El autor debió basarse en el retrato de Mengs para describir la indumentaria de la marquesa:

¹⁰⁸ El cuadro pertenece a la colección Earl of Rosebery. *Dalmeny House*, Edimburgo. Roettgen, Steffi. *Anton Rafael Mengs 1728-1779 and his British Patrons*, English Heritage, London, 1993, p.76.

¹⁰⁹ Museo del Prado número de catálogo: P2189.

Cuando bailó el primer *minué*, con el Emperador José II, éste estuvo buen rato contemplando aquella graciosa española, la montera de terciopelo en la cabeza con una roja escarapela y un clavel al lado, redecilla caída a la espalda, el *jon* o jubón de raso blanco con bocamangas y alamares negros, negro también de terciopelo el chaleco y realzado todo con botones de filigrana, y el delantal negro de sarga, y zagalejo de paño de seda blanco con *faralá* de seda negra en ondas, y la media, y el zapato, y el pie, tan finos, que ni hechos a torno. Preguntóle su Majestad Imperial de qué era su traje, y ella contestó: «de Mancheguita», con cierto aire, como si dijera: «de Emperatriz».¹¹⁰



Retrato de la marquesa de Llano, con traje de máscara. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 98 x 73 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

Assumpta Montserrat Rull resalta la vinculación de Isabel Parreño con el famoso compositor Vicente Martín Soler (1754-1806) y su influencia en la moda de la alta sociedad vienesa.¹¹¹ Tal y como cuenta el libretista italiano Lorenzo da Ponte (1749-1738) en sus *memorias* «queriendo agradar a la embajadora española», escribió un libreto para el

¹¹⁰ Salas, Xavier de. «Notas sobre el retrato de la Marchesa de Llano por Mengs», *Archivo Español de Arte*, n.º35, 140, 1962, pp. 331-333.

¹¹¹ Montserrat Rull, Assumpta. «Vicente Martín y Soler: una aproximación a su figura», *Pedralbes: revista d'història moderna*, n.º 18, 1998, pp. 450-451.

compositor valenciano, protegido de la marquesa. La ópera *Una cosa rara, o belleza y honestidad*, se estrenó en 1786 y fue un gran éxito. Al desarrollarse la acción en España las cantantes aparecieron caracterizadas imitando el estilo de la marquesa. Las mujeres de Viena quedaron tan entusiasmadas con estos trajes que todas querían vestir «a la cosa rara».¹¹²

Rafael Ximeno, atraído por la calidad de esta obra, decidió copiar el lienzo para trabajar su capacidad como fisonomista basándose en el excelente trabajo de Mengs. Seguramente también atrajo su atención la representación de la indumentaria y tratamiento de las diferentes calidades, rasgo que estará muy presente en los retratos que realice Ximeno en la Nueva España. En su versión, el pintor valenciano decide utilizar un encuadre de medio cuerpo, centrado en la cabeza y busto; la máscara que sujeta con la mano derecha marca la línea por la que se corta la figura incluyendo en el encuadre este detalle que da título al lienzo. Ximeno dedica menor atención al paisaje y al templo del fondo. Focaliza todo su trabajo en el rostro y expresión de la marquesa así como en los detalles de su vestido. El resultado que consigue Ximeno es el de un cuadro más moderno donde lo que importa no es la representación del estatus del retratado sino su persona, sus inquietudes y su psicología. Este formato de medio cuerpo será el que utilice el artista valenciano en sus futuros retratos ya que le permite aproximarse al modelo y representarlo de una forma más íntima y cercana

El retrato de la Marquesa de Llano de Mengs sin duda debió ser una obra muy admirada por el círculo de la Academia madrileña. En 1792 también fue reproducido en una estampa abierta por el ilustre grabador Manuel Salvador Carmona (1734-1820), yerno de Mengs y Director de la Real Academia de San Fernando.¹¹³ El cuadro fue donado en 1831 por la familia de la marquesa a la Academia.

¹¹² Ponte, Lorenzo da. *Memorias*, Editorial Siruela, Libros del Tiempo, Madrid, 2006, pp. 117-120.

¹¹³ El grabado se acompaña con una inscripción al pie de la imagen, que facilita información sobre el cuadro original. «*la EXCMA. SRA. Doña Isabel Parreño Arce Ruiz de Alarcón y Valdés: Esposa del Excmo, Señor Marqués de Llano, Gran Cruz de la Orden de Carlos III, Caballero de la de Santiago, consejero de Estado. Embajador del Rey cerca del Emperador, retratada en la edad de 18 años, en traje de máscara por el célebre Mengs; y grabada por Don Manuel Salvador Carmona, Grabador de cámara de S. M. del Rey de Francia, y Director en la Real Academia de San Fernando; Año de 1792*».



Retrato de la Marquesa de Llano de Mengs. Manuel Salvador Carmona. 1792
 Estampa aguafuerte y buril
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

5. Etapa de formación en Roma

Las pensiones que la Real Academia de San Carlos concedía para viajar a Roma consistían en estancias de tres años de duración, pudiéndose ampliar por tres años más si los pensionados demostraban aplicación y los académicos madrileños observaban progresos y aprovechamiento. El Director de los pensionados españoles en Roma fue Francisco Preciado de la Vega (1713-1789) pintor y teórico que llegó a ser nombrado en dos ocasiones Director de la Academia de San Lucas, cargo que conllevaba el nombramiento de Príncipe.¹¹⁴ Los alumnos además de asistir a las clases y participar en los concursos convocados por la Academia de San Lucas, también practicaban el dibujo del natural en la Academia del Capitolio. El Director de los pensionados españoles concertaba visitas de sus alumnos a los talleres de los pintores más reconocidos del momento. El primer año de estancia dibujaban estatuas antiguas y pinturas de Rafael de Sanzio (1483-1520), Guido

¹¹⁴ Cánovas del Castillo, Soledad. Op. cit., 1989, p. 157.

Reni (1575-1642) o El Domenichino (1581-1641), entre otros. El segundo año estudiaban la perspectiva y en el tercero abordaban el tratamiento del color. Los siguientes tres años los dedicaban a la creación de obras originales, partiendo de los modelos y las enseñanzas de los maestros antiguos cuyas obras habían observado los años precedentes. En Roma Ximeno adquirió la costumbre, tan extendida entre los pensionados, de llevar siempre consigo un *taccuino* o libreta de apuntes en la que capturar cualquier detalle inspirador.¹¹⁵ Para poder demostrar su progreso, debían enviar a la Academia de San Fernando dos obras cada año, una debía ser una copia y la otra un original.¹¹⁶

El pensionado de Rafael Ximeno en Roma fue un tanto atípico ya que no lo obtuvo por el método habitual de concurso en San Fernando. Su estancia solamente duró los años 1783 y 1784, pero a pesar de ser breve, el artista valenciano supo sacarle provecho; allí debió estar en contacto con Francisco Preciado de la Vega (1712-1789), pintor y escritor sevillano a cargo de los pensionados enviados desde Madrid.¹¹⁷ Los cuadros que envía Ximeno a San Fernando, y que luego se remitirían a la Academia de San Carlos en Valencia, nos permiten ver los avances y actividades académicas que realizó en Roma. Recién llegado, en septiembre de 1783 ganó un premio en la Academia de San Lucas en el desnudo de primera clase, su nombre figura en el libro de los premiados aunque su dibujo no ha sido localizado.¹¹⁸

¹¹⁵ Se analizará en capítulo aparte la libreta que acompañó al artista durante su travesía y estancia en la Nueva España.

¹¹⁶ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. Op. cit., 1992, pp. 163-164.

¹¹⁷ Cruz Alcañiz, Cándido de la y García Sánchez, Jorge, «L'Accademia romana di Francisco Preciado de la Vega in piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento», en *Bolletino d'Arte*, fascicolo I, serie VII, 2009, pp. 91-102 y Rodríguez y G. Ceballos, Alfonso (coord.). *Francisco Preciado de la Vega : un pintor español del siglo XVIII en Roma: I Jornada de Estudios en Honor de Italo Faldi, celebrada en Roma en 2007*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 2009. Los siguientes estudios ofrecen amplia información sobre los pensionados españoles en Roma: Urrea Fernández, Jesús. *Relaciones Artísticas Hispano-Romanas en El Siglo XVIII*, Fundación De Apoyo a La Historia Del Arte Hispánico, Madrid, 2006 y Brook, Carolina. «Regollamenti delle pensioni per Roma dell'Accademia di San Fernando (1758-1830)», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 89-102.

¹¹⁸ Soledad Cánovas del Castillo cita del Archivo de la Academia de San Lucas el registro *Nomi delli Mastri di Accademia del Nudo in Campidoglio, anno per anno, Nominati della Congri Accademici di S. Luca e ancora li Nomi delli Audenti i quali hano aquistati il Premio principiante del Anno 1754 fino del 1848*. Cánovas del Castillo, Soledad. Op. cit., 1989, p.182.

Pronto visitaría las Estancias Vaticanas, donde pudo estudiar de cerca la obra de Rafael Sanzio, que se convirtió para él en un pintor de referencia como también lo era Rafael Mengs. Decide reproducir el *Heráclito* de la *Escuela de Atenas*, centrándose en la figura del filósofo, lo sitúa ante un fondo neutro sin los escalones que aparecen en la obra original aunque sí mantiene el dibujo geométrico del pavimento.¹¹⁹ Imita con precisión el dibujo anatómico de las rodillas, los pliegues de los ropajes y la actitud melancólica del personaje. Es indudable que Ximeno debió sentirse conmovido al estar ante una obra de semejante importancia y con tanto significado para el mundo de las academias, debido al tema representado. Desde los inicios de su formación en San Carlos ya había oído hablar de la grandeza de los pintores italianos del Renacimiento. Tal y como comentaba el académico Gregorio Mayans (1699-1781) «Imitaron, pues, a lo natural los tres principales renovadores de la pintura Miguel Ángel Buonarroti, Rafael de Urbino y Ticiano Vecellio».¹²⁰ Ahora por fin, y tras muchos años de esfuerzo, Ximeno podía conocer su obra de forma directa.

Para cumplir con su obligación como pensionado, debía ejecutar obras originales además de las copias de grandes maestros. Tenemos constancia de la realización de al menos una obra de creación propia, es el lienzo conocido con el título *El Padre Celestial reconviene a Adán y Eva*, el cual enviaría a la Academia de San Fernando para ser remitido tiempo después por Manuel Monfort a Valencia. El acta de la Academia de San Carlos en la que se recibe el cuadro, fechada el 3 de septiembre de 1786, se acompaña por una carta de Manuel Monfort en la que se refiere al lienzo con el título de *Adán y Eva en el Paraíso oyendo los preceptos del padre*.

¹¹⁹ Diversos estudios han sugerido la posibilidad de que el Heráclito pudiera ser un retrato de Miguel Ángel Buonarroti.

¹²⁰ Mayans fue Académico de honor de San Carlos, sus ideas serían conocidas por los académicos a través de sus lecciones y discursos como el pronunciado en 1776 y que no sería publicado hasta 1854. Mayans y Siscar, Gregorio. *El Arte de pintar*. Obra póstuma. Imprenta de José Rius. Valencia. 1854. Copia Facsímil Librerías Paris-Valencia. 1991, p. 61. Las causas de la censura del discurso de Gregorio Mayans se abordan en Bérchez, Joaquín. «Origen y censura del ‘Arte de pintar’ de Gregorio Mayans», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, n.º 53, 1981, pp. 149-169 y Pedraza, Pilar. «La estética en el pensamiento de Mayans: El Arte de Pintar» estudio introductorio en Mayans, Gregorio. *El Arte de Pintar*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.



Heráclito. Escuela de Atenas (detalle). Rafael Sanzio
Fresco. 500 cm x 770 cm
Museos Vaticanos. Ciudad del Vaticano



Heráclito. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 170 x 120 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

En la composición ideada por Ximeno advertimos cómo se manifiesta su formación en los principios del clasicismo, patente en su búsqueda de la armonía y la elegancia compositiva. El episodio representado se ajusta más al título que ofrece Monfort ya que no parece que la actitud de las figuras muestren un momento de gran dramatismo sino más bien una conversación sosegada y tranquila, lo que le permitía a Ximeno realizar una composición más equilibrada y reposada, acorde con las representaciones clasicistas, libres de la carga dramática de las escenas en las que Dios reprende a Adán y Eva. De todos los episodios contenidos en el Génesis, el pasaje que más se ajusta a esta escena es el momento inmediatamente posterior a la creación de la mujer y en la que Dios se dirige por primera vez a Adán y Eva «Y los bendijo Dios y les dijo creced y multiplicaos, y llenad la tierra».¹²¹ Para reforzar este mensaje y dotar al cuadro de un programa iconográfico más elaborado, Ximeno sitúa una pareja de palomas en el ángulo inferior izquierdo. Estos animales son

¹²¹ *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1967. *Génesis*, 1, 27-28, p. 12.

atributos de la diosa Venus y símbolo del amor; una de las palomas aparece en posición de estar incubando y por tanto, cumpliendo con el mandato divino.¹²²



El Padre Eterno reconviene a nuestros primeros padres. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 135 x 89 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

Ximeno presenta a las tres figuras en el paraíso, plasmado de manera muy naturalista tal y como se observa en la representación de las palomas y en la vegetación que enmarca la escena. Dios Padre aparece en el lado izquierdo de pie, la rotundidad de su figura recuerda a las obras de Miguel Ángel. En sus ropajes advertimos el intenso trabajo de pliegues y arrugas que Ximeno tanto debió practicar en las sesiones de *figures drapées* que

¹²² Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p. 420.

se llevaban a cabo en la academia de los franceses y a las que todos los pensionados en Roma solían asistir.¹²³ La presencia de Dios ofrece un marcado contraste con las figuras desnudas de Adán y Eva. La mujer aparece en el centro de la composición y su desnudo recuerda a las Venus griegas por la forma en la que se cubre el pecho con la mano. Ximeno representa su figura con la delicadeza propia de las esculturas clásicas aunque la piel de su rostro y su cuerpo muestran efectos realistas conseguidos gracias al manejo del color. Adán está sentado en una pose relajada, su desnudo es mucho más naturalista; advertimos el dominio de Ximeno en la representación de la anatomía masculina resultado, sin duda, de las numerosas academias realizadas a lo largo de su formación en los salones de dibujo al natural. Las tres figuras interactúan entre sí con gestos y miradas creando, con la disposición de sus brazos, un tránsito circular entre ellos.

Con esta obra Ximeno intenta mostrar en San Fernando y San Carlos los resultados que su etapa en Roma está suponiendo en su formación. Para su lienzo original elige representar esta escena con Adán y Eva lo que le permite dejar patente tanto su dominio de la composición y representación de la naturaleza, así como el desnudo femenino y masculino. En el lienzo se observan los resultados del estudio de un amplio repertorio de escultura clásica y también las influencias adquiridas tras la observación de la obra de los grandes artistas italianos del Renacimiento, factores que incorporará Ximeno al desarrollo y conformación de su personalidad como artista.

Esta etapa en su vida también enriquecerá su carácter como futuro docente y académico, faceta que desarrollará de manera paralela a su carrera artística cuando se traslade a la Nueva España. El recuerdo de su experiencia en Italia se ve reflejado en las valiosas recomendaciones que escribió el mismo año de su muerte para sus alumnos mexicanos que iban a marcharse como pensionados a Roma «empleen para su aprovechamiento los días de fiesta en ver las antigüedades, galerías, y demás cosas pertenecientes a sus Artes asistiendo constantemente al Estudio del Natural en la Academia

¹²³ Reuter, Anna. «Los cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII 'Libros de memoria' en formato bolsillo», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, p. 37.

del Campidolio y procurando remitir aquí anualmente sus estudios para conocer los progresos de su adelanto».¹²⁴

6. Regreso a España y etapa previa a la partida a la Nueva España

La pensión de Rafael Ximeno se dio por terminada en el mes de mayo de 1785. Manuel Monfort envió una carta a la Academia de San Carlos de Valencia que fue comentada en la sesión ordinaria de la Junta de la Academia de del 7 de mayo de 1785, en la que «da cuenta de haberse concluido el tiempo de las pensiones que disfrutaban Don Rafael Ximeno por la Pintura y Don Mariano Brandi por el grabado».¹²⁵

Finalizada la estancia de Rafael Ximeno en Roma, Manuel Monfort continuó con el envío a Valencia de los cuadros que el pensionado había realizado en su último año en la Academia de San Lucas para demostrar el aprovechamiento de sus estudios y así solicitar un empleo como profesor en la institución valenciana, tal y como podemos leer en la carta que envía a San Carlos el 11 de agosto de 1786 .

Yo creo que ese joven tiene bastante acreditada su aplicación, y por solo ese hecho y las muchas obras que tengo remitidas de su mano es acreedor a que esa Real Academia le nombre su Académico de Mérito, y si algo faltase para completar las circunstancias que se requieren aplíquesele alguna parte de los servicios que tengo hechos a esa Real Academia.¹²⁶

De nuevo intervendrá el conde de Floridablanca apoyando la propuesta de Monfort con una carta que dirige a San Carlos el 12 de agosto de 1786:

Habiéndome presentado Don Rafael Ximeno Discípulo de esa Academia por mano del Director Don Manuel Monfort, dos copias de Rafael de Ursino, y una composición original que ha hecho durante su pensión en Roma, he determinado se quede una de las primeras en la Casa que habito, destinada para los primeros Secretarios de estado. Y en atención a la aplicación que ha tenido en aquella ciudad este Joven, le recomiendo a V.

¹²⁴ AAASC. 2179. 2 de Abril de 1825.

¹²⁵ ARASC. *Libro Primero de Acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. Acta correspondiente al 7 de mayo de 1785.

¹²⁶ ARASC. Legajo 68-B/ expediente 9/2.

S. Para que haciéndolo presente a esa Academia, procure esta alentar y fomentar a un profesor que sin duda corresponderá a las esperanzas que se tienen en su habilidad.¹²⁷

El hecho de que Floridablanca se quedara con una de las obras realizadas por Ximeno hace suponer que tendría en alta estima al pintor valenciano.¹²⁸ La presión que Monfort y Floridablanca comenzaban a hacer sobre la Academia de San Carlos para promover a Rafael Ximeno surtía efecto ya que el 3 de septiembre de 1786 la junta decide nombrarle académico de mérito.

Habiendo oído con gusto la expresada carta, y examinadas las obras que el dicho Ximeno presentó por mano del expresado Monfort cuyos asuntos son, (el cuadro original) Adán y Eva en el paraíso oyendo los preceptos del Padre Eterno, y una copia de Rafael de Ursino de la figura de *Alcibiades* en la *Escuela de Atenas*, por aclamación le crearon Académico de mérito en la Clase de Pintura con honores de Teniente.¹²⁹

Tras su regreso de Italia y con las esperanzas de poder ser admitido en un futuro cercano como profesor en la Academia de San Carlos de Valencia, Ximeno retoma la actividad como dibujante de grabados. Continúa vinculado a la imprenta de Benito Monfort y gana presencia colaborando con imprentas madrileñas mientras Manuel Monfort también cuenta con él en los proyectos que dirija desde la Real Calcografía. De manera simultánea, Ximeno recibirá el encargo por parte de Pérez Bayer de ilustrar la reedición de *Bibliotheca Hispana Vetus* obra que estaba preparando el erudito valenciano con anterioridad a 1788. El libro iba a estar dedicado a Carlos III y por tanto presentaría una lámina con su retrato. La relación tan estrecha que Pérez Bayer mantenía con el monarca permitió a Ximeno realizar

¹²⁷ ARASC. *Libro Primero de Acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. Acta correspondiente al 3 de septiembre de 1786 en la que se recoge la carta de Floridablanca fechada el 12 de agosto del mismo año.

¹²⁸ «De las cuatro pinturas que envió el Pensionado Ximeno se ha quedado S. E. con una que era un Pedazo del *Incendio del Borgo*. Las otras tres restantes van caminando a esa Ciudad y las recibirá el Señor Secretario de esa Academia». Monfort especifica en su carta enviada a la Academia el 11 de Agosto de 1786 cual es la obra que se quedó el conde de Floridablanca. ARASC. Legajo 68-B/ expediente 9/2 La obra se encuentra actualmente en paradero desconocido.

¹²⁹ ARASC. *Real Academia de San Carlos. Libro de individuos desde su creación en 1768-1847*, Acta correspondiente al 3 de septiembre de 1786. La copia citada de *Alcibiades* no forma parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia. Cabe la posibilidad de que el documento se refiera, por error, a la figura de Heráclito.

un retrato al óleo del rey en el que después se basaría la estampa.¹³⁰ El lienzo ofrece un resultado completamente alejado de los retratos de aparato de Mengs y similar en carácter al realizado por Francisco de Goya en 1786 en el que el rey aparece como cazador.¹³¹



Retrato de Carlos III. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 60 x 40 cm
Colección particular

Ximeno presenta al monarca en un retrato de busto sobre fondo neutro. El modelo aparece en un ligero medio perfil, mirando de forma directa al espectador. En el cuadro se observa la imagen de un hombre tocado con peluca con roleos y vestido con una sencilla casaca marrón, bajo la que vemos un chaleco y camisa blanca con corbata rematada en puntillas. Los únicos atributos que le distinguen como rey son la banda albiceleste que le cruza el pecho y que corresponde a la orden que él mismo fundó y la cinta de seda roja introducida en su ojal de la que pende, aunque no se alcance a ver, el toisón de oro. Destaca esta obra por la cercanía y sencillez con la que está representado el monarca, no importando que sus distintivos regios queden fuera de la composición. Ximeno capta los rasgos faciales

¹³⁰ Aguilar Piñal, Francisco. *El Conde de Aranda*. José Antonio Ferrer Benimeli (comisario), Catálogo de la exposición, Palacio De Sástago, Zaragoza, Zaragoza, 1998, p. 224.

¹³¹ Museo del Prado número de catálogo: P00737.

de Carlos III tratando con delicadeza cada elemento del rostro; destaca la mirada del rey con la que transmite confianza y serenidad.

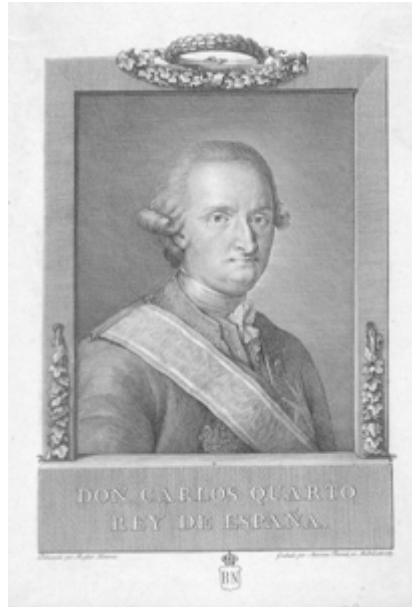


Rafael Ximeno, dibujo. Fernando Selma, grabado
Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
 Biblioteca Nacional de España

Carlos III falleció en 1788 por lo que la estampa que apareció publicada precediendo el prólogo de *Bibliotheca Hispana Vetus* se convirtió en un homenaje póstumo; la composición que rodea la efigie real se acompañará con unos versos de Virgilio elegidos por Pérez Bayer como sentida dedicatoria al monarca. Esta lámina se analizará de forma detallada en el siguiente capítulo, dedicado a la labor de Ximeno como dibujante de grabados para libros.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una estampa suelta de 1789 dibujada por Ximeno y grabada por Mariano Brandi con la imagen del recientemente coronado Carlos IV. El retrato es de similares características al que Ximeno realizó de Carlos III. Quizá fuera una prueba para la lámina que Pérez Bayer quería incluir en su libro *Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae* el cual iba a dedicar al nuevo monarca. Finalmente la obra realizada por Ximeno no se utilizó para este fin siendo la estampa

publicada en el libro una lámina grabada por Brandi sobre dibujo de Fernando Selma que a su vez copió un retrato realizado por Goya.



Rafael Ximeno, dibujo. Mariano Brandi, grabado
Grabado de buril sobre papel
Biblioteca Nacional de España

Existe la posibilidad de que Ximeno realizara otro retrato de Carlos IV. En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva un retrato del rey que posiblemente fuera el que presidió la Sala de Juntas de la Academia de San Carlos por un tiempo. En un principio fue catalogado como obra de José Vergara pero estudios posteriores han atribuido su autoría a Rafael Ximeno.¹³² El autor realizó su obra en 1789 basándose en dos retratos diferentes realizados por Goya ese mismo año, de uno de ellos toma la postura del monarca y del otro copiará la indumentaria y formato de medio cuerpo.¹³³

¹³² El inventario de la Academia de San Carlos realizado entre los años 1797-1831 habla de un retrato de Carlos IV realizado por Ximeno, el cual fue colocado bajo el dosel de la Sala de Juntas. Adela Espinós concluyó que la obra que hasta esos momentos había sido catalogada como de Vergara debía ser el lienzo realizado por Ximeno al que hace referencia el inventario. Espinós Díaz, Adela: «Carlos IV de Rafael Ximeno», en *Pintura española del siglo XVI al XIX. Pintura española en el Museo San Pío V de Valencia*. Catálogo de la Exposición, Sapporo, Hakodate, Valencia, 1991, p. 203, n.º 24; . Gimilio Sanz, David. «José Vergara Gimeno y la *retratística* valenciana en el siglo XVIII», *Ars Longa*, n.º 12, 2003, pp. 77-78.

¹³³ Museo del Prado número de catálogo: P07102 y P03224.



Retrato de Carlos IV. Rafael Ximeno (atribuido)
Óleo sobre lienzo. 104 x 84 cm
Museo de Bellas Artes de Valencia

El rey aparece vestido con una rica casaca roja bordada en plata y chaleco de seda blanca. Porta su sombrero bajo el brazo y sobre el pecho el toisón de oro suspendido de un rico joyel y las bandas de la orden de Carlos III y de San Jenaro. Sostiene con su mano derecha el bastón de mando mientras la otra mano se apoya en la empuñadura de su espada, que no alcanzamos a ver. Al fondo podemos observar un fragmento de manto rojo sobre el que descansa la corona. Se aprecia la gran atención que Ximeno dedica al rostro y manos del monarca cuidando mucho el dibujo y los contornos mientras la indumentaria está representada con pinceladas más sueltas. Sin duda su gran capacidad de observación le sirvió para aprender de la técnica de Goya y seguir mejorando en el género del retrato.

El hecho de que se colocara el retrato de Carlos IV realizado por Ximeno en la Sala de Juntas de la Academia de San Carlos debió ser un paso más con el que el pintor valenciano intentaba acercarse a su ansiado puesto de profesor en la institución valenciana. A finales del año 1789 envía a San Carlos una carta en la que muestra su disposición para

ocupar la plaza de teniente de pintura, vacante en esos momentos por defunción. Esta carta es de especial interés ya que en ella Ximeno, a sus treinta años de edad, resume su carrera desde sus inicios en San Carlos pasando por su estancia en Madrid y Roma señalando los premios que ha recibido en las tres instituciones. En la carta también afirma que, gracias a la intervención de Monfort, llegó a ser discípulo de Mengs y que pasó dos años copiando obras en El Escorial.

Don Rafael Ximeno, Pintor, natural de la ciudad de Valencia, a V. S. M. I. Con el mayor respeto Suplica y dice: Que es discípulo de esta Real Academia y en ella ha seguido su carrera, llevando algunas ayudas de costa y un premio en el primer concurso general del año 1771. En el año 1776 pasó a Madrid bajo la dirección del Señor Don Manuel Monfort que le colocó, y estuvo por discípulo del Caballero D. Antonio Rafael Mengs; y obtuvo varios premios en la Real Academia de San Fernando. Estuvo más de dos años en el Monasterio del Escorial copiando algunos de los preciosos cuadros de aquel Monasterio como consta a esta Real Academia. En el año de 1779 fue nombrado por S. M. Pensionado de esta Real Academia en la clase de Pintura cuya Pensión fue servido S. M. Prorrogarle por otros tres años en su Real Orden de 82, durante la cual pasó a perfeccionarse a Roma con órdenes de S. M. Que a este fin se dieron al Sr. Embajador, Ministro, y Director de las Artes; en donde estuvo los dos años que le restaban al cumplimiento de su Pensión, y en Roma obtuvo un Premio en la Real Academia de San Lucas: vuelto a España presentó al Rey algunas de sus obras, que una se quedó el Sr. Ministro y otras vinieron a esta Real Academia, como así consta de la carta orden que se envió a esta Real Academia en la que le recomienda S. M. Para sus ascensos. En el año 1786 mereció a esta Real Academia le nombrase por uno de sus Académicos de mérito honrándole con el grado de teniente honorario. En atención a estos méritos y ejercicios; y creyendo el suplicante que por muerte del Director Don Cristóbal Valero podrá tal vez resultar vacante la plaza de teniente de Pintura y deseando el suplicante ser colocado en dicha tenencia y poder comunicar lo que ha visto y observado; en esta atención A S. M. I. Rendidamente suplica se sirva favorecerle, y en caso de que se de por vacante la plaza de teniente, y se haya de proveer ésta, se le atienda y mire como discípulo, y con el cariño y amor que siempre le ha mirado, y se confiera dicha tenencia que es gracia que espera de V. S. M. I. Madrid diciembre 29 de 1789. Rafael Ximeno.¹³⁴

Observamos en la carta el gran interés que Ximeno muestra por iniciar su carrera en la enseñanza académica como teniente para poder «comunicar lo que ha visto y observado»

¹³⁴ ARASC. Legajo 65/ expediente 1-76.

a lo largo de los casi veinte años de formación pasando por las instituciones de Valencia, Madrid y Roma. Es posible que el fallecimiento de su padre, ocurrido en 1787, impulsara a Ximeno a solicitar nuevamente trabajo en San Carlos ya que su madre y su hermana, a pesar de mantener la tienda de su difunto padre en funcionamiento, quedaban a su cargo.¹³⁵ Esta carta de Ximeno no obtuvo respuesta oficial por parte de la Academia de San Carlos.

Ximeno continuó con su trabajo como dibujante de grabados. Ilustra la novela *El Nuevo Robinson* de Joachim Campe, publicada en 1789, participa en el gran proyecto bibliográfico que supuso la edición realizada por Sancha de Don Quijote de la Mancha y también trabaja en la serie *Retratos de los Españoles ilustres* iniciada en 1791 y que sería una de las empresas más importantes de la Real Calcografía, institución que dirigía Manuel Monfort.

En 1792, fecha conmemorativa de la llegada de Colón a América, se responde a la petición del virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo (1740-1799) al convocar en la Real Academia de San Fernando el concurso de segundo director de pintura para la Real Academia de San Carlos de México, puesto que dejaba vacante Cosme de Acuña (1760-1814) tras abandonar la institución novohispana debido a las grandes desavenencias que, tanto él como los demás profesores de la Academia, tuvieron con su director, Jerónimo Antonio Gil (1731-1798). Se convocó a la oposición a los académicos de mérito de San Fernando y San Carlos, proponiendo como obra de pensado la realización de un cuadro al óleo de dos varas de ancho por vara y media de largo con el tema de *El desembarco de Colón en América*. Una vez entregado, se celebró en la academia el 9 de mayo de 1793 la prueba de repente, siendo un dibujo del *Arcángel San Gabriel guiando al joven Tobías* la obra propuesta.¹³⁶ Rafael Ximeno fue el único opositor que se presentó al concurso, recibiendo once votos a favor y cuatro en contra por

¹³⁵ Cots Morato, Op. cit., 2005, p. 891. Sabemos de la existencia de un hermano llamado Mariano gracias a un documento de 1834 del Archivo de Notarías de la Ciudad de México en el que la viuda de Rafael Ximeno acude a un notario para adjudicar la herencia de una casa en la Calle Corretgería tras el fallecimiento de Mariano Ximeno en 1810. AHAGN. FA, Notaría 169, escribano Ramón de la Cueva. acta 28272, 23 de julio de 1846, f. 40360

¹³⁶ Estrada, Genaro. Op. cit., 1988, pp. 295-300.

parte del tribunal evaluador. Las obras, que se encuentran en paradero desconocido, fueron enviadas a Aranjuez para que el rey pudiera verlas.¹³⁷

Diego Angulo cita como principal motivo por el que Ximeno decidió participar en el concurso para la plaza vacante en la academia novohispana el hecho de poder auxiliar a su madre y hermana. Efectivamente, una vez conseguida la plaza recibirá 600 pesos de adelanto para ellas, a las que también asignará 200 pesos de los 2000 de su sueldo en México.¹³⁸ Sin embargo, es importante recalcar que desde su regreso de Roma, Rafael Ximeno, apoyado por Manuel Monfort y el conde de Floridablanca, mostró un incesante interés por ocupar un puesto docente en la Real Academia de San Carlos. Es posible que el pintor orientara su carrera hacia la enseñanza debido a la alta competitividad que existía en Madrid por la gran confluencia de pintores de alto nivel, los cuales copaban los puestos de pintor de cámara en la corte, como fue el caso de Francisco Bayeu (1734-1795), Mariano Salvador Maella (1739-1819), Francisco de Goya (1746-1828), Agustín Esteve (1753-1820), Antonio Carnicero (1748-1814) o Vicente López (1772-1850); así como en las demás instituciones reales como por ejemplo José del Castillo (1737-1793) en su labor al frente de la Real Fábrica de tapices o José Camarón y Meliá (1760-1819) como director de pintura de la Real Fábrica de Porcelana.

Siendo consciente de la dificultad que existía en España para desempeñarse como pintor y viendo su carrera dirigida casi exclusivamente hacia el campo del dibujo para grabado, Rafael Ximeno decide marchar hacia la Nueva España en su afán por poder desarrollar una carrera artística más completa. En México tendrá la oportunidad de hacer frente a proyectos de gran envergadura. También supondrá un gran aliciente para el académico valenciano el poder cumplir su voluntad de ejercer como profesor. Ximeno parte con el firme propósito de transmitir las enseñanzas aprendidas a lo largo de su formación en las academias de Valencia, Madrid y Roma, labor que podrá llevar a cabo en su papel como

¹³⁷ Angulo Íñiguez, Diego. «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas Españolas», *Diego Angulo Íñiguez. Historiador del Arte*. (Isabel Mateo Gómez. Coord.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, p. 173-174; Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, pp. 164-165.

¹³⁸ AAASC. 806 . Real Orden sobre la asignación de 200 pesos hecha por el director don Rafael Ximeno y Planes, a su madre y hermana. 1793.

director del ramo de pintura y más tarde como director general de la Real Academia de San Carlos de México.

A principios de julio de 1793 la Academia de San Fernando le nombrará Académico de mérito¹³⁹ y el 18 de agosto Manuel Godoy, conde de la Alcudia (1767-1851) firmará su nombramiento como profesor. Tras varios meses preparando su partida, el 17 de diciembre de 1793, Ximeno emprende su viaje hacia la Nueva España en la Fragata Virgen de los Dolores junto con su criado Pedro Antonio Pérez, tal y como queda registrado en el juzgado de arribadas de Cádiz.

Mediante dejar hecho el Juramento de Flota el interesado en esta Real Orden, expídasele por la compañía de Grecia la correspondiente Licencia de Embarque para que se transfiera a su destino en la Fragata Nuestra Señora de los Dolores con un criado nombrado Pedro Antonio Pérez natural de Axamil, su edad veintinueve años, soltero. Como se acredita por los adjuntos Documento que se devolverán al interesado que se despacha a Veracruz.¹⁴⁰

¹³⁹ ARASF. Libro de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1786 hasta 1794. Acta del 7 de julio de 1793.

¹⁴⁰ AGI. Arribadas, 517, n.20.

Capítulo 2. Dibujante de grabados para libros

Dentro del conjunto de las reformas borbónicas que tenían por objetivo el fomento de las artes y las ciencias como elemento impulsor de la economía nacional, uno de los aspectos a los que se dedicó mayor atención desde la corona fue la mejora en la calidad de los libros impresos ya que estos constituían el vehículo fundamental para la transmisión de conocimiento. Las ideas ilustradas se irán propagando y competirán con la Iglesia a la hora de moldear la corriente de pensamiento de la sociedad ya que en lugar del adoctrinamiento oral desde el púlpito se fomentará el uso de la razón a través del texto impreso.¹⁴¹

A partir de mediados del siglo XVIII se dictan una serie de leyes y reales órdenes con las que se pretende proteger y fomentar el desarrollo de la imprenta española hasta que esta consigue alcanzar un nivel de calidad a la altura de las potencias europeas. El proteccionismo está presente desde 1778, año a partir del que se prohíbe la entrada de libros encuadernados en el extranjero a excepción de volúmenes manuscritos.¹⁴² La Imprenta Real, fundada en 1781 de manera independiente tras años de maduración, fue un organismo surgido a partir de las imprentas privadas que realizaban trabajos para la corona. Es un organismo que servirá a la monarquía como herramienta de control ideológico a la vez que establecerá la calidad de la producción del texto impreso fijando el nivel al que deben aspirar las demás imprentas que quieran optar a la concesión de privilegios editoriales. La Imprenta Real se encargará de la publicación de documentos oficiales, de la impresión de la

¹⁴¹ Blas Benito, Javier de. «Bajo el diseño de la monarquía, bajo el signo de la Ilustración. La Imprenta Real», en *Caracteres de la Imprenta Real*, texto online del proyecto Ibarra Real en <http://www.ibarrareal.es/pdf/imprenta.pdf> [20 de enero 2017] p. 2.

¹⁴² Carrete Parrondo, Juan. «El libro ilustrado en el siglo XVIII», en *Fernando Selma, El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la exposición, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993, p.17.

Gaceta de Madrid, de manuales técnicos y diccionarios así como de obras literarias y científicas con cuidadísimas reproducciones de láminas y lujosas encuadernaciones.¹⁴³

Una de las aportaciones más importantes de la Imprenta Real fue la renovación del arte tipográfico a partir de la creación de una colección de matrices y punzones de gran calidad que fueron abiertos y fundidos entre 1766 y 1774 por Jerónimo Antonio Gil (1732-1798), futuro director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. Con esta nueva tipografía se lograba una independencia de obradores extranjeros y por añadidura se creaba una caligrafía con rasgos genuinos y acorde con la estética clasicista. Esta colección no se usaba de manera exclusiva por la Imprenta Real sino que se compartía con otros impresores de la corte. Ibarra la utilizó en su paradigmática edición del *Quijote* impresa en 1780, siendo este uno de los primeros proyectos en los que participó Ximeno.¹⁴⁴

La Imprenta Real, vinculada desde un inicio con la Biblioteca Real, fue dirigida por Francisco Pérez Bayer (1711-1794) desde 1783 al ser nombrado Bibliotecario Mayor tras la muerte de Juan de Santander (1712-1783). El erudito valenciano eligió a Manuel Monfort (1736-1806) para desempeñar el cargo de Tesorero Administrador de la Biblioteca y Director de la Imprenta Real lo que favorecería en gran medida la presencia de artistas valencianos en las empresas bibliográficas más importantes del momento. Manuel Monfort, grabador, académico e hijo del insigne impresor Benito Monfort (1715-1785), quiso fomentar también el arte del grabado proponiendo en su *Plan de Grabadores del Rey* de 1788 la creación de la Real Calcografía, un establecimiento que cubriría las necesidades de láminas y estampas de la Imprenta Real y desde el que se impulsaría y mejoraría la técnica calcográfica para poder competir con las potencias europeas del momento. Monfort propone en su plan la realización de la serie *Retratos de Españoles Ilustres* y la creación de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* proyectos que se iniciarán después de la fundación en 1789 de la Real Calcografía y en los que participará Ximeno poco tiempo antes de su partida a la Nueva España.¹⁴⁵

¹⁴³ Cruz Redondo, Alba de la. «Las Imprentas Reales en Europa en el siglo XVIII», *Erasmus: Revista de Historia Bajomedieval y Moderna* n.º 2, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 36-38.

¹⁴⁴ Blas Benito, Javier de. Op. cit., p.7.

¹⁴⁵ Catalán Martí, José Ignacio. «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi», *Ars Longa*. Núm. 14-15, 2005-2006, pp. 234-235.

La carrera de Ximeno como dibujante de grabados se inicia en 1779 y, salvo el período de dos años correspondiente a su estancia en Roma, participó de manera constante en diversos proyectos bibliográficos. Sus inicios en esta disciplina están estrechamente ligados a la más importante casa impresora de la ciudad de Valencia, el taller de Benito Monfort, donde llegaría recomendado por el propio hijo del impresor Manuel Monfort. Los proyectos que realizó para él forman parte de los volúmenes reconocidos como los mejores salidos de la imprenta monfortina.¹⁴⁶ De manera temprana comienza también a colaborar con los más importantes talleres madrileños; Joaquín Ibarra (1725-1785) y Antonio Sancha (1720-1790), continuando años más tarde con Benito Cano (17..?-18..?) y Gabriel de Sancha (ca.1746-ca.1820). Además también participó en las ya citadas series promovidas por la Real Calcografía.

Posiblemente Ximeno vio en la realización de dibujos para grabado una oportunidad firme en la que sustentar los inicios de su carrera. Tanto su tío Luis Planes como su abuelo, el grabador y platero Tomás Planes (1707-1798), tuvieron experiencias en este campo y pudieron haberle aconsejado seguir ese camino.¹⁴⁷ El momento de auge en la imprenta española generó una grandísima demanda de artistas que vieron en ella una oportunidad para desarrollar su talento creativo; algunos de los numerosos pintores que realizaron dibujos preparatorios tanto para ilustraciones de libro como para estampas devocionales fueron José Camarón y Bononat (1730- ca. 1803), Mariano Salvador Maella (1739-1819), Luis Paret (1746-1799), Antonio Carnicero (1748-1814) o Vicente López (1772-1850) entre otros.

¹⁴⁶ El *Anuario del Cuerpo de Archiveros* de 1881 señala que las obras *De Numis Hebraeo Samaritanis* publicada en 1781 y *Numorum Hebraeo-Samaritanorum vindicae* de 1790 «están entre las impresiones notables que existen en la Biblioteca Nacional [...] y como las dos mejores de Monfort.» Citado en Serrano Morales, José Enrique. *Reseña histórica en forma de Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*. Imprenta de F. Doménech, Valencia, 1868. Sánchez Catón opinará que el libro *La Lección de las Sagradas Escrituras en lenguas vulgares* es la mejor obra impresa por Monfort. Citado por Espinós Díaz, Adela. «Rafael Ximeno y Planes en España», *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España siglo XVIII*, Catálogo de la Exposición, Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè. Centenari del Descobriment D'Amèrica, Valencia, 1989, p. 164.

¹⁴⁷ Luis Planes colaboró con la imprenta de Benito Monfort dibujando el frontis para las publicaciones de la Real Sociedad Económica de Valencia. Tomás Planes realizó ilustraciones para numerosos libros salidos de la imprenta de Antonio Bordazar y de otras casas impresoras. «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII», (coord. Antonio Correa) en *Fernando Selma, El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la exposición, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993, p. 142.

Los dibujos preparatorios realizados por Ximeno se caracterizan por la claridad en su composición. Construye espacios en profundidad a partir de sucesiones de planos en los que sitúa figuras de corte clásico que muestran su formación académica y gusto por la estatuaría grecorromana. En las escenas con varios personajes establece una serie de interacciones entre ellos con las que consigue plasmar hábilmente el efecto narrativo de cada episodio. En repetidas ocasiones encontramos figuras de espaldas o a los márgenes de la estampa con las que genera sensación de naturalismo y espontaneidad. Sus composiciones alegóricas denotan un profundo conocimiento del lenguaje simbólico e iconográfico.

Sus dibujos serán abiertos por destacados grabadores, entre ellos Joaquín Ballester (1740-1708), José Asensio (1759-1820), Joaquín Fabregat (1748-1807) con quien se reencontraría en México o Fernando Selma (1752-1810), quien fue propuesto en 1786 como profesor de grabado para la academia novohispana por su suegro Jerónimo Antonio Gil pero que, finalmente, permaneció en España por voluntad del rey para hacerse cargo de multitud de trabajos oficiales.¹⁴⁸ Cabe señalar que el grabador con quien colaboró Rafael Ximeno de manera más constante y estrecha fue Mariano Brandi (fl.1750-ca.1824). Los dos coincidieron en la Academia de San Carlos de Valencia y juntos recibieron en 1779 la pensión para estudiar en la Academia de San Fernando.¹⁴⁹ En su fructífera producción conjunta se advierte un trabajo muy delicado y lleno de detalles que muestra el grado de entendimiento que existió entre ambos.

A partir de su llegada a México Ximeno repartirá su tiempo entre la docencia y dirección de la Academia de Bellas Artes y sus trabajos en el campo de la pintura. Solo en contadas ocasiones realizará dibujos preparatorios para grabado. Curiosamente, su hijo Mariano Ximeno (1806-¿) retomará esta actividad aunque adaptándose a las novedades

¹⁴⁸ Selma, formado por Manuel Salvador Carmona (1734-1820), grabó entre otros encargos oficiales el *Atlas Marítimo de España*, numerosos planos, vistas de costas, así como las láminas para un tratado de artillería. En 1799 el rey Carlos IV le nombró Grabador de Cámara. Barrena, Clemente; Matilla, José Manuel y Villena, Elvira. «Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada», en *Fernando Selma, El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la exposición, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993, p.34.

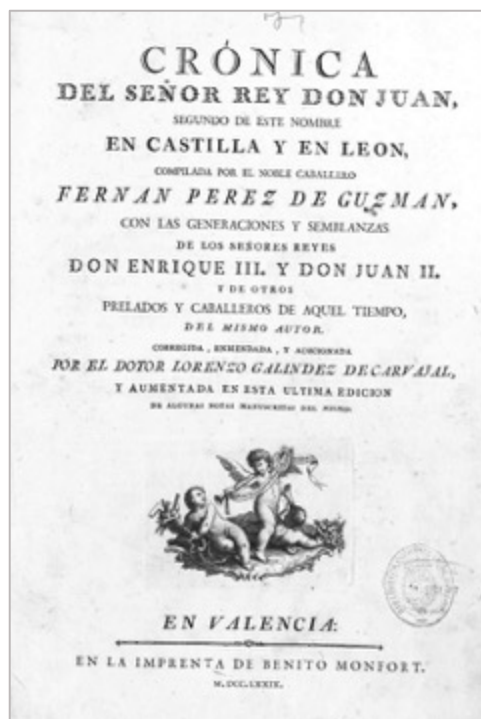
¹⁴⁹ Ximeno llegó a Madrid en 1776 pero es en 1779 cuando empieza a recibir ayuda económica por parte de San Carlos. Real Orden del 1 de abril de 1779. *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta 1828*, Imprenta de Benito Monfort, Valencia, 1828, p.21.

técnicas aparecidas en el siglo XIX. Tras sus estudios en la Academia novohispana, desarrollará su carrera como dibujante al asociarse con los dueños del taller litográfico Rocha y Fournier de la Ciudad de México.¹⁵⁰

1. Libros de historia de España y otras disciplinas

Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán Benito Monfort 1779

El primer libro en el que encontramos ilustraciones realizadas por Rafael Ximeno es la *Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán* publicada por la imprenta de Benito Monfort en 1779. Un pequeño dibujo alegórico en la portada y las dos cabeceras con los retratos de Enrique III y Juan II conforman las ilustraciones presentes en este ejemplar y que, como en muchas otras ocasiones a lo largo de la carrera de Ximeno, serán grabadas por Mariano Brandi.



Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán. 1779
Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

¹⁵⁰ Toussaint, Manuel. *La litografía en México*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, México, 1934, p. 5 citado por Báez Macías, Eduardo. «Cinco dibujos de Rafael Ximeno para el libro *Retrato de los españoles ilustres*», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 56, 1986. Nota 9, p. 110.



Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán. 1779
Portada (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la portada del libro observamos este pequeño grabado que representa a tres niños. El que está en el centro tiene alas y aparece tocando una trompeta de la fama mientras muestra una filacteria con la frase *Principum amicitias et arma*. El niño de la izquierda está recostado y ladeado hacia el exterior de la composición; porta una cornucopia llena de instrumentos relacionados con el dibujo, la pintura y la escultura (paleta de pintor, pinceles, escuadra, cinceles y gubias). El niño de la derecha está acostado en escorzo, sostiene otra trompeta de la fama y cornucopia de la que salen diferentes tipos de flores.

La frase *Principum amicitias et arma* está extraída de las odas de Horacio, concretamente de la Oda II, primer canto. En este canto se narra la historia de los últimos acontecimientos romanos de los que fue testigo Horacio, en concreto la guerra entre César y Pompeyo. Horacio termina la composición lamentando los desastres que acaecen en el curso de las guerras civiles. Es posible que para la portada de la crónica se eligiera esta frase en referencia a la guerra que Juan II mantuvo contra sus sobrinos, hijos de Fernando de Antequera, quien aprovechó sus años de regencia para situar a sus herederos en los cargos más rentables de la Corona de Castilla. Juan II luchó contra ellos para recuperar el poder y reforzar la institución monárquica.

Liber II. I	Libro II. I
Motum ex Metello consule civicum	La contienda civil, iniciada siendo cónsul Metelo, y los motivos de la guerra,
Bellique causas et vitia et modos	Y sus lacras, y sus tácticas, y el juego de la Fortuna y las peligrosas amistades de los príncipes,
Ludumque Fortunae gravesque	
Principum amicitias et arma	Y las armas impregnadas de sangre todavía no vengada,
Nondum expiatis uncta cruoribus	Todo ello estás relatando,
Periculosae plenum opus aleae	Obra llena de peligrosos riesgos
Tractas et incendis per ignes	Y caminas sobre ascuas, ocultas bajo engañosa ceniza. ¹⁵²
Suppositos cineri doloso. ¹⁵¹	

En la primera página del libro aparece la cabecera con el retrato de Enrique III «El Doliente» (1379-1406) hijo de Juan I de Castilla y hermano mayor de Fernando de Antequera que llegaría a ser rey de Aragón por el Compromiso de Caspe en 1412. Fue el primer heredero a la Corona de Castilla que recibió el título de Príncipe de Asturias.

Ximeno presenta la imagen de Enrique III dentro de un medallón apoyado sobre una especie de altar con el que se da profundidad a la composición y cuyo frontis se adorna con una guirnalda de laurel y tres flores. El medallón que ocupa el centro de la composición, representa el busto del rey con cabellos largos y barba, porta manto regio de piel y un collar formado por doble cadena. Sobre el pecho lleva una medalla. En la mano derecha sostiene la espada. Todos estos elementos ya figuran en la lámina que abre la *Historia de la vida y hechos del rey don Henrique III de Castilla, inclito en religión y iusticia. Al muy católico y poderosos señor D. Filipe Quarto. El Maestro Gil Dávila Su cronista. Francisco Martínez. Madrid 1638*, que pudo servir de modelo a Rafael Ximeno.

¹⁵¹ Horacio, *Horace, the Odes: New translations by contemporary poets*, J.D. McClatchy (ed.), Princeton University Press, New Jersey, 2002, p. 108.

¹⁵² Horacio. *Obras completas, Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas*, Planeta, Barcelona, 1986, p. 46.



Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán. 1779
 Página 7. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán. 1779
 Página 7 (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

Los elementos simbólicos que acompañan al medallón representan las virtudes que debe tener el buen gobernante. Se alude a la prudencia con el espejo y la serpiente, la

justicia se representa con la balanza, la fortaleza con la espada y la templanza a través de la jarra de cristal, que contiene el agua tranquila. Las ramas de laurel, las palmas, las rosas y el tejido que envuelve el medallón contribuyen a crear el ambiente regio que acompaña al monarca. Esta estampa aparecerá también en el volumen VI de la *Historia General de España* del Padre Mariana publicada entre 1783 y 1797 en la imprenta de Benito Monfort.



Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán. 1779
 Página 23. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Crónica de Juan II de Fernán Pérez de Guzmán. 1779
Página 23 (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

Ximeno repite básicamente la composición anterior presentado la imagen del rey Juan II (1406-1454) dentro de un medallón que se apoya sobre una mesa o altar. El rostro del rey aparece casi de perfil, sus rasgos son similares a sus representaciones anteriores en diferentes grabados y que pudieron ser utilizados por Ximeno como inspiración y también con el fin de representar con el mayor rigor histórico al monarca.



**Las. ccc. de.
Juan de Mena**

Laberinto de Fortuna o las CCC de Juan de Mena.
Sevilla. 1496. Portada



Crónica del serenísimo Rey don Juan segundo
Logroño. 1517. Prologo. Fol 4

Encontramos estos retratos previos en los libros *Laberinto de Fortuna* o *las CCC* de Juan de Mena publicado en Sevilla el año de 1496 cuya portada muestra al autor entregando su obra al rey Juan II de Castilla y también el grabado que figura en la *Crónica del serenísimo Rey don Juan segundo* de 1517¹⁵³ en el que el rey presenta rasgos muy similares a los que observamos en el dibujo del artista valenciano.



Crónica del serenísimo Rey don Juan segundo. 1517
Prólogo fol. 4 (detalle).

Ximeno representa al rey con rasgos muy marcados en los que destacan la nariz y pómulos prominentes. Juan II aparece con cabello largo y corona. Porta armadura y luce un collar de perlas de doble vuelta. En su mano sostiene el bastón de mando. A la izquierda del medallón aparecen los símbolos del poder y la riqueza real: un escudo, un arco y un carcaj de doble caja con sus flechas, cierra la composición un enorme jarrón del que cuelgan pámpanos y racimos de uvas. Este jarrón presenta en su lateral una escena en la que observamos dos personas junto a una torre de castillo, probablemente represente algún episodio en el Alcázar de Segovia, lugar de residencia principal de Juan II. Es remarcable la capacidad de detalle tanto de Ximeno como de Mariano Brandi para desarrollar escenas complejas en superficies tan pequeñas. El flanco izquierdo de la composición está ocupado por un pebetero que está quemando incienso, cuyo humo envuelve el medallón simbolizando lo sagrado y a la vez lo efímero. Benito Monfort reutilizará la plancha de este grabado en el volumen VI de la *Historia General de España* del Padre Mariana impresa entre 1783 y 1797.

¹⁵³ *Crónica del serenísimo Rey don Juan segundo de este nombre*. Impresa por mandato del Cathólico Rey don Carlos su bisnieto en la ciudad de Logroño el año de 1517.

Crónica de los Reyes Católicos de Hernando del Pulgar
Benito Monfort 1780

Esta es la segunda obra para la imprenta de Benito Monfort en la que participa Rafael Ximeno. En esta ocasión analizaremos tres composiciones. La primera aparece en la portada de la obra y las otras dos son cabeceras. Veremos cómo Ximeno comienza a utilizar un lenguaje iconográfico más complejo en sus composiciones. Mariano Brandi será de nuevo quien abrirá los grabados.



Crónica de los Reyes Católicos Hernando del Pulgar. 1780
 Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Crónica de los Reyes Católicos Hernando del Pulgar. 1780
Portada (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la ilustración de la portada del libro *Crónica de los Señores Reyes Católicos*, Ximeno presenta tras un cortinaje recogido a la izquierda, a Palas Atenea delante de una gran librería con la que se simboliza el estudio y el saber. Un niño sostiene un libro abierto mientras la diosa le muestra el templo de la inmortalidad y la fama que se ve en un montículo a través del balcón abierto de la derecha. Unas líneas de este capítulo nos sirven para entender el significado de la imagen, el propio Hernando del Pulgar escribe:

Y porque la Historia es la luz de la verdad, testigo del tiempo, maestra y ejemplo de la vida, mostradora de la antigüedad: recontaremos, mediante la voluntad de Dios, la verdad de las cosas, en las cuales verán los que esta historia leyeren, la utilidad que trae a los presentes saber los hechos pasados, que nos muestran en el discurso de esta vida, lo que debemos saber para lo seguir, y lo que debemos huir para lo aborrecer. Otrosí haremos memoria de aquellos que por sus virtuosos trabajos merecieron haber loable fama, de la cual es razón que gocen sus descendientes.¹⁵⁴

Los libros abiertos y el globo terráqueo, que aparecen en primer plano son herramientas de estudio y trabajo que permitirán a los jóvenes realizar grandes empresas que les llevarán a alcanzar la fama, simbolizada por el templo que aparece en la imagen.

¹⁵⁴ Pulgar, Hernando del. *Crónica de los Reyes Católicos*, Benito Monfort, Valencia, 1780. Cap. I. p. VI.



Crónica de los Reyes Católicos Hernando del Pulgar. 1780
Página IV. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Este es el grabado que abre la primera página del Capítulo I. Observamos en primer plano de la composición una figura femenina a cuyos pies yace un león. Porta casco, lanza y una túnica ceñida por un fajín con unos motivos geométricos similares a un muro de sillaría; es la representación alegórica de Castilla y León. Se apoya en un pedestal agrietado de corte clásico que representa al viejo mundo, junto a este hay una cornucopia llena de flores y alrededor unos arbustos entre los que nace un laurel. Al otro lado de la composición aparecen unas armas, —espada, hacha, carcaj, flecha—, símbolo del poder de Castilla. Unas ramas de palma, que cierran la escena por la izquierda, son junto con el laurel del otro extremo una alusión a la gloria de Castilla, descubridora y colonizadora de un nuevo mundo.



Crónica de los Reyes Católicos Hernando del Pulgar.1780
Página IV (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

La mujer señala el horizonte donde vemos un majestuoso navío a punto de sobrepasar las columnas de Hércules, su travesía simboliza el descubrimiento del Nuevo Mundo. Estas columnas con su lema *Non Terrae Plus Ultra* suponían un aviso para que los navegantes no las sobrepasaran ya que marcaban el límite de las tierras conocidas. Posteriormente, y como consecuencia de la llegada de Cristóbal Colón a América, el lema se modificó con una nueva fórmula: *Plus Ultra*, que sería adoptado por Carlos I para el Escudo de Castilla.¹⁵⁵

Ximeno sitúa un angelote en la zona superior de la cabecera portando una filacteria que enmarca la escena y en la que está escrita la frase *UNUS NON SUFFICIT ORBIS*. Esta frase fue adoptada como lema por Felipe II y está tomada de la Sátira X de Juvenal la cual alude a Alejandro Magno.¹⁵⁶ Aquí está el fragmento:

Unus Pellaeo iuveni non sufficit orbis,	Al joven de Pela no le basta un mundo solo, hierve
Aestuatur infelix angusto limite mundi	El desgraciado en el angosto límite de las tierras
Ut Gyarae clausus scopulis paruaque Seripho	Como encerrado entre los escollos de Giro y la pequeña Serifo. ¹⁵⁷

¹⁵⁵ Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid, 1999, p. 224.

¹⁵⁶ Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. Op. cit., 1999, p. 146.

¹⁵⁷ Juvenal, *Sátiras, Traducción, estudio introductorio y notas de Bartolomé Segura Ramos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996. Sátira X versos 171 a 173, pp. 347-348.

Juvenal habla de «el joven de Pela» ya que Alejandro nació en dicha ciudad macedonia. Los versos destacan su ambición e impulso conquistador por lo que la presencia de esta frase en la composición dibujada por Ximeno enlaza la figura de Alejandro Magno con los Reyes Católicos y las conquistas del macedonio con la expansión territorial de la corona hacia el Nuevo Mundo, para mayor gloria de Castilla.



Crónica de los Reyes Católicos Hernando del Pulgar. 1780
 Página 17. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Crónica de los Reyes Católicos Hernando del Pulgar. 1780
Página 17 (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

La cabecera con la que Rafael Ximeno introduce el Capítulo I de la *Crónica* tiene claro propósito de presentar una imagen auténtica de los monarcas, una *vera efigies*. Para ello el artista valenciano ha utilizado como modelo exacto el Grabado de Jacques Blondeau, según dibujo de Ciro Ferri de la obra *Series chronologica et imagines regum Hispaniae*¹⁵⁸ de 1685. Los Reyes aparecen en un medallón, Fernando en primer plano en un ligero escorzo llevando el cetro en la mano izquierda e Isabel en segundo plano y de perfil. Hernando del Pulgar recoge en su texto las descripciones de los monarcas:

Este Rey era home de mediana estatura, bien proporcionado en sus miembros, en las facciones de su rostro bien compuesto, los ojos rientes, los cabellos prietos é llanos, é home bien complisionado.¹⁵⁹

Esta Reina era de mediana estatura, bien compuesta en su persona y en la proporción de sus miembros, muy blanca é rubia: los ojos entre verdes é azules, el mirar gracioso é honesto, las facciones del rostro bien puesto, la cara muy fermosa é alegre.¹⁶⁰

El medallón descansa sobre un tejido noble sobre el que aparecen una lanza y una espada colocadas en marcado escorzo, recurso que suele utilizar Ximeno para sugerir profundidad en las composiciones. A la derecha del medallón, los escudos de Castilla-León

¹⁵⁸ Rubeis, Juan Jacobo. *Series chronologica et imagines regum Hispaniae ab Ataulpho ad Carolum II feliciter regnantem summa cura et diligentia ex probatissimus auctoribus numismatibus ac picturis expresase*, Roma, 1685.

¹⁵⁹ Pulgar, Hernando del. Op. cit., 1780. Capítulo III, p. 36.

¹⁶⁰ Pulgar, Hernando del. Op. cit., 1780. Capítulo III, p. 37.

y Aragón con sus banderas pretenden manifestar la unión de ambos reinos. Las guirnaldas de flores, las hojas de laurel y la palma que rodean el medallón contribuyen a crear un efecto áulico que junto con el humo del pebetero, exalta la imagen de los Reyes.



Jacques Blondeau, grabador. Ciro Ferri, dibujante. Retrato de los Reyes Católicos *Series chronologica et imagines regum Hispaniae*. 1685. Madrid. Biblioteca Nacional

Historia General de España de Juan de Mariana
Benito Monfort 1783-1796

La edición en nueve volúmenes de la *Historia General de España* del Padre Juan de Mariana (1536-1624) salida de las prensas de Benito Monfort, es sin duda el proyecto bibliográfico de mayor envergadura en el que participó Rafael Ximeno.



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
 Portada Tomo I. Biblioteca Valenciana

Esta obra ya había sido reeditada a lo largo del Siglo XVIII, siendo la de Joaquín Ibarra, publicada en 1779-1780, la edición más cercana en el tiempo. Aquella vez la obra se dividió en dos volúmenes en los que destacan su pureza y austeridad tipográfica y la ausencia de adornos. Para su realización fueron utilizados los punzones de la Imprenta Real,¹⁶¹ salidos de las manos de Jerónimo Antonio Gil. Tras el proyecto de Ibarra estaba el Bibliotecario Real Juan de Santander y Zorrilla (1712-1783) quien quiso adelantarse con su

¹⁶¹ Soler Jardón, Fernando. «El arte tipográfico en España bajo el reinado de Carlos III», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 186, cuaderno 1, 1989, p. 117.

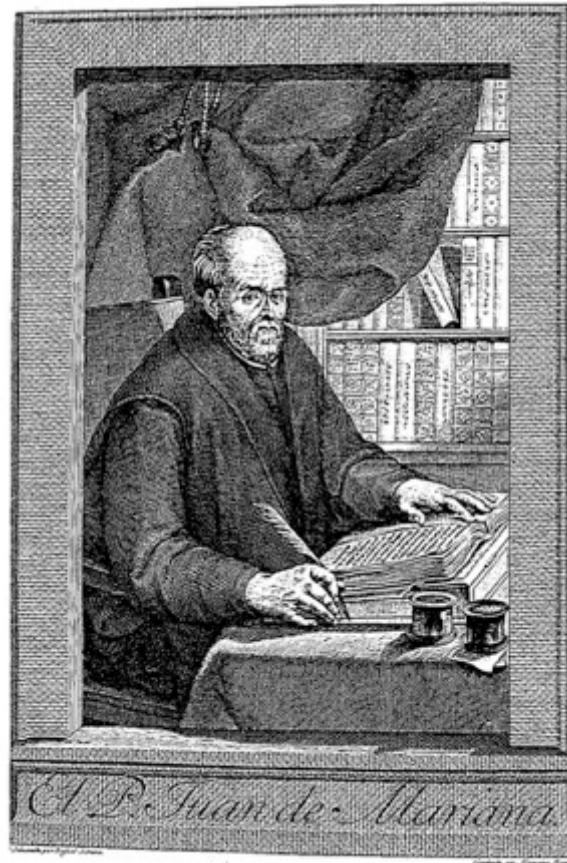
publicación a la edición valenciana dirigida por Gregorio Mayans. En este episodio se percibe la animadversión que existía entre los dos y que queda patente en los prólogos de ambas ediciones.¹⁶²

En la máxima empresa bibliográfica de la imprenta de Benito Monfort participaron como grabadores Mariano Brandi (1779-1824) y Fernando Selma (1752-1810); y como dibujantes Mariano Salvador Maella (1739-1819), José Camarón y Bononat (1731-1803) y Rafael Ximeno. Cada uno de los nueve tomos presenta en su portada composiciones alegóricas acompañando al escudo real y una viñeta de cabecera al inicio de la primera página de texto. En el primer volumen se incluirá también el retrato del autor, Juan de Mariana. A partir del segundo tomo aparecerán intercalados en los capítulos y de forma cronológica los retratos de todos los reyes españoles desde los godos hasta los castellanos, cerrando la serie el Archiduque Felipe (1478-1506) y la Infanta Doña Juana (1479-1555).

Cuatro años antes de la publicación del primer tomo de la *Historia General de España*, Rafael Ximeno comenzó a realizar dibujos preparatorios para grabado precisamente en la casa monfortina para las ediciones de la *Crónica de Juan II* de Juan Pérez de Guzmán de 1779 y la *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar de 1780. Su labor en estos dos libros consistió en la realización de los retratos de los reyes Enrique III y Juan II y los Reyes Católicos.¹⁶³ Debió quedar el impresor muy satisfecho con el trabajo de Ximeno ya que siguió contando con él para la realización en 1781 de *De Numis Hebraeo-Samaritanis* de Francisco Pérez Bayer y para el gran proyecto de la *Historia General de España* encargándole a él la realización de los sesenta y ocho retratos que incluye esta edición. Ximeno además dibujó dos composiciones de portada, tres viñetas de cabecera y el retrato de Juan de Mariana. El artista valenciano, que apenas había iniciado su participación en empresas bibliográficas, ve como de pronto recae sobre sus hombros esta gran responsabilidad la cual sabrá aprovechar para demostrar su capacidad artística.

¹⁶² Gómez Martos, Francisco. «Juan de Mariana y la historiografía ilustrada. Un debate a propósito de los falsos cronicones», en <http://www.proyectos.cchs.csic.es/humanismoyhumanistas/cabeza-encantada> pp. 17-21 [28 de enero 2017]

¹⁶³ Estas láminas serán reproducidas de nuevo en el tomo sexto de la edición de la *Historia General de España* del Padre Mariana impresa por Benito Monfort.



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
 Portada Tomo I. Biblioteca Valenciana

El primer volumen se abre con el retrato de Juan de Mariana. Ximeno sitúa al escritor en su estudio, sentado y escribiendo. Vemos una composición que sigue los estándares de la imaginaria propia de escritores, sean hombres de ciencia, historiadores o literatos; la figura aparece enmarcada con una estructura a modo de vano en cuyo margen inferior se lee el nombre del autor. Sobre el escritorio observamos dos tinteros y una escribanía que le sirve al escritor para apoyar el volumen en el que está trabajando. Se cierra la composición con un amplísimo cortinaje recogido a la izquierda y una librería en la que observamos los lomos de numerosos ejemplares de lujosa encuadernación. Tanto el rostro como las manos de Juan de Mariana denotan su avanzada edad. Su semblante serio y riguroso está en consonancia con su labor de cronista de la historia de España, siendo su obra la referencia más valorada a lo largo del siglo XVIII. La lámina está firmada al margen inferior: *Dibuxado por Rafael Ximeno; Grabado por Mariano Brandi.*

El tomo cuarto presenta en su portada una de las dos composiciones alegóricas realizadas por Ximeno. Acompañando al escudo Real aparecen un geniecillo y un león. El escudo aparece coronado, una guirnalda de laurel lo rodea y está arropado por una tela que sostiene el genio. La pequeña criatura porta en su otra mano una cruz y su pie descansa sobre un carcaj. Del otro lado el león aparece despedazando un estandarte musulmán, que podemos identificar por la media luna que remata su mástil. Ximeno representa con esta composición el triunfo del cristianismo. La lámina aparece firmada: *R. Ximeno lo dibuxó; M. Brandi lo grabó.*

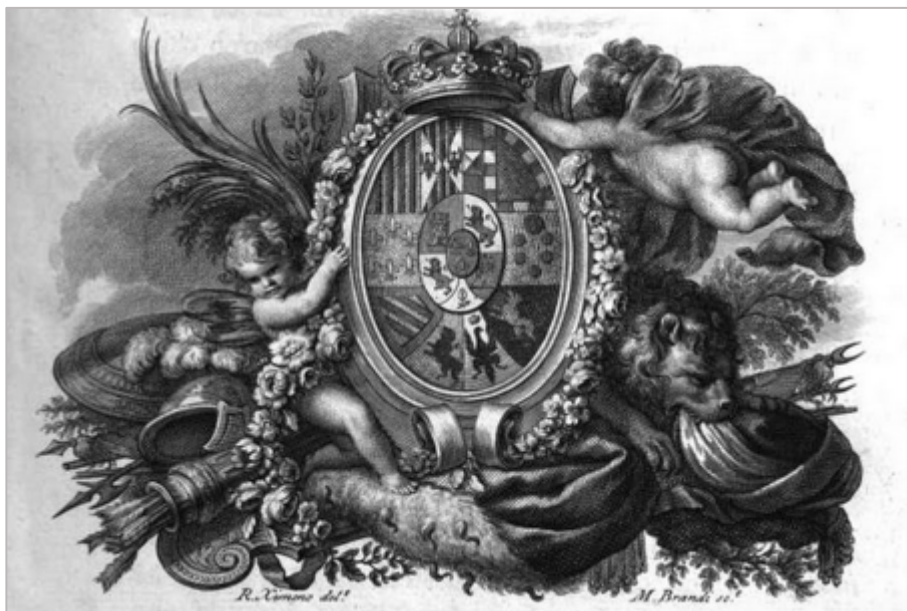


Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
Portada Tomo IV. Biblioteca Valenciana



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
Portada Tomo IV (detalle). Biblioteca Valenciana

Ximeno se encarga también de realizar la composición que abre el tomo séptimo. De igual manera, vemos el escudo real de España rodeado por una guirnalda acompañado por una serie de elementos simbólicos. Un genio está coronando el escudo mientras que el otro lo sostiene con una rodilla hincada sobre el manto de armiño en el que reposa el soporte con volutas que sostiene de pie el escudo. Del lado izquierdo vemos una rama de palma, un casco, un carcaj, una punta de lanza y un escudo. Del otro lado, el león está mordiendo un turbante tras el que sobresalen varios estandartes rematados en media luna. De nuevo se repite el mensaje contenido en la *Historia de España* del triunfo cristiano sobre el islam. Al igual que en la composición anterior, Ximeno sitúa el grupo rodeado de elementos vegetales y unas nubes como fondo. Las firmas aparecen en la zona inferior: *R. Ximeno del.*; *M. Brandi sct.* En este grabado lleno de detalles es curioso observar el efecto de transparencia en las alas del geniecillo con el que se recrea Ximeno a la vez que le complica la tarea a Brandi.



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
Portada Tomo VII (detalle). Biblioteca Valenciana

En cuanto a las tres viñetas de cabecera realizadas por Ximeno, todas presentan alegorías con la Historia como elemento principal y todas fueron abiertas por Fernando Selma. La primera aparece reproducida en los tomos primero, sexto y séptimo. Es una alegoría de la Historia, representada en el centro como figura femenina alada, sosteniendo una pluma con la que escribe en un libro que sujeta abierto con su otra mano y en el que observamos las páginas de la derecha todavía en blanco. Junto a ella aparece un hombre anciano, también alado, a cuyos pies vemos un reloj de arena y una guadaña. Esta figura representa al Tiempo y aparece desenrollando un extenso pergamino en el que podemos ver con detalle dos escuadrones de soldados de infantería a punto de iniciar una batalla.



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
Portada Tomo I. Biblioteca Valenciana

Completan la escena cuatro geniecillos. Dos de ellos aparecen volando del lado izquierdo portando el escudo real y una filacteria con la frase: LA HISTORIA ESCRIBE LO QUE EL TIEMPO DESENVUELVE. Otra pareja de genios miden el paso del tiempo gracias a un calendario lunar, una esfera armilar y un globo terráqueo sobre el que uno de ellos realiza cálculos con un compás. Del lado derecho vemos al fondo una estructura arquitectónica de carácter gótico con estilizados pilares compuestos. En primer plano aparece un genio descifrando una inscripción con caracteres hebreos sobre una lápida quebrada y otro aparece observando monedas; sin lugar a dudas Ximeno hace aquí referencia a Francisco Pérez Bayer y a su obra *De Numis Hebraeo-Samaritanis* publicada por Benito Monfort en 1781.



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
Página 1 (detalle) Tomo I, VI, VII. Biblioteca Valenciana

La siguiente viñeta de cabecera aparece por primera vez en el tomo cuarto y se repite en el octavo y noveno. Vemos una escena con siete figuras en la que la protagonista es una mujer que aparece con armadura casco y lanza. Su cintura está ceñida por un fajín que imitan los sillares de una torre, este detalle y la presencia de dos conejos en la esquina izquierda son atributos iconográficos que nos permiten identificarla como Hispania.¹⁶⁴ Ella está pisando a un hombre que aparece vencido bajo sus pies, su turbante y espada sarracena nos hacen identificarlo como musulmán. A la derecha vemos a otros tres musulmanes que, con los brazos en alto y observando el horizonte, avistan los barcos que vemos zarpar al fondo. Están repletos de musulmanes que huyen tras su derrota y expulsión. Hispania aparece con el brazo derecho en alto indicándole a la Historia, representada por una figura femenina con corona laureada y toga, que escriba los acontecimientos de los que está siendo testigo y que son precisamente tratados por Juan de Mariana.

¹⁶⁴ El simbolismo de los conejos asociados a Hispania tiene su origen en la obra del poeta latino Catulo quien utiliza la expresión *cuniculosa Celtiberia* (3, 7, 18). *Cuniculosa* se convertiría en el epíteto con el que se referían los romanos a la península ya que consideraron la abundancia de conejos como uno de sus rasgos más característicos. Fernández Corte, José Carlos. «*Cuniculosae Celtiberiae* de Catulo 37 y la Etimología fenicia de Hispania», *Voces*, n.º 10-11, 1999-2000, p. 59.



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
Página 1 (detalle) Tomo IV, VIII, IX. Biblioteca Valenciana

La Historia aparece apoyando el libro en el que escribe con su pluma sobre una figura masculina alada y de edad avanzada. Vemos aquí el cuidado tratamiento que Ximeno otorga a la anatomía del hombre que representa el Tiempo cuyo brazo izquierdo, apoyado en un reloj de arena, presenta toda la musculatura en tensión. Se cierra la composición con un cielo en el que parecen mezclarse las nubes con el humo de la batalla.



Historia General de España de Juan de Mariana. 1783-1796
Portada Tomo V. Biblioteca Valenciana

La tercera viñeta de cabecera realizada por Ximeno aparece solamente en el tomo quinto. En ella se presentan de nuevo las figuras de la Historia y del Tiempo, acompañadas esta vez por la Fama, que hace sonar la trompeta mientras sobrevuela la escena. Vemos a cada lado sendas figuras femeninas representando la corona aragonesa y castellana, están identificadas por los escudos que portan y por detalles de su armadura y vestimenta, como es el caso de Castilla que aparece con su tocado en forma de fortaleza y su fajín de sillares ceñido bajo el pecho.¹⁶⁵ Cada una sostiene un retrato. El que nos muestra la alegoría del reino de Aragón corresponde a Jaime I el Conquistador (1208-1276) y el que sostiene Castilla es el retrato de Fernando III el Santo (1217-1252).¹⁶⁶ Las efigies están apoyadas en un plinto mientras la Historia, asistida por un geniecillo que sostiene su tintero, escribe los acontecimientos de la historia de España. De nuevo Ximeno aprovecha la desnudez de la figura masculina para mostrar una anatomía al modo de las esculturas grecorromanas, tratamiento que también podemos observar en las corazas de las figuras laterales.

En cuanto a la labor de Ximeno en la realización de la serie de los sesenta y ocho retratos incluidos en esta edición de la *Historia General de España*, no comentaremos de manera individual cada uno de ellos ya que Adela Espinós realizó un análisis exhaustivo en su trabajo publicado en 1990 y en el que aparecen reproducidas todas las imágenes.¹⁶⁷ Todos los grabados presentan un formato rectangular en el que se sitúa un medallón con el busto del personaje retratado. Los reyes están situados generalmente de perfil aunque también hay ocasiones en las que aparecen de tres cuartos o de frente. Dentro de la medalla aparece siempre el nombre del efigiado. Normalmente observamos un rey por medalla pero en ocasiones pueden aparecer dos figuras en la misma medalla. Generalmente en cada composición aparece la medalla apoyada en un plinto o lápida pétrea o en un espacio natural al aire libre. Hay composiciones que presentan dos y hasta tres medallones juntos.

Los medallones aparecen acompañados por elementos de carga simbólica que sirven para realzar los atributos más destacados de cada uno de los reyes. En numerosos casos

¹⁶⁵ Ximeno repite esta representación en la lámina del retrato de Miguel de Cervantes de la edición del Quijote de Sancha 1797-1798.

¹⁶⁶ Efigies identificadas por Adela Espinós en «Rafael Ximeno y Planes ilustrador de la Historia General de España del P. Mariana», en *Relaciones Artísticas entre España y América*, CSIC, Madrid, 1990, p.183.

¹⁶⁷ Espinós, Adela. Op. cit., 1990, p. 173-216.

aparecen armas para reflejar el carácter valeroso del retratado o elementos religiosos para destacar su piedad y labor de defensa del cristianismo. Hay ocasiones en los que observamos escenas de batalla, paisajes e incluso edificios en el horizonte. Es también un esquema muy repetido el que aparezcan rodeados simplemente de alguna guirnalda o roleo como elemento decorativo.

Señala Adela Espinós el hecho de que Ximeno tomara como referente las series de reyes españoles que se habían publicado con anterioridad. La primera corresponde a la que fue grabada en 1685 por Jacques Blondeau (1655-1698) sobre dibujos de Ciro Ferri (1634-1689) y que apareció en la edición de la *Historia General de España* publicada en la Haya en 1729. La segunda fue grabada por Arnold van Westerhout (1651-1725) y apareció en la edición de la obra de Juan de Mariana publicada en Holanda en 1684. A pesar de la ayuda que supuso poder tener estos precedentes como referencia, no dejó de ser un esfuerzo de enorme exigencia creativa la labor que desempeñaron tanto Rafael Ximeno como Mariano Brandi, quien fue el encargado de abrir todas las láminas de la serie. Incluiremos unos ejemplos para observar su trabajo.

El primer retrato aparece en el volumen segundo y corresponde a Ataulfo. Este es uno de los pocos casos en los que el retratado aparece de frente vestido de guerrero, portando una piel de león como símbolo de su fuerza. Del lado izquierdo de la composición vemos otra piel de león y la clava de Hércules, lo que sirve para realzar la fortaleza y valentía de este rey. Ximeno sitúa el medallón en un entorno natural en el que observamos varios elementos vegetales, flores y una guirnalda. El segundo ejemplo que incluimos corresponde a los retratos de Tulga y Chindasvinto. Aparecen los bustos de cada rey en sendas medallas apoyadas en un basamento pétreo que presenta una cartela en blanco. Del lado izquierdo advertimos una serie de elementos con connotaciones religiosas, una cruz, un incensario y un libro, y del lado derecho vemos un arco y un carcaj, con estos objetos se simboliza la defensa que hicieron del cristianismo. Acompañan la imagen unas guirnaldas florales. En esta composición observamos uno de los efectos que Ximeno suele repetir en sus dibujos para grabado, la ruptura del primer plano al colocar los objetos al borde de la superficie generando así sombras sobre el frente del basamento.



Retrato de Ataulfo en *Historia General de España* de Juan de Mariana. 1783-1796
Tomo II. Pág. 415 Biblioteca Valenciana



Retrato de Tulga y Chindasvinto en *Historia General de España* de Juan de Mariana. 1783-1796
Tomo II. Pág. 641 Biblioteca Valenciana

En la estampa que representa a Fernando III observamos la medalla con su retrato apoyada sobre un pedestal de una columna quebrada. Como fondo Ximeno elige dibujar dos escenas bélicas alusivas a la conquista de Sevilla por parte de este monarca que fue

beatificado por su acérrima defensa del cristianismo. En este medallón observamos como particularidad la presencia de unos rayos de luz que emanan de la efigie real y que hacen referencia a su santidad.

Del lado izquierdo aparecen dos jinetes a caballo con las espadas en alto frente a un grupo de personas que ondean una bandera blanca en señal de rendición. A la derecha vemos cinco hombres enzarzados en un violento combate cuerpo a cuerpo. Al fondo se recorta, entre otros edificios, la Giralda como minarete. Es remarcable la labor de Ximeno y Brandi en la realización de un trabajo con tanta complejidad y grado de detalle. En toda esta serie se puede observar la capacidad de Ximeno como dibujante y fisionomista, su creatividad y el dominio del lenguaje simbólico. Este último aspecto queda patente en su acertado manejo de los atributos iconográficos utilizados tanto en las alegorías de portadas y cabeceras, como en los retratos de reyes.



Retrato de Fernando III en *Historia General de España* de Juan de Mariana. 1783-1796
Tomo IV. Pág. 301 Biblioteca Valenciana

Retrato de José Miguel de Flores Imprenta de Antonio Sancha 1784

Este retrato corresponde a una estampa suelta salida de las prensas de Antonio Sancha (1720-1790). Posiblemente se encargara a Rafael Ximeno para incluirla en la edición que José Miguel de Flores realizó de la *Crónica de Don Álvaro de Luna* publicada en 1784¹⁶⁸ y quizá también para la *Crónica del Rey Don Enrique IV por su capellán y cronista Diego Enríquez del Castillo* publicada en 1787. Sin embargo los ejemplares que hemos podido consultar de estas obras, ambas segundas ediciones, no incluyen el retrato de Flores entre sus páginas.



Retrato de José Miguel de Flores. Rafael Ximeno (dibujo) y Mariano Brandi (grabado)
Imprenta de Antonio Sancha. 1784
Biblioteca Nacional de España. Madrid

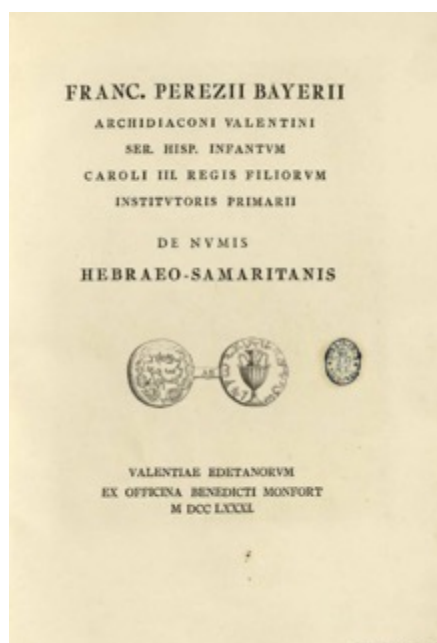
¹⁶⁸ La ficha de información bibliográfica de la Biblioteca Nacional vincula esta estampa con la *Crónica de Don Álvaro de Luna* publicada por Sancha en 1784. Incluye la referencia a Páez, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981-1985. 331-55.

En la inscripción que aparece al pie del grabado se lee: Don Joseph Miguel de Flores. Del Consejo de Su Majestad. Alcalde de su Real Casa y Corte, Secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia. Académico del número de la Española. Nació en la Villa de Rota. Diócesis de Sevilla en 15 de abril de 1724. Falleció en Madrid en 23 de Febrero de 1790. En el margen inferior del retrato aparecen las firmas: *Raf. Ximeno lo dibuxó; M. Brandi lo grabó.*

Rafael Ximeno nos presenta al retratado como un hombre de letras. Aparece de pie, dibujado casi de cuerpo entero y de frente al espectador ocupando gran parte del espacio que se cierra con un amplio cortinaje. Viste toga negra con cuello y puños blancos y porta peluca con roleos. Su rostro presenta unos ojos pequeños y de mirada viva, destacan en su fisionomía sus mejillas y barbilla carnosas. Con su mano derecha, de aspecto poderoso, sujeta un libro que apoya verticalmente sobre una superficie. Su mano izquierda parece señalar la mesa ricamente labrada que hay tras de sí y en la que reposan libros, papeles, pluma y tintero. Es en este lugar de trabajo donde realiza su actividad intelectual y produce sus escritos, de hecho, podemos observar restos de tinta en su dedo índice. Al fondo hay una librería que representa la fuente desde donde parte el conocimiento. Ximeno detalla los títulos de algunos de los volúmenes, en uno de los lomos leemos *Don Álvaro de Luna*, en referencia a la crónica que Flores reeditó en 1884 o una *Alegación en Derecho*, lo que nos remite a la formación como abogado de la persona que estuvo al frente de la Real Academia de la Historia desde 1769 hasta su muerte en 1790.

***De Numis Hebraeo-Samaritanis* de Francisco Pérez Bayer
Benito Monfort 1781**

Esta importante obra de Francisco Pérez Bayer manifiesta el creciente interés ilustrado por el estudio de la historia antigua y la arqueología. El eclesiástico valenciano fue enviado durante cinco años (1754-1759) a Italia por encargo del rey Fernando VI en un viaje al que Gregorio Mayans (1699-1781) calificó de «erudita peregrinación». Su objetivo era el de recopilar piezas antiguas, monedas y manuscritos que ayudaran a documentar el estudio para una nueva Historia de España promovida por los Borbones. Pérez Bayer encuentra en el estudio de las inscripciones de las monedas hebreas un complemento para el que fue, según Gloria Mora, su tema predilecto a lo largo de su vida: «la lengua y el alfabeto hebreos como origen de los alfabetos fenicio y griego y base para descifrar escrituras 'desconocidas' o 'celtibéricas'». ¹⁶⁹



De Numis Hebraeo-Samaritanis. Francisco Pérez Bayer. 1781
Biblioteca Nacional de España. Madrid

¹⁶⁹ Mora Rodríguez, Gloria. «La 'Erudita peregrinación'. El viaje arqueológico de Francisco Pérez Bayer a Italia (1754-1759)», Beltrán Fortes, José *et al.*, (eds.), *Iluminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2003, pp. 255-259.

Es curioso observar como cada uno de los cuatro dibujos que Ximeno realizó para esta obra fueron abiertos por los diferentes grabadores que participaron en el proyecto. Podemos observar el tratamiento particular que cada grabador daba a sus creaciones, siendo las de Selma y Fabregat de un carácter más difuminado mientras que Ballester y Brandi se decantan por una mayor claridad y trazos más delineados.



De Numis Hebraeo-Samaritanis. Francisco Pérez Bayer. 1781
Anteportada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

La primera estampa que aparece en el volumen es esta composición de complejo significado. Fue dibujada por Rafael Ximeno y grabada por Fernando Selma. En primer plano vemos a una mujer que podríamos identificar como Castilla por su tocado en forma de fortaleza. Frente a ella aparece un anciano con una rodilla en el suelo y portando un rollo manuscrito desplegado, este hombre representaría al pueblo judío. El paraje donde se

encuentran, puede identificarse con la ciudad de Siquem, primer lugar que encontró Abraham al llegar a Canaán después de haberse marchado de las tierras de sus padres por mandato de Yahvéh, quien le instó a abandonar su tierra y su patria. Ese momento marca el comienzo de la historia del pueblo hebreo. «Llegaron a Canaán, y Abraham atravesó el país hasta el lugar sagrado de Siquem, hasta la encina de Moré» *Génesis* 12, 5-6.

La ciudad de Siquem ocupaba un valle flanqueado por dos montañas El Monte Ebal y el Monte Gerizín, monte santo de los samaritanos, quienes construyeron allí un templo, después del retorno de los judíos del exilio. Fue lugar donde se renovó la alianza con Yavhé, donde se formó el pueblo de Israel y la primera etapa de la emigración hacia la Tierra Prometida. Podemos ver en la estampa la presencia de dos montañas, estando la de la derecha coronada por un templo tras del cual emanan unos rayos divinos. La matrona, que representa a Castilla, está señalando al pueblo de Israel el camino que recorrerán a través de los siglos hasta alcanzar la península Ibérica, el lugar más occidental del mundo conocido. La idea que sugería Pérez Bayer con su estudio era la de vincular el hebreo como origen del celtíbero, lo cual otorgaría a la nación hispánica una antigüedad mayor al resto de monarquías europeas.¹⁷⁰

En la contraportada del libro aparece el retrato de Carlos III monarca al que Pérez Bayer dedica su obra. El erudito valenciano hace gala de su cargo como preceptor de los infantes en la portada del libro. Joaquín Ballester será el encargado de grabar esta estampa. Rafael Ximeno pudo inspirarse en los retratos de Carlos III realizados por Anton Rafael Mengs y que constituyeron la imagen oficial del monarca. El rey aparece retratado con toda la simbología del poder áulico. Alcanzamos a ver la cadena de flores de lis y el collar del que pende el apenas visible toisón de oro. Más abajo sí podemos distinguir claramente las encomiendas de otras tres órdenes militares monárquicas: Espíritu Santo, San Genaro y Carlos III, habiendo sido las dos últimas fundadas por él mismo. Completa la imagen de poder con su armadura, espada al cinto, fajín de seda y bastón de mando. La capa de terciopelo forrada de armiño envuelve al monarca generando numerosos pliegues y aportando majestuosidad a su figura.

¹⁷⁰ Mora Rodríguez, Gloria. «La moneda púnica en la historiografía española de los siglos XVI a XIX», en García-Bellido, María Paz y Callegarín, Laurent (eds.), *Los Cartagineses y la monetización del Mediterráneo occidental*, Instituto de Historia CSIC, Casa de Velázquez, Madrid, 2000, p. 171.

El retrato sitúa al rey en un fondo palaciego con cortinaje adamascado recogido a la izquierda y tras el que vemos el arranque de una columna sobre un pedestal, imagen de la fortaleza y recurso presente habitualmente en los retratos de Mengs.



De Numis Hebraeo-Samaritanis. Francisco Pérez Bayer. 1781
 Contraportada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

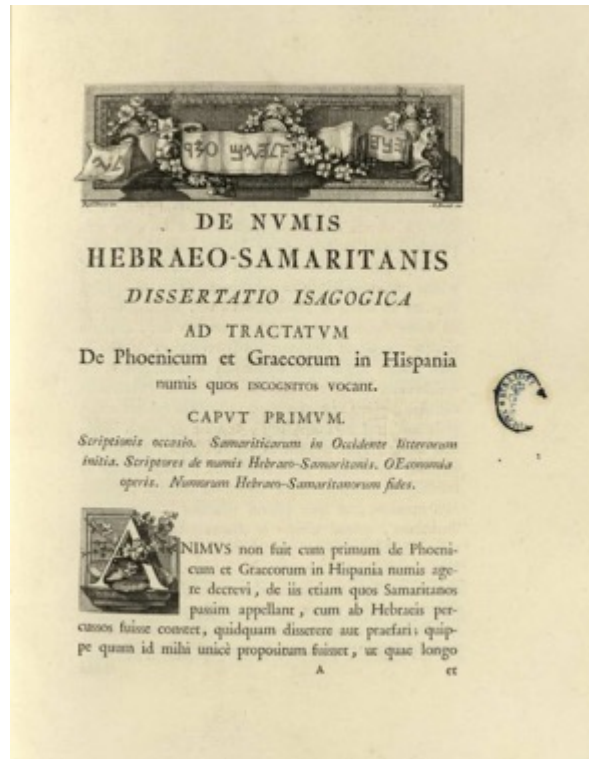
Ximeno establece un juego de planos, haciendo que el manto de Carlos III se apoye y salga del marco de la imagen. El verso latino ET VETERES REVOCAVIT ARTES que acompaña el retrato corresponde al Libro IV. xv del *Carmina* de Horacio. Esta oda, pone fin al Libro IV y está escrita en honor de Augusto para celebrar y agradecerle todos los beneficios que su gobierno trajo a Roma, especialmente el restablecimiento de las buenas

costumbres y de la paz. Al elegir este verso se estaba comparando al rey Carlos III con el emperador Octavio César Augusto con el fin de ensalzar sus virtudes.

Tua, Caesar, aetas	Tu era, César, nos ha traído mieses y campos fecundos
fruges et agris rettulit ubere	
Et signa nostra restituit Iovi	Y ha restituido a nuestro Júpiter las enseñas,
derepta Parthorum superbis	Arrancadas de las orgullosas puertas de los Partos
postibus	
et vacuum duellis	Y falto de guerras
Ianum Quirini clausit	ha cerrado el templo de Jano Quirino
et ordinem	Y ha puesto freno al libertinaje que violaba el legítimo orden,
rectum evaganti frna licentiae	
Iniecit emovitque culpas	Y ha desterrado los delitos,
Et veteres revocavit artes,	Y ha restablecido las antiguas virtudes
Per quas Latinum nomen	Por las cuales creció el nombre latino
Et Italae crevere vires famaue et imperi	Y el poderío ítalo y la fama y la majestad del imperio
Ponecta maiestas ad ortus solis ab Hesperio cubili.	Extendida desde Hesperia, el lecho del sol, hasta el nacimiento del mismo.
Custode rerum Caesare non furor	Siendo César el guardián del Estado
Civile aut vis exiget otium	Ni la guerra civil ni la violencia romperán la paz
Non ira, quae procutit enses	Ni la ira que forja las espadas
Et miseras inimicat urbes ¹⁷¹	Y enemista a las desgraciadas ciudades ¹⁷²

¹⁷¹ H. Darnley Naylor. *Horace odes and epodes. A study in poetic Word-order*, Cambridge the University Press, Cambridge, 1922, pp. 225 y 226.

¹⁷² Horacio. Op. cit., 1986, p.131.



De Numis Hebraeo-Samaritanis. Francisco Pérez Bayer. 1781
Página 1. Biblioteca Nacional de España. Madrid

En el dibujo que encabeza la primera página del libro Ximeno ha elegido representar una cartela que recorre la composición de un extremo a otro con una inscripción en hebreo. Una guirnalda de flores se ondula y entrelaza con ella generando dinamismo en la composición.



De Numis Hebraeo-Samaritanis. Francisco Pérez Bayer. 1781
Página 1 (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

Es interesante el juego de luces y sombras que quedan reflejados en el marco inferior y que utiliza el artista para crear un efecto volumétrico en la composición. Destaca también el tratamiento al nuevo modo clásico que se da al detalle ornamental del marco con un protagonista enguirnaldado floral o elegantes rehundimientos bocelados. Fue Mariano Brandi quien grabó esta cabecera.



De Numis Hebraeo-Samaritanis. Francisco Pérez Bayer. 1781
 Página 245. Biblioteca Nacional de España. Madrid



De Numis Hebraeo-Samaritanis. Francisco Pérez Bayer. 1781
 Página 245 (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la composición que cierra la obra (página 245), Rafael Ximeno ha querido representar, en alusión al estudio de la numismática del que trata el libro, las principales tareas que se realizan para acuñar monedas en una ceca representada, de manera divertida, al ser llevadas a cabo por geniecillos. La ceca se dividía en cuatro zonas, de las que sólo dos aparecen representadas en el grabado. El grupo de dos geniecillos del último plano está al cargo de la hornaza, llamada así porque allí se encuentra el horno, que era avivado por dos grandes fuelles donde se mezclaban y se fundían los metales. El grupo de cuatro geniecillos que aparecen en el plano medio están encargados de acuñar monedas utilizando el troquel y el martillo. Uno de ellos tiene sobre una mesa de trabajo un laminado de metal sobre el que marca a golpes de martillo el diseño del troquel. Otros dos están acuñando una moneda con un troquel individual golpeado por un martillo. El par de geniecillos del primer plano están recortando las monedas acuñadas en láminas con una tijera de balancín. La presencia de rosas, arbustos y palmas dan al grabado un carácter positivo, amable y divertido. Observamos en esta imagen una ligera tendencia rococó en Ximeno quien, a pesar de tener una formación clásica, está en contacto con la tradición barroca y rococó previa al academicismo y que en ocasiones se manifiesta en sus obras. Este grabado fue abierto por Joaquín Fabregat, siendo la primera vez que tenemos constancia del trabajo conjunto de estos dos artistas que coincidirán años más tarde en la Nueva España.

***Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae.* Francisco Pérez Bayer
Benito Monfort 1790**

Pérez Bayer publicó esta obra nueve años después de la aparición de *De Numis Hebraeo-Samaritanis* como continuación y respuesta al debate que generó dentro del ámbito de la numismática su primer estudio sobre monedas hebraicas.¹⁷³



Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae. Francisco Pérez Bayer. 1790
Biblioteca Nacional de España. Madrid

En este volumen Ximeno firma junto con Mariano Brandi la cabecera que abre el capítulo I y las ilustraciones de página completa de las esculturas romanas que aparecen después de la página 36. Incluimos también, aunque no aparezcan firmadas, las composiciones alegóricas de la portada y el cierre de la página 165 ya que el carácter del dibujo se corresponde al estilo habitual de Ximeno. Al estar dedicada al Rey Carlos IV la

¹⁷³ «El tratado fue duramente criticado por el numismata alemán Tychsen, autor de una *Diatribes De Numis Hebraicis*, en la que puso en duda la existencia de las monedas samaritanas y tachó al erudito valenciano de falsario» en Catalá Sanz, Jorge. «Pérez Bayer después del viaje a Italia», *Estudis revista de Historia Moderna*, n.º 27, Universitat de València, 2001, p. 242.

contraportada muestra un retrato del monarca, copiado del que realizó Goya alrededor de 1790¹⁷⁴ y en el que aparece vestido con casaca roja bordada en plata. En esta ocasión se detalla en el margen inferior del grabado: *Goya pinx., Selma del., Brandi inc.*



Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae. Francisco Pérez Bayer. 1790
Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la ilustración de la portada, de marcado laconismo argumental, se presenta entre las ancestrales nubes bíblicas la mano de Dios escribiendo en hebreo los mandamientos sobre las tablas de la ley que recibiría Moisés. Se alude así a la importancia prístina del hebreo dentro de la historia del cristianismo y por tanto la importancia que su estudio requiere. Esta representación alude directamente a los siguientes versículos bíblicos: «El señor entrega a Moisés las tablas de la ley. Después de hablar con Moisés en el Monte Sinaí, le dio las dos tablas del Testimonio, tablas de piedra, escritas por el dedo de Dios» *Éxodo* 31.17-18.

¹⁷⁴ Retrato conservado en el Museo del Prado. Número de catálogo: P07107.



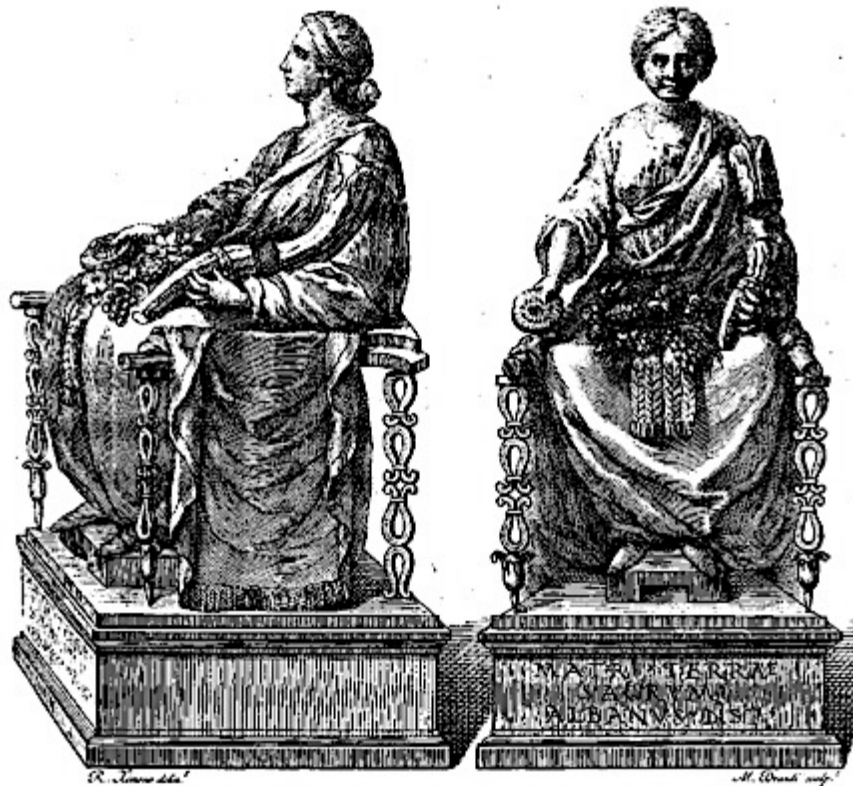
Numorum hebraeo-samaritanorum vindiciae. Francisco Pérez Bayer. 1790
Página 1. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Numorum hebraeo-samaritanorum vindiciae. Francisco Pérez Bayer. 1790
Página 1 (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

Rafael Ximeno ilustra la primera página del Capítulo I con esta cabecera que aparece firmada: *R. Ximeno del.*; *M. Brandi sculp.* A modo de lápida pétrea con relieves, la composición de Ximeno queda dividida en dos partes simétricas, colocando tres monedas

—una grande y dos más pequeñas— a cada lado. En el centro aparece el rostro de un hombre tocado con un turbante con adornos y de cuyos bigotes y barbas surgen unas guirnaldas y roleos vegetales que llenan el fondo de la composición. Sobre cada grupo de monedas hay una inscripción, la de la derecha dice: *Numi hebraeo- Samaritanorum* y sobre las monedas de la izquierda leemos: *Numi Gaditano Phoenico*. Y es que en este volumen además de monedas hebreas se estudian otros vestigios numismáticos y arqueológicos hallados en la península ibérica.



Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae. Francisco Pérez Bayer. 1790
Página 36.a Biblioteca Nacional de España. Madrid

En este grabado de página completa se reproduce la imagen de una estatua en sus vistas frontal y lateral y en cuyo pedestal se lee el epígrafe: *MATER TERRAE SACRUM. ALBANUS DISP.* En el margen inferior de la estampa observamos las firmas: *R. Ximeno*

delin.; *M. Brandi sculp.* Esta estatua fue hallada, junto con otras dos piezas, en 1776 en el Barranco de la Serreta (Mazarrón). El viaje arqueológico que realizó Pérez Bayer por las regiones de Valencia, Murcia, Andalucía, Extremadura y parte del territorio Portugués a lo largo de 1782 tenía como fin recopilar información y documentar la existencia de antigüedades celtíberas, fenicias, romanas, islámicas y visigóticas.¹⁷⁵ Durante su etapa en Cartagena tuvo oportunidad de ver las piezas halladas en Mazarrón. En su diario de viaje describe así esta escultura:

Lo particular de la estatua de la diosa Ceres es la prodigalidad con que está trabajada; pues no sólo sus brazos y parte de su cornucopia, sino los pies y los de la silla, y hasta los flecos de la toalla que cuelga a un lado y otro de la silla, están recalados y separados del resto de la piedra, como pudiera hacerse en una obra de filigrana. Distínguese en su regazo la piña, la granada, los higos, peras, manzanas, uvas o cerezas, tomates y otros frutos; y es lástima que la cabeza, que está dividida y parte del brazo y de la cornucopia no se junten y formen cuerpo.¹⁷⁶

La descripción que realiza Pérez Bayer de esta pieza, conservada hoy en día en el Museo Arqueológico de Murcia,¹⁷⁷ nos indica que fue hallada faltándole partes. Ximeno se enfrentó en este encargo a la reinención escultórica de unas antigüedades hispanas desde modelos aprendidos en la clásica romana. En su dibujo ofrece una imagen reconstruida de la estatua, observamos como añade la cabeza, los brazos y las manos además de completar las patas delanteras de la silla con un delicadísimo trabajo. El artista también estiliza la figura reinterpretando los pliegues de la tela formados entre las rodillas dándole un carácter más cercano al gusto académico del momento.

¹⁷⁵ Salas Álvarez, Jesús. «El viaje arqueológico a Andalucía y Portugal de Francisco Pérez Bayer», *Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, n.º 16, 2007, pp. 9-24.

¹⁷⁶ Citado en Cortés y López, Miguel. *Diccionario Geográfico Histórico de la España Antigua. Tarraconense, Bética y Lusitania*, Imprenta Real, Madrid, 1836. Tomo II, pp. 461-462.

¹⁷⁷ Museo Arqueológico de Murcia, n.º de inventario: 0/1.090/2.



Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae. Francisco Pérez Bayer. 1790
 Página 36.b Biblioteca Nacional de España. Madrid

El grupo de Mazarrón se completa con estas otras dos figuras¹⁷⁸ halladas junto con la figura sedente. También constan de sendos epígrafes GENIO LOCI FICARIENSI SACRUM ALBANUS DISPENS y GENIO S. M. F. SACRUM ALBANUS DISP. El donante fue en los tres casos *Albanus Dispensator* quien, según el estudio de Noguer Celdrán, fue probablemente el administrador de la *societas* minera del territorio y cuya intención fue la de «obtener protección y beneficio de las divinidades tutelares de los lugares específicos [...] *Albanus* invocó el favor de la *Mater Terrae*, diosa de la fecundidad de la tierra —en este caso la riqueza de las minas— para a continuación apelar al genio del

¹⁷⁸ Museo Arqueológico de Murcia, n.º de inventario: 0/1.090/1 y n.º de inventario: 0/1.090/3.

lugar ficariense donde se enclava la explotación de la sociedad minera del monte ficariense, a cuyo genio tutelar realiza su tercera consagración».¹⁷⁹



Piedra 0,757 x 0,380 m. S. I d.C. Museo Arqueológico de Murcia



Piedra labrada. 0,91 x 0,36 m y 1,09 x 0,321 m s. I d.C. Museo Arqueológico de Murcia

Rafael Ximeno en este caso también ofrece una interpretación reintegrada de las esculturas, a una de ellas le añade una cabeza de rasgos idealizados, mirando al cielo y parcialmente cubierta con su toga en actitud ceremonial. A las dos figuras les dibuja brazos extendidos hacia el frente portando ambas similares objetos en las manos; podemos distinguir unas páteras, un pequeño plato ritual utilizado por los romanos y con el que se representa habitualmente a los genios. El trabajo realizado en las telas es de nuevo bastante más estilizado en la reinterpretación de Ximeno. Las esculturas originales en piedra presentan pliegues no tan profundos y mucho más planos y ordenados en la zona del busto. Es posible que Ximeno quisiera mostrar su habilidad representando *figures drapées*, técnica que debió depurar durante su estancia romana, ya que dibuja las telas con sumo cuidado deteniéndose en los efectos lumínicos generados por las profundas arrugas e incluso

¹⁷⁹ Noguera Celdrán, José Miguel. «Técnicas en la escultura romana: materiales, imprimaciones y coloraciones. A propósito del grupo escultórico de Mazarrón», *Anales de Prehistoria y arqueología*, n.º 17-18, Universidad de Murcia, 2001-2002, p. 398.

recreándose al dibujar un estampado a rayas en el tejido que cubre el torso del segundo genio.

CAPVT QVINTVM.

165

Atque hic rursus expositis iam quae pro tuenda numorum Hebraeo-Samaritanorum fide in numerato erant, consistendum. Sed alio nos ac longissime D. Tychselius avocatur. Nimirum parum Ipsi fuit ancipiti et sane quam molestae cum Eodem liti me implicuisse, nisi inflictae olim existimationi meae aliunde plagam, sed dudum iam cicatrice obductam cuique alias inultae aut immedicatae immoriendum mihi fuisset, omnino praeter rem atque importunissime in Vindicatione Latina refricasset. Sit igitur.

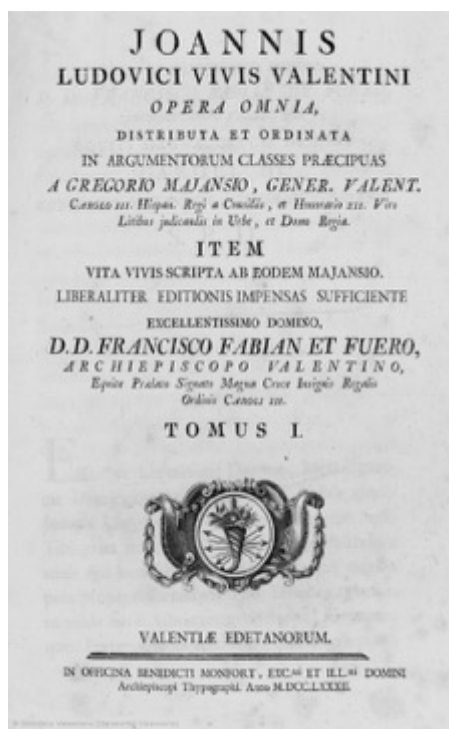


Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae. Francisco Pérez Bayer. 1790
Página 165. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Este grabado aparece al final del capítulo V y antes del apéndice, no está firmado. El autor nos muestra dos angelotes que portan una cartela con una inscripción en hebreo. El niño de la derecha aparece recostado sobre unas nubes, en un escorzo bastante forzado. Resalta el marcado tratamiento de la musculatura en brazos y espalda. Una cinta sujeta a la cartela por el centro y los extremos se entrelaza ondulando en el viento y cierra la composición. La presencia de los geniecillos nos inclina a atribuir este remate a Ximeno debido a la utilización frecuente y al carácter similar de estas figuras en otros de sus dibujos.

***Opera Omnia* de Juan Luis Vives Benito Monfort 1782**

En España, los ilustrados encontraron en las obras del humanismo de los siglos XV y XVI una primordial fuente de ideas que integraron a su corriente reformista. Ya en 1752 Gregorio Mayans (1699-1781) intentó promover la publicación de las obras completas de Luis Vives (1492-1540), proyecto que se vio frustrado por diversas razones.¹⁸⁰ Fue casi 30 años después y como fruto de su ardua tarea editora cuando Mayans, junto con el apoyo de pensadores como Francisco Cerdá y Rico (1739-1800)¹⁸¹ y el financiamiento del arzobispo Francisco Fabián y Fuero (1719-1801), consigue que vea la luz *Opera Omnia* de Juan Luis Vives. La edición publicada por la imprenta de Benito Monfort entre 1782 y 1790 consta de ocho tomos en los que Rafael Ximeno fue el encargado de realizar el retrato del humanista valenciano y la cabecera que se repite al inicio de cada uno de los volúmenes.



Opera Omnia de Juan Luis Vives
Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

¹⁸⁰ Mestre Sanchis, Antonio. «La edición de *Opera Omnia* de Vives por Mayans (1782-1790)», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 26, 2014, pp. 598-601.

¹⁸¹ Francisco Cerdá y Rico también colaborará con Pérez Bayer a partir de 1797 en la edición de la *Historia General de España* de Juan de Mariana publicada por Benito Monfort.

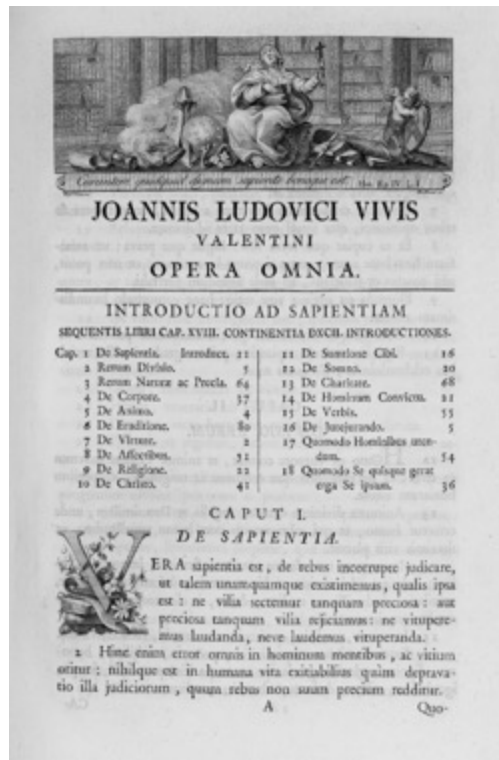


Opera Omnia de Juan Luis Vives. 1782
Página xxx. Biblioteca Nacional de España. Madrid

El retrato que Rafael Ximeno realiza de Juan Luis Vives presenta al humanista en su estudio. Su mirada pensativa sugiere un estado de reflexión sobre los temas filosóficos que le preocupan y que formarán parte de su obra. Viste de manera elegante y sobria portando un sobretodo rematado en piel con aberturas para los brazos y gorra entera de copa aplastada de origen alemán habitual en Flandes entre los religiosos y los hombres de letras. Este aspecto distinguido nos recuerda la presencia de Vives en diferentes cortes europeas. Durante su estancia en Inglaterra llegó a ser designado tutor de María Tudor, hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón.

Luis Vives apoya su mano izquierda sobre el borde de una mesa en la que hay tintero, papel y unos libros sobre los que reposa su brazo derecho para resaltar que su pensamiento se apoya en el estudio de obras precedentes. Con el índice y pulgar de la mano derecha sostiene su pluma en suspensión mientras ordena en su mente las ideas que va a anotar en el papel. Cerrando la composición vemos una librería con la que se refuerza la imagen del humanista que aspira al conocimiento y a la sabiduría y que tiene por objetivo transmitir su filosofía a través de sus escritos.

Una de las características que observaremos repetidamente en los dibujos para grabado realizados por Ximeno es el juego que establece rompiendo el primer plano e invadiendo el marco que delimita sus composiciones. En este caso utiliza la cortina de grandes pliegues que arranca del ángulo superior izquierdo y cae por el lado derecho, desbordándose sobre el marco lateral y llegando a cubrir la cartela que identifica al retratado. En esta ocasión Joaquín Fabregat fue el encargado de realizar el grabado.



Opera Omnia de Juan Luis Vives
Página 1. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Opera Omnia de Juan Luis Vives
 Página 1 (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

Esta viñeta de cabecera dibujada por Rafael Ximeno y grabada por Mariano Brandi es la misma que se repite al inicio de cada uno de los ocho tomos que conforman *Opera Omnia* de Juan Luis Vives en la edición dirigida por Gregorio Mayans. Con este dibujo alegórico Ximeno trata de representar la idea de sabiduría según el planteamiento filosófico de Juan Luis Vives. Este concepto aparece resumido por Gregorio Mayans en la dedicatoria de la edición que realizó en 1765 de la obra *Introductio ad sapientiam*:

Con razón llama a su libro *Introducción a la sabiduría*, porque es una guía que conduce a la perfección cristiana [...] Enseña prácticamente las obligaciones Cristianas, cuyo cumplimiento es el medio de adquirir la verdadera sabiduría, que es conocer, amar y obedecer a Dios.¹⁸²

El concepto de sabiduría se convierte en un tema central en la obra de Vives, quien defiende que para alcanzarla es necesario el autoconocimiento y el conocimiento de Dios tal y como escribe al final de su *Introducción a la sabiduría*: «Este es el camino de la perfecta, y cumplida sabiduría, en la cual el primer paso es conocerse el Hombre a sí mismo, el último, conocer a Dios».¹⁸³

Para plasmar las ideas de sabiduría, conocimiento, virtud, fe y religión cristiana, Rafael Ximeno presentará en una biblioteca a una mujer joven sentada y rodeada de una

¹⁸² Vives, Juan Luis. *Introductio ad sapientiam* traducida al castellano por Diego de Astudillo, Imprenta Benito Monfort, Valencia, 1765, p. 3.

¹⁸³ Vives, Juan Luis. Op. cit., 1765, p. 200.

serie de elementos simbólicos. En la cartela que vemos en el margen inferior de la viñeta hay una frase extraída de las epístolas de Horacio: *Curantem quidquid dignum sapiente bonoque est*,¹⁸⁴ con estas palabras se refuerza el contenido de la viñeta y la relación entre sabiduría y bondad.

Ximeno recurre a Cesare Ripa combinando elementos de diferentes figuras alegóricas dada la complejidad del concepto desarrollado por Vives. Toma elementos del Alma Racional ya que es quien rige la mente. Ripa la describe así:

Agraciadísima doncella que ha de llevar cubierto el rostro con un finísimo y transparente velo. Es claro y reluciente su vestido [...] se pinta como bellísima doncella por ser obra directamente realizada por el creador, que es fuente de toda belleza y perfección, [...] Lleva el rostro velado para dar a entender que, tal como dice San Agustín, lib. *De definitione animae*, es sustancia invisible a los humanos ojos y forma sustancial del cuerpo, aún sin ser evidente, salvo el conocimiento de ella que por ciertas acciones exteriores se nos alcanza.¹⁸⁵

También toma la postura correspondiente a la Gracia Divina:

Mujer hermosa y sonriente que ha de estar con el rostro vuelto hacia el Cielo, [...] mira hacia el Cielo porque la Gracia no procede sino de Dios, del cual simbólicamente se dice que en el Cielo reside.¹⁸⁶

Y por último añade la cruz y la Biblia, atributos correspondientes a la Religión:

Otra mujer cuyo rostro está cubierto por largo y sutil velo, que aparece sosteniendo un Libro y una Cruz [...] Va con el rostro velado por cuanto la Religión mira hacia Dios [...] Diremos de la Cruz, que o bien simboliza al mismo Cristo Nuestro Señor Crucificado, o sino, como cosa de Cristo, sirve en definitiva como gloriosa enseña y estandarte de la Cristiana Religión a la que deben y dedican los Cristianos la veneración más alta, pues en ella reconocen el singular beneficio que de la redención reciben. El libro representa las Santas escrituras, revelaciones y tradiciones de las que está formada la religión e inscrita en nuestros ánimos.¹⁸⁷

¹⁸⁴ «Ocupándote en cualquier cosa digna de un hombre sabio y bueno.» (Libro I, Epístola IV) Horacio. Op. cit., 1986, pp. 274-275.

¹⁸⁵ Ripa, Cesare. *Iconología*, Ed. Akal, Madrid, 1987. Tomo I, p. 79.

¹⁸⁶ Ripa, Cesare. Op. cit., 1987, Tomo I, p. 465.

¹⁸⁷ Ripa, Cesare. Op. cit., 1987, Tomo II, p. 261.

Los objetos que coloca Ximeno rodeando a la figura de la sabiduría aluden a sus cualidades. El espejo que sostiene el geniecillo hace referencia a la prudencia, cualidad a la que también apuntan la serpiente y la esfera celeste ya que el conocimiento de los astros y su movimiento permite guiarse prudentemente.¹⁸⁸ Estos dos elementos, junto con la tablilla llena de inscripciones, son también los atributos con los que Ripa identifica a la inteligencia ya que para comprender las cosas más altas y sublimes, como el movimiento de los astros, tendremos que pasar por el mundo terrenal tal y como hace la serpiente.¹⁸⁹

Los haces de lictores representan la fuerza conseguida a partir de la unión y la concordia. Los libros, las tablas de cálculo y los instrumentos de medición aluden al conocimiento. Junto a los libros hay un cetro apoyado con el que se simboliza el poder que otorga la sabiduría. La antorcha representa la luz y virtud intelectual. Las flores y el reloj de arena pueden representar la fugacidad de la vida, pero también la verdad, que es hija del tiempo.¹⁹⁰

Rafael Ximeno ha creado en esta viñeta una imagen con un complejo mensaje simbólico relacionado con el concepto de sabiduría defendido por Juan Luis Vives en el que se integran elementos correspondientes a la razón, la virtud y la religión cristiana. Al ser la composición que abre todos los volúmenes de *Opera Omnia* debía elegirse un tema clave dentro del pensamiento filosófico del humanista valenciano. Gracias al manejo de repertorios iconográficos y un conocimiento extenso de simbología Ximeno cumple de manera sobresaliente con este cometido teniendo, una vez más, un papel protagonista en una de las ediciones más importantes de la imprenta de Benito Monfort.

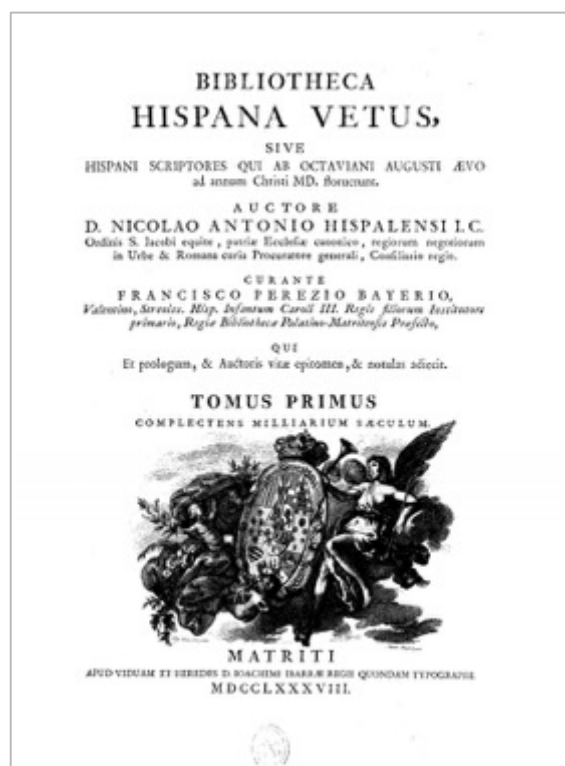
¹⁸⁸ Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serval, 2002, Barcelona, p. 474 y pp. 232-233.

¹⁸⁹ Ripa, Cesare. Op. cit., 1987, Tomo I, p. 533 – 544.

¹⁹⁰ Tervarent, Guy de. Op. cit., 2002, pp. 444-445.

***Biblioteca Hispana Vetus* de Nicolás de Antonio
Viuda y herederos de Joaquín Ibarra 1788**

Esta obra corresponde a una reedición dieciochesca del trabajo de Nicolás de Antonio (1617-1684) publicado originalmente en 1696. El estudioso sevillano dedicó gran parte de su vida a realizar este compendio, a modo de diccionario bibliográfico, de todos los autores que escribieron en España hasta el siglo XVII. Dividió su trabajo en dos partes: la primera, publicada en 1672, corresponde a los autores activos entre 1500 hasta sus contemporáneos y que fue reeditada en dos tomos por iniciativa de la Imprenta Real siendo Joaquín Ibarra quien recibiera este encargo. La obra salió de sus talleres en 1783 bajo el título de *Bibliotheca Hispana Nova*. La segunda parte de la obra de Nicolás de Antonio trata sobre los autores desde la época de Octavio Augusto hasta el año de 1500. Su reedición con el título *Bibliotheca Hispana Vetus* se publicó en 1788 y fue dirigida por Francisco Pérez Bayer quien añadió un prólogo, notas y epítomes sobre los diferentes autores. También consta de dos tomos.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Se ha destacado la calidad en la impresión, la utilización de excelentes materiales y la elegancia de este volumen.¹⁹¹ Sin duda contribuyó a la obtención de este magnífico resultado el uso de las matrices tipográficas que abrió Jerónimo Antonio Gil entre 1776 y 1774 para la Imprenta Real y que contenían entre sus punzones caracteres griegos, visigóticos y hebreos, necesarios para la edición de esta obra.¹⁹²



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Tanto en *Bibliotheca Hispana Nova* como en *Bibliotheca Hispana Vetus* encontramos la firma de Ximeno ya que los cuatro volúmenes presentan en su portada la misma composición alegórica del escudo Real dibujada por el artista valenciano.¹⁹³ Sin embargo, es en la obra *Bibliotheca Hispana Vetus* en la que Ximeno tiene una presencia más

¹⁹¹ «La impresión realizada por la casa Ibarra se caracteriza por la calidad de todos los materiales empleados y la nitidez de sus tipos, dando como resultado una obra perfecta en su presentación.» Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 162.

¹⁹² Corbeto, Albert. «Edición, imprenta y fundición de tipos en la Real Biblioteca», en *Las letras de la Ilustración*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de la Biblioteca Nacional de España Sala de las Musas, Madrid, 2012, p. 12.

¹⁹³ Y que aparecerá en otros libros publicados por la Imprenta Real, por ejemplo *Examen de las medallas antiguas atribuidas a la ciudad de Munda en la Bética* de Guillermo López de Bustamante de 1797.

destacada ya que realiza un magnífico retrato de Carlos III y el diseño de cinco cabeceras en el tomo primero y tres en el segundo.

En el grabado que ilustra las portadas de las obras de Nicolás de Antonio en los volúmenes realizados por la Imprenta Real podemos observar en el margen inferior las inscripciones: *Raf. Ximeno lo inv. y dib., Mariano Brandi lo grabó*. Presenta el escudo del rey Carlos III rodeado de una serie de elementos que refuerzan la carga simbólica de la composición, cuyo mensaje no es otro que el de ensalzar la labor de la corona a través de uno de sus instrumentos más útiles: la Imprenta Real. Ximeno sitúa el escudo en el centro de la composición acompañado por dos geniecillos y una figura femenina alada. A la izquierda uno de los genios porta el manto heráldico bordado con flores de lis, castillos y leones; es el mismo que aparece en el retrato de Carlos III pintado por Mengs en 1771.¹⁹⁴ El geniecillo porta en la otra mano una rama de laurel, símbolo de la gloria, la virtud, el triunfo, la verdad y la perseverancia.¹⁹⁵

El escudo ya lleva incorporados los cambios que introdujo Carlos III en el distintivo real. El cuartelado de Castilla, León y Granada, está situado en el centro, resaltando la importancia que iban a tener estos reinos en la nueva organización del Estado. En la franja central añadirá las armas heredadas de su madre, a la derecha las de Parma-Medicis de oro y seis flores de lis de azur distribuidas de arriba abajo, una, dos, dos y una; y a la izquierda las armas de Toscana-Farnesio de oro y cinco roeles de gules distribuidos en el campo de arriba abajo, dos, dos y uno, un tortillo de azur en jefe cargado de tres flores de lis de oro. Sustituye el Collar de la Orden del Espíritu Santo por el de la Orden de Carlos III y mantiene el Toisón de Oro, con su cadena correspondiente que enmarca el escudo junto con la banda albiceleste de la orden de Carlos III.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Retrato conservado en el Museo del Prado. Número de catálogo: P05011.

¹⁹⁵ Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serval, Barcelona, 2002, pp. 318-320.

¹⁹⁶ Gavira Tomás, Ignacio «La evolución del escudo de España, desde los Reyes Católicos hasta el Estado Español» texto online de Heráldica Hispánica en <http://www.heraldicahispanica.com/historiaescudo.htm> [25 de enero 2017]

Del lado izquierdo de la composición aparece una figura femenina que sujeta el escudo, es la personificación de la Fama. Ximeno parece seguir la descripción de Cesare Ripa en su representación:

Una mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, que parece ir corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, [...] sostendrá con la diestra una trompa, tal como la describe Virgilio.¹⁹⁷

También comenta Ripa que la Buena Fama lleva una trompa en la mano derecha y una rama de olivo en la mano izquierda, en este caso Ximeno dibuja a la fama con dos tubas o trompetas romanas. Guy de Tervarent nos aclara la doble presencia de este atributo; al existir dos tipos de fama, la buena y la mala, también hay dos trompetas, una corta y una larga. La corta correspondería a la fama mala y la larga a la fama buena.¹⁹⁸ Podríamos interpretar que la Fama representada en la composición de Ximeno alude a la buena fama, ya que muestra la trompeta más larga. Destaca en el dibujo de Ximeno la ligereza del tratamiento de tejidos, el dinamismo de las figuras y la articulación de los diferentes elementos simbólicos.

El grabado de página completa con el retrato de Carlos III aparece precediendo al prólogo de la edición dirigida por Pérez Báyer. Es un retrato dedicado al Rey por parte de la Biblioteca Real, a cuyo cargo como prefecto estaba el erudito valenciano. En el margen inferior del grabado podemos ver las firmas: *R. Ximeno inv.; F. Selma inc.* Carlos III murió el mismo año de la publicación de esta obra, 1788. Ximeno utiliza como modelo para la realización de este dibujo el retrato al óleo que pintó unos años antes y el cual hemos comentado con anterioridad.

¹⁹⁷ Ripa, Cesare. *Iconología*, Editorial Akal, Tomo I. Madrid, 1987, pp. 395-396.

¹⁹⁸ Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serval, Barcelona, 2002, p. 497.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Biblioteca Nacional de España. Madrid

La composición consiste en la imagen del monarca dentro de un marco ovalado portado por cinco geniecillos que a su vez presentan diferentes objetos relacionados con el poder real. A la izquierda, uno de estos seres alados coloca el manto de armiño alrededor del retrato, arrojando la imagen del monarca. El geniecillo de la parte superior sujeta la cinta de la cual pende el retrato, que da la impresión de estar siendo elevado por otros dos que, mientras vuelan, lo sujetan por la parte inferior. Los movimientos de los genios y las telas dan un sentido ascensional a la composición transmitiendo el mensaje de la partida del rey hacia los cielos. Observamos también guirnaldas de rosas, laurel y los atributos del poder real, el cetro y corona sobre el cojín, acompañando la efigie de Carlos III.

Ximeno estructura la composición con un juego de planos en el que vemos a los geniecillos con sus posturas de marcado dinamismo, revoloteando alrededor del retrato,

apareciendo algunos semiocultos detrás o debajo del marco ovalado. Es curioso también cómo el artista refuerza el efecto de profundo escorzo con el que presenta el cojín real al proyectar su sombra sobre la banda que porta el quinto geniecillo y en la que aparece la siguiente dedicatoria CAROLO III / HISPANIAR ET INDIAR REGI / PIO FEL AVG PP / REGIA BIBLIOTHECA PALATINO -MATRITENSIS / VOTA SAECVLARIA que podemos traducir como A Carlos III, Rey de España y las Indias, Piadoso Feliz y Augusto Padre de la Patria, de la Biblioteca Real del Palacio de Madrid, Agradecimiento Eterno.

Cerrando la composición se incluye el siguiente verso de Virgilio «... *habeat secum servetque sepulcro*»¹⁹⁹ perteneciente a la *Eneida* y que sirve para reafirmar el sentimiento de pesar por el fallecimiento del Rey. El libro IV de la *Eneida* comienza con la confidencia de la reina Dido a su hermana al sentir que está enamorándose de Eneas. La Reina se debate entre permanecer fiel a su esposo Siqueo, asesinado por su hermano, o rendirse al creciente sentimiento de amor. Prefiere que Júpiter la mate con un rayo antes de serle infiel a su esposo «aquel que se llevó mis amores: téngalos siempre él y guárdelos en el sepulcro».²⁰⁰

Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad
umbras,

Pallentes umbras Erebi, noctemque
profundam,

Ante pudor, quam te violo, aut tua jura
resolvo

Ille meos, primus qui me sibi junxit, amores

Abstullit: ille **habeat secum, servetque
sepulcro**

O el Padre omnipotente con su rayo

Antes me precipite a las Tartáreas

Pálidas sombras, y profunda noche,

Que yo te ofenda, Honestidad sagrada

O quebrante tus leyes. El primero

Con quien en firme lazo unida estaba.

Ése llevó mi amor, ése le guarde

Consigo en el sepulcro.²⁰¹

La presencia de este verso bajo el retrato del rey hace alusión al agradecimiento que acompañará eternamente a Carlos III en su sepulcro. La traducción en verso al castellano de los cuatro primeros libros de la *Eneida* por Tomás de Iriarte fue publicada un año antes de

¹⁹⁹ Queda citado así en el grabado: *Virg. IV Aen. 29.*

²⁰⁰ Virgilio. *La Eneida*, Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, 1964, p. 65.

²⁰¹ Iriarte, Tomás de. *Colección de obras en prosa y en verso. Tomo III. Que contiene los cuatro primeros libros de la Eneida de Virgilio, traducidos en verso castellano*, Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1787, p. 256.

la reedición de *Bibliotheca Hispana Vetus*. Es posible que Ximeno llegara a consultar este ejemplar aunque, no cabe duda, que debió ser Francisco Pérez Bayer quien estuviera detrás de la elección de este verso, por su profundo conocimiento de la literatura clásica y por el gran aprecio que sentía por el monarca. Se rinde pues con esta composición un sincero tributo dedicado al recuerdo del Rey Carlos III.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Página I (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

El Tomo I de *Bibliotheca Hispana Vetus* consta de un prólogo y seis capítulos. Cinco de ellos presentan cabeceras dibujadas por Rafael Ximeno y grabadas por Mariano Brandi, la excepción es la cabecera del capítulo primero realizada a partir del dibujo de José Camarón y grabada por Fernando Selma. El prólogo presenta un detalle ornamental de corte clásico que no aparece firmado pero que podemos atribuir a Ximeno al observar su equilibrada factura. El detalle se presenta a modo de friso clásico con decoración de olas marinas del que cuelgan unas guirnaldas de laurel. Estas tiras vegetales están atadas en el centro del friso con cintas donde hay sujetas dos plumas cuya punta ha sido cortada para escribir. Los extremos del friso están rematados por unas pequeñas hornacinas que contienen unos rostros humanos. La presencia de las plumas alude al contenido de esta obra, el estudio de la obra de los escritores activos en la península desde la época de Augusto.

Todas las composiciones que realiza Ximeno para este volumen tienen como elemento común la presencia de geniecillos o amores, personajes con los que el artista introduce un tono amable y divertido en sus grabados. Estos personajes infantiles son los

hijos de las ninfas,²⁰² están representados como niños desnudos en ocasiones con alas de insecto y siempre aparecen inmersos en alguna actividad propia de adultos. En este caso son actividades relacionadas con el mundo bibliográfico tales como la lectura, escritura o tareas de clasificación y ordenación de libros propias de una biblioteca. Se homenajea así el trabajo ingente y sistemático de Nicolás de Antonio y su *Bibliotheca Hispana Vetus*.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Página 133 (detalle) Tomo I. Biblioteca Nacional de España. Madrid

En este dibujo Rafael Ximeno nos presenta una escena en la que aparecen seis geniecillos ocupados en diferentes tareas relacionadas con los libros. En el lado izquierdo, junto a unas hojas de laurel, símbolo del reconocimiento a su trabajo, un geniecillo está escribiendo un libro y consulta otro para asegurarse una mejor información. Detrás dos genios traen sendos libros para que un tercero los vaya colocando en una estructura arquitectónica de factura clásica que es utilizada a modo de librería. Del lado derecho, en primer plano, un geniecillo recostado está leyendo. Detrás de él se asoma otro niño que trae en una mano una hoja de papel arrugada y en su derecha unas flores silvestres que ha cogido mientras los otros trabajaban. Es posible que con esta imagen se quiera resaltar la importancia del aprendizaje, coincidiendo con la especial relevancia y desarrollo que adquirió la pedagogía durante la Ilustración.

²⁰² «Y no te sorprenda su número. Son hijos de las Ninfas y gobiernan a todos los mortales, y son muchos porque son muchas las cosas que aman los hombres» Filóstrato el Viejo. *Imágenes Libro I*, 6.1. En *Filóstrato el Viejo, Imágenes. Filóstrato el Joven, Imágenes. Calistrato, Descripciones*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, p. 41.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
 Página 235 Tomo I. Biblioteca Nacional de España. Madrid

La cabecera que aparece al inicio del capítulo o libro tercero presenta una estructura en piedra a modo de friso clásico, en el que cuatro geniecillos están apoyados en la moldura del arquitrabe. Los de la derecha parecen estar muy interesados en la lectura de un libro, mientras que la otra pareja en actitud más relajada hablan entre sí. Uno de ellos parece apoyar su cuerpo sobre un rollo de papiro que se desenrolla debajo de él y sube por la esquina del friso. El clasicismo, siempre presente en estos dibujos de Ximeno, se subraya con la presencia de una guirnalda de acanto o laurel, que siempre se utilizaban para decorar frisos. Su ondulación aporta un ritmo que acompaña al de los geniecillos y les contagia en su movimiento.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
 Página 271 Tomo I. Biblioteca Nacional de España. Madrid

En el grabado que encabeza el libro cuarto, Ximeno nos presenta una composición en la que en primer plano vemos cinco geniecillos. A la izquierda dos de estos niños intentan leer el mismo libro pero parece que uno de ellos no está dispuesto a dejar el libro y trata de alejar al otro, que muestra su enfado. Al otro lado aparecen dos niños que comparten un rollo de papiro, interesándose cada uno de ellos en una parte diferente del mismo y finalmente cierra la escena el quinto geniecillo que casi de espaldas al espectador lee

ensimismado otro libro. Los dos grupos de amorcillos y el fondo arbustivo que los enmarca, abren en el centro de la composición un hueco, que nos permite ver a lo lejos las ruinas de una ciudad. En el suelo, casi en el centro, podemos ver un libro abierto que parece estar a disposición del lector. Es una invitación a que nosotros participemos, tal y como hacen los genios, en la lectura y el estudio de los libros como fuentes de conocimiento.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Página 306 Tomo I. Biblioteca Nacional de España. Madrid

El libro quinto se abre con un dibujo de cinco amorcillos situados en un escenario de arbustos y restos arquitectónicos clásicos, un crepis y media columna con acanaladuras. En el centro de la composición un niño lee atentamente un libro. En la parte de la izquierda un geniecillo con su cuerpo completamente ensombrecido, ofrece unos libros, oscuros también, a otro niño que los rechaza. Se trata, posiblemente, de una alusión a los libros prohibidos, que deben ser evitados para no caer en el error. Al otro lado de la composición, para equilibrar el conjunto Ximeno coloca una pareja de genios tratando de descifrar una inscripción esculpida en una lápida. Observamos aquí, igual que en algunas de las otras cabeceras, la presencia aleatoria de geniecillos sin alas.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Página 435 Tomo I. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Este grabado encabeza el libro sexto de *Bibliotheca Hispana Vetus*. Aquí Rafael Ximeno presenta la escena en un fondo con ruinas de edificios clásicos entre los que distinguimos unos podios con relieves de los que arrancan unas columnas. La vegetación circundante invade estos restos arquitectónicos. Cinco geniecillos completan la escena. A la izquierda un par de ellos observan unas monedas que han encontrado entre las ruinas y que tienen amontonadas sobre un fragmento de entablamento en cuyo friso podemos observar restos de una inscripción. Uno de los geniecillos analiza las monedas con lupa. A la derecha los otros tres niños están atareados en plantar una viña. Uno de ellos dirige la operación, sostiene un libro bajo su brazo y da indicaciones al que está cavando un hoyo, el tercero parece sostener dentro de un cesto una vid ya crecida preparada para ser depositada en la cavidad. Tras ellos vemos el montículo de la tierra extraída y al fondo se abre un espacio en el horizonte en donde aparece el perfil desdibujado de una ciudad.

Podríamos interpretar la escena como una comparación entre un tesoro arqueológico representado en las monedas y un tesoro de la naturaleza, que serían los frutos proporcionados por la vid. Siguiendo con la tónica de las demás cabeceras de *Bibliotheca Hispana Vetus*, los libros no podían faltar en esta composición, observamos además del que porta el geniecillo, otro volumen en el suelo junto a un rollo de papel, quizá aludiendo a un tercer tesoro: el del conocimiento. Gracias al saber recogido en los libros los seres humanos serán capaces de emprender tareas complicadas a partir de su estudio.

La presencia de los restos arqueológicos y las monedas en esta composición son un guiño al análisis numismático realizado por Pérez Bayer y publicado con dibujos de Ximeno bajo el título de *De Numis Hebraeo Samaritanis* en 1788. Curiosamente esta cabecera se vuelve a utilizar en el libro *Examen de las medallas antiguas atribuidas a la ciudad de Munda en la Bética* de Guillermo López de Bustamante publicada en 1797 por la Imprenta Real.²⁰³

²⁰³ El impresor fue en este caso Pedro Julián Pereira. En la portada de este libro también aparece repetida la composición alegórica del escudo real dibujada por Ximeno y grabada por Brandi presente en *Bibliotheca Hispana Nova* 1783 y *Bibliotheca Hispana Vetus* 1788.

está apoyada sobre un león, su corona formada por un castillo almenado, las banderas, las armas, —espada y flechas—, los escudos, la esfera armilar como alusión al imperio y finalmente la cornucopia de la abundancia, nos permiten pensar que se trata de la personificación de Hispania. Esta figura femenina es la depositaria de todo el saber vertido por los escritores españoles, antiguos y modernos, y que ahora está recogido en los libros de esta biblioteca simbólica y en la obra de Nicolás de Antonio *Bibliotheca Hispana Vetus*.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
 Página 45 Tomo II. Biblioteca Nacional de España. Madrid

En este grabado que encabeza el libro octavo vemos como Ximeno recurre de nuevo a un elemento ornamental de corte clásico presentando un friso decorado con hojas de laurel. El friso está dividido en tres secciones, la sección central se avanza creando una zona sombreada a los pies del geniecillo que, ligeramente escorzado, lee un libro en el centro de la composición. Dos niños leen en la parte izquierda del friso y un quinto genio se les acerca desde la derecha y mientras coge una flor. Este último está pisando un pergamino que al quedar desenrollado se superpone al friso creando sensación de cuidada improvisación. La guirnalda de flores y las ramas de laurel contribuyen a crear el ritmo ondulante de esta composición.



Bibliotheca Hispana Vetus. Nicolás de Antonio. 1788
Página 107 Tomo II. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Este dibujo encabeza el inicio del libro noveno y será el último que dibuje Ximeno para esta publicación.²⁰⁴ En un escenario enmarcado por unas ruinas arquitectónicas sitúa a seis geniecillos que aparecen leyendo y realizando actividades arqueológicas. A la izquierda de la composición encontramos un angelote que lee un rollo de papiro. En el centro y debajo de los restos de una bóveda de medio cañón que ha sobrevivido al derrumbe, una pareja de genios tratan de descifrar una inscripción con caracteres hebreos. Finalmente, otros dos niños, intentan levantar la tapa de un enterramiento, siguiendo las indicaciones de un tercero que les dirige mientras está leyendo un libro. El interés por la arqueología y el mundo hebraico están relacionados con la figura de Francisco Pérez Bayer.²⁰⁵ Ximeno le muestra así su agradecimiento por la confianza depositada en él como dibujante tanto en este, como en otros importantes proyectos editoriales auspiciados por el erudito valenciano.

²⁰⁴ El libro décimo presenta la misma cabecera utilizada para el libro segundo.

²⁰⁵ Durante su viaje a Italia (1754-1759) Pérez Bayer visitó numerosas bibliotecas y archivos, lo que le sirvió para recopilar documentación que utilizaría años más tarde en su edición de la obra de Nicolás de Antonio. Mora Rodríguez, Gloria. «La 'Erudita peregrinación'. El viaje arqueológico de Francisco Pérez Bayer a Italia (1754-1759)», Beltrán Fortes, José *et al.*, (eds.), *Iluminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2003, p. 258.

La Monarquía de Don Clemente Peñalosa y Zúñiga
Imprenta de la viuda de Ibarra 1793

El 21 de enero del año 1793 fue ejecutado Luis XVI, rey de Francia. El absolutismo es rechazado por el movimiento ilustrado que defiende como alternativa la soberanía nacional y la división de poderes. Ese mismo año se publica en España *La Monarquía* de Clemente Peñalosa y Zúñiga Fernández. Obra dedicada a Carlos IV, fue escrita con el objetivo de defender la monarquía absoluta y para contrarrestar los efectos de las nuevas ideas políticas que llegaban de Francia. Peñalosa no puede clasificarse como un tradicionalista reaccionario ya que, a pesar de su preferencia por el absolutismo, en su ideología sí se muestra partidario de algunas ideas del reformismo ilustrado.²⁰⁶



La Monarquía de Clemente Peñalosa y Zúñiga 1793
 Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

²⁰⁶ Bono Guardiola, María José. «La defensa del absolutismo en ‘La Monarquía’ de Clemente Peñalosa», *Revista de Historia Moderna*. Anales de la Universidad de Alicante, n.º 13-14, dic. 1995, pp. 313-340.

En la dedicatoria que el autor hace a Carlos IV aparece el retrato del rey realizado por José Asensio (1759-1820). El libro consta de tres partes y cada una de ellas presenta una viñeta de cabecera. La primera es obra de Rafael Ximeno y Planes, las dos siguientes corresponden también a José Asensio.



La Monarquía de Clemente Peñalosa y Zúñiga 1793
Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Rafael Ximeno representa en su dibujo a una matrona como imagen de Hispania; esta imagen simbólica de España fue habitual durante el siglo XVIII y el artista valenciano ya la utilizó en otras obras como por ejemplo en la *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar publicada en 1780. En este caso la viñeta aparece firmada en el margen inferior por: *Rl. Ximeno inv; J. Asensio f.*

La figura femenina está sentada sobre el suelo en el flanco derecho de la composición, con su mano izquierda sostiene el escudo de Castilla y León apareciendo su casco y lanza descansando a su lado. Un águila, representada en pleno vuelo, avanza hacia ella trayendo en su pico una corona que va a depositar sobre su cabeza. La costumbre de representar a Hispania o España como una mujer armada de casco, lanza y escudo, surge de la combinación de elementos de la imagen que Ripa propone para simbolizar la fortaleza y de la representación tradicional de la diosa Atenea. En algunas ocasiones aparece

acompañada de un león pero en este caso Ximeno, como realiza en otras ocasiones, opta por dibujar unos conejos a los que Hispania ofrece alimento.²⁰⁷ Debido a la presencia de la corona Real y al tema tratado en el libro aquí la matrona es una representación simbólica de la monarquía hispánica y el cuidado que esta proporciona a sus súbditos. Las montañas que aparecen al fondo son los Pirineos, la barrera natural existente entre la península y Francia y a través de la cual se filtraron las ideas contrarias al absolutismo que Clemente Peñalosa quiso frenar con esta obra. En esta viñeta no observamos la delicadeza habitual del dibujo de Ximeno, la figura femenina está representada con cierta tosquedad y desequilibrio anatómico, sin embargo la firma del artista identifica esta estampa como suya.

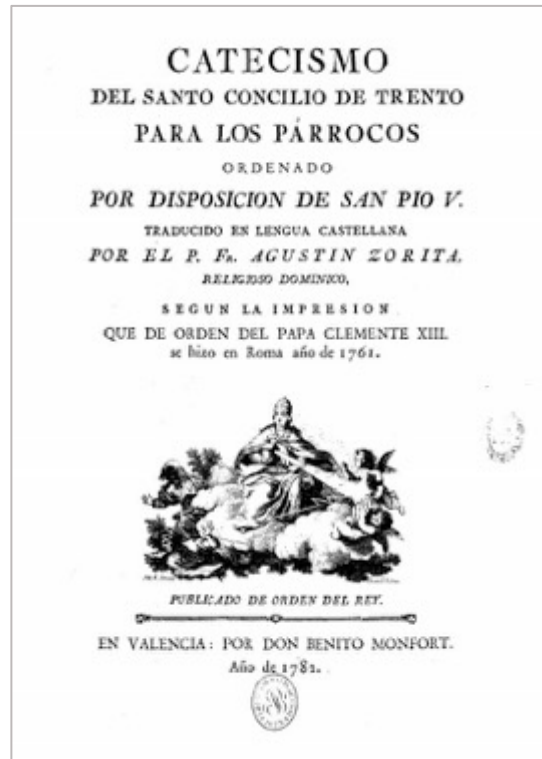
2. Libros de temática religiosa

Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos por disposición de San Pío V Benito Monfort 1782

La publicación de esta y otras obras de contenido religioso en lengua castellana a finales del siglo XVIII está relacionada con el decreto de libertad de lectura en lenguas vernáculas de textos sagrados dictado en 1782 por el Inquisidor General Felipe Beltrán (1704-1783).²⁰⁸ Tomando los libros como herramienta, los clérigos ilustrados, grupo de especial relevancia en Valencia con Gregorio Mayans (1699-1781) a la cabeza; decidieron dar un impulso al cambio que anhelaban: una espiritualidad de mayor intimismo frente al exagerado barroquismo tan arraigado en la religiosidad popular. La publicación del catecismo en castellano supondrá para los párrocos una ayuda para transmitir de manera comprensible a sus feligreses la palabra de Dios.

²⁰⁷ Vemos conejos asociados a la figura de Hispania en las viñetas de cabecera de los tomos IV, VIII y IX de la *Historia General de España* de Juan de Mariana 1783-1796 y en la ilustración del retrato de Cervantes en la edición del *Quijote* de Sancha 1797-1798. Hemos comentado el origen de este atributo iconográfico al analizar la lámina de la *Historia General de España* citando a Fernández Corte, José Carlos. «*Cuniculosae Celtiberiae* de Catulo 37 y la Etimología fenicia de Hispania», *Voces*, n.º 10-11, 1999-2000, p. 59.

²⁰⁸ Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 163.



Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Rafael Ximeno realizó los dibujos para los cuatro grabados presentes en este cuidado volumen de la Imprenta de Benito Monfort. El primero de ellos es el que aparece en la portada del *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, representa al Papa Clemente XIII (1693-1769) quien desde su pontificado propició la nueva impresión del Catecismo publicado en Roma en 1761, y que fue traducido al castellano por el Padre Fray Agustín Zorita de la Comunidad de los Padres Dominicos del Real Convento de San Pedro Mártir de Toledo. En este volumen se recogen las palabras del pontífice quien resaltaba así la importancia que tenía la reimpresión del Catecismo:



Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
Portada (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

Y resolvimos poner de nuevo en manos de los Curas de almas el mismo Catecismo Romano: para que del mismo modo con que antiguamente fue confirmada la fe Católica, y fortalecidas las almas de los fieles en la doctrina de la Iglesia, que es la columna de la verdad...se imprimiese de nuevo en esta Santa Ciudad segun el exemplar, que por Decreto del Concilio Tridentino publicó nuestro Predecesor S. Pio V. el qual traducido en lengua vulgar, y dado a luz de órden del mismo S. Pio V. saldrá luego al público, impreso asimismo por nuestro mandamiento.²⁰⁹

Rafael Ximeno presenta al Papa, sentado sobre un trono de nubes, con una pequeña iglesia en su mano derecha de la que sale una luz que se proyecta sobre un libro sostenido por dos ángeles niños. El libro representa al Catecismo Romano que se ha podido realizar gracias a la luz que viene de Roma, la Ciudad Santa, y más concretamente de San Pedro del Vaticano. El catecismo transforma esa luz de inspiración divina en un rayo que persigue a dos personajes que se retiran y esconden, son las herejías vencidas por la Iglesia Católica. Ximeno presenta la acción con solemnidad y también dinamismo, enfatizando el poder de

²⁰⁹ Papa Clemente XIII. «A los venerables hermanos patriarcas, primados, arzobispos, y obispos», *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, ordenado por disposición de San Pio V, Benito Monfort, Valencia, Benito Monfort, 1782, p. VIII.

la palabra escrita. En el margen inferior aparecen las firmas: Dib. *R. Ximeno*; Grab. *F. Selma*.



Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
Dedicatoria. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Este grabado encabeza la dedicatoria y el reconocimiento que hacen al rey Carlos III el Prior y la Comunidad del Real Convento de San Pedro Mártir de Toledo de la Orden de Predicadores por haber contado con ellos para llevar a cabo la traducción al castellano del Catecismo Romano de Trento, pendiente desde hacía más de dos siglos. Rafael Ximeno presenta un conjunto de elementos simbólicos en un marco cuadrado de amplia base con la inscripción AL REY.



Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
Dedicatoria. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Sobre esta base, se extiende el manto de armiño característico del monarca. Encima de las pieles está recostado un león que coge con su garra una espada, sobre la espalda del animal se apoya un escudo con el número romano III. La cifra aparece rodeada por una corona de laureles y palmas; la cruz de la Orden de Carlos III con su cinta albiceleste es referencia clara al monarca borbón junto con las columnas de Hércules con la inscripción Plus Ultra, incorporación realizada al escudo Real por Carlos III. Las banderas, la trompeta de la fama, las guirnaldas de laurel, las flores y los frutos completan el conjunto de elementos áulicos con los que podemos identificar al Rey aunque no aparezca su nombre en esta composición. Firman la obra: *R. Ximeno lo dibujó; M. Brandi lo grabó.*



Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
 Página 1. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Esta cabecera abre la primera página del catecismo. A la izquierda de la composición aparece el Papa San Pío V (1504-1572) sentado en su cátedra; este pontífice dio ejemplo de vida santa e inició el cambio más profundo en la vida eclesiástica después del Concilio de Trento. En 1566 y bajo su mandato, se escribió en latín el Catecismo Romano destinado a los párrocos con el objetivo de dar una interpretación clara y unitaria de la doctrina católica contra el protestantismo.²¹⁰

²¹⁰ *El Concilio de Trento. Exposiciones e Investigaciones*, Editorial Razón y Fe, Madrid, 1945, p. 218.



**CATECISMO
PARA LOS PÁRROCOS**
COMPUESTO
POR DECRETO DEL SANTO CONCILIO TRIDENTINO,

Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
Página 1 (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la escena San Pío V aparece acompañado por un cardenal y un joven diácono, quienes le entregan varios ejemplares del Catecismo Romano de Trento. En el centro de la composición, unos obispos se acercan al Papa para recibir de sus manos el libro para, a su vez, entregarlos a los párrocos de sus diócesis, situados en el lado derecho del grabado. De esta manera Ximeno resume la idea que aparece en el prólogo del libro:

Deseando en gran manera los Padres del Santo Concilio general de Trento, aplicar á este mal tan grande, y tan perniciosos alguna saludable medicina, juzgaron...seria muy conveniente, que por autoridad del Santo Concilio se compusiese un libro de donde los Párrocos, ó todos los otros, que tienen el oficio de enseñar, puedan buscar, y tomar reglas ciertas para edificación de los fieles: y para que así como es uno el Señor, y una la fe, así también sea una, y común á todos la norma, y modo de instruir al pueblo Christiano.²¹¹

En este grabado podemos observar la habilidad de Ximeno para distribuir en un espacio tan pequeño un gran número de figuras y representar simultáneamente varias

²¹¹ *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, ordenado por disposición de San Pio V, Benito Monfort, Valencia, Benito Monfort, 1782. Prólogo, p. 3.

acciones, la entrega del catecismo del Papa a los obispos y de los obispos a los párrocos. Para crear profundidad se ayuda de las líneas conferidas por las baldosas del suelo, por la colocación en diagonal de la plataforma en la que se sitúa la cátedra papal y por la puerta situada a la derecha de la composición. Ese vano presenta una serie de elementos arquitectónicos clásicos con los que se abre el espacio hacia otra estancia en cuyo suelo podemos ver las líneas de fuga de las baldosas de primer plano. Varios cortinajes recogidos rematan la escena por la parte superior. En este espacio articula Ximeno las diez figuras situándolas en diferentes planos, colocando casi en el centro de la composición y en primer plano a un obispo de espaldas al espectador. Las variadas posturas de los eclesiásticos nos transmiten las diferentes acciones que se suceden en la composición.

El Papa San Pío V aparece con muceta y camauro, elementos que suelen repetirse en sus retratos y que Ximeno debió observar con cuidado ya que también plasma con detalle los rasgos fisionómicos característicos del pontífice. La complejidad del dibujo hacía necesaria la habilidad de un buen grabador para abrir la lámina, en este caso el encargado fue Joaquín Fabregat, quien además de su firma especifica la fecha de la realización de esta en la inscripción del margen inferior: *Rafael Ximeno la inv. y dib.; J. Joaquín Fabregat la grabó. 1782.*

La cuarta y última composición de este ejemplar aparece en la última página del texto en forma de remate muy desarrollado. Presenta una escena en la que observamos al rey Felipe II recibiendo un ejemplar del Catecismo de Trento de manos de sus prelados colaboradores. En este caso el grabador que colabora con Ximeno será Fernando Selma quien firma: *R. Ximeno lo d.; F. Selma lo g.*



Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
 Página 384. Biblioteca Nacional de España. Madrid

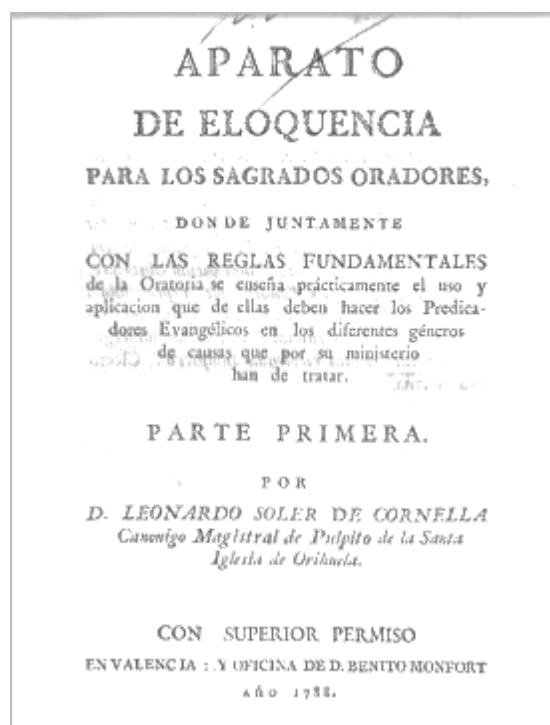


Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos. 1782
 Página 384 (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

Con este grabado final se destaca la importancia del rey Felipe II como entusiasta defensor del catolicismo contrarreformista. Ximeno respetará la composición habitual de los remates con margen inferior en forma de pirámide invertida. Para ello coloca en primer plano una serie de tejidos, guirnalda y flores con los que forma el vértice. A los lados aparecen dos elementos de marcado gusto clasicista, el plinto con frontal grabado y el jarrón con asas de profusa ornamentación y del cual surge la guirnalda floral. Los personajes aparecen en el centro, destacando la figura del monarca con su característica y austera vestimenta. A su lado aparecen dos cortesanos elegantemente vestidos que ayudan a recibir los volúmenes del catecismo de manos del prelado que se acerca al rey. Una pareja de religiosos conversa a la derecha. Ximeno cierra la composición situando un fondo arquitectónico en escuadra en cuyas columnas y entablamento advertimos un delicado uso del vocabulario clásico. Selma graba esta estructura de manera muy sutil para dotar de fondo a la escena sin robar protagonismo a los personajes.

Aparato de elocuencia para los sagrados oradores de Leonardo Soler de Cornellá Benito Monfort 1788

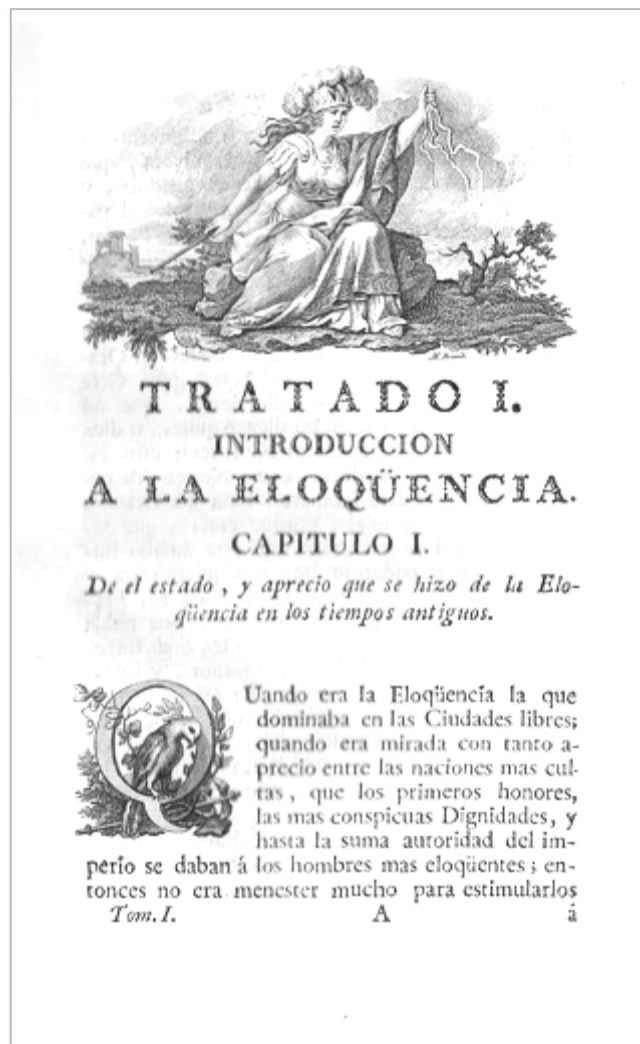
Tal y como mencionamos al hablar de la traducción del *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos* publicado en 1782, en la Valencia de la Ilustración coincidieron una serie de intelectuales, clérigos en su mayoría, muy críticos con la religiosidad popular y quienes tuvieron como objetivo la superación de la espiritualidad barroca. Gregorio Mayans denunciaba que, en numerosos casos, los párrocos no cumplían bien con su cometido debido a su interés por el dinero recibido por los sermones, su vanidad, su falta de formación y por su falta en general de condiciones y actitudes para desempeñar bien su ministerio.²¹² Se publicaron una serie de libros con instrucciones para llevar a cabo esta transformación cuyos protagonistas principales serían los sacerdotes quienes, a partir de las homilias a sus feligreses, impulsarían el cambio.



Aparato de elocuencia de Leonardo Soler 1788
Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

²¹² Cárcel Ortí, Vicente. *Historia de la Iglesia en Valencia*, Arzobispado de Valencia, Valencia, 1987. Tomo I, p. 295.

El Aparato de Elocuencia para los sagrados oradores de 1788 escrito por el Canónigo de Orihuela Leonardo Soler Pascual fue uno de los libros que se publicaron en el siglo XVIII como instrumento para cumplir con los objetivos de esta renovación eclesiástica. Rafael Ximeno participa de nuevo en una obra de la imprenta de Benito Monfort realizando el único detalle ornamental que contiene este ejemplar. Se trata de la cabecera del capítulo primero de la obra. Aparecen bajo esta composición las firmas: *R. Ximeno* y *M. Brandi*, y consiste en una representación alegórica de la elocuencia.



Aparato de elocuencia de Leonardo Soler 1788
 Página 1. Biblioteca Nacional de España. Madrid



Aparato de elocuencia de Leonardo Soler 1788
 Página 1 (detalle) Biblioteca Nacional de España. Madrid

Ximeno presenta una figura femenina sentada en medio de una llanura bajo un cielo nublado. Al fondo a la derecha vemos el perfil de un castillo. Toda la atención se centra en la mujer de presencia poderosa en la que destaca el tratamiento de las telas que la cubren y los volúmenes que crean sus rodillas bajo sus ropajes. Aparece con una indumentaria y unos atributos mencionados en la *Iconología* de Cesare Ripa. El autor italiano recoge hasta seis modelos diferentes para representar la Elocuencia, Rafael Ximeno se inspira en la primera propuesta:

Elocuencia: hermosa joven con el pecho guarnecido y los brazos desnudos. Sobre la cabeza tiene un Yelmo, viéndose éste ceñido por Corona de Oro. Lleva estoque al costado, y sostiene una vara con la diestra y un rayo con la siniestra. Va vestida de púrpura. Se pinta joven y bien armada por cuanto, aunque la elocuencia no tiene otro intento ni finalidad que la de persuadir, no es posible que lo realice sin alentar y conmover, razón por la que se representa con un bellissimo rostro, es decir, utilizando el ornamento y hermosura de las palabras, de lo que debe servirse quien quiera convencer a alguno. [...] utilizando la vara, es decir, las formas de hablar más llanas y comunes, o la espada, que con su mayor cantidad de ornamentos más se corresponde con la medianía, o empleando por último el relámpago de lo sublime, que tiene la fuerza de aterrorizar y espantar a cuantos lo contemplan. La túnica púrpura, junto con la Corona de Oro que en la cabeza lleva, son claro signo de cómo la elocuencia brilla y

resplandece en las mentes de quien le presta oídos, ejerciendo su dominio sobre los hombres.²¹³

Se suprime la presencia de la espada optando por la vara, instrumento que según Ripa, representa la forma de hablar más llana y comprensible para la gente común. De la mano izquierda de la mujer surgen unos rayos ya que en la antigüedad se consideraba que el trueno que sigue al rayo, era la voz de Júpiter. Posteriormente la Iglesia empezó a considerar que el trueno era la voz de Dios. Su presencia en esta composición es una clara evocación al uso que de la elocuencia harán los clérigos para transmitir el mensaje de Dios en la tierra.

²¹³ Ripa, Cesare. *Iconología*, Editorial Akal, Madrid, 1987. Tomo I, pp. 312-313.

De la lección de la Sagrada Escritura en lenguas vulgares
por Don Joaquín Lorenzo de Villanueva
Benito Monfort 1791

La publicación de la obra de Joaquín Lorenzo Villanueva (1757-1837) se enmarca dentro del impulso que durante el siglo XVIII se dio desde el sector más renovador de la iglesia para transformar la religiosidad de los creyentes católicos. El Papa Pío VI publicó en 1778 un Breve con el que se levantaba la prohibición de las traducciones del texto sagrado:

Se permiten las versiones de la Biblia en lengua vulgar; con tal que sean aprobadas por la Silla Apostólica o dadas a luz por autores Católicos, con anotaciones de los Santos Padres de la iglesia o doctores Católicos que remuevan todo peligro de mala inteligencia.²¹⁴ Pío VI, Breve 17 de marzo 1778.

A partir de esta decisión papal se suscitó un intenso debate entre los partidarios y detractores de esta propuesta. Lorenzo de Villanueva defiende con este libro la necesidad de traducir la Biblia a las lenguas vulgares para ponerla al alcance de los fieles tal y como sucedía en los primeros tiempos del cristianismo.



De la lección de la Sagrada Escritura en lengua vulgar Joaquín Lorenzo Villanueva. 1791
 Portada. Biblioteca Nacional de España. Madrid

²¹⁴ Lorenzo Villanueva, Joaquín. *De la lección de la Sagrada Escritura en lengua vulgar*, Oficina de Benito Monfort, Valencia, 1791, p. 196.



De la lección de la Sagrada Escritura en lengua vulgar Joaquín Lorenzo Villanueva. 1791
Página 1. Biblioteca Nacional de España. Madrid

Para demostrar que en las primeras comunidades cristianas se leía la sagrada escritura en lengua vulgar, el autor recoge una serie de episodios en los que se observa como práctica habitual; uno de estos episodios corresponde a San Pánfilo:

San Pánfilo, que padeció por los años 308, escribe San Gerónimo, que a los fieles daba las Santas Escrituras para que las leyesen y las tuviesen consigo; no solo a los hombres, más también a las mujeres que veía dedicadas a leer; y que con este objeto preparaba muchos ejemplares de los Libros Santos para darlos, según lo pedía la necesidad, a quien los quisiere recibir.²¹⁵

²¹⁵ Lorenzo Villanueva, Joaquín. *De la lección de la Sagrada Escritura en lengua vulgar*, Oficina de Benito Monfort, Valencia, 1791, p. 157.



De la lección de la Sagrada Escritura en lengua vulgar Joaquín Lorenzo Villanueva. 1791
Página 1 (detalle). Biblioteca Nacional de España. Madrid

Muy posiblemente Rafael Ximeno se inspira en este fragmento para dibujar la viñeta de la cabecera del capítulo primero, que será el único grabado presente en este libro junto con el pequeño motivo de la portada donde Vicente López (1772-1850) dibujó una figura alegórica de España. Ximeno presenta a San Pánfilo de Cesarea en el centro de la composición con un cáliz en su mano izquierda. Está situado frente a un altar sobre el que tiene preparadas algunas Biblias para entregar a sus feligreses. Detrás de él un templete circular con cúpula sostenida sobre columnas de corte clásico representa a la Iglesia. Sobre su cabeza nimbada un triángulo, símbolo de la divinidad, que inspira la obra del santo.

Con su mano derecha va entregando copias del Libro Sagrado a unos personajes que aparecen coronados y con manto regio. Después lo entregará a las mujeres y a los niños que se acercan en grupo, por el lado derecho, para recibir su ejemplar. Nadie va a quedar excluido de la posibilidad de leer, escuchar, aprender o enseñar la doctrina cristiana que encierran la Escrituras, de hecho, vemos como una de las figuras al fondo ya aparece leyendo la Biblia. Del lado izquierdo y como al margen de la composición, vemos a dos personajes conversando. El que está sentado aparece de espaldas y sostiene un libro, posiblemente representa a los gentiles y a los no creyentes. El personaje que está de pie hablando con él, extiende el brazo izquierdo como invitándole a acercarse al santo para recibir su Biblia. Con esta escena se anticipa también el mensaje *de Catecismo del Estado*

obra que publicará en 1793 Lorenzo de Villanueva y en la que explica las ventajas que la práctica religiosa del pueblo supone para el Estado.

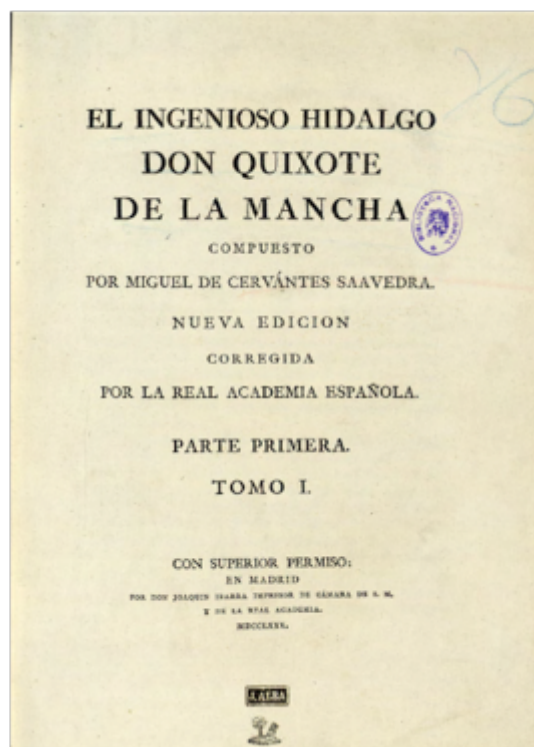
Vemos en esta composición aspectos habituales del dibujo de Ximeno como son el equilibrio en la distribución y articulación de personajes —entre los que destaca el marcado dinamismo del grupo de mujeres y niños—, la profundidad espacial estructurada en diferentes planos y la presencia de arquitecturas de marcado vocabulario clásico. Esta viñeta dibujada por Ximeno y grabada por Mariano Brandi será la última colaboración del artista con la Imprenta de Benito Monfort antes de su partida a la Nueva España. Este libro, al igual que las demás obras salidas de las prensas monfortinas en las que participó Ximeno, destaca por su impecable presentación.

3. Novelas

***El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Imprenta de Joaquín Ibarra. 1780**

La novela el *Quijote* de Miguel de Cervantes (1547-1616) gozó de gran fama y aceptación desde que fue publicada por primera vez. Ya en el siglo XVIII aparecieron en Europa numerosas ediciones de esta obra acompañadas de estampas.²¹⁶ Rafael Ximeno participó en dos de los proyectos editoriales más importantes de los realizados en España para reeditar la novela cervantina. En 1780 la Imprenta Real de Joaquín Ibarra (1725-1785) publicó en Madrid *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. El objetivo era presentar una edición muy cuidada que corrigiera los errores que tenían las que circulaban por Europa y superar así a todas las versiones publicadas hasta el momento. Con ello se contribuiría a ensalzar la fama literaria española. Para alcanzar este objetivo se mejoró la claridad y pureza del texto, se realizaron excelentes ilustraciones, se acompañó la obra con información cultural complementaria y se utilizó un papel de gran calidad.

²¹⁶ En 1706 se publica en Bruselas por Guillaume Ficx con estampas de Harrewijn. En 1744 en La Haya la edición de P. Gosse y A. Moetjens con grabados de Folkema. En 1746 de nuevo en La Haya la publica Pieter de Hont con dibujos de Van der Schley, inspiradas en los trabajos de Coypel. En 1738 se publica en Londres la edición de Tonson con dibujos de Vanderbanck grabados por Van der Gucht o la de Millar con dibujos de Francis Hayman. *El Quijote. Biografía de un libro 1605-2005*, Catálogo de la Exposición, Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, p. 88.



Quijote. Ibarra. 1780
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Ximeno formó parte del grupo de ilustradores que colaboraron en la obra. La comisión encargada de seleccionar las estampas eligió diecisiete realizadas por Antonio Carnicero, siete de José del Castillo y dos de Bernardo Barranco. Jerónimo Gil, Gregorio Ferro, José Brunete y Pedro Arnal contribuyeron con una lámina cada uno. Rafael Ximeno dibujó dos encabezamientos y tres colofones.²¹⁷

En el encabezamiento del texto titulado *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra y análisis del Quijote* que comienza en la página 31 de esta edición Rafael Ximeno presenta una serie de objetos relacionados con el arte de la guerra, —un casco, una espada y un escudo—, que se agrupan a la parte izquierda de la composición. Del lado derecho vemos dos libros, una máscara teatral, una lira, una corona de laurel, una trompa o trompeta de la fama y el mango de un bastón. Todos los objetos se apoyan en una losa de piedra. El

²¹⁷ Báez, Eduardo. «La gran edición del Quijote de Ibarra (1780), Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Ximeno y Fernando Selma», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 88, 2006, pp. 149-168, p. 164.

escudo, la punta de la espada y un libro proyectan sombras sobre la piedra que nos hacen sentir la profundidad del espacio y el juego lumínico. Ximeno dibuja rota la esquina superior derecha de la losa, como un signo del paso del tiempo.



Quijote. Ibarra. 1780. Página 31
Biblioteca Nacional de España. Madrid

El conjunto es una muestra de las armas y las letras posiblemente aludiendo a la idea que aparece en el capítulo XXXVIII de la 1.^a Parte «Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras» en el que Don Quijote explica que el arte de las armas es superior a las letras y por eso él elige el ejercicio de la Caballería andante, porque además de ánimo y fuerza el guerrero necesita entendimiento ya que:

El fin de las letras humanas es poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo y hacer que las buenas leyes se guarden [...] Las armas tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida.²¹⁸

Es posible que Rafael Ximeno eligiera combinar en el encabezamiento del texto dedicado a la vida de Don Miguel de Cervantes una conjunción de armas y elementos vinculados a las letras ya que el autor fue un hombre que se dedicó en diferentes momentos de su vida tanto al arte de la guerra como al de la literatura.

²¹⁸ Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua española, Madrid, 2004, pp. 392-393.



Quijote. Ibarra. 1780. Página 409
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Esta composición aparece como colofón del capítulo 52 y fin de la primera parte. Presenta una imagen característica del paisaje de la Mancha, por donde transcurren las aventuras de la primera salida de Don Quijote. Ximeno dibuja un edificio, posiblemente, una venta y tres molinos de viento que son una referencia de las aventuras del caballero andante. Es frecuente que Rafael Ximeno utilice para sus colofones una estructura de pirámide invertida para generar una transición atenuada de la última línea del texto hasta el vértice inferior del triángulo y así llegar al blanco de la hoja.

Observamos en la zona inferior de la composición las firmas *R. Ximeno lo Dibu.* en la parte izquierda y en la derecha *M. Brandi la Grab.* Ayuda a configurar el vértice una guirnalda de flores, donde encontramos rosas, begonias, primaveras y narcisos. A la derecha de la imagen coloca tres molinos en hilera que van alejándose del espectador, para crear profundidad. Todos los molinos están contruidos con sillares que se observan con nitidez en el que está en primer plano pero no en los otros dos, que pierden definición y tamaño para darnos sensación de lejanía. El tronco que vemos en primer plano y la venta que coloca a la izquierda equilibran la imagen. Las montañas de los últimos planos y el

humo de la venta, que se mezcla con las nubes del cielo, sirven para crear un telón de fondo que cierra la composición. Observamos cómo Rafael Ximeno es un dibujante empeñado en demostrar su habilidad para crear, incluso en composiciones pequeñas, relaciones complejas de espacialidad entre los distintos elementos que aparecen en la imagen.



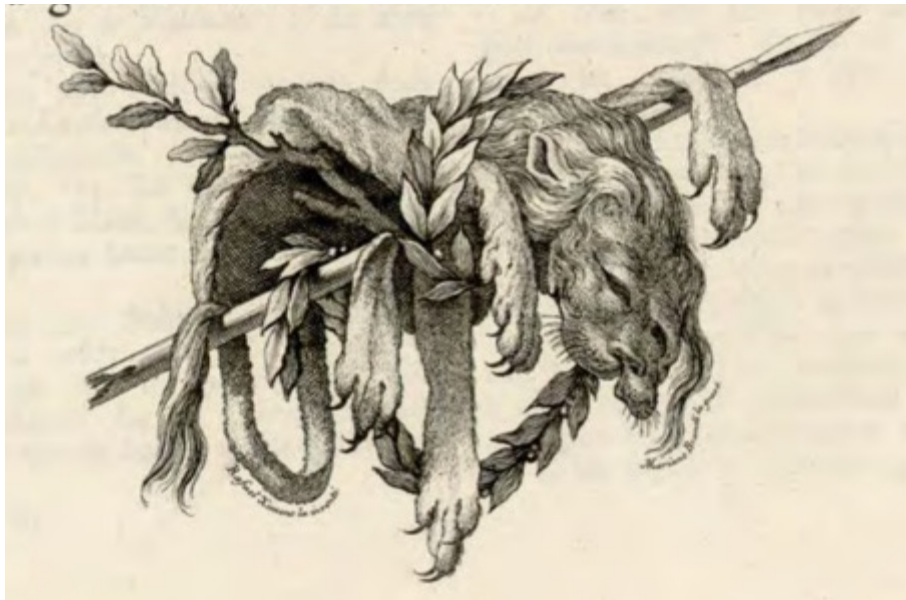
Quijote. Ibarra. 1780. Página 956
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Esta composición sirve para abrir el primer capítulo de la Segunda parte de Don Quijote de la Mancha de la edición de Ibarra. Representa el final del Capítulo VII justo el momento en el que Don Quijote y Sancho acuerdan volver a salir a la aventura, la que será su tercera y última salida. El Bachiller Sansón Carrasco les anima porque quiere llevar a cabo una estratagema para hacer volver definitivamente a su casa al hidalgo.

Don Quijote y Sancho se acomodaron de lo que les pareció convenirles; y habiendo aplacado Sancho a su mujer, y don Quijote a su sobrina y a su ama, al anochecer, sin que nadie les viese, sino el bachiller, que quiso acompañarles media legua del lugar, se pusieron en camino del Toboso, don Quijote sobre su buen Rocinante, y Sancho sobre su antiguo rucio, proveídas las alforjas de cosas tocantes a la bucólica, y la bolsa, de dineros que le dio don Quijote para lo que se ofreciese. Abrazole Sansón, y suplicole le avisase de su buena o mala suerte, para alegrarse con ésta o entristecerse con aquélla, como las leyes de la amistad pedían. Prometióselo don Quijote, dio Sansón la vuelta a su lugar, y los dos tomaron la de la gran ciudad del Toboso.²¹⁹

²¹⁹ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 2004, pp. 600-601.

Rafael Ximeno representa la tercera y última salida de Don Quijote de la Mancha. Tiene en cuenta el relato de Cervantes y en un escenario abierto, en primer plano, coloca en un lateral como personaje secundario a Sancho que se despide de Sansón Carrasco agitando su sombrero. En el centro de la composición aparece Don Quijote a caballo despidiéndose del bachiller. En la parte de la izquierda un tronco viejo del que reverdecen unas ramas equilibra el primer plano. Al fondo, vemos el pueblo del que ya se alejan los personajes rumbo al Toboso. De nuevo podemos observar las peculiaridades de los dibujos de Ximeno: claridad, figuras grandes, espacios abiertos y precisión en el detalle.



Quijote. Ibarra. 1780. Página 303
Biblioteca Nacional de España. Madrid

En el colofón del tomo primero de la segunda parte de la novela Rafael Ximeno vuelve a plantear su composición a modo de triángulo invertido. Nos presenta la piel de un león que se apoya en una lanza rota y una rama de laurel. Esta piel puede interpretarse como la del león de Nemea, que alude a Hércules, héroe de la mitología clásica símbolo de la fuerza, y de la virtud, y en concreto evoca el primero de sus trabajos. Los doce trabajos de Hércules fueron considerados victorias morales que venían a restituir el bien sobre el mal. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant descubren en la figura del héroe rasgos

quijotescos.²²⁰ La rama de laurel alude al triunfo y la lanza rota nos recuerda las numerosas ocasiones en las que se le quebró el arma a Don Quijote a lo largo de la novela. Ximeno establece con esta composición un paralelismo entre la vida y los trabajos de Hércules con las empresas de Don Quijote.



Quijote. Ibarra. 1780. Página 341
Biblioteca Nacional de España. Madrid

El dibujo que realiza Ximeno para el colofón del segundo tomo de la segunda parte y fin de la obra muestra un busto escultórico romano con la boca abierta y una corona de laurel. Muy posiblemente tenga relación con la historia que se cuenta en el capítulo LXII: *Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse*. Don Antonio Moreno es un caballero rico que acoge a don Quijote en su casa de Barcelona. Conoce la personalidad de don Quijote por aviso de Roque Guinart y del

²²⁰ «Mais les images qui se détachent de trop riches légendes montrent le personnage oscillant entre l'athlète de foir et Don Quichotte», Chevalier, Jean y Gheerbradt, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont, París, 1982, p. 497.

libro de Avellaneda y quiere entretenerse y divertirse haciendo bromas y engaños a Don Quijote.

Tomando don Antonio por la mano a don Quijote, se entró con él en un apartado aposento, en el cual no había otra cosa de adorno que una mesa... sobre la cual estaba puesta, al modo de las cabezas de los emperadores romanos, de los pechos arriba, una que semejaba ser de bronce [...].

Esta cabeza, señor don Quijote, ha sido hecha y fabricada por uno de los mayores encantadores y hechiceros que ha tenido el mundo, que creo era polaco de nación y discípulo del célebre Escotillo, de quien tantas maravilla se cuentan; el cual estuvo aquí en mi casa, y por precio de mil ducados que le di labró esta cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren.²²¹

La edición de la imprenta de Ibarra perseguía el objetivo de dar una imagen solemne, intelectual y clásica de la obra. Ximeno se ciñó a esta idea y contribuyó con sus dibujos de factura académica a dignificar el resultado final de la obra. Aquí presenta un busto, posiblemente de un emperador romano rodeado de elementos florales y situado sobre una ménsula decorada con un friso tallado con una guirnalda de hojas de laurel. La base de la guirnalda contiene en el centro una cabeza de clavo oval entre dos hojas de acanto que salen de la base y se convierten en dos volutas. Una piña cuelga de la parte inferior del soporte para cerrar la composición ornamental de marcado corte clásico.

Igualmente observamos en las letras capitales de la segunda parte de la novela el equilibrado detalle con el que Ximeno resuelve estas pequeñas composiciones donde combina la presencia de animales, elementos vegetales y objetos simbólicos.



Letras capitales de la segunda parte atribuidas a Rafael Ximeno *Quijote*. Ibarra. 1780. Biblioteca Nacional de España. Madrid

²²¹ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 2004, pp. 1022-1023.

Las ilustraciones de esta edición de *El Quijote* estuvieron supervisadas por la Academia de San Fernando, siendo los dibujantes más destacados José del Castillo (1737-1793) y Antonio Carnicero (1748-1814).²²² Existe un dibujo suelto perteneciente a una colección particular y hasta ahora nunca estudiado en la que Ximeno representa a Don Quijote leyendo novelas de caballería. Posiblemente fuera una de las propuestas que presentó el artista para esta edición y que finalmente no fue seleccionada prefiriéndose en su lugar la realizada por José del Castillo y que fue abierta por Manuel Salvador Carmona (Tomo I. Pág.4). En el dibujo de Ximeno vemos a un Don Quijote en la intimidad de su estudio enfrascado en la lectura, acompañado de su perro y sus libros. En la pared cuelgan sus armas, apenas visibles ya que están realizados con unos ligeros trazos de aguada. Ocupan de manera simbólica el espacio que está sobre la cabeza de Alonso Quijano, aludiendo a las numerosas aventuras que surgirán de la imaginación de este hombre y que vivirá en primera persona como protagonista de su propia novela de caballería.



Lápiz y aguada sobre papel. 250 x 194 mm
Colección particular

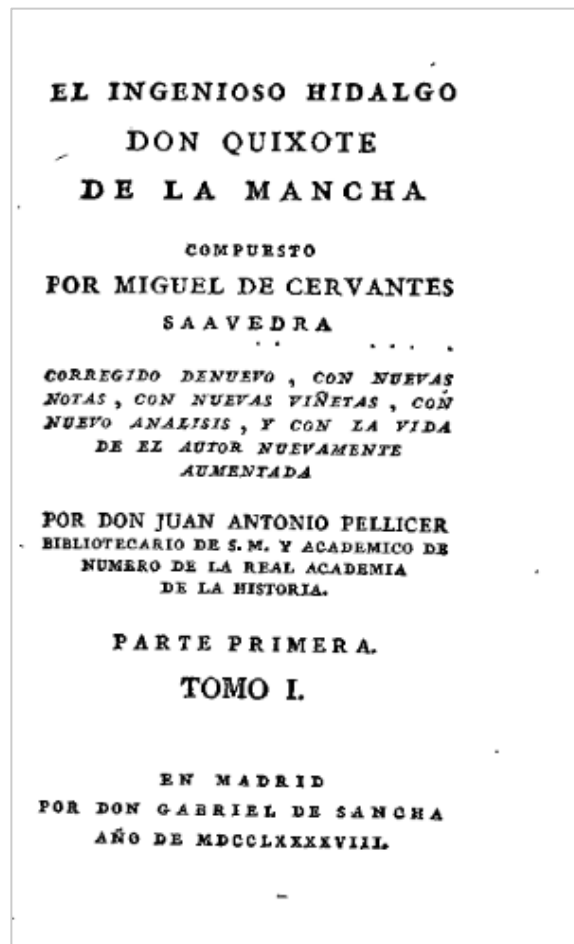
²²² Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 162.

Aunque finalmente Ximeno no tuvo oportunidad de realizar ninguna lámina de página completa, resulta importante el análisis de las cabeceras y colofones con los que participa y en los que observamos su utilización de elementos simbólicos y su capacidad de detalle a la hora de representar paisajes y figuras en unos elementos de tan reducido tamaño. Parte de su desarrollo como dibujante para grabados se debe a su gran esfuerzo por destacar entre los demás artistas de los que, seguramente, supo extraer conocimientos e ideas para enriquecer su propio estilo. Es curioso el hecho de que en esta empresa participaran, entre otros grabadores, Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) y Joaquín Fabregat (1748-1807) con los que Ximeno se reencontrará posteriormente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España.²²³ Ximeno quiso aprovechar esta primera oportunidad en una imprenta madrileña para demostrar su capacidad artística lo que le valdrá para que Ibarra cuente con él en proyectos futuros.

²²³ Báez, Eduardo. «La gran edición del Quijote de Ibarra (1780), Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Ximeno y Fernando Selma», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n.º 88, 2006, pp. 149-168, p. 141.

***El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes
Imprenta de Gabriel Sancha. 1797**

En el año 1797 se publicó la edición del Quijote en cinco volúmenes en octavo mayor impresa por Gabriel Sancha. Esta obra estuvo bajo la supervisión de Juan Antonio Pellicer (1738-1806) que ostentaba el cargo de bibliotecario del Rey además de ser miembro de la Real Academia de la Historia y fue dedicada a Manuel Godoy (1757-1861). Al ser un proyecto de gran importancia, se solicitó la participación de destacados artistas como Luis Paret (1746-1799), Agustín Navarro (1754-1787) o José Camarón (1731-1803). Entre los grabados que ilustran esta edición se publicaron cinco estampas con la firma de Rafael Ximeno.



Quijote. Sancha. 1798
Biblioteca Nacional de España. Madrid

La Biblioteca Nacional posee tres álbumes con los dibujos preparatorios que sirvieron para ilustrar esta edición.²²⁴ El primer álbum conserva diez dibujos originales de Rafael Ximeno que ilustran pasajes del libro. La atribución de los dibujos plantea algunos problemas ya que en el margen inferior aparecen unas anotaciones a mano adjudicándolos a ilustradores que, en ocasiones, no coinciden con los nombres que figuran en los grabados publicados. Es curioso analizar los dibujos realizados por diferentes artistas para un mismo tema y observar cuáles fueron finalmente seleccionados para ser grabados. Al final del quinto tomo de la novela apareció publicada una breve explicación de cada una de las 39 estampas que acompañan esta edición y que seguramente fueron la base común de la que partían los dibujantes para realizar sus diferentes propuestas.²²⁵

Los dibujos están realizados con pluma y aguada, técnica con la que se facilitaba el trabajo posterior de los grabadores. En el caso de Ximeno podemos observar cómo anticipa este objetivo y en ocasiones dibuja pequeñas líneas paralelas para crear efectos volumétricos o juegos de luces y sombras. El primero de los dibujos que comentaremos corresponde al Retrato de Cervantes representado en un busto de piedra. Esta lámina sí fue publicada y su grabado ocupa la portada del tomo I., siendo la primera de todas las estampas que aparecen en esta edición. Una anotación a mano en el dibujo lo atribuye a Agustín Navarro mientras que en el grabado aparece atribuido a Rafael Ximeno: *Raf. Ximeno delineavit- Pre. Duflos sculpsit.*

²²⁴ Santiago Páez, Elena María. «Ilustraciones para el Quijote en la Biblioteca Nacional», en *El Quijote. Biografía de un libro*, Catálogo Exposición Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, p.100.

²²⁵ *Explicacion de las estampas que contienen los cinco tomos de que consta esta edición, y lugar donde van colocadas* en Cervantes Saavedra, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Edición de Juan Antonio Pellicer, Imprenta Gabriel de Sancha, Madrid, 1797-1798, Tomo V, pp. 427-436.



Retrato de Cervantes Rafael Ximeno
 Pincel, tinta y aguada sobre papel
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

Elena María Santiago la identifica claramente como obra de Ximeno: «La manera de componer con la imagen llena de elementos bien articulados para que no resulte pesada, el dibujo muy terminado, los sombreados a pincel con aguada gris muy compactos, las figuras rotundas, el niño-genio de cabeza grande, corresponde claramente a Ximeno, y es la misma de otros diseños del álbum en los que coincide la identificación manuscrita con la de la estampa correspondiente».²²⁶ Para corroborar esta atribución podemos observar que la manera con la que aparece representada Hispania ya ha sido utilizada por Ximeno en

²²⁶ Santiago Páez, Elena María. Op. cit., 2005, p.103.

ocasiones previas (*La Monarquía* de Clemente Peñalosa y Zúñiga Fernández de Velasco de 1793). En el dibujo aparece una figura femenina que porta corona con forma de castillo y el manto regio de cenefa decorada con castillos y leones, a sus pies hay unos conejos. La figura de la fama así como los amorcillos son también muy utilizadas por Ximeno (aparecen en todas las cabeceras de la *Bibliotheca Hispana Vetus* de 1788). En el suelo a la derecha está la envidia, que con su mano en la boca se contrapone al genio creador de Cervantes. La estampa queda explicada de la siguiente forma en el tomo V de esta edición:

1. Retrato de Cervantes, representado en un busto de piedra, con los símbolos de la España, significada en la figura de una matrona, que le corona de laurel; de la Fama, que suena el clarín; de la ciudad de Alcalá, patria del autor; de un Genio, que representa su invención; y de la Envidia, royendo y despedazándose sus carnes a bocados. P. I. T. I. Frontis o en la Portada.²²⁷

El siguiente dibujo realizado por Ximeno no fue seleccionado para ser grabado y en su lugar se prefirió el dibujo de Charles Monnet. En él observamos una escena de corte alegórico en la que Ximeno muestra sus habilidades representando ropajes con gran movimiento, como el que rodea a Mercurio así como la precisión anatómica con la que dibuja la espalda del hombre que simboliza al río Henares. En la *Explicacion de las estampas* que figura al final del tomo V se recoge así el contenido de la imagen:

20. Retrato de Cervantes, que le representa de cuerpo entero, vestido con su propio traje, entregando su Don Quijote a la musa Talía, a cuyo influjo se atribuyen las obras jocosas y de ingenio, la cual admitiéndole manda a Mercurio, correvedil y mensajero común de los dioses del paganismo, le coloque en el templo de la Inmortalidad: detrás de la musa se advierte un rostro de sátiro, una larva a carátula, y una lira rodeada de yedra; símbolos de las calidades del ingenio de Cervantes: en la parte inferior se ve el río Henares, que pasa por Alcalá, patria del autor, significado en un viejo y acompañado de dos de sus ninfas, y los tres admirando la rara invención de su compatriota. P. II. T. I. Frontis, o al principio.²²⁸

²²⁷ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 427.

²²⁸ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 431.



Cervantes entregando su Don Quijote a la musa Talía Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

El dibujo con que representa el retrato de Dulcinea del Toboso sí fue elegido para ser grabado y aparece al principio de la segunda parte de la novela. También en el álbum de dibujos se atribuyó a Navarro en una anotación manual, pero en la publicación la lámina figura como: *Raf. Ximeno delineavit- Pre. Duflos sculpsit*. El acabado del dibujo, los claroscuros y las texturas de los diferentes objetos que aparecen en él, apoyan la idea de que el dibujo es obra de Ximeno.²²⁹

²²⁹ Santiago Páez, Elena María. Op. cit., 2005, p.103.



Retrato de Dulcinea Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Es una composición de similares características al retrato de Cervantes que aparece en la portada de la primera parte de la novela. Dulcinea, representada en un busto escultórico, muestra unos rasgos no idealizados lo que contrasta con la solemnidad del pedestal en el que está situada la efigie. Con esta divergencia se alude a la visión distorsionada que Don Quijote tenía de su amada, no correspondiente con la realidad de la campesina del Toboso.²³⁰ Siguiendo este tono irónico se representan junto al pedestal con igual solemnidad las armas de caballero y el cedazo de campesina, acompañados de los

²³⁰ Santiago Páez, Elena María. Op. cit., 2005, p. 104.

característicos geniecillos de Ximeno. Queda así evocado el mundo idealizado en el que se basan los principios que mueven a don Quijote. La *Esplicacion de las estampas* del Tomo V dice al respecto:

22. Busto, o retrato de Doña Dulcinea del Toboso, por otro nombre Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Corchuelo y de Aldonza Nogales: figurase de rostro amondongado, alta de pecho, y ademán briosos, como la describe el Paniaguado, académico de la Argamasilla. De los tres Genios, que se representan en la parte inferior, el uno guarda la lanza, el escudo pintado, y demás armas de Don Quijote, incluso el yelmo de Mambrino, o la bacia del Barbero; el otro la ofrece también las cadenas de los cautivos y galeotes, que don Quijote enviaba a su presencia, como despojos de sus victorias; y el otro la está presentando el cedazo con que aechaba el trigo trechel. Detrás de ella, y algo distante, se descubre el lugar del Toboso, y para más significarle se ve pintada una tinaja. P. II. T. I. Enfrente del testo de la Historia.²³¹

El siguiente dibujo realizado por Ximeno corresponde a la escena El hombre de las armas contando en una venta a Don Quijote el cuento del rebuzno y sus consecuencias. Fue seleccionado para grabarse apareciendo en la página 288 con la inscripción: *Raf. Ximeno delineavit- Pre. Duflos sculpsit*. El texto explicativo de la estampa dice:

28. Encuentra Don Quijote en el camino a un hombre con una caballería cargada de armas, que promete contarle las maravillas en la venta: y sentados en un poyo de ella el hombre cronista y don Quijote, teniendo por auditorio al primo, al page, a Sancho Panza, y al ventero, empieza a contarlas. Estas maravillas son las del cuento del rebuzno, o el de los dos Regidores, que en busca de un burro perdido andaban por el monte rebuznando alternativamente, P. II. T. I. P. 288.²³²

²³¹ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 432.

²³² Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 433.



El hombre de las armas contando a Don Quijote el cuento del rebuzno Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Representa el inicio del capítulo XXV de la Segunda Parte titulado: Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titiritero, con las memorables adivinanzas del mono adivino.

No se le cocía el pan a don Quijote, como suele decirse, hasta oír y saber las maravillas prometidas por el hombre conductor de las armas. Fuele a buscar donde el ventero le había dicho que estaba, y hallóle y díjole que en todo caso le dijese luego lo que le había de decir después acerca de lo que le había preguntado en el camino. El hombre respondió:

-Más despacio, y no en pie, se ha de tomar el cuento de mis maravillas: déjeme vuestra merced, señor bueno, acabar de dar recado a mi bestia, que yo le diré cosas que le admiren.

- No quede por eso —respondió don Quijote—, que yo os ayudaré a todo

Y así lo hizo, ahechándole la cebada y limpiando el pesebre, humildad que obligó al hombre a contarle con buena voluntad lo que le pedía; y sentándose en un poyo, y don Quijote junto a él, teniendo por senado y auditorio al primo, al paje, a Sancho Panza y al ventero, comenzó a decir de esta manera.²³³

Ximeno construye el espacio en diferentes planos en los que va distribuyendo a los seis personajes cuidando los detalles de su vestimenta y fisionomía para que el lector pueda identificar a cada uno de ellos. Ocupando el centro del dibujo, Don Quijote y el hombre de las armas aparecen sentados sobre un poyo. Este le cuenta el motivo que le ha llevado a comprar las lanzas que se ven en un pequeño cuartito que hay detrás de Sancho Panza, quien escucha de pie la historia. En la parte izquierda está el ventero y al fondo vemos el rucio atado al pesebre y una escalera que sirve para subir a un piso superior. Observamos pues la complejidad de esta ilustración basada un dibujo rico en profundidad, perspectiva y detalle, como por ejemplo los ladrillos que deja al descubierto la pared deslucida de la izquierda.

El siguiente dibujo corresponde al episodio de la dueña Dolorida o condesa Trifaldi en donde cuenta su desventura a Don Quijote y da muestras de desmayarse, pasaje recogido en el Capítulo xxxix. *Donde la Trifaldi prosigue su estupenda y memorable historia*. Este dibujo atribuido a Rafael Ximeno en el Catálogo de Barcia, se grabó para la edición del libro con la inscripción: *Raf. Ximeno delineavit- Pre. Duflos sculpsit*. La explicación de la estampa dice:

30. La dueña Dolorida, o condesa Trifaldi, acompañada de su escudero Trifaldín de la Barba Blanca, y de otras doce dueñas, trayendo todas los rostros cubiertos con unos velos negros, cuenta su cuita a Don Quijote en el jardín de los duques, donde se hallaba también Sancho Panza y otras personas: y al referir el castigo, que en pena de sus malas mañas y peores trazas las había dado el gigante Malabrundo, que fue de barbarlas, alzarón los velos o antifaces, y descubrieron los rostros poblados de barbas, cuales rubias, cuales negras, cuales blancas, de que todos quedan atónitos y pasmados:

²³³ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 2004, p. 741.

y dando la Dolorida señales de desmayarse, el duque y la Duques la socorren. P. II. T. I. P. 455.²³⁴

La imagen presenta una serie de personajes que reaccionan de manera particular en el momento concreto que se descubre el encantamiento de las doce dueñas que acompañan a la Dolorida. Toda la representación forma parte de las burlas y engaños que los duques hacen a Don Quijote y a Sancho para divertirse. En la lámina la acción sucede en el jardín de los duques, con quienes Don Quijote y Sancho han terminado de comer. Inesperadamente empiezan a escuchar unas músicas tristes y aparece una comitiva guiada por el escudero de la dueña Dolorida, que solicita permiso para que su señora cuente sus penas a Don Quijote para que este les ponga remedio. La dueña Dolorida explica que su mal es consecuencia de su negligencia en la custodia de una princesa heredera, Antonomasia, seducida por el caballero Clavijo. Cuenta que el gigante Malambruno, como castigo, ha encantado a los amantes y a sus dueñas. Don Quijote y su escudero tendrán que luchar contra él para deshacer el encantamiento. Y dicho esto y descubiertas sus dueñas todas con barbas crecidas de colores se desmaya.

En el dibujo aparecen numerosas figuras teniendo cada una de ellas una presencia justificada dentro de la acción. La escena está enmarcada por una pérgola de madera, cubierta por enredaderas tras la que vemos una fuente y los arboles del jardín. Ximeno que trabaja sobre una superficie limitada crea hasta cinco planos. El segundo plano concentra el mayor número de figuras. La dueña Dolorida se está desmayando. La duquesa la abanica y el duque se muestra solícito. Trifaldín de la Barba Blanca levanta sus brazos para exagerar el efecto del descubrimiento de las dueñas barbadas. Don Quijote erguido está interesado en el relato. Llevado por el sentido del deber y del código de los caballeros está preparado para afrontar cualquier aventura. Sancho, protagonista en todos estos capítulos, está abatido y por eso aparece sentado sobre la plataforma de la pérgola, cuya pronunciada diagonal acentúa la profundidad de la composición, lo que ayuda a la articulación del espacio.

²³⁴ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 434.



Desmayo de la dueña dolorida Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

El dibujo de Ximeno que ilustra el episodio del caballo Clavileño corresponde al texto del Capítulo XLI. *De la venida de Clavileño, con el fin de esta dilatada aventura.* En este caso no fue seleccionado para ser grabado siendo elegido un dibujo de Luis Paret que abrió Moreno Tejada.



Aventura de Clavileño Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

La escena muestra el momento justo en el que explotan los cohetes y petardos tronadores que van en el vientre de Clavileño. Se produce un gran estruendo y Don Quijote y Sancho caen del caballo medio chamuscados. Rafael Ximeno presenta una composición en la que aparecen Don Quijote y Sancho en pleno movimiento centrando la atención del espectador. La figura de Don Quijote, al que no vemos la cara, está cayendo de bruces al suelo y tapa el cuerpo del caballo del que todavía salen fognazos de la explosión. Sancho ya ha impactado en el suelo y con los brazos abiertos parece que recibirá encima el cuerpo de su amo. En primer plano se ve un caballero tendido en el suelo fingiendo un desmayo a

la vez que se tapa los oídos por el estruendo. Al fondo observamos una estatua de Apolo con su lira que preside el jardín sobre un pedestal. El mástil con el escrito que certifica el final feliz de la aventura cierra la composición por el lado derecho y los árboles con los testigos de la aventura fingiéndose desmayados cierran el lado izquierdo. La formación académica de Rafael Ximeno y su sentido clásico se hace presente en la figura de Apolo presidiendo el dibujo, sin embargo podemos ver cómo experimenta con nuevos recursos al presentar las figuras de los protagonistas con gran dinamismo y acción.

Finalmente se eligió el dibujo de Paret quien presentó la escena de forma un poco menos agitada. Colocó a Clavileño cayéndose hacia la derecha mientras que Don Quijote, todavía montado, cae hacia el otro lado. Sancho ya ha aterrizado en el suelo. A la derecha de la composición el duque y la duquesa fingen su desmayo delante de una fuente con una pequeña escultura de cupido sobre un delfín. El mástil con el cartel de la superación de la hazaña cierra la composición por la parte izquierda. Un gran jarrón colocado sobre un pilar, sobresale en el centro por encima de la figura de Don Quijote y una decoración de frondosos árboles sirve de telón de fondo al grabado.

Seguramente los dibujantes recibían instrucciones para realizar cada estampa, aunque quedaba un margen de libertad para que cada uno la resolviera según sus habilidades y preferencias. En este caso gustó más la de Paret que fue un magnífico dibujante de tendencia rococó con detalles decorativos de mucha elegancia. Ximeno en este caso prefirió mostrar una escena dinámica con la explosión como protagonista. La *Esplicacion de las estampas* recogida en el Tomo V dice:

31. Traído de noche al jardín de los Duques el caballo Clavileño por mandato del gigante Malambruno, y montados en él Don Quijote y Sancho, después de haberles hecho creer que andaban por la región del aire y del fuego, se le pegaron por la cola con unas estopas, y como estaba lleno de cohetes tronadores voló por los aires, dando con los jinetes en tierra medio chamuscados, quedando los del jardín, como desmayados, tendidos en ella. Vueltos en sí Don Quijote y su escudero no vieron ya el escuadrón de las dueñas barbadas; pero vieron un pergamino, pendiente de una lanza y de un cordón de seda, donde se anunciaba el triunfo de Don Quijote, que consistía en

haber rapado a las dueñas y se pronosticaba su casamiento don doña Dulcinea del Toboso. P. II. T. II. P. 20.²³⁵

El siguiente dibujo que comentaremos corresponde a la Batalla entre Don Quijote de la Mancha y el lacayo Tósilos. En el álbum de dibujos está atribuido a Ximeno, pero en el grabado que se publicó en la edición de Gabriel Sancha, aparece identificado como obra de Agustín Navarro: *Aug. Navarro del. – P. Duflos sculp.* Teniendo en cuenta consideraciones estilísticas, la obra fue finalmente atribuida a Rafael Ximeno.²³⁶

El dibujo representa el desenlace de la historia de la hija de la Dueña de la Casa de los duques, doña Rodríguez narrado en el capítulo LVI. Doña Rodríguez tiene una hija que ha sido engañada por el hijo de un labrador muy rico. La dueña le cuenta la historia a Don Quijote que acepta la defensa de su hija y desafía al burlador. Se prepara para la ocasión un falso combate en el que Tósilos, lacayo del hijo del labrador, tomará parte en lugar de su señor. El día del torneo, el lacayo y la hija de doña Rodríguez se conocen y se enamoran razón por la que él renuncia a combatir y Don Quijote es reconocido vencedor. En la *Esplicacion de las estampas* recogida en el Tomo V se explica así la escena:

36. Batalla entre Don Quijote y el lacayo Tosilos. Levántase un tablado delante de la plaza del castillo del Duque, donde se sientan las dueñas demandantes, que son D^a Rodríguez y su hija, cubiertas con sus mantos: ponense detrás de ellas los jueces del campo: preséntanse en la estacada Don Quijote y Tosilos con admiración de Sancho: ajustan las condiciones de la batalla: pártelos el sol el maestro de ceremonias. El Duque y la Duquesa con otra gente ven el combate desde una galería, donde están también los trompeteros y timbaleros, que suenan y tocan al acometer las trompetas y timbales. P. II. T. II. p. 200.²³⁷

²³⁵ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 434.

²³⁶ Santiago Páez, Elena María. Op. cit., 2005, p. 109.

²³⁷ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 435.



Don Quijote carga contra Tósilos Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Rafael Ximeno presenta de nuevo un dibujo con mucho dinamismo. Irrumpe por el margen derecho Sancho quien con una rodilla en el suelo y un brazo levantado anima a su señor al combate y le desea suerte. Al prescindir de medio cuerpo del escudero, se gana espacio para presentar a Don Quijote, sobre Rocinante acometiendo al galope a su rival. El escorzo del caballo dirigiéndose hacia el fondo del dibujo crea una sensación profundidad, que se aumenta con la presencia del oponente y con la tarima donde se sientan doña Rodríguez y su hija. En el balcón, de elegante balaustrada, vemos a los Duques y a los

músicos que, a pesar de su escala reducida, conseguimos identificar por sus actitudes e indumentaria.



Dibujo de Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

El dibujo en el que Don Quijote arenga a los bandidos de Roque Guinart está atribuido en el catálogo de Barcia a Rafael Ximeno y se grabó para la edición del Quijote de Sancha con la adjudicación a Ximeno: *Raf. Ximeno del. - P. Duflos sculp.* Coinciden las dos atribuciones. La *Esplicacion de las estampas* del Tomo V comenta:

37. Estando Roque Guinart, y sus bandoleros con Don Quijote y Sancho Panza, vase, llamado de Claudia Forte, a ver si había muerto o no Vicente Torrellas, a quien había tirado ella unos pistoletazos; y volviendo Roque al rancho encuentra a don Quijote, que sobre Rocinante estaba haciendo una plática a los ladrones, en que les persuadía dejasen aquel modo de vivir tan peligroso para el alma y para el cuerpo; pero como los más eran gascones, no hacían caso. P. II T. II p. 250.²³⁸

Rafael Ximeno presenta a Don Quijote en el centro del dibujo sobre Rocinante y en la posición del *aringatore* mientras dirige la palabra a un auditorio de bandoleros. En primer plano dibuja a uno de los ladrones recostado y a dos más por el lado izquierdo. A lo lejos se recortan unos montes que nos sitúan en el territorio de los forajidos. Sancho Panza aparece por la derecha de espaldas y con la cabeza de perfil. Esta manera de presentar al escudero como testigo de la escena permite crear una disposición realista de las figuras alrededor de Don Quijote sin obstaculizar la visión del espectador. Junto a Don Quijote vemos a Roque Guinart montado en su caballo. Las cabezas de las monturas crean una línea en la que se superponen primero la del rucio de Sancho, le sigue Rocinante y por último la cabeza del caballo del jefe de los bandidos. La construcción de planos, el gran tamaño de las figuras, así como la claridad y realismo en la representación de la escena, son rasgos característicos del estilo de Ximeno como ilustrador.

El dibujo que presenta a Don Quijote vencido por el bachiller Sansón Carrasco está atribuido en el catálogo de Barcia a Rafael Ximeno al igual que el grabado que aparece en la edición del Quijote de Sancha donde podemos leer: *Raf. Ximeno del. - P. Duflos sculp.* Se explica así la escena en el texto *Esplicacion de las estampas* que aparece en el Tomo V:

39. Vencido Don Quijote por el bachiller Sansón Carrasco, o el Caballero de la Blanca Luna, se postra en la cama rendido a la melancolía y pesadumbre. Consuélele Sancho Panza. Entra en esto D. Antonio Moreno, todo alborozado, con la noticia de que D. Gregorio y el Renegado, que fue por él, estaban en la playa de Barcelona. P. II. T. II. p. 310.²³⁹

²³⁸ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 436.

²³⁹ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 1797-1798. Tomo V, p. 436.



Don Quijote postrado en la cama Rafael Ximeno
Píncel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

En este dibujo Rafael Ximeno representa a Don Quijote tras seis días en cama pensativo y triste como consecuencia de su enfrentamiento con el bachiller Sansón Carrasco quien quiere obligarle a abandonar, por un año al menos, sus aventuras de Caballero Andante. Vemos en la escena tres figuras de gran tamaño que llenan prácticamente todo el espacio. Don Quijote aparece sobre una cama de patas elegantemente torneadas, dosel de damascos y amplios cortinajes. Está escuchando a Sancho que con sus razones trata de animarle. Sancho ocupa el centro de la imagen en posición de tres cuartos casi de espaldas al espectador. Hemos observado cómo Ximeno suele utilizar la figura de Sancho para dotar de dinamismo las composiciones a la vez que su presencia funciona

como intermediario haciendo partícipe al espectador de los episodios representados. Antonio Moreno, el hombre acomodado que aloja a los protagonistas, irrumpe en la escena por la derecha portando buenas noticias.

Ximeno utiliza esta parte del dibujo para crear una perspectiva de gran profundidad que avanza la cama hacia el espectador mientras muestra a través de la puerta adintelada una estancia que da paso a otra más que se abre bajo un arco, del cual alcanzamos a ver su arranque y perfil moldurado. Destaca también el cuidado dibujo de los pliegues de las sábanas y cortinajes. Podemos observar la madurez que va alcanzando Ximeno como dibujante por la habilidad con la que dispone las figuras en el espacio, la gestualidad de los personajes o la utilización de perspectivas complejas para configurar el escenario.

El último dibujo perteneciente al álbum de la Biblioteca Nacional que vamos a comentar representa la muerte de Don Quijote. Está atribuido a Rafael Ximeno y aunque el dibujo es muy correcto y naturalista,²⁴⁰ no llegó a imprimirse ya que se decidió que la edición no presentara ninguna imagen acompañando el último capítulo de la novela. El dibujo corresponde al siguiente fragmento del texto:

Cerró con esto el testamento y, tomándole un desmayo, se tendió de largo a largo en la cama. Alborotáronse todos y acudieron a su remedio, y en tres días que vivió después de este donde hizo el testamento se desmayaba muy a menudo [...]

En fin llegó el último día de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallose el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron dio su espíritu, quiero decir que murió.²⁴¹

²⁴⁰ Santiago Páez, Elena María. Op. cit., 2005, p. 106.

²⁴¹ Cervantes Saavedra, Miguel. Op. cit., 2004, Capítulo xxv, p. 1104.



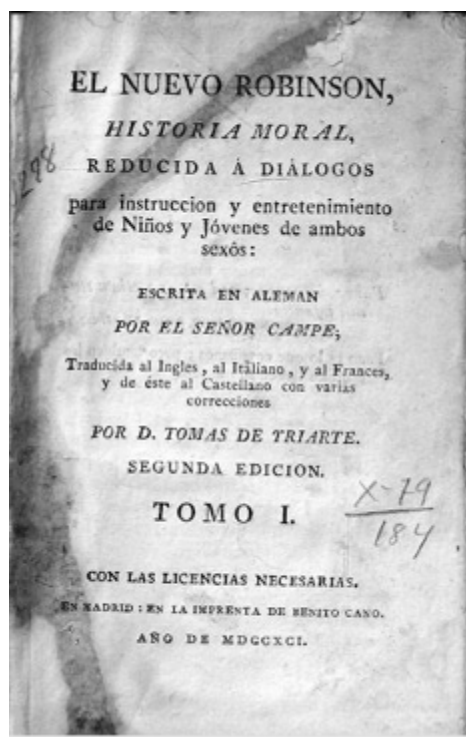
Muerte de Don Quijote Rafael Ximeno
Pincel, tinta y aguada sobre papel
Biblioteca Nacional de España. Madrid

Rafael Ximeno plantea la escena en una habitación de techos altos con dos cortinas vistiendo las esquinas de la estampa casi a modo de telón. Don Quijote, que acaba de expirar, aparece tumbado en una cama en el centro de la imagen. Sancho llora desconsolado apoyándose con las dos manos en la pared, evitando ver a su señor ya fallecido. Señalando a Don Quijote, Sansón Carrasco pide al escribano que certifique la defunción. El ama aparece a la derecha en actitud melancólica afligida por la muerte de su señor. En primer término su sobrina Antonia Quijana, sentada en el suelo, llora abatida la muerte de su tío. Junto a la cama está el cura rezando por el alma de su amigo Alonso Quijano el Bueno.

La escena presenta una iluminación muy rica conseguida al colocar el foco lumínico dentro de la composición. Algunas figuras aparecen ensombrecidas en contraste con las que sí reciben la luz de la vela que reposa en la mesa del escribano. Esa luz hace que se proyecte sobre la pared del fondo la sombra deformada del bachiller Sansón Carrasco, lo cual genera un efecto dramático acorde con el sentimiento de aflicción que predomina entre los personajes. Cuelgan de la pared, presidiendo la escena, una estampa y un cuadro de la Virgen con el niño, en la que destaca la actitud cariñosa del niño que aparece abrazando a la Virgen. Es difícil realizar una identificación exacta debido al carácter abocetado de la misma pero la disposición de las figuras podría recordarnos a alguna de las Madonnas realizadas por Pompeo Battoni.

***El Nuevo Robinson* de Joachim Campe. Traducida por Tomás de Iriarte
Imprenta de Benito Cano 1789**

En 1719 Daniel Defoe publicó *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* cuyo gran éxito propició la aparición de numerosas obras a lo largo de los siglos XVIII y XIX cuyo tema principal trataba de los viajes y aventuras de marinos y náufragos. Joachim Heinrich Campe (1746-1818), dedicado la mayor parte de su vida a la enseñanza —fue responsable de la educación de los hermanos Alejandro y Guillermo von Humboldt—, recogió la idea propuesta por Rousseau en *Émile* de aprovechar las aventuras de Robinson Crusoe para escribir un relato educativo para niños.²⁴² En 1779 salió a la luz el *Robinson der Jüngere*, obra con la que consiguió un éxito editorial notable, en 1830 la novela alcanzaba ya su 33ª edición.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
Portada Tomo I
Biblioteca Universitat de València

²⁴² Marizzi, Bernd. «‘El Nuevo Robinson’ de Joachim Heinrich Campe, en la traducción de Tomas de Iriarte» (1789). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc668f7> [20 de enero 2017]

El relato de Defoe es utilizado como materia prima para el Nuevo Robinson. Campe sitúa la acción en una casa de campo en las cercanías de Hamburgo en la que habita una familia con cuatro hijos a los que suelen sumarse dos sobrinos y un par de niños más. El padre se convierte en el narrador de la historia de Robinson quedando el texto configurado como una sucesión de diálogos en los que los niños le preguntan sobre la historia del naufrago y él responde mientras va introduciendo enseñanzas o detalles morales para educar a los jóvenes en la nueva mentalidad ilustrada. Campe presenta de esta forma el método pedagógico que defiende: frente a la tiranía de los maestros y la memorización él prefiere un método en el que la práctica preceda a la teoría; una manera de aprender jugando donde el modo de enseñar se adapte a la edad de los niños.²⁴³

La edición española publicada en 1789 se tituló *El Nuevo Robinson, historia moral reducida a diálogos para instrucción y entretenimiento para niños y jóvenes de ambos sexos*. La obra está dividida en dos tomos presentando cada uno seis láminas de página completa. Ximeno dibujó seis de las escenas (las cuatro primeras del tomo I y las dos últimas del tomo II) y José Carnicero las restantes. Mariano Brandi fue el único grabador que participó en el proyecto y por tanto el encargado de abrir todas las láminas.

En la primera estampa que encontramos en la novela Ximeno representa al padre narrando la historia de Robinson Crusoe. La interacción que se establece con los niños sentados a su alrededor es utilizado por Campe para evocar el diálogo socrático como método pedagógico; a partir de preguntas y respuestas se va educando a los jóvenes en los valores de la Ilustración.

mientras se dedicaban a alguna labor, acostumbraba el Padre referirles varias historias o cuentos que al mismo tiempo que les tenían divertidos les ofrecían útiles ejemplos de piedad, honradez y juiciosa conducta.²⁴⁴

²⁴³ Marizzi, Bernd. Op. cit., 2008, p. 2.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc668f7> [20 de enero 2017]

²⁴⁴ Campe, Heinrich. *El Nuevo Robinson. Traducción de Tomas de Iriarte*. Benito Cano, Madrid, 1789, Tomo I, p. 2.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
Lámina I. Tomo I. Rafael Ximeno /Mariano Brandi
Biblioteca Universitat de València

El padre está situado en el centro de la composición sentado bajo la sombra de un manzano²⁴⁵, aparece levantando su mano izquierda para dar énfasis a su relato mientras los niños mayores, sentados en el suelo, se ocupan realizando labores. Queda así manifestada la idea ilustrada de dignificación del trabajo manual; la niña aparece cosiendo y el niño está haciendo una cesta de mimbre, una de las primeras actividades en las que se ocupa Robinson tras su naufragio. Un recurso habitual en las estampas de Ximeno es situar figuras en los ángulos para ganar espacio y en este caso, para cerrar el círculo de oyentes alrededor del padre. Las hojas del árbol producen una sombra que oscurece el primer plano

²⁴⁵ Las manzanas, a partir del Renacimiento, simbolizaban las virtudes de Hércules y en la Grecia clásica la figura del héroe se asociaba a la educación de los niños. Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serval, Barcelona, 2002, p. 355 y Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Ed. Paidós, Barcelona, 1981, p. 240.

mientras que el grupo central queda iluminado, como si la luz evocara el conocimiento y la sombra la necesidad de aprender de los niños. El juego de planos múltiples en el que está configurada la escena queda acentuado por la distancia en la que Ximeno sitúa la casa y los árboles que sobresalen tras ella.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
Lámina II. Tomo I. Rafael Ximeno /Mariano Brandi
Biblioteca Universitat de València

En la segunda estampa que aparece en la novela Ximeno dibuja a Robinson dando gracias a Dios por haber sobrevivido al naufragio.

Sólo él se liberó de la muerte. Temblando, y confuso entre el gozo y el temor, se arrodilló; y levantadas las manos al cielo, tributó en alta voz y con copiosas lágrimas la

más humildes gracias al Señor del cielo y tierra, que por singular merced le había salvado.²⁴⁶

En esta lámina queda representada la fuerza de la naturaleza a través de la poderosa tormenta que provoca el hundimiento del barco. La inclinación de las rocas del suelo, el árbol retorcido, la lluvia, el oleaje y el relámpago que se ve en el cielo, crean una atmósfera de inestabilidad y de amenazas que contrasta con la figura vertical y firme del superviviente, que ha hecho un esfuerzo enorme para alcanzar la costa y que agradece a Dios su protección. Ximeno dibuja con precisión naturalista unos moluscos bivalvos (ostras y vieiras) en primer plano sobre la arena de la playa. Al incluirlas en su composición se enfatiza la fuerza de la tempestad que las ha sacado del fondo del mar hasta situarlas en la playa y adelanta el episodio en el que Robinson recoge estos animales para alimentarse y utilizar sus conchas como herramientas.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
Lámina III. Tomo I. Rafael Ximeno /Mariano Brandi
Biblioteca Universitat de València

²⁴⁶ Campe, Heinrich. Op. cit., 1789, Tomo I, p. 54.

En esta lámina Ximeno nos va a presentar a Robinson como Homo Faber, el protagonista ha comenzado a fabricarse sus propias herramientas con las que conseguirá transformar la naturaleza y así adaptar su entorno.

Había recogido en la ribera del mar una gran concha, que, sirviéndole después de azadón, le facilitó en gran manera su trabajo. Descubrió luego una planta, cuyo tallo se componía de muchas hebras como por acá el lino y el cáñamo...emprendió hacer con aquella hilaza cordeles.²⁴⁷

Robinson aparece de perfil atareado en la fabricación de cuerdas con las que ya ha conseguido hacer una escalera. Delante de la entrada de su cueva ha colocado unas hileras de árboles para ocultar su refugio y defenderse de las fieras, la escalera de cuerda le servirá para superar esta cerca cuando quiera entrar o salir de su vivienda. En el suelo vemos la sombrilla que también se ha fabricado para protegerse del sol y en primer plano aparecen cuatro objetos que ha transformado en herramientas. De una concha se ha hecho un azadón, para cortar leña utiliza un hacha fabricada a partir de una piedra de jade y con otra piedra en forma de cuña ha cavado en la pared de su refugio para agrandar el espacio. Ximeno, como buen ilustrador, intenta mostrar con estos detalles algo más de información en sus viñetas que la simple acción principal que ocupa al protagonista, para que así el lector pueda recrearse en la observación de las imágenes que sirven de apoyo narrativo del texto.

En la siguiente lámina Ximeno presenta a Robinson preparando un asado con el fuego conseguido gracias a la caída de un rayo que incendia un tronco cercano a su guarida. El propio Robinson siente que la naturaleza le ayuda y Dios le protege. Así queda plasmado en el diálogo escrito por Campe:

El Padre.- Ya tenemos a Robinson haciendo el oficio de cocinero, subministrando pábulo a la lumbre para mantenerla y muy ocupado en dar vueltas al asador. Deleitábase infinito en ver el fuego; y mirándole como un precioso don que Dios le había enviado de las nubes, no cesaba de considerar de cuan grande utilidad le había de servir.

Ramón.- Ciertamente es el fuego una imagen de la Divinidad; es el más noble de los elementos.²⁴⁸

²⁴⁷ Campe, Heinrich. Op. cit., 1789, Tomo I, pp. 83 y 84.

²⁴⁸ Campe, Heinrich. Op. cit., 1789, Tomo I, p. 134.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
Lámina IV. Tomo I. Rafael Ximeno /Mariano Brandi
Biblioteca Universitat de València

Esta lámina ofrece una continuidad con la escena anterior ya que repite el mismo escenario; la entrada de la cueva de Robinson en donde vemos la escalerilla atada al árbol que ahora aparece cortado por el impacto del rayo. El hombre que trabajaba laboriosamente en la estampa anterior va a ver sus esfuerzos recompensados y podrá reponerse con una buena cena y descanso. Ximeno presenta al protagonista vestido a la moda francesa con casaca, *culottes* y medias. Aunque sus prendas ya empiezan mostrar algún deterioro es curioso observar la elegancia y compostura que mantiene el náufrago. En primer plano vemos extendida la piel del animal que será de gran utilidad para Robinson.

TARDE XXVII.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
Lámina V. Tomo II. Rafael Ximeno /Mariano Brandi
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

De todas las escenas dibujadas por Ximeno en la novela *El Nuevo Robinson*, esta es la que recoge el episodio de mayor tensión narrativa. Robinson y su ayudante observan agazapados a un grupo de caníbales danzando alrededor de una hoguera. El protagonista está a punto de encender la mecha de un cañón cuyo estruendo hará huir a los salvajes. Ximeno coloca a Robinson y a Domingo²⁴⁹ de espaldas al espectador. Domingo aparece de rodillas tapándose los oídos, anticipando lo que va a suceder. El cañón está apuntando hacia el grupo de indígenas desnudos que danzan de manera enajenada. Son visibles a través de un claro y tras la grandísima humareda que desprende la hoguera. Para transmitir la amenaza y el horror del momento, Ximeno no escatima detalles y presenta un torso humano con cabeza asándose sobre el fuego.

²⁴⁹ Iriarte se toma una licencia al traducir el nombre del amigo de Robinson como Domingo en lugar de Viernes, tal y como aparece en la obra original de Defoe ya que es viernes el día de la semana en que le encuentra.

A pesar de lo avanzado del relato, Ximeno continúa dibujando a Robinson vestido con medias, casaca y con su cabello recogido en una cola. José Carnicero en sus estampas se inspira fielmente en las descripciones que se dan en el libro del aspecto del náufrago y siempre presenta a Robinson como un hombre cargado de armas, vestido con ropas hechas de pieles, sombrero de paja, portando su sombrilla y una lanza. Su apariencia extravagante le hace reirse de sí mismo cuando se ve reflejado en el agua de ríos y fuentes. Es posible que Ximeno no recibiera instrucciones detalladas sobre el desarrollo de la novela, ya que tras doce años en la isla, continúa dibujando al protagonista con casaca y medias.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
 Lámina V. Tomo I. José Camarón /Mariano Brandi
 Biblioteca Universitat de València

TARDE XXXI.



El Nuevo Robinson. Joachim Campe. 1789
Lámina VI. Tomo II. Rafael Ximeno /Mariano Brandi
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Este es el último grabado que aparece en la novela y representa el encuentro y reconciliación entre Robinson y su padre.

– ¡Ay, Padre! – ¡Ay, Hijo mío!- Esto fue lo único que se pudieron decir. Enmudecidos, palpitantes, sin respiración, se quedaron asidos el uno al otro, hasta que un torrente de deliciosas lágrimas se desahogaron en aquellos corazones, oprimidos del regocijo. Domingo, embelesado y absorto con la multitud de objetos desconocidos que se ofrecía a su vista callaba sin pestañear y con la boca abierta.²⁵⁰

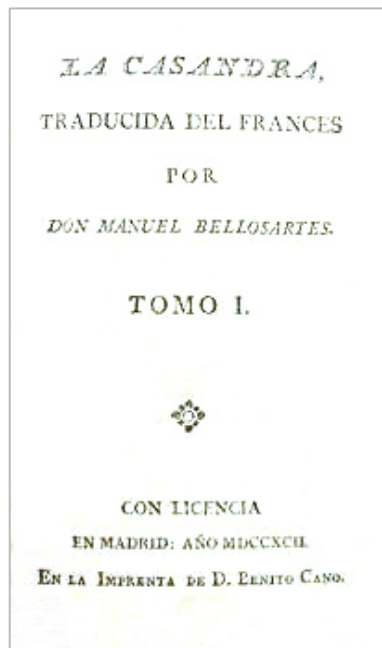
Ximeno consigue mostrar la agitación e impaciencia del padre de Robinson al dibujarlo recibiendo a su hijo sin apenas darle tiempo a que suba los escalones de la entrada. Detrás de Robinson, equilibrando la composición, aparece Domingo con la boca abierta y brazos abiertos, sorprendido por todo lo que ve. Campe concluye su novela con la

²⁵⁰ Campe, Heinrich. Op. cit., 1789, Tomo II, p. 365.

vuelta de Robinson y, siguiendo con su tono pedagógico y moralista, hará que el protagonista acepte los consejos de su padre abandonando para siempre sus impulsos de volver a viajar y establecerse como ebanista en Hamburgo.

***Cassandra* de Gauthier de Costes, seigneur de la Calprenède
Benito Cano 1792-1793**

La *Cassandra* es una novela escrita por Gauthier de Costes de la Calprenède (1609-1663) publicada en Francia en diez volúmenes entre los años 1642 y 1650. La obra corresponde al género de novela heroica, está basada en episodios alrededor de la figura de Alejandro Magno y sus conquistas en Asia. Trata de los complicados amores de la Princesa Estatira, hija de Dario y de Oroondates, Príncipe de los escitas. Esta obra alcanzó mucho éxito y pronto fue traducida al inglés e italiano. Manuel Bellosartes la traduciría al castellano en 1792 y la imprenta de Benito Cano se encargó de publicarla en nuestro país.



Cassandra traducción de Manuel Bellosartes. 1792
Biblioteca Nacional de Madrid

A finales del siglo XVIII existía una fuerte demanda de novelas en España y *La Cassandra* fue la primera gran novela vendida por suscripción. Esta estrategia comercial de los editores servía para hacer la novela más accesible (el suscriptor la adquiría a un precio más bajo) y a su vez ampliar sus ventas gracias al efecto de atracción que suponía la publicación de la lista de suscriptores, lo cual animaba al resto de lectores a adquirir la

novela dado que en estas listas solían figurar personas ilustres o miembros destacados de la sociedad. En la edición de Benito Cano las listas aparecen en los tomos I, V y X y como dato curioso vemos que el grabador Mariano Brandi figura entre los suscriptores.²⁵¹ En los diez volúmenes de los que consta la edición solo encontramos una estampa que aparece abriendo el primer tomo. La imagen fue dibujada por Rafael Ximeno y grabada por el mismo Mariano Brandi tal y como indican las firmas del margen inferior: *R. Ximeno del.*; *M. Brandi sc.*



Casandra traducción de Manuel Bellosartes. 1792
Biblioteca Nacional de Madrid

²⁵¹ García Garrosa, María Jesús. «Los suscriptores de ‘La Casandra’ (1792). Una aproximación a los lectores de novelas en la España de finales del siglo XVIII», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 46 (2), 2016, pp. 219-222.

La imagen presenta a la protagonista de la novela como reina, condición que alcanzaría al ser desposada por Alejandro Magno. Estatira aparece coronada y portando un cetro en su mano izquierda, está situada en una estancia cerrada por unos cortinajes y junto a un sillón sobre el que reposa un manto de armiño; con todos estos elementos se reafirma su condición de reina. Ximeno la representa como una mujer hermosa vestida con unas delicadas telas que realzan su cuerpo joven y bello con un carácter similar al de la escultura clásica. El ancho cinturón adornado con joyas y ajustado a su cintura estiliza su silueta. Su rostro sereno y de ademán tranquilo manifiesta una gran valor, cualidad que le permitirá enfrentarse a todos los contratiempos narrados en la novela.

La Calprenède, como él mismo explica al final del tomo X, se concede una licencia histórica al hacer que Estatira sobreviva a su esposo. A partir de ese momento, ella cambiará su nombre por el de Casandra, de ahí el título de la novela.²⁵² En los siguientes volúmenes se sucederán las aventuras de la protagonista hasta que se reencuentre con Oroondates y pasen juntos el resto de sus vidas.

²⁵² «Vous lirez ce peu de paroles que je suis obligé de mettre ici pour justifier une partie de choses que j'ay écrites. J'ai été forcé dans cette conclusion en plusieurs choses par la verité de l'Histoire, quoique je l'ay possible alterée en quelques endroits où elle étoit moins connuë. Si je fais vivre Statira et sa soeur contre le rapport de Plutarque qui la fait mourir par la cruauté de Roxane, j'ai suivi l'opinion de plusieurs Historiens, et je lui fais passer le reste de sa vie dans des terres éloignées où elle en avoit passé les premiers années, et sous un nom différent de celui sous lequel elle a été connuë à Plutarque». Costes de La Calprenède, Gauthier de. *Cassandre*, Tome X. A Paris. Chez Montalant, Imprimeur-Libraire, Quai des Augustin, 1731, pp. 406- 407.

***Jornadas divertidas, políticas sentencias y hechos memorables de los reyes y héroes de la antigüedad* de Magdalena Angélica Poisson, Madame de Gomez
Imprenta de Isidoro Hernández Pacheco. 1792-1797**

Este libro corresponde a la traducción al castellano de los ocho volúmenes de la novela *Les Journées Amusantes, Dediées au Roy* escrito por Madame de Gomez (1684-1770) y publicado en Francia entre 1722 y 1731. La obra gozó de mucho éxito y fue editada en España el año 1792; el propio Jerónimo Antonio Gil (1731-1798), fundador de la Real Academia de San Carlos de México, tuvo en su biblioteca un ejemplar de esta edición.²⁵³ La autora Magdalena Angélica Poisson, casada con el noble español don Gabriel de Gómez quien no contaba con fortuna, dedicó su vida a la escritura para mantener su posición social. Sus obras alcanzaron un éxito considerable siendo las *Jornadas divertidas* la más destacada de entre su abundante producción literaria.²⁵⁴



Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
Portada Tomo I. Biblioteca Nacional

²⁵³ Báez Macías, Eduardo. *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p. 37.

²⁵⁴ Poisson de Gomez, Magdalena Angélica. *Jornadas divertidas, políticas sentencias y hechos memorables de los reyes y héroes de la antigüedad*. Traducido del francés por Don Baltasar Driguet. Imprenta Don Isidoro Fernández Pacheco, Madrid, 1792, p. 3.

El libro está estructurado como el *Decamerón* de Bocaccio (1313-1375) o el *Heptamerón* de Margarita de Navarra (1492-1559). La autora sitúa en un lugar cerrado a un grupo de personajes quienes, para entretenerse y cultivar la amistad, comparten historias. En las *Jornadas divertidas* seis personas, dos hombres y cuatro mujeres, cansadas de la vida ajetreada de la gran ciudad deciden marcharse a una casa de campo «para disfrutar de la pureza de sus placeres y de las producciones de su espíritu».²⁵⁵ Cada día eligen libros al azar de la biblioteca de la casa que leerán por espacio de dos horas para después comentar en grupo sus impresiones. Con este entretenimiento completarán las dieciocho jornadas que pasan juntos.

La obra se divide en ocho volúmenes y cada uno de ellos incluye cinco láminas grabadas. Ximeno participará en el proyecto editorial con seis dibujos firmados incluidos en los cuatro primeros volúmenes. Su marcha a la Nueva España interrumpirá su trabajo como ilustrador en esta obra. Rafael Ximeno tiene ahora 27 años y ya ha acumulado una gran experiencia como dibujante. De manera simultánea está involucrado en la serie *Retratos de los españoles ilustres* de la Calcografía Nacional y participa en las empresas bibliográficas más ambiciosas del momento. Está vinculado a la Imprenta de Benito Monfort en Valencia aunque también trabaja de manera continuada con otras casas impresoras como la de Benito Cano o Joaquín Ibarra. En esta obra observaremos los rasgos principales de su estilo como ilustrador de novelas como son la fidelidad al texto, simultaneidad y anticipación de diferentes acciones, gran detallismo y elegancia en el dibujo.

La lámina que se repite en el frontis de los primeros cuatro volúmenes es una imagen alegórica dedicada a la autora del libro: *Madama Gomez es conducida por la Fama al Templo de la Inmortalidad, cuyas puertas le abren Calíope y Euterpe*. En esta estampa Ximeno goza de mayor libertad a la hora de concebir su composición ya que no tiene que ceñirse a un episodio narrativo de la novela. José Asensio será el encargado de realizar el grabado que aparece firmado en el margen inferior: *Rafael Ximeno lo dibuxó; Josef Asensio lo grabó*.

²⁵⁵ Poisson de Gomez, Magdalena Angélica.. Op. cit., 1792, Tomo I, p. 1.

Observamos cuatro figuras femeninas situadas ante la fachada de un templo de orden jónico que presenta una decoración con gran cantidad de elementos decorativos tomados del vocabulario clásico y donde demuestra Ximeno su dominio y capacidad interpretativa de este lenguaje. La puerta del templo está adornada con dos bucranios que sustentan un friso dórico con triglifos rematado por un frontón triangular sobre el que caen unas guirnaldas de hojas de laurel; las grandes columnas jónicas sustentan un entablamento ligeramente curvo de friso corrido.



Madama Gomez es conducida por la Fama al Templo de la Inmortalidad, cuyas puertas le abren Caliope y Euterpe.

Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
 Contraportada Tomo I, II, III y IV. Biblioteca Nacional

Madama Gomez aparece del brazo de la Fama, llevando entre sus manos un libro y una pluma. Va vestida con elegancia y sencillez a la moda neoclásica. Cubre su cabeza y sus cabellos con una cofia fruncida adornada con cintas, porta un vestido camisa y un

abrigo con mangas rematadas en volante. Se abandona el uso de cotillas y tontillos, el gusto por los volúmenes excesivos en las faldas queda atrás para dar paso a una vestimenta más cómoda en la que las telas dejan adivinar la anatomía femenina a imitación de la estatuaria clásica. Para la representación de las figuras alegóricas Ximeno se basa en las descripciones de Ripa; la Fama aparece como figura alada portando una trompeta, la musa Calíope sostiene tres libros y la corona de laurel que recibirá Madama Gomez antes de entrar al templo donde la espera Euterpe, musa de la música, quien aparece con una trompeta en su mano.²⁵⁶ Ximeno logra dotar a la composición de una gran solemnidad con la que se rinde tributo a la autora.



Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
Página 27, Tomo I. Biblioteca Nacional

²⁵⁶ Ripa describe así a Calíope: «Otra joven aún que ha de ceñir su frente con un aro de oro. Con el brazo izquierdo sostendrá numerosas coronas de laurel, cogiendo además y con la diestra tres libros, en cada uno de los cuales ha de aparecer el título en la cubierta, a saber, en uno la *Odisea*, en otro la *Iliada*, y en el tercero la *Eneida*» y a Euterpe como: «Hermosa jovencita que ha de llevar ceñida la cabeza con corona de muy diversas flores, sosteniendo con ambas manos algunos instrumentos de viento» Ripa, Cesare. *Iconología*, Editorial Akal, Madrid, 1987, Tomo II, pp. 114 y 110.

La lámina que ilustra el relato de la primera jornada solamente aparece firmada por Ximeno por lo que no conocemos quien fue el encargado de abrir su grabado. Presenta la despedida entre una madre y su pequeño, escena a partir de la cual se desarrollará la historia de Belisa y Orsamo. La acción se desarrolla junto a la entrada de una rica casa. La escena queda enmarcada por el pórtico rematado en balaustrada de la izquierda, la alberca que vemos en primer plano y el carruaje situado a la derecha, esperando a que suban sus pasajeros. La madre se funde en un cariñoso abrazo con su hijo antes de entregárselo a sus doncellas mientras el joven la apremia para que suba al coche, cuyo lacayo tiene el látigo en alto, listo para azuzar a los caballos. Las doncellas contribuyen con sus gestos forzados a crear más tensión en la despedida. Ximeno representa la diferencia de clases por medio de los ropajes, las amas van vestidas de forma sencilla mientras que la señora lleva un vestido con ricos brocados y un tocado con flores. Belisa, que será la narradora de esta historia, aparece unos pasos atrás con un aparatoso sombrero adornado con flores y plumas.



Desmayo de Julia al recibir la puñalada por mano de la alverca Fátima, y prision de ésta por Orsamo.

Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797

Página 44 Tomo I. Biblioteca Nacional

Esta lámina tampoco especifica quién fue su grabador pero sí aparece firmada por Ximeno. Corresponde al desenlace de la historia de Belisa y Orsano. En la composición podemos ver dos escenas diferentes. Un árbol frondoso divide el espacio en dos mitades. A la izquierda vemos a una joven herida atendida por sus doncellas. La cabeza inclinada hacia atrás deja ver sus largos cabellos ya que su sombrero ha caído al suelo. Al fondo de la escena vemos a un jinete que frena bruscamente a su caballo para interceptar a la mujer que ha agredido a la joven muchacha. Ximeno representa en su lámina con gran detalle esta secuencia de hechos llenos de acción para ofrecer al lector la máxima información posible.



Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
Página 142 Tomo I. Biblioteca Nacional

El siguiente grabado ilustra la historia de la Princesa de Ponthieu y en este caso aparece el nombre Rafael Ximeno y las iniciales del grabador *J. A.* que corresponden a José Asensio. Recoge una escena de gran violencia en la que la princesa está a punto de matar a su marido. El joven ha sido testigo del deshonor al que han sometido a su esposa ocho ladrones que les han asaltado en la última jornada de su peregrinación a Santiago de Compostela. Al igual que en el grabado anterior, Ximeno no representa una acción única, sino que nos muestra el desarrollo de unos acontecimientos que van sucediéndose en el tiempo. En primer plano tendido en el suelo yace uno de los bandidos que el joven esposo ha matado antes de ser capturado y atado a un árbol. En su cuerpo semidesnudo vemos el cuidado tratamiento de su anatomía con el que Ximeno lo representa con la misma precisión de un estudio académico. El marido mira asombrado a la princesa, que ante la huida de sus asaltantes, coge un espada y la levanta contra él para matarle y así eliminar al único testigo de su deshonor y así evitar que nadie sepa nunca lo que le ha sucedido.

La princesa aparece conmocionada, despeinada, con el vestido descompuesto y a punto de lanzar un golpe mortal. Del lado izquierdo de la composición vemos huir a los ladrones hacia el bosque y por la derecha, a lo lejos, se anticipa la llegada de la escolta de los príncipes. La imagen representa el punto más alto de acción y dramatismo del relato.

El siguiente grabado firmado por Ximeno ilustra una escena de la historia de la Princesa de Ponthieu en la que se representa el reencuentro de los protagonistas y la preparación del feliz desenlace. La composición muestra un escenario de fiesta. Se divide el espacio en dos partes ocupadas por sendos edificios engalanados con balcones llenos de espectadores que quieren contemplar el espectáculo de las ejecuciones de los presos cristianos. En primer término aparecen de espaldas dos cortesanos atentos a la acción central. En segundo plano y formando la escena principal la Sultana, de rodillas ante el Sultán, señala a los tres cautivos que van a ejecutar situados en un tercer plano de la estampa. Detrás de la fila de cautivos la torre con los balcones forman un cuarto plano, pudiendo ver aún más alejada una fachada que cierra finalmente esta compleja composición espacial que Ximeno construye con la cuidada sucesión de planos.

La sultana no es otra mujer que la Princesa de Ponthieu quien reconoce entre los prisioneros a su padre y a su esposo, a quien finalmente no pudo matar. Tras diez años de separación y numerosas aventuras vuelven a reencontrarse y prepararán su huida a Francia.



Reconoce la Sultana cerca del Patibulo, á su Padre y Esposo, y los liberta de la muerte.

Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
Página 159 Tomo I. Biblioteca Nacional

El siguiente grabado, en el que no se especifica dibujante, aparece firmado en el margen inferior solamente por José Asensio: *Jf. Asensio lo grabó*. Fue Ximeno el encargado de realizar los cuatro grabados del primer tomo de la obra y de los cuatro contenidos en el segundo tomo, dos aparecen con su firma y los otros dos sin ella, sin embargo, ya hemos observado como en esta edición hay ocasiones en las que tampoco aparece la firma del grabador. Por esta razón y observando las similitudes estilísticas entre las láminas, nos inclinamos a atribuir su autoría a Rafael Ximeno.



Embarrase Saladino de incognito para Europa, y reconoce las fuerzas de los Príncipes Christianos ligados contra el.

Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
 Página 8 Tomo II. Biblioteca Nacional

Esta lámina ilustra las aventuras de Saladino, Sultán de Egipto. El protagonista de la escena aparece en el centro, rodeado de los altos dignatarios que le acompañarán en su periplo europeo. Habla con uno de ellos del que vemos su perfil y tras él, otro acompañante de espaldas al espectador, conversa con otros miembros de su séquito. Está señalando las cajas que llevan con mercancías para hacerse pasar por comerciantes. En el ángulo inferior izquierdo Ximeno dibuja un niño negro que ayuda en las tareas de carga y con cuya figura equilibra el primer plano. Tras la barcaza que trasladará a los pasajeros y sus mercancías, se abre la perspectiva permitiéndonos ver al fondo el gran navío en el que viajará el protagonista. A la derecha queda cerrada la composición con el faro del puerto.

En la edición francesa de 1728 de *Les journées amusantes* aparece este grabado en el que vemos a Saladino en el palacio del Conde de Bintivoglio. Quizás Rafael Ximeno

podiera haber consultado esta edición ya que la vestimenta del sultán es prácticamente igual en ambas estampas.²⁵⁷



Les journées amusantes Madame de Gomez. 1728
Página 11 Tomo II Biblioteca Nacional

El próximo grabado corresponde a la historia de Melanto y Hortensa. En este caso sí aparecen las firmas de Rafael Ximeno y José Asensio. La imagen representa el principio de la historia de Hortensa, una niña de origen aristocrático que es entregada al pastor Palemon para que se haga cargo de su cuidado y educación. Ximeno presenta el momento justo en el que la niña es llevada a casa de Palemon. El pastor recibe a las puertas de su casa a los hombres que traen a la pequeña. Su perro, con collar de púas para defenderse de los lobos,

²⁵⁷ Poisson de Gomez, Magdalena Angélica. *Les Journées Amusantes, Dediées au Roy. Troisième Edition, revûë, corrigée & enrichie de Figures en Taille douce*. A Paris Chez Charles le Clerc, Quay des Augustins, à la Toison d'Or. Tomo II, 1728. Avec Privilege du Roy, p. 11.

observa la escena con atención. Ximeno añade detalles en sus dibujos que sirven para enriquecer las ilustraciones y aportar un contenido narrativo complementario al texto.



Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
 Página 27 Tomo II. Biblioteca Nacional

Del lado derecho de la lámina aparece la fachada y la puerta de la humilde casa de Palemon hecha de ladrillo, vigas de madera y techo de paja. Palemon recibe a la niña y aparece con sobrepelliz, bastón y sandalias. En el texto no se incluye una descripción de su aspecto por lo que Ximeno dibuja a este personaje con la vestimenta habitual de los pastores para que sea fácilmente reconocible por el lector. Los hombres que van a entregar a la niña visten elegantemente, con casaca, calzón corto, medias y botas. Uno de ellos lleva bicornio, el otro porta sombrero de tres picos y una condecoración en su pecho. Tras ellos, unos pastores que cuidan de sus ovejas, intentan averiguar qué ocurre en casa de Palemon.

Al fondo de la composición, sobre unos montículos, una carroza y sus lacayos, simbolizan el alto estatus social del que proviene la niña.

El trabajo de Ximeno como ilustrador y la maestría con la que Asensio traduce sus dibujos al grabado, puede observarse tanto en la óptima distribución de personajes y planos en la escena como en el cuidado detallismo de aspectos que pueden parecer secundarios, como son el detalle con el que se representan los ladrillos alrededor de la puerta, el pelaje del perro y las ovejas o el carruaje situado al fondo. Con estos detalles se logra transmitir al lector una serie de información que complementa al texto.



Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
 Página 83 Tomo II. Biblioteca Nacional

Este grabado corresponde a la historia de Olimpa y Felicia. Solo aparece el nombre de José Asensio como el grabador, pero creemos que Rafael Ximeno fue quien lo dibujó

por las coincidencias estilísticas con el resto de láminas que sí aparecen identificadas. Observamos una estampa llena de acción, el centro de la composición está ocupado por un gran número de jinetes enzarzados en una batalla. Olimpa está siendo secuestrada y aparece sentada en la grupa del caballo de la izquierda. En medio de todo este tumulto, de gritos, disparos y espadas en alto, observamos también a un hombre tendido en el suelo.

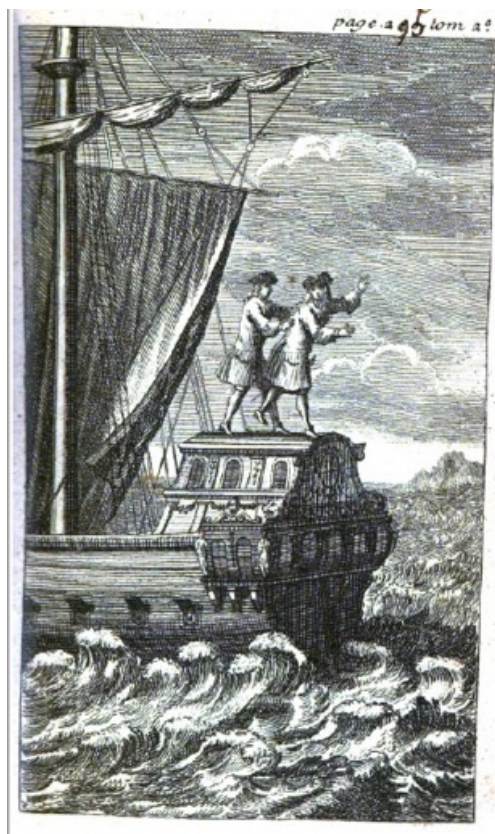
La lucha se desarrolla delante del convento de donde la protagonista ha sido raptada y cuyas ventanas vemos equipadas con celosías para preservar la intimidad de las monjas que lo habitan. Esta estructura arquitectónica junto con el campanario, cúpulas y torres de los edificios posteriores conforman el último plano de la composición. El capitán de la cuadrilla de libertadores, que va enmascarado, dispara un tiro con el que matará al secuestrador y liberará a Olimpa. Justamente queda plasmado el preciso momento en el que el violento fogonazo de la pistola impulsa el proyectil hacia la cara del raptor.

El cuarto y último grabado perteneciente al segundo tomo de la novela aparece firmado tanto por el dibujante como por el grabador: *Rl. Ximeno lo dibuxó; Jf. Asensio lo grabó*. Ilustra la historia de Juan de Calais, intrépido joven dedicado a defender las costas francesas de piratas. Una serie de sucesos hará que el sobrino del rey de Portugal quiera asesinarle y es precisamente esta escena la que ilustra la lámina. En medio de una gran tormenta, Juan de Calais es empujado por la borda precipitándose al mar embravecido. Ximeno, para enfatizar el aspecto violento de esta escena, presenta en primer plano la popa del buque cuyos mástiles en diagonal transmiten la sensación de balanceo al que está sometida la embarcación por el furioso oleaje del mar. Entre las velas hinchadas por el viento y las nubes se descubre un rayo dibujado por Ximeno de la misma forma de línea angulosa que en una de sus ilustraciones de *El Nuevo Robinson*. Vemos como la tripulación lucha contra la tormenta y clama al cielo para librarse del peligro mientras tanto, Juan de Portugal empuja a traición a Juan de Calais.



Jornadas divertidas Madame de Gomez. 1792-1797
Página 142, Tomo II. Biblioteca Nacional

Al comparar el dibujo de Ximeno con el grabado que ilustra la misma escena en la edición francesa de 1728 observamos una gran diferencia en cuanto al tratamiento dinámico del episodio. A partir de esta comparación podemos resumir el carácter de Ximeno como ilustrador de novelas: con sus dibujos aporta un efecto dramático con el que se subrayan y apoyan los sucesos narrados por el texto, consigue la simultaneidad de acciones en la misma escena e incluye gran cantidad de detalles para ofrecer al lector un atractivo apoyo visual.

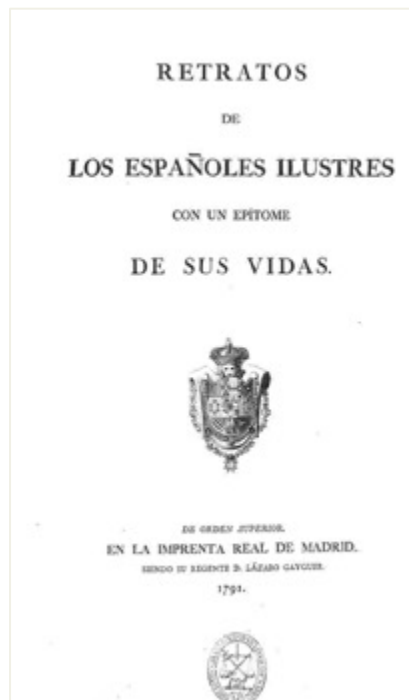


Les journées amusantes Madame de Gomez. 1728
Página 11, Tomo II. Biblioteca Nacional

4. Series de la Real Calcografía

Retratos de los Españoles ilustres con un epítome de sus vidas Imprenta Real 1791

Una de las últimas obras en la que colaboró Rafael Ximeno en España antes de su traslado a México, fue la serie *Retratos de los Españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. Fue una de las empresas más importantes de la Real Calcografía, organismo nacido en 1789 al abrigo de la Biblioteca e Imprenta Reales y creado para impulsar el arte del grabado en España que, al igual que los libros, era vehículo necesario para la transmisión y avance de la ciencia y la cultura. La serie se dividía en cuadernillos formados por seis retratos cada uno. En sus inicios se publicaron dos entregas al año para después ir apareciendo con periodicidad irregular hasta 1830.²⁵⁸ Ximeno participó en este proyecto realizando cinco retratos.



Retratos de los Españoles ilustres con un epítome de sus vidas
Imprenta Real. Madrid. 1791

²⁵⁸ Molina Martín, Álvaro. «Retrato de Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, Tomo 89, n.º 353, 2016, p. 50.

El primer cuadernillo contiene un prólogo general a la serie en donde se expone el carácter y propósito de la publicación:

Una colección de retratos de los Hombres ilustres de una nación, acompañada del resumen de la vida o historia particular de cada uno, se recomienda por sí misma en términos de no haber de necesitar de otro apoyo para ser estimada de todos los literatos y curiosos, igualmente que de los verdaderos amantes de la patria. [...] Solo el Rey podía emprender una obra de esta naturaleza: el grande objeto de excitar en los vasallos á la vista de las imágenes de sus héroes el noble deseo de imitarlos, y aun de excederlos.²⁵⁹

Siendo una empresa promovida directamente desde la corona tenía como uno de sus objetivos principales generar un sentimiento de orgullo nacional ya que al rendir homenaje a sus más ilustres hijos, se glorificaba a España. El Conde de Floridablanca (1728-1808) estuvo supervisando cuidadosamente el proyecto desde sus inicios, se conservan informes en los que realizaba indicaciones como la siguiente: «En los dibujados ay pocos Héroes militares, y yo quisiera más, y publicar tanto número como de los literatos y políticos pues necesitamos inflamar el pundonor militar».²⁶⁰ Esta petición nos demuestra la importancia política que se le dio a la serie desde la Secretaría de Estado.

El proyecto tiene su origen en el informe redactado en 1788 por Manuel Monfort y Asensi (1736-1806) quien gracias a la intervención de Pérez Bayer (1711-1794) había sido nombrado Tesorero y Administrador de la Biblioteca Real y Director de la Imprenta Real. En su *Plan de Grabadores del Rey* Monfort expone las ventajas que supondría la creación de la Calcografía Real ya que, además de perfeccionar el arte del grabado, se podrían controlar los costes de los proyectos de la corona al no depender de los grabadores particulares. Monfort propuso que desde la Calcografía se realizara la serie de grabados de los españoles ilustres.²⁶¹ Tras la fundación del establecimiento calcográfico en 1789, comenzó a desarrollarse el proyecto retratístico con el beneplácito real, tal y como se

²⁵⁹ *Retratos de los Españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Imprenta Real, Madrid, 1791. Prólogo (s/n).

²⁶⁰ Citado en Carrete, Juan *et al.*, «Siglo XVIII. Libros y series de estampas», *Calcografía Nacional: catálogo general*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 2004. Vol. I, p. 244.

²⁶¹ Catalán Martí, José Ignacio. «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi». *Ars Longa*, n.º 14-15, 2005-2006, p. 235 y Molina, Álvaro. Op. cit., 2016, pp. 43-44.

describe en el prólogo de la serie: «La hizo presente a S. M.: tuvo igual acogida en su Real ánimo, y mandó se llevase a efecto, sin que se excusase gasto ni diligencia».²⁶²

La obra presenta características similares a las series que ya se habían publicado en otros países europeos, su formato se inspira principalmente en las francesas de Charles Perrault (1628-1703) y Jean B. Restout (1732-1797).²⁶³ Se publicaría en cuadernos de seis estampas, acompañadas con una breve biografía de los retratados. Para su realización se encargó a Manuel Salvador Carmona (1734-1820) la tarea de seleccionar a los artistas así como de coordinar y supervisar sus trabajos.²⁶⁴ Tal y como se especifica en el prólogo, fueron seleccionados «para dibujar y grabar los Artistas de mayor inteligencia» siendo elegidos los que tenían más prestigio en el momento: Fernando Selma (1752-1810), Francisco Muntaner (1743-1805), Joaquín Ballester (1740-1808), Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), Mariano Brandi (1779-1824) y Bartolomé Vázquez (1749-1802) entre otros. Los dibujantes principales fueron José Maea (1760-1826), Manuel de la Cruz (1750-1792), José del Castillo (1737-1793), Agustín Esteve (1753-ca.1820), José Ximeno (1750-ca.1807) y Rafael Ximeno. Desde la Calcografía Real se cuidó mucho la selección de participantes ya que tenían como objetivo obtener un resultado a la altura de las series extranjeras. La mayoría de estos artistas habían participado con anterioridad en proyectos editoriales de envergadura, habiendo coincidido Ximeno con algunos de ellos en la edición del *Quijote* de Ibarra en 1780.

Rafael Ximeno realizó cinco dibujos para la serie. En el primer cuaderno, presentado a Floridablanca para su aprobación, se seleccionaron dos estampas dibujadas por él y grabadas por Juan Antonio Salvador Carmona y Fernando Selma. Fueron los retratos de Don Antonio de Solís y Lope de Vega. Su doble presencia en este primer cuaderno, igualando a José del Castillo quien dibujó los retratos de Ambrosio de Morales y el Juan de

²⁶² *Retratos de los Españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Imprenta Real, Madrid, 1791. Prólogo (s/n).

²⁶³ La colección de Charles Perrault *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leur portraits au naturel*, publicada en 1697 y 1700 y la de Jean B. Restout *Galerie française ou Portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France de 1771*. Molina, Álvaro. Op. cit., 2016, pp. 48-49.

²⁶⁴ Molina, Álvaro. Op. cit., 2016, p. 47.

Mariana,²⁶⁵ nos indica el prestigio con el que contaba dentro del ámbito calcográfico y la confianza que Carmona y Monfort tenían en él. En el segundo cuaderno publicado en 1791 participa con el dibujo para el retrato de Quevedo, grabado por su amigo y tantas veces colaborador, Mariano Brandi. Publicó en la tercera entrega su dibujo para el retrato de Calderón, también grabado por Brandi. Para el quinto cuaderno, realizó en 1792 el retrato de Bernardino de Rebolledo, abierto por Joaquín Ballester, siendo este el último de su colaboración con el proyecto ya que en el siguiente año comenzó a preparar su marcha a la Nueva España.

El retrato de Don Antonio de Solís pertenece al primer cuaderno de la serie *Retratos de Españoles Ilustres* publicado en 1791.²⁶⁶ En la cartela de la orla podemos leer la inscripción: «De Alcalá de Henares de la Secretaría de Estado. Poeta cómico y lírico, escribió la Conquista de Nueva España. Nació en 1610. Murió en 1686». Observaremos en toda la serie la misma tipología de stampa. Aparecerá el retratado enmarcado en una orla con una cartela cuyo epígrafe, siguiendo las indicaciones del propio Floridablanca, se ciñe a señalar únicamente los datos de nacimiento, estudios, carrera militar, empleos y muerte además de nombrar las obras en caso de que fuera escritor o las hazañas en caso de ser militar.²⁶⁷ En el margen inferior leemos las firmas: *R. Ximeno lo dibujó; J. A. Carmona lo grabó.*

²⁶⁵ Es curioso observar que no fuera Ximeno el encargado de realizar la efigie de Juan de Mariana para la serie ya que él mismo dibujó al cronista en la edición de 1783 de la *Historia General de España* publicada por Benito Monfort y que hemos comentado con anterioridad. El dibujo de Castillo es más sobrio ya que presenta al retratado en un fondo completamente neutro y sin los objetos que Ximeno incluye sobre la mesa de trabajo.

²⁶⁶ Esta primera entrega de la serie incluía el prólogo y los retratos de Lope de Vega, Ambrosio de Morales, Juan de Mariana, Antonio de Leiva y Nicolás de Antonio.

²⁶⁷ Molina, Álvaro. Op. cit., 2016, p. 55.



Antonio de Solís. Rafael Ximeno y Antonio Salvador Carmona
Grabado de aguafuerte y buril sobre papel. 371 x 262 mm
Calcografía Nacional. Madrid



Antonio de Solís. Giuseppe Passari/Benoit Farjat
Historia della conquista Del Messico.
Firenze 1699



Antonio de Solís. José Ximeno/Fernando Selma
Historia de la Conquista de México.
Madrid 1783

Hombre de letras, poeta y dramaturgo español, Antonio de Solís publicó en 1684 *La Conquista de México* realizada principalmente a partir de los relatos de Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1626) y Bernal Díaz del Castillo (ca.1495-1584) entre otros. Toma a Hernán Cortés como protagonista y recoge los episodios que desembocaron en la entrada y conquista de Tenochtitlán. Observando sus similitudes, es posible que Ximeno tomara el mismo modelo que inspiró los grabados que abren dos ediciones de *La Conquista de México* publicadas con anterioridad y que podría tratarse del cuadro atribuido a Juan de Alfaro (1643-1680) conservado en el Museo Lázaro Galdiano.²⁶⁸ La serie de los Españoles ilustres tenía como premisa realizar con la máxima fidelidad posible los retratos de sus personajes. Prueba de ello es el llamamiento que se realiza en el prólogo de la serie, en el que, con el empeño de encontrar «los mejores retratos originales» solicitan a los particulares o comunidades que tuvieran en su poder este tipo de obras, dar aviso al Administrador de La Imprenta Real para ser tomados como modelo.

²⁶⁸ Museo Lázaro Galdiano, n.º de inventario: 07973.



Retrato de Antonio de Solís. Juan de Alfaro
Óleo sobre lienzo. 64 x 55 cm
Museo Lázaro Galdiano. Madrid

Ximeno sitúa al retratado en un fondo neutro, sentado y apoyando su brazo izquierdo sobre una mesa con un libro. Aparece mirando directamente al espectador con actitud serena. En la mano izquierda sostiene lo que podría ser un códice precolombino en alusión a su cargo de Cronista Mayor de Indias y a su obra principal. Su mano derecha reposa en la abertura de su hábito sacerdotal. Aparece pues estudiando y no escribiendo, resaltando así la importancia del análisis de las fuentes como trabajo imprescindible en el ámbito de la historiografía. El trabajo de Ximeno se concentra en el tratamiento preciso del rostro y los volúmenes generados por los pliegues de los ropajes.



Lope de Vega y Carpio. Rafael Ximeno y Fernando Selma
 Grabado de aguafuerte y buril sobre papel. 360 x 260 mm
 Calcografía Nacional. Madrid

El retrato de Lope De Vega fue publicado en el primer cuaderno de *Retratos de Españoles Ilustres*, en la cartela de la orla que enmarca su imagen se lee: «Del hábito de S. Juan. Poeta Lírico, Épico y Dramático de maravillosa fecundidad. Nació en Madrid en 1562: falleció en 1635» y en el margen inferior las firmas *Raf. Ximeno lo dibujó; F. Selma lo grabó.*

Lope fue un caso extraordinario de precocidad y fecundidad literaria. Escribió poesía lírica, poesía épica y numerosas obras para el teatro, gozando de gran éxito y reconocimiento entre sus contemporáneos. También participó en hechos de armas

memorables como la expedición militar a la isla de Terceira alistándose, años más tarde, como voluntario en la Armada Invencible. A lo largo de su vida tuvo un especial interés por dejar constancia de su imagen, incluyéndola en la mayoría de las ediciones de sus obras.²⁶⁹ En 1614 se consagró sacerdote y en 1627 el Papa Urbano VIII (1568-1644) le nombra caballero de la orden de San Juan.²⁷⁰ Es precisamente su representación con ropas sacerdotales y con sus distintivos de caballero de la orden hospitalaria la que elegirá Ximeno para su dibujo, que se convertirá en una de las imágenes más divulgadas del escritor.²⁷¹



Retrato de Lope de Vega. Anónimo
Óleo sobre lienzo. 124 x 104 cm
Museo Lázaro Galdiano. Madrid



Retrato de Lope de Vega. Atrib. a Eugenio Cajés
Óleo sobre lienzo. 59.5 x 43.5 cm
Museo Lázaro Galdiano. Madrid

²⁶⁹ Según Javier Portús: «a juzgar por la gran cantidad de ediciones en las que incluyó su retrato, le convierten en el escritor español de su época más obsesionado por dejar constancia de su apariencia física. Su carácter, muy sensible a las críticas, le animó a convertir sus retratos en elementos retóricos que actuaban conjuntamente con otras expresiones gráficas del libro [...] para defenderse de las críticas ajenas o atacar a sus enemigos» Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Hondarribia, 1999, p. 165.

²⁷⁰ Wilson, E. M. y Moir, D. *El siglo de Oro: teatro (1492-1700). Historia de la literatura española*, Editorial Ariel, Barcelona, 1974, Tomo 3, pp. 79-81.

²⁷¹ Lafuente, Enrique. *Los Retratos de Lope de Vega*, Exposición bibliográfica de la Biblioteca Nacional, Imprenta Helénica, Madrid, 1935, p. 82.

Estos dos ejemplos conservados en la actualidad en el Museo Lázaro Galdiano²⁷² debieron ser fuentes de inspiración directa para Rafael Ximeno. Toma del primer cuadro elementos para la postura del retratado y el fondo que le acompaña y del segundo lienzo la expresión y los rasgos faciales del escritor.²⁷³ Un estudio de Benito Navarrete señala la posibilidad de que este cuadro sea, en lugar de una obra de Eugenio Cajés (1575-1634), una copia del retrato realizado hacia 1628 por Juan Van der Hamen (1596-1631), amigo cercano de Lope, hecho que explicaría la precisión y detalle con el que está plasmado el rostro del escritor.²⁷⁴



Retrato de Lope de Vega. Atribuído a Juan Van der Hamen
Óleo sobre lienzo. 117 x 97.5 cm
Colección particular. Múnich

²⁷² Museo Lázaro Galdiano: n.º de inventario 08050 y n.º de inventario 07975.

²⁷³ Lafuente Ferrari señala como retrato póstumo el lienzo que presenta al escritor sentado y que por tanto, Ximeno se inspirara para dibujar la fisonomía de Lope en el grabado realizado por Jean de Courbes que acompaña la obra *El Laurel de Apolo* publicada en 1630. Lafuente Ferrari, Enrique. Op. cit., 1935, pp. 78 y 46. Sin embargo, observando el dibujo de los ojos y la inclinación del final de las cejas, apuntamos a la posibilidad de que Ximeno pudiera haber observado también el lienzo atribuido a Cajés. Otro aspecto que apoyaría esta sugerencia es el detalle de la presencia de las flores de lis en los entrebrazos de la cruz de la encomienda de San Juan. En el lienzo atribuido a Cajés y en el dibujo de Ximeno sí aparecen cosa que no ocurre en el grabado de Courbes.

²⁷⁴ En la obra atribuida a Van der Hamen, perteneciente a una colección particular de Múnich, se advierten detalles como la cicatriz bajo el labio o una pequeña verruga en la nariz. Navarrete Prieto, Benito. «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen», *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, n.º 6, 2010, p. 63.

Rafael Ximeno en su dibujo presenta a Lope con traje de eclesiástico, sentado junto a una mesa en posición de tres cuartos y mirándonos casi de frente. Lleva bordada en el manto la Cruz de San Juan a la vez que cuelga la encomienda en metal recortado y esmaltado sobre su pecho. Lope estaba muy orgulloso de su pertenencia a esta orden ya que en España Felipe IV no le otorgó ninguna distinción nobiliaria. Con la mano derecha sostiene la pluma con la que escribe sobre un papel. La mesa en la que se apoya presenta un mascarón en la esquina, aludiendo a la producción teatral del autor. La otra mano de Lope aparece en el aire, como si hubiéramos interrumpido su labor creadora, con este gesto se dota de cierta espontaneidad a la composición. La profundidad de la escena está generada a partir de su brazo izquierdo, el escorzo de su cuerpo y la mesa. Cierran el espacio el cortinaje y la hornacina que resguarda una escultura de Apolo, como referencia a su obra *El Laurel de Apolo* y a su dedicación al campo de las artes.

Llama la atención el contraste que existe entre el fondo neutro con el que Ximeno presentó a Antonio de Solís con el elegido para acompañar a la figura de Lope.²⁷⁵ Quizás por el hecho de ser Lope un personaje de gran fama hubo una mayor preocupación por enmarcarlo en un contexto elaborado. Vemos como Ximeno aporta a la escena su visión clasicista al cerrar la hornacina con una elegante venera y al decorar la mesa con un elaboradísimo friso con zarcillos de acanto entrelazados.

El siguiente retrato que realizó Ximeno es el correspondiente a Francisco de Quevedo, en el epígrafe de la cartela leemos: «Natural de Madrid. Caballero del hábito de Santiago: Político profundo. Poeta docto y ameno. Escritor festivo y consumado en la lengua castellana. Nació en 1580: falleció en 1645». En el margen inferior aparecen las firmas: *R. Ximeno lo dibuxó; M. Brandi lo grabó.*

Este retrato forma parte de la segunda entrega de la serie publicada en agosto de 1791 y en la que, siguiendo las indicaciones del Conde de Floridablanca, se incluyen personajes militares. José Ximeno fue el encargado de dibujar a *Gonzalo Fernández de Córdoba* y al *Duque de Alba*; completaban el cuaderno Manuel de la Cruz con el dibujo del *Cardenal Gil*

²⁷⁵ Todos los retratos que conforman el primer cuaderno de la serie de *Españoles Ilustres* presentan fondo neutro a excepción del de Lope de Vega.

de Albornoz, Agustín Esteve con su retrato de *Benito Arias Montano* y *Juan de Ferreras* dibujado por Antonio Carnicero.



Francisco de Quevedo y Villegas. Rafael Ximeno y Mariano Brandi
Grabado de aguafuerte y buril sobre papel. 372 x 264 mm
Calcografía Nacional. Madrid

En el epítome que acompaña la lámina del retrato se informa de los estudios de Francisco de Quevedo en la Universidad de Alcalá de Henares, se destaca también su servicio al lado del Duque de Osuna (1574-1624), quien fuera Virrey de Nápoles y Sicilia y sus viajes por Alemania, Italia y Francia. También menciona que estuvo dos veces preso y que, decepcionado a raíz de estos episodios, renunció a servir en la corte. Se habla de sus traducciones al castellano del latín, griego, toscano y francés; y de su producción escrita

cultivando géneros como el ensayo político-moral, la biografía, la novela, y la lírica. Esta nota biográfica destaca su agudeza e ironía, sus sátiras y sus ocurrencias proverbiales.

Rafael Ximeno dibuja al escritor en ligero tres cuartos y mirándonos de frente, aparece con sus característicos anteojos y vistiendo jubón negro de cuello vuelto blanco. En el lado izquierdo de su pecho aparece bordada la cruz de caballero de Santiago, orden en la que ingresó en 1617. Sobre su hombro cae la capa negra formando amplios pliegues. Apoya su mano izquierda junto a la empuñadura de una espada ropera con guarnición de cazoleta y largos gavilanes. Este tipo de espada, característica del Siglo de Oro, apunta a su condición de noble. En la mano derecha sostiene una hoja blanca de papel que alude a sus escritos y posiblemente al papel que apareció bajo la servilleta del rey con unos versos en los que criticaba al gobierno, episodio que le costó cuatro años de prisión, según refiere el epítome que acompaña a esta lámina. Ximeno concentra el detalle en los sencillos encajes de los puños, las manos, el rostro y los cabellos canosos. La postura un tanto desafiante y el gesto serio del retratado reflejan el desencanto que experimentó Quevedo en su vida como cortesano y con la sociedad de su tiempo. Ximeno consigue plasmar en este retrato el carácter sarcástico y mordaz tan presente en la obra del escritor.



Retrato de Francisco de Quevedo. Van der Hamen
Óleo sobre lienzo. 60,5 x 48 cm
Instituto Valencia de Don Juan. Madrid



Retrato de Quevedo. Francisco Pacheco *El libro de descripción de verdaderos retratos, ilustres y memorables varones*. Sevilla. 1599

Entre los modelos precedentes que pudieron servirle de inspiración a Ximeno se encuentra el retrato de Quevedo atribuido a Juan Van der Hamen²⁷⁶ considerado como posible copia del realizado por Velázquez (1599-1660) y del que habla Antonio de Palomino (1653-1726).²⁷⁷ De este retrato Ximeno toma el gesto de expresión severa de Quevedo y sus rasgos faciales aunque, al presentar al escritor un tanto más joven, posiblemente también debió inspirarse en el retrato realizado por Francisco Pacheco (1564-1644) perteneciente a su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* donde Quevedo aparece dibujado con cabello corto y rostro menos envejecido. Estos dos retratos de Quevedo, a pesar de mostrarle en diferentes etapas de su vida, muestran de manera exacta su fisionomía y es que tanto Pacheco como Velázquez debieron conocer al escritor de forma directa, lo cual les permitió realizar retratos que reflejan de forma fiel su apariencia física.

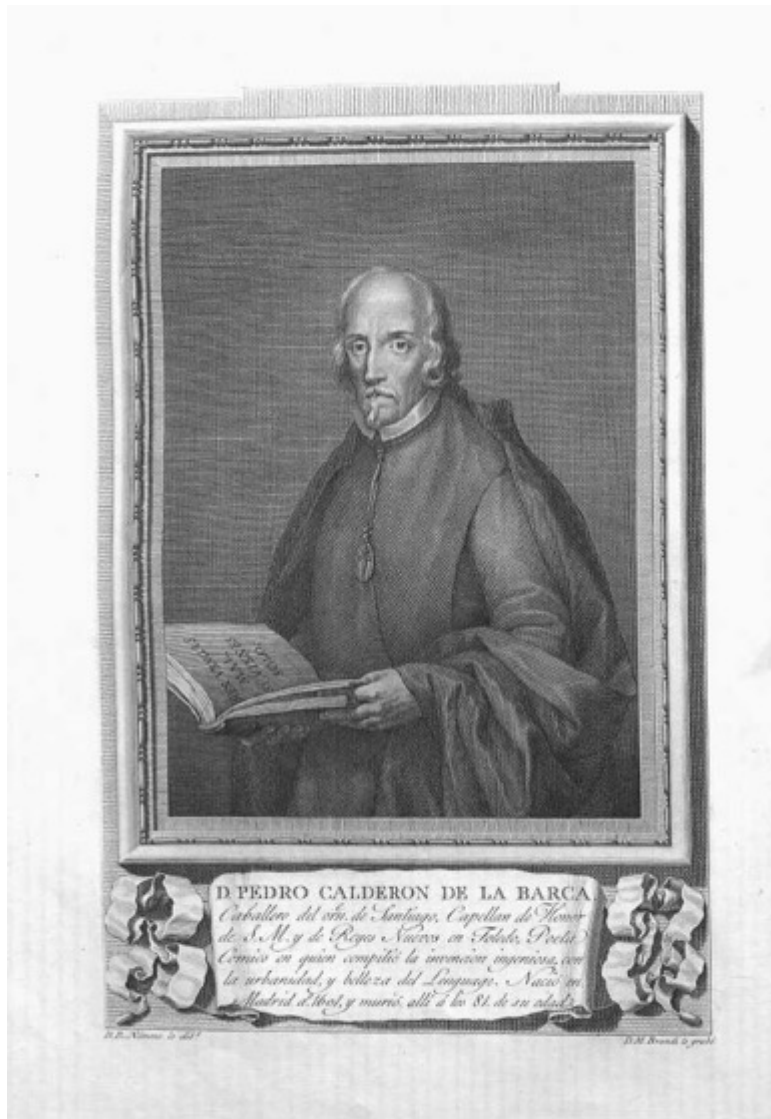
El retrato de Calderón de la Barca forma parte del tercer cuaderno de la serie publicado en 1792. En la cartela de la orla se lee: «Caballero del orden de Santiago. Capellán de Honor de S. M. y de Reyes Nuevos en Toledo. Poeta cómico en quien compitió la invención ingeniosa con la urbanidad y belleza del Lenguaje. Nació en Madrid a 1601, y murió allí a los 81 de su edad». En el margen inferior aparecen las firmas: *D. Raf. Ximeno lo dibuxó; D. M. Brandi lo grabó.*

El epítome que acompaña a este grabado informa sobre los estudios en filosofía y derecho cursados por Calderón en la Universidad de Salamanca y, siguiendo con el interés político de representar el lado heroico de los personajes de la serie, se destaca también su papel como soldado en Milán y Flandes y como voluntario en la Compañía del Conde Duque de Olivares (1587-1645). El rey le concedió el hábito de Santiago en 1636, a los 51 años se ordenó sacerdote y fue nombrado Capellán de Honor de Su Majestad en 1663. Destaca de su obra los autos sacramentales y las piezas teatrales que le proporcionaron

²⁷⁶ Instituto Valencia de Don Juan n.º de inventario: 5994.

²⁷⁷ «Otro retrato hizo Velázquez de Don Francisco de Quevedo y Villegas, Caballero de la orden de Santiago, y Señor de la villa de la Torre de Juan Abad, de cuyo raro ingenio dan testimonio sus obras impresas [...] Pintole con los anteojos puestos, como acostumbraba de ordinario traer» Palomino, Antonio. *Vidas*, Edición de Ayala Mallori, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 169.

tanta fama en vida. La nota biográfica también menciona sus ensayos, menos conocidos, como por ejemplo el titulado *Nobleza de la Pintura*.



Pedro Calderón de la Barca. Rafael Ximeno y Mariano Brandi
Grabado de aguafuerte y buril sobre papel. 372 x 260 mm
Calcografía Nacional. Madrid

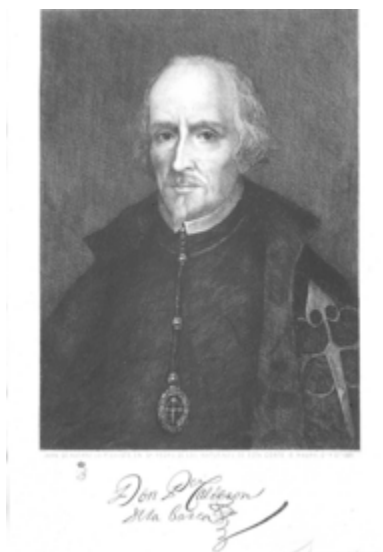
Rafael Ximeno, siguiendo la tipología de la serie, presenta al retratado en ligero tres cuartos y mirada al frente. Sostiene un libro abierto entre sus manos en el que leemos el título *Bien vengas mal, si vienes solo* correspondiente a una de sus comedias de capa y

espada representada ante los reyes en el Real Salón de Palacio en diciembre 1635.²⁷⁸ No deja de ser curiosa la elección de esta obra ya que no es una de las más conocidas ni estudiadas del repertorio calderoniano pero que quizá guarde relación con el nombramiento del escritor como caballero de Santiago ya que su ingreso en la orden sucedió meses después del estreno de dicha obra. El retratado viste hábito religioso y manteo el cual, recogido sobre su antebrazo, genera unos amplios pliegues que dotan de volumen a su figura. Colgada del cuello en un cordel pende la venera de la orden de Santiago. Siguiendo la evolución de los distintivos de las órdenes de caballería, aquí la cruz ya no aparece bordada en sus ropas sino en forma de colgante.

Entre los retratos que pudo haber utilizado el artista valenciano como inspiración encontramos el grabado que apareció en la edición de los *Autos Sacramentales* realizado por Pedro Villafranca cuando el escritor tenía 76 años de edad. En este retrato Calderón presenta un rostro envejecido en el que destacan las sienes y pómulos muy marcados y los ojos algo hundidos. En este retrato vemos la venera de la orden de Santiago suspendida de una cinta de seda y a su vez bordada en el manteo.



Retrato de Pedro Calderón. Pedro Villafranca Autos Sacramentales Alegóricos, y historiales dedicados a Christo Señor Nuestro. Madrid. 1676



Retrato de P. Calderón. Bartolomé Maura 1881 Aguafuerte sobre papel. 276 x 215 mm Biblioteca Nacional. Madrid

²⁷⁸ Rodríguez Gallego, Fernando. «Sobre el texto de *Bien vengas mal, si vienes solo*, de Calderón de la Barca», *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*. Vol.16 n.º 2, 2015, p. 127.

Eduardo Báez Macías apunta la posibilidad de la utilización como modelo del retrato perteneciente a la Congregación de San Pedro de los presbíteros naturales de Madrid²⁷⁹ el cual debía reflejar con fidelidad la imagen del escritor ya que fue miembro de esta comunidad llegando a ser nombrado Capellán Mayor de la misma en 1666. Conocemos el lienzo de Juan de Alfaro (1643-1680) solamente a partir de grabados como el realizado en 1881 por Bartolomé Maura (1844-1926).²⁸⁰ Observamos cómo Ximeno reproduce su rostro alargado de rasgos finos suavizando la expresión ligeramente ceñuda con la que Alfaro pintó a Calderón. En este caso vemos como el escritor porta la venera más rica de las que tuvo entre sus pertenencias, una pieza de oro blanco guarnecida de diamantes que aparece suspendida de un cordón ceñido por tres botones.²⁸¹ Ximeno opta por dibujar una encomienda más sencilla dirigiendo la atención del espectador hacia el rostro de mirada penetrante del ilustre personaje.

El dibujo de Bernardino de Rebolledo sería el último que Ximeno realizara para la serie *Retratos de Españoles Ilustres*. Forma parte de la quinta entrega de la obra y fue publicado en 1792. En el epígrafe de la cartela leemos: «Natural de la ciudad de León, Conde del S. R. I. Consumado político, esforzado Militar y eminente Poeta Castellano. Murió en Madrid en 1676 los 80 años de su edad» y en el margen inferior las firmas *R. Ximeno lo dibuxó; J. Ballester lo grabó.*

²⁷⁹ Báez Macías, Eduardo. «Cinco dibujos de Rafael Ximeno para el libro Retrato de los españoles ilustres», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 56, 1986, p. 109.

²⁸⁰ El retrato de Juan de Alfaro se perdió en 1936 según Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Pintura Española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2005, p. 136.

La estampa de Maura pertenece al *Álbum de hojas sueltas que a la Memoria de Don Pedro Calderón de la Barca dedica el Círculo de Bellas Artes en la Conmemoración de su Segundo Centenario*, Establecimientos Tipográficos de M. Minuesa, Madrid, 1881.

²⁸¹ Entre los bienes de Calderón inventariados se describen varias veneras ricamente ornamentadas con piedras preciosas y filigranas. Destacaba también una compuesta por un cabujón de esmeralda con la cruz de Santiago superpuesta. Arbeteta Mira, Letizia. «Espacio privado: la casa de Calderón. Museo del discreto», en Fernando Checa Cremades y José María Díez Borque (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 85-86.



Bernardino de Rebolledo. Rafael Ximeno y Joaquín Ballester
Grabado de aguafuerte y buril sobre papel. 369 x 260 mm
Calcografía Nacional. Madrid

En el epítome que acompaña el retrato se resalta su destacada carrera militar en la que llegó a ser nombrado maestro de campo general del tercio de infantería en Flandes. También habla sobre su faceta como diplomático iniciada en 1647 con su nombramiento por el rey como ministro plenipotenciario en Dinamarca donde vivió dieciocho años. Como embajador, Rebolledo tuvo una marcada presencia en las cortes escandinavas ganándose la amistad de la reina Christina de Suecia (1626-1689) y de la reina de Dinamarca Sofía Amelia (1628-1685) a las que dedicó algunas de sus obras. La nota biográfica termina

destacando sus composiciones poéticas, en especial la traducción que realizó Rebolledo de los Salmos de David en su obra *Selva Sagrada*.



Retrato de Bernardino de Rebolledo. Anónimo
Selva Militar y Política. Oficina Plantiniana. Amberes. 1661

Ximeno debió utilizar el retrato anónimo flamenco que figura en la edición de *Selva Militar y Política* publicado en Amberes en 1661 para reproducir un retrato veraz de Bernardino de Rebolledo.²⁸² En el marco del retrato se lee la frase latina: *Laboriosus in otiiis, constans in laboribus*²⁸³ que alude a la intensa dedicación del autor tanto en su carrera como militar y diplomático como en su actividad creadora, ya que debió cultivar la literatura durante sus escasos momentos de descanso. De este retrato tomará Ximeno tanto

²⁸² *Idilio Sacro Dedicole a la Sacra Real Majestad de la Reina Nuestra Señora Doña Mariana de Austria. El Conde Don Bernardino de Rebolledo*. Oficina Plantiniana. Amberes. Años 1660.

²⁸³ Laborioso en el descanso, constante en el trabajo.

los aspectos físicos —rasgos faciales, tipo de peinado y bigote—, como aspectos de la indumentaria.

Rafael Ximeno presenta al retratado de pie y vestido exactamente igual que en el grabado flamenco. Porta un jubón de mangas acuchilladas que permiten ver su camisa a través de las aperturas. Los puños están adornados con puntillas a juego con las que rematan el cuello a la valona que, a diferencia de los cuellos rizados, se lleva extendido sobre un soporte de cartón o sobre los hombros, como en este caso, lo que permitía un mayor lucimiento de sus encajes.²⁸⁴ La carrera como diplomático de Rebolledo y sus largas estancias en distintas cortes europeas se reflejan en su modo de vestir algo más pomposo que el riguroso estilo de los Austrias. Ximeno decide otorgar en su dibujo más presencia a la venera de Santiago al colocarla sobre el pecho del retratado colgada de una cadena de oro. En el grabado el hábito es apenas perceptible por tener un tamaño mucho menor y aparecer casi a la altura de la cintura, suspendido del lazo que se abrocha en el tahalí. La capa que vemos asomar tras la espalda es utilizada para acompañar a la figura y crear mayor profundidad espacial. En el rostro de Rebolledo destacan sus largos bigotes y el cabello ondulado que le llega hasta los hombros, tendencia que fue imponiéndose desde mediados del siglo XVII.²⁸⁵

El porte elegante de Rebolledo queda completado con su espada y su gallarda pose. La espada era símbolo de nobleza y además un complemento en la indumentaria masculina, pudiendo llegar a presentar guarniciones muy ornamentadas y ricas. Ximeno dibuja en este caso una espada ropera bastante austera acorde con la sobriedad imperante en la corte de los Austrias. Además de la presencia del arma en primer plano, la postura del retratado también sirve para subrayar su papel como militar ya que colocar el brazo en jarras era un gesto muy de moda entre los nobles europeos y que aparece repetido en múltiples ocasiones en los retratos de militares realizados por Anton Van Dyck (1599-1641).²⁸⁶

²⁸⁴ Las dobles mangas o mangas acuchilladas son el elemento más vistoso de los incorporados al estilo de indumentaria española del siglo XVII. Este detalle irá ganando en ostentación durante el reinado de Carlos II (1665-1700). Puerta Escribano, Ruth de la. «La moda civil en la España del Siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras», *Ars Longa* n.º 17, 2008, p. 79.

²⁸⁵ Puerta Escribano, Ruth de la. Op. cit., 2008, p. 79.

²⁸⁶ «Ir con los brazos en jarra daba una impresión de fuerza, pues es la actitud de alguien dispuesto a avanzar a codazos entre la masa de gente corriente [...] Anton van Dyck captó esta despreocupada

Estos cinco dibujos conforman la participación de Ximeno en la magna empresa de los *Retratos de Españoles Ilustres*, de no haber partido a la Nueva España seguramente hubiera continuado su colaboración en esta obra surgida con el apoyo de Carlos III y bajo la supervisión del Conde de Floridablanca. A partir de 1792 sería Manuel Godoy (1767-1851) el encargado de continuar con la producción de la serie, cuyos cuadernos siguieron publicándose de manera regular hasta 1806 apareciendo posteriormente algunos retratos de manera suelta y una última entrega en 1831.²⁸⁷

arrogancia de la época en sus retratos de aristócratas ingleses de la corte de Carlos I. Son pinturas realizadas en Londres en las décadas de 1630 y 1640, pero evocan una actitud de agresiva altanería que había estado de moda entre los caballeros europeos durante décadas» Graham-Dixon, Andrew. *Caravaggio: una vida sagrada y profana*, Taurus, Barcelona, 2016, p. 199.

²⁸⁷ Molina, Álvaro. Op. cit., 2016, pp. 56-58.

Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios
Estampa Cristo muerto de Alonso Cano
Real Calcografía 1795

Tal y como hemos citado con anterioridad, Manuel Monfort propuso en su *Plan de Grabadores del Rey* el proyecto de fundación de la Real Calcografía. En su texto sugiere cuales debían ser las series de grabados con los que iniciaría su actividad el establecimiento real: la primera corresponde a los *Retratos de los Españoles Ilustres* y la segunda reproduciría los principales cuadros de las colecciones reales. Con esta serie se pretendía dar a conocer un conjunto de obras maestras, tanto nacionales como extranjeras, ejemplo de buen gusto así como también mostrar al resto de Europa la calidad de la pintura española del siglo XVII. El objetivo lo resumía así Manuel Godoy (1767-1851): «Favorecer en todo el reino el estudio de los grandes modelos nacionales y extranjeros y extender la noticia y la gloria de la antigua escuela española, poco o nada conocida en lo más de la Europa».²⁸⁸

Al frente del proyecto estuvieron en un inicio Manuel Salvador Carmona (1734-1820), encargado de la supervisión del trabajo de los grabadores y Francisco Bayeu (1734-1795) como supervisor de los dibujantes. En principio se seleccionaron noventa y cinco pinturas de las que se grabaron setenta y cuatro y entre estas solo veinticuatro llegaron a ser publicadas y puestas a la venta. Al contrario del éxito considerable que tuvo la serie de los *Retratos de los Españoles Ilustres*, la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* detuvo su actividad en 1800 debido a la imposibilidad de que la empresa se sustentara económicamente. Carrete Parrondo recoge diversas opiniones de personas vinculadas al proyecto en las que se sugieren las razones por las que las estampas no llegaron a venderse como se esperaba. Nicolás de Azara (1730-1804), crítico desde el inicio, achacó el problema a la falta de calidad en algunos dibujos preparatorios y a la excesiva inclusión de cuadros de temática religiosa. Tampoco favoreció al éxito comercial del proyecto la irregularidad en cuanto al formato de las estampas lo cual, según palabras del grabador Blas Ametller (1768-1851) quien abrió varias láminas de la serie, hacía imposible su encuadernación o el adorno de gabinetes por carecer de «la igualdad para la simetría y uniformidad que requiere el gusto» y, desde su perspectiva de grabador, también criticaba la elección de algunas de las obras «el mérito de los quadros no es propio

²⁸⁸ Citado en Carrete, Juan. *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Club Urbis, 1978, p. 25.

para las estampas por no poder trasladarse al buril la fuerza del colorido, de que depende su principal crédito mas que del dibuxo y la composición, que hacen estimables las estampas». ²⁸⁹



Cristo muerto sostenido por un ángel Alonso Cano/Rafael Ximeno/Joaquín Ballester 1795
 Aguafuerte y buril sobre papel 896 x 634 mm
 Biblioteca Nacional de Madrid

Ximeno participó en la serie realizando el dibujo preparatorio de una sola lámina, es la correspondiente a la obra de Alonso Cano (1601-1667) *Cristo muerto sostenido por un ángel* y fue grabada por Joaquín Ballester, tal y como especifican las firmas en el margen inferior *Alonso Cano lo pintó; Rafael Ximeno lo dibujó; Joaquín Ballester lo grabó. 1795.*

²⁸⁹ Carrete, Juan *et al.*, «Siglo XVIII. Libros y series de estampas», *Calcografía Nacional: catálogo general*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 2004. Vol. I, p. 179.

Ximeno ya había colaborado con Ballester en una lámina del libro *De Numis Hebraeo Samaritanis* de Pérez Bayer y en el retrato de Bernardino de Rebolledo de la serie de españoles ilustres. En el texto que acompaña la estampa podemos leer: «Esta pintura de Jesu-Cristo muerto es original de Alonso Cano natural de Granada y/ Racionero de aquella Santa Iglesia. Fue Cano pintor, escultor y arquitecto insigne, por lo que el rey/ Felipe III^o, le hizo Maestro mayor de las obras de arquitectura, su pintor y maestro de dibujo del/ Príncipe Dn. Baltasar Carlos. Tiene de alto este cuadro seis pies de rey, y de ancho cuatro pies una /pulgada y media. Está en el Real Palacio de Madrid».

El cuadro, que actualmente se encuentra en el Museo del Prado,²⁹⁰ fue adquirido por Carlos III y colocado en las dependencias del Cuarto del Rey en el Palacio Real.²⁹¹ La obra inauguraba un tipo iconográfico nuevo en España, el de Jesucristo ya muerto antes de ser introducido en el sepulcro. Cristo y el ángel que lo sostiene aparecen al centro de la composición. A la izquierda vemos, entre sombras, el sepulcro abierto creando un segundo plano y como fondo una roca de la que nacen unas ramas como símbolo de la resurrección y la vida. A la derecha se abre el cuadro en una secuencia de campos y arboledas que terminan en unos montes lejanos, esta profundidad del espacio aumenta el efecto de rotundidad de las figuras en primer plano.

La imagen consigue generar un sentimiento de compasión en el espectador al representar el dolor causado a Jesucristo, sugerido por la presencia de los tres clavos, la corona de espinas y el recipiente con la esponja y el agua con vinagre. La presencia de algunas de las *Arma Christi*, también refuerza el mensaje de resurrección ya que Jesús convertirá los instrumentos de la pasión en sus armas para vencer a la muerte. La estampa dibujada por Ximeno y abierta por Ballester logra reproducir de manera muy fiel el cuadro original, consiguiendo el mismo efecto lumínico en la piel de Cristo que Cano plasma en su lienzo. El cuerpo inerte de Jesús parece resplandecer y como única variante en la estampa detectamos el característico estilo académico de Ximeno, quien dibuja una musculatura más marcada, cercana a la estatuaria clásica.

²⁹⁰ Museo del Prado número de catálogo: P00629.

²⁹¹ Espinós Díaz, Adela. Op. cit., 1989, p. 171.

5. Estampas de devoción

Ya hemos observado como Rafael Ximeno realizó numerosos dibujos para grabados dedicados a la ilustración de libros. Gracias al momento de auge que vivía la imprenta en la España del último tercio del siglo XVIII pudo desarrollar ampliamente esta faceta, llegando a participar en los grandes proyectos bibliográficos de la época. Rafael Ximeno también realizó dibujos preparatorios para grabar estampas sueltas ya que seguía existiendo una gran demanda de este tipo de imágenes de devoción y los artistas veían en este campo una fuente de ingresos y un medio con el que llegar a un tipo de mercado diferente.²⁹² Estas estampas permitían que personas que no tuvieran mucha capacidad adquisitiva pudieran comprarlas para tener en sus casas imágenes de devoción que les proporcionaran protección. Algunas de estas imágenes también tenían privilegios que suponían indulgencias y perdón de las culpas de los pecados si se rezaban, delante de ellas, determinadas oraciones.

Las estampas en ocasiones se anunciaban en los periódicos y se informaba de los lugares de venta y de su precio. Un ejemplo de esta práctica la encontramos en el anuncio de la estampa que realizaron en 1785 Rafael Ximeno y Mariano Brandi del cuadro *La Virgen de la silla* de Guido Reni (1575-1642). La noticia de la venta de la estampa apareció anunciada en el *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid* de la manera siguiente:

D. Mariano Brandi, discípulo pensionado de la Real Academia de S Carlos de la Ciudad de Valencia, ha grabado en pliego de marca una estampa que representa á la Virgen llamada vulgarmente de La Silla, copiada por el dibuxo que Don Rafael Ximeno ha sacado del quadro original de Guido Rheni, que se conserva en S. Lorenzo del Escorial, y tiene de alto siete pies y medio y dos pulgadas y de ancho cinco pies. Se vende en la Librería de Copin, carrera de S. Gerónimo á 20 rs vn.²⁹³

Al pie del grabado se lee: «Cuadro de Guido Reni, llamado la Virgen de la Silla, que se conserva en San Lorenzo del Escorial, y tiene de alto siete pies y medio: y dos pulgadas, y de ancho cinco pies. Grabado por Mariano Brandi discípulo pensionado de la Real

²⁹² Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1979, p. 229.

²⁹³ *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, volumen V. Mayo 1785. Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 206

Academia de San Carlos de Valencia año 1785». Y en el margen inferior de la imagen:
Dibujado por Rafael Ximeno – Grabado por Mariano Brandi. (1785)



Virgen con Niño. Guido Reni

Dibujado por Rafael Ximeno – Grabado por Mariano Brandi. (1785)

Aguafuerte y buril sobre papel. 460 x 286 mm

Biblioteca Nacional de España. Madrid

Es curioso observar como tanto en el texto del anuncio del *Memorial literario* como en el epígrafe que acompaña la imagen se especifique de una manera tan exacta las características y localización de la obra original de Reni así como el detalle para resaltar la categoría artística y garantizar la calidad de la obra de Brandi señalando su condición de pensionado y discípulo de la Academia de San Carlos de Valencia. Al ser una obra que forma parte de las colecciones reales y debido a las especificaciones formales que incluye el texto, es posible que la imagen fuera realizada en un principio para formar parte de la

serie de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*, proyecto en el que participó Ximeno con la imagen del *Cristo* de Alonso Cano y que quedó interrumpido tal y como hemos explicado anteriormente.

En la imagen aparece la Virgen María sentada en una silla, sosteniendo un libro con su mano derecha mientras mira a su hijo con tristeza. Unos ángeles la coronan reina de los cielos. El niño Jesús, de pie, adopta la posición del melancólico, pensando en su futuro y aceptando la tarea de Redentor de la humanidad. Destaca la delicadeza del trabajo de los paños y la suavidad en la representación del rostro de la Virgen y los cuerpos desnudos del Niño así como de los ángeles. Brandi y Ximeno logran realizar un trabajo de reproducción muy ajustado a la imagen original de Reni ya que por el año de 1785 ya habían trabajado juntos en varias ocasiones siendo uno de los proyectos más importantes la *Historia General de España* del Padre Juan de Mariana (1536-1624) publicada por Benito Monfort a partir de 1783.

En la siguiente lámina Rafael Ximeno presenta el tema iconográfico de Cristo *Portacroce*. Es una composición original en la que aparece Cristo cargado con su cruz camino del Calvario. Este camino está lleno de cruces que tienen escritas en sus brazos palabras como: penalidad, prisiones, cautiverio, adversidades, desamparo, etc. En el margen inferior aparece la frase «DICE CHRISTO NUESTRO SEÑOR: El que quisiera seguirme, niéguese si mismo, tome su Cruz, y sígame. Mat, 16». En la parte superior del grabado Rafael Ximeno coloca nueve escaleras que permiten a aquellos que han cargado con sus cruces, acceder a la gloria celestial representada por cinco coronas. Esta lámina fue dibujada por Ximeno y grabada por José Asensio, que habían trabajado juntos en la realización de las ilustraciones de la novela *Jornadas divertidas* de Madame de Gomez publicada en España en 1792. La estampa debió de gozar de cierto reconocimiento ya que aparece citada por Orellana en su *Biografía Pictórica Valentina* en la entrada referente a Ximeno:

Por dibujo suyo grabó José Asensio una lámina de Nuestro Señor con la Cruz a cuestas, y allí varias cruces repartidas con un letrero en cada una que indica

alegóricamente varias especies de cruz interior, como de enfermedad, cautiverio, injurias.²⁹⁴

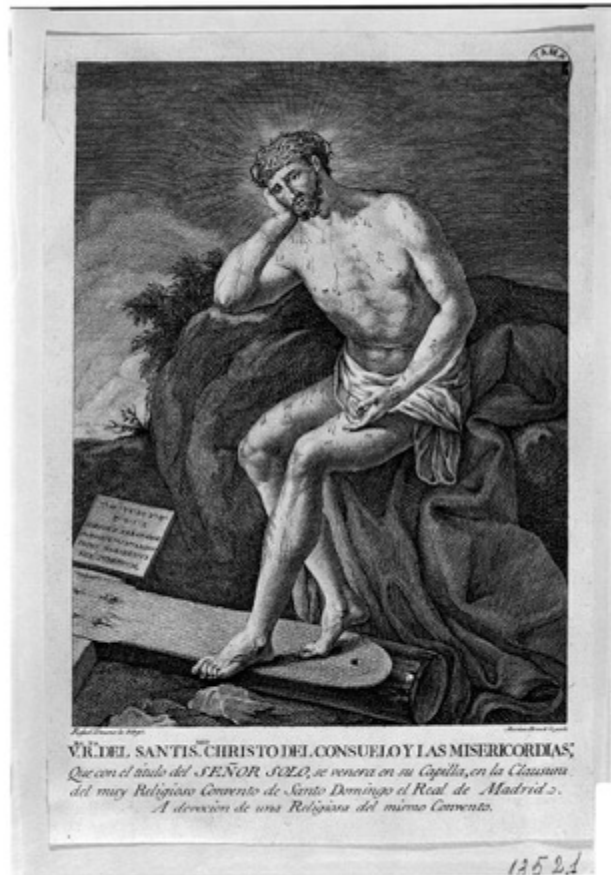


Dibujado por Rafael Ximeno – Grabado por José Asensio
Aguafuerte y buril sobre papel. 170 x 250 mm
Colección particular

La siguiente estampa fue dibujada por Ximeno y grabada por Brandi, al pie de la imagen se lee: «VERDADERO RETRATO DEL SANTISIMO CHRISTO DEL CONSUELO Y LAS MISERICORDIAS; Que con el título del SEÑOR SOLO, se venera en su Capilla, en la Clausura del muy Religioso Convento de Santo Domingo el Real de

²⁹⁴ Orellana, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Segunda edición Xavier de Salas, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967, p.492.

Madrid. A devoción de una religiosa del mismo Convento», en el margen inferior de la imagen aparecen las firmas: *Rafael Ximeno lo dibujó – José Asensio lo grabó.*



Dibujado por Rafael Ximeno – Grabado por Mariano Brandi
Agua fuerte y buril sobre papel. 230 x 155 mm
Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la lámina Rafael Ximeno ha representado a Jesucristo sentado sobre su túnica en una roca y adoptando la figura del melancólico, caracterizada por mostrar la cabeza apoyada en su mano derecha, la mirada baja y un gesto de aflicción en su rostro. Los pensamientos que ocupan su mente en estos momentos son de tristeza ya que está a punto de enfrentarse a la crucifixión. A sus pies aparece la cruz preparada para su martirio; la anticipación de su muerte le lleva a la angustia y a la melancolía.



Dibujado por Rafael Ximeno – Grabado por Joaquín Ballester
 Aguafuerte y buril sobre papel. 365 x 233 mm
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

Esta lámina fue dibujada por Rafael Ximeno y grabada por Joaquín Ballester, quienes habían colaborado ya en varias ocasiones. Es un ejemplo de estampa de devoción que ofrece indulgencia, tal y como queda especificado en el texto que acompaña la imagen: «VERDADERO RETRATO DE LA HERMOSÍSIMA IMAGEN DE EL SEÑOR SAN JOSÉ. Que con el título de Dulce Consuelo, Dulce y Poderoso Refugio de los que están a la hora de la muerte, se venera en la Iglesia Parroquial de S. Nicolás de Cuenca. El Ilustrísimo Sr. Obispo de dicha ciudad de Cuenca concede 40 días de Indulgencia, y otros Sres. Prelados 2580 a quien dijere JESÚS, MARÍA Y JOSÉ delante de dicha imagen, rogando a Dios por los santos fines de las concesiones». En el margen inferior observamos los nombres de los autores *Rafael Ximeno lo dibujó – Grabado por Joachin Ballester*. Este

grabado dedicado a San José de la buena muerte también está citado por Orellana en su entrada sobre Ximeno: «El de un san José para los SS. Canónigos de Cuenca, que grabó Don Joaquín Ballester».²⁹⁵

Para realizar esta composición Rafael Ximeno desarrolla el tema del *Ars Bene Moriendi*. Divide el espacio en dos zonas. En la zona inferior sitúa a San José en su lecho de muerte. Como es habitual en este tipo de composiciones junto al lecho tenemos al sacerdote, que ha venido a asistir al enfermo para poner su alma en paz con Dios. Al otro lado, medio agazapado a los pies de la cama, tenemos al diablo, con cuernos y cola de serpiente, que ha venido a llevarse el alma del moribundo. En este enfrentamiento acudirán las fuerzas celestiales para vencer al maligno y salvar al enfermo.

San José está representado como un hombre mayor, pero sin ser aquel viejo octogenario y torpe que había creado la tradición popular.

Nada más singular que la curva o representación gráfica del culto de José, [...] Durante la Edad Media personaje menor e incluso cómico, a partir del siglo XVII se convirtió en uno de los santos más venerados de la Iglesia católica, asociado con la Virgen y con Jesús en una nueva Trinidad que se llama la *Trinidad jesuítica* (Jesús, María y José) y promovido en 1870 a la jerarquía de patrón de la Iglesia universal.²⁹⁶

Al mismo tiempo que aumentaba su consideración dentro de la iglesia, se convirtió en el patrón de la buena muerte.

Se contaba que Jesús lo había asistido durante su agonía y le había enviado a los arcángeles Miguel y Gabriel para recoger su alma acechada por el demonio.²⁹⁷

En la mitad superior de la estampa Rafael Ximeno sitúa a Dios Padre y, sentado sobre su pierna, a Jesucristo niño con una cruz y una rama de flores de asfódelos, que aluden a la vara de San José. En la imagen vemos escritas unas líneas que representan el diálogo entre

²⁹⁵ Orellana, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Segunda edición Xavier de Salas, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967, p.492.

²⁹⁶ Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, Tomo 2, Volumen 4, p. 164.

²⁹⁷ Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, Tomo 2. Volumen 4, p. 167.

Dios Padre y San José. Dios le dirige precisamente las palabras que Abraham había escuchado en una visión en la que Yahvéh le predecía que tendría un heredero a pesar de su edad: «NOLI TIMERE, EGO PROTECTOR TUUS SUM».²⁹⁸ A su vez San José responde con las palabras que Jacob anciano pronunció en Egipto cuando se reencontró con su hijo José a quien creía muerto: «IAM LETUS MORIAR, QUI VIDI FACIEM TUAM».²⁹⁹

Rafael Ximeno también desarrolla en esta imagen el tema de la coronación de San José el cual fue popularizado por los jesuitas. Es una asimilación de la coronación de la Virgen pero en este caso, la corona de San José es una corona floral. El niño Jesús o Jesucristo son los que colocan la corona de flores en diferentes situaciones. En este grabado un ángel, ante la mirada de Dios Padre, será quien venga a coronarle.

La estampa está llena de detalles técnicos característicos del trabajo de Rafael Ximeno como dibujante para grabados. Distribuye las figuras en un espacio en el que genera profundidad gracias a varios recursos como son la colocación de una banqueta en la esquina inferior derecha para iniciar el eje diagonal marcado por la disposición de la cama, efecto que acentúa aún más que con las baldosas del suelo. El espacio está dividido en dos niveles, la aparición de Dios Padre en diagonal desde el ángulo superior izquierdo y el ángel que sobrevuela la cama crean una composición donde las figuras se interrelacionan generando así una escena dinámica. Los *putti* que aparecen bajo la nube de Dios Padre recuerdan por sus posturas escorzadas y llenas de movimiento a los geniecillos que utiliza en gran cantidad de sus ilustraciones para libros.

²⁹⁸ «No temas. Yo soy un escudo para ti». Génesis 15, 1. *Biblia de Jerusalén*, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969, p. 24.

²⁹⁹ «Ahora ya puedo morir, después de haber visto tu rostro». Génesis 46, 30. *Biblia de Jerusalén*, Editorial Desclée de Brouwer. Bilbao. 1969, p. 58.



Dibujado por Rafael Ximeno – Grabado por Mariano Brandi (1793)
 Aguafuerte y buril sobre papel. 270 x 192 mm
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

La siguiente lámina fue abierta por Mariano Brandi y representa a San Atanasio. La imagen del Santo aparece acompañada del siguiente texto: «Como se venera en su propia Capilla de la Hermandad de Socorro, y Montepío en la Iglesia de los PP. Trinitarios Calzados de esta Corte. A devoción y expensas de C. V. y otros devotos: quienes dedican al Ilustrísimo Señor Don Atanasio Puyal y Poveda. Obispo de Caristo y Auxiliar del Arzobispo de Toledo. El Señor Ilustrísimo a quien va dedicada esta estampa concede 40 días de Indulgencia a los fieles de ambas sexos que rezaren un Padrenuestro delante de la Imagen de S. Atanasio rogando a Dios por las necesidades de la Iglesia. Siendo Hermano mayor D. José Pérez y Tesorero D. Manuel Rodríguez». Esta estampa es por tanto un encargo para rendir homenaje a Don Atanasio Puyal y Poveda, obispo de Caristo, ciudad de

la isla griega de Eubea. El hecho de escoger la imagen de San Atanasio viene dada por el nombre del obispo y por su vinculación a la iglesia griega.³⁰⁰

En la imagen, Ximeno representa a San Atanasio como obispo de Alejandría, al aparecer portando mitra y báculo, y también como doctor de la Iglesia ya que uno de los ángeles niños que reposan a sus pies lleva un libro titulado *Acto de Fe o Símbolo Atanasiano* mientras el otro ángel sostiene una pluma y un tintero.



Dibujado por Rafael Ximeno – Grabado por Miguel Gamborino
 Aguafuerte y buril sobre papel. 288 x 205 mm
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

³⁰⁰ Sobre San Atanasio Réau explica: «Uno de los cuatro Padres de la Iglesia Griega. Nació en el puerto de Alejandría hacia 298, alcanzó la dignidad episcopal en 326, luchó contra la herejía de Arrio, que se debatió en el concilio de Nicea, y murió en 372. Su iconografía es muy pobre, al menos en el Arte de Occidente. Está representado en vestiduras episcopales griegas» Réau, Louis. Op. cit., 1997, Tomo 2, Volumen 3, p. 153.

En esta estampa aparece reproducida la talla de *Nuestra Señora de las Angustias* realizada por el escultor Juan Adán (1741-1816), quien fue académico de San Fernando llegando a ser director de la institución en 1811 y que también ostentó el cargo de escultor de cámara de Fernando VII.³⁰¹ En su obra, de marcado realismo, vemos el cuidado trabajo anatómico del cuerpo de Jesucristo, la expresión dramática del rostro de la Virgen y el profuso detalle en la representación de los paños. Todos estos aspectos quedan recogidos de manera minuciosa en la lámina abierta por Gamborino a partir del dibujo de Ximeno. En la estampa podemos leer el siguiente texto: «Nuestra Señora de las Angustias, como se venera en la Iglesia de S. Fernando de las Escuelas Pías de Madrid. Dedicase a los muy Ilustres Sres. D. Juan Francisco de Lastiri y D^a Manuela Iturralde, Marqueses de Murillo». Bajo la imagen aparecen especificados los autores: *Adan lo esculpió – Rl. Ximeno lo dibujo – Gamborino lo grabó.*

Ximeno, para dar más fuerza a la representación, opta por integrar la talla en un entorno natural a modo de escenario. La virgen sostiene en su regazo el cuerpo inerte de su hijo que acaba de ser bajado de la cruz y que será depositado en el sepulcro que aparece abierto a la izquierda de la composición, con la losa apoyada a un lado. A lo lejos vemos el monte Gólgota con las tres cruces mientras por la derecha la composición se cierra con unas grandes rocas. Observamos cómo unos arbustos crecen en las grietas de estas piedras, cuyos brotes pueden interpretarse como símbolo de resurrección. A los pies de la Virgen, tal y como aparecen en la talla original, podemos ver al pequeño angelito sollozando y a la derecha los clavos, la cartela de la cruz con las iniciales INRI y la corona de espinas, como representación de los *Arma Christi* que también aparecían en el grabado del *Cristo muerto sostenido por un Ángel* de Alonso Cano realizado para la Compañía de Grabado.

Esta es la única obra conocida del trabajo de Ximeno con el grabador valenciano Miguel Gamborino (176-1828) quien también participó en la serie de *Retratos de los Españoles Ilustres* con dos láminas. El autor, además de numerosas estampas de devoción y retratos, también realizó los grabados incluidos en la obra de Antonio José Cavanilles

³⁰¹ La talla se encuentra en la actualidad en el Convento de los Padres Escolapios de Pozuelo de Alarcón.

(1745-1804) *Icones et Descriptiones Plantarum* publicado por la Imprenta Real entre 1791 y 1801.³⁰²

³⁰² «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII», (coord. Antonio Correa) en *Fernando Selma, El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la exposición, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993, p. 134.

Capítulo 3. Profesor y director general de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España

El impulso cultural generado por las reformas borbónicas y favorecido por la corriente de pensamiento ilustrado, se materializará en la creación de numerosas instituciones de enseñanza, entre ellas las Academias de Arte. El fin último de estas iniciativas basadas en el patrocinio real era favorecer el progreso y desarrollo de la nación, buscando en la optimización de la explotación de recursos el mecanismo para fomentar el progreso político y económico.³⁰³ La creación de instituciones bajo real patrocinio garantizaba un ejercicio centralizado de control con el que se podría ganar terreno a la Iglesia y a los gremios, organizaciones que hasta estos momentos habían tenido el poder en el campo del consumo, la enseñanza y la producción artística.³⁰⁴

1. Iniciativas previas a la fundación de la Real Academia de San Carlos

A lo largo del siglo XVIII existieron varias iniciativas particulares llevadas a cabo por agrupaciones de pintores novohispanos en un intento de alcanzar prestigio social defendiendo el carácter de su actividad profesional como arte liberal. Se sitúa en torno al año de 1722 la primera de estas iniciativas y corresponde al grupo de pintores encabezados por los hermanos Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) y Nicolás Rodríguez Juárez (1666-1734). Como elemento común entre estos pintores se observa la importancia que

³⁰³ Lombardo Ruiz, Sonia. «Las Reformas Borbónicas y su influencia en el arte de la Nueva España», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982, Tomo 9, pp. 19-41.

³⁰⁴ Según Marcus Burke, las autoridades españolas eran conscientes de la creciente autonomía del arte producido en las colonias, con la fundación de las academias se recuperaría el control e impondría desde la metrópoli el estilo neoclásico. Burke, Marcus. «The Parallel Course of Latin American and European Art in the Viceregal Era», *The Arts in Latin America 1492-1820*, Rishel, Joseph J. y Stratton, Suzanne L. (eds.), Catálogo de la Exposición, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (México), Los Angeles County Museum of Art, 2006-2007, p. 80.

otorgan en sus obras al dibujo anatómico. Los artistas concurren de manera conjunta para conseguir la realización del arco de triunfo erigido en honor del virrey Juan de Acuña, marqués de Casa Fuerte (c.1658-1734), siendo contratados en grupo y no de manera individual para llevar a cabo el proyecto.³⁰⁵

José de Ibarra (1685-1756), uno de los pintores que participó en este proyecto capitaneó años más tarde una segunda iniciativa de la que existe mayor documentación, lo cual permite conocer mejor el trasfondo ideológico de esta asociación de pintores.³⁰⁶ Esta academia se consolidó en 1754, tan solo dos años después de la fundación de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Tenía como su objetivo principal ser reconocida por la corona española y así recibir patronazgo real, con lo que se conseguiría en la Nueva España el ennoblecimiento de la pintura como arte liberal y por tanto, que se le otorgaran a sus miembros los privilegios asociados a esta categoría social; este grupo de pintores, a diferencia de la iniciativa anterior, también quería ejercer el control de la producción artística.³⁰⁷ Se corregían unos a otros sobre aspectos técnicos y velaban por la correcta y decorosa representación de las diferentes advocaciones religiosas. Aunque sus pretensiones quedaron sin respuesta, los pintores no cejaron en su empeño. Miguel Cabrera (1695-1768) será su máximo exponente, pudiendo observar en su obra un giro hacia un clasicismo representado por las tonalidades suaves y la iluminación uniforme que se aleja de los grandes efectos de claroscuro tan utilizados hasta el momento.

Continuando con esta tendencia existente entre los artistas novohispanos y en relación con el ambiente ilustrado del círculo del grabador José Mariano Navarro (1742- c.1809), se tiene constancia de las reuniones informales que se desarrollaban el año de 1771 en su casa y que tenían por objetivo la enseñanza del dibujo.³⁰⁸ Es curioso observar que el volante con

³⁰⁵ Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 261.

³⁰⁶ Moyssén, Xavier. «La primera academia de pintura», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 34, 1964, pp. 15-29.

³⁰⁷ Mues Orts, Paula. Op. cit., 2008, p. 270.

³⁰⁸ José Mariano Navarro fue grabador y encuadernador, fue el encargado grabar las láminas para las obras de los ilustrados novohispanos más destacados del momento, como por ejemplo las *Lecciones matemáticas* de 1769 de José Ignacio Bartolache, la *Historia de la Nueva España* en la edición del arzobispo Lorenzana, así como algunas láminas para las obras de José Antonio Alzate y Ramírez. Castro Morales, Efraín. «Un grabado neoclásico», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 33, 1964, p. 107.

el que se invitaba a estas sesiones aparece una lámina que representa un dibujo anatómico tomado del tratado *Museo pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino (1653-1726), Ilona Katzew señala la importancia del manejo de tratados artísticos por los pintores novohispanos a lo largo del siglo XVIII «quizá desempeñaron un papel mucho más significativo en el desarrollo del gusto local de lo que hasta ahora se ha reconocido».³⁰⁹

Estas iniciativas por parte de los grupos de artistas novohispanos, crearon un clima favorable y a la espera de la fundación de la Academia; a pesar de todos sus esfuerzos, su creación se fraguó tras la propuesta hecha por alguien llegado desde la metrópoli, Jerónimo Antonio Gil, grabador de la Real Casa de la Moneda. La Academia de Bellas Artes fue acogida muy positivamente ya que los pintores novohispanos anhelaban desde hacía décadas el reconocimiento de la liberalidad de su arte; su fundación en 1785 supuso el cumplimiento de sus expectativas y el inicio del tránsito del sistema gremial al de la enseñanza reglada basada en los preceptos de la Ilustración.³¹⁰

La llegada de Jerónimo Antonio Gil a México en 1778 como grabador de la Real Casa de la Moneda supuso el inicio del proyecto que desembocaría siete años después en la fundación de la primera Academia de Bellas Artes del continente americano. Gil llegó a la Nueva España para dirigir la escuela de grabadores adjunta al establecimiento monetario ya que, como parte de las políticas reformistas borbónicas, el cuidado de la calidad del dinero en circulación era de vital interés y por ello existió la preocupación por formar grabadores

³⁰⁹ Katzew, Ilona. «Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785», Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 164.

³¹⁰ Sobre el proceso de génesis y desarrollo de la Real Academia de San Carlos hemos partido de los siguientes estudios: Carrillo y Gariel, Abelardo. *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El arte en México de 1781 a 1863*, Academia de San Carlos, México, 1939; Cordero Herrera, Alicia Leonor. *La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México*. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México, 1967; Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Texas Pan American Series, 1962; Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos en la Nueva España*, 2 vols., Setentas, México, 1976; Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP, UNAM, México, 2009. También se han consultado los *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Nueva España*. En la Imprenta Nueva Mexicana de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Año de 1785.

al más alto nivel.³¹¹ El plan era instruir en México a los grabadores que serían destinados más tarde a las demás casas de la moneda de los diferentes virreinos. La escuela de dibujo regentada por Gil ofrecía clases de manera abierta y gratuita, el número de asistentes alcanzó la cifra de trescientos por lo que el grabador, quien había viajado con una copia de los estatutos de la Academia de San Fernando en su equipaje, vio claramente la posibilidad de proponer al rey la fundación de una Academia de Bellas Artes.³¹² La Academia se convertiría en un instrumento útil de la corona con el que se conseguirá mejorar el progreso de la Nación y desde el que se propagará el buen gusto. El arte oficial vinculado al poder será adoptado de manera inmediata tanto por el alto funcionariado como por las élites sociales novohispanas para mostrar su lealtad a la corona, aspecto de vital importancia en los territorios de ultramar.

Uno de los aspectos que más contrastaba entre la Academia y el sistema gremial, el cual estaba en estrecha relación con los principios del pensamiento ilustrado, fue el de la enseñanza del dibujo impartida de forma abierta y gratuita a todos los habitantes de la colonia. En una sociedad completamente jerarquizada «obsesionada con la genealogía y por determinar quien era de sangre noble, y por tanto, merecedor de derechos y privilegios»³¹³ se decide utilizar la enseñanza del dibujo como mecanismo con el que ayudar a las clases más desfavorecidas, entre los que también se incluían los indígenas, para así crear una comunidad de personas instruidas que podrán llevar a cabo diferentes oficios y contribuir al desarrollo económico y social del territorio.

Remontándonos un siglo atrás, podemos observar el control y monopolio que llegaron a ejercer los gremios, sistema que la academia quería eliminar. En la reforma a las ordenanzas que propuso el gremio de pintores en 1681, se intentaron aplicar severas restricciones específicamente dirigidas a los indígenas. Tal como explica Ilona Katzew, «se quería prohibir que pintaran imágenes de santos o que abrieran talleres sin antes ser

³¹¹ Manuel Salvador Carmona (1734-1820) fue uno de los primeros pensionados de la Real Academia de San Fernando desde donde fue enviado a París a estudiar grabado en la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*.

³¹² Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP, UNAM, México, 2009, pp. 22-24.

³¹³ Katzew, Ilona. Op. cit., 2014, p. 151. La misma autora analiza en profundidad el reflejo de esta sociedad jerarquizada en *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Conaculta/Turner, Singapur, 2004.

examinados —algo que resultaba muy costoso para la mayoría de ellos y que terminaría reforzando el carácter endogámico y dinástico del gremio—. A manera de concesión, los indios podrían cultivar los géneros menores (y menos lucrativos) del paisaje, el bodegón y el retrato sin necesidad de ser examinados. En una cláusula inclusive se proponía que, una vez promulgadas públicamente las ordenanzas, los pintores ya no pudiesen aceptar ni enseñar a aprendices que no fueran de origen español». ³¹⁴ Al no poder conseguir encargos importantes, los indígenas nunca podrían costearse el examen ni abrir un taller reconocido por lo que sus posibilidades de mejorar su condición social estaban fuertemente limitadas. La cláusula sobre la no admisión de los aprendices indígenas fue finalmente rechazada por el virrey quien seguramente observó lo contraproducente que sería la aplicación de la medida ya que podría conducir a los jóvenes rechazados hacia la mendicidad y la vagancia. ³¹⁵

2. Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

La Academia de Bellas Artes además de ofrecer la enseñanza del dibujo de forma gratuita a toda persona que quisiera asistir a las lecciones, recogía en sus estatutos la concesión de doce pensiones para los alumnos más aventajados, declarando de forma específica que cuatro de estas ayudas estaban destinadas a indígenas puros. La diversidad que se podía encontrar en las salas de aprendizaje de la institución impresionó al científico y naturalista Alexander von Humboldt quien comenta en su *Ensayo político sobre la Nueva España*: «En esta reunión (cosa bien notable en un país en que tan inveteradas son las preocupaciones de la nobleza contra las castas) se hallan confundidas las clases, los colores y las razas; allí se ve al indio o mestizo al lado del blanco, el hijo del pobre artesano entrando en concurrencia con los de los principales señores del país». ³¹⁶

Precisamente la inclusión de alumnado indígena es un aspecto que queda destacado en el retrato que representa al virrey Matías de Gálvez y Gallardo (c. 1725-1784), quien fue viceprotector de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. A pesar de la brevedad de su

³¹⁴ Katzew, Ilona. Op. cit., 2014, p. 152.

³¹⁵ Katzew, Ilona. Op. cit., 2014, p. 152.

³¹⁶ Humboldt, Alexander von. *Ensayo Político sobre la Nueva España*, Ed. Pedro Robredo, México, 1941. Vol. II, p. 123.

mandato (1783-1784), su apoyo a la recién fundada Academia fue de gran importancia y por esta razón aparece retratado en una de las salas de la propia institución. Observamos al fondo de la imagen como dos alumnos elegantemente vestidos están dibujando una escultura clásica mientras que en un plano más cercano al espectador dos jóvenes representados con piel oscura y vestidos con harapos conversan animadamente. Podemos advertir su condición como alumnos de la institución porque aparecen portando unas piezas de papel enrolladas y un cartapacio —el cual sirve de apoyo para dibujar, tal y como hacen los personajes del fondo— ambos jóvenes se disponen a asistir a las clases con las que podrán conseguir una formación y así labrarse un futuro mejor. Tal y como señala Juana Gutiérrez Haces, el hecho de que aparezca la lámpara iluminando la sala nos indica que la escena representa una lección nocturna, las cuales estaban orientadas precisamente a aquellos alumnos que por la mañana trabajaban en talleres u obradores artesanales y que solo disponían de las tardes para asistir a la Academia.³¹⁷

Jaime Cuadriello observa el carácter benefactor y paternalista presente en este retrato como un aspecto en el que transluce «una de las mayores preocupaciones de todo proyecto ilustrado: la peligrosidad colonial de las clases bajas o al menos su potencialidad como elemento perturbador o desestabilizador en el precario tejido social». ³¹⁸ En una sociedad con un alto ascenso de población mestiza, la Academia, además de ofrecer oportunidades a las clases desfavorecidas, también generaba de forma paralela un clima más seguro con el que se activaba la productividad, al eliminar el control ejercido por los gremios se fomentaba el libre comercio y por tanto, la prosperidad económica de la colonia, fin último buscado por la corona con sus proyectos reformistas.

³¹⁷ Gutiérrez Haces, Juana. *The Arts in Latin America 1492-1820*, Vi-64, Rishel, Joseph J. y Stratton, Suzanne L. (eds.), Catálogo de la Exposición, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (México), Los Angeles County Museum of Art, 2006-2007, p 411.

³¹⁸ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 209-210.



Retrato del virrey Matías de Gálvez. Andrés López (atribuido)
Óleo sobre lienzo, 217 x 146,5 cm
Museo Nacional del Virreinato. Tepozotlán

Para el movimiento ilustrado novohispano la creación de la Academia de Bellas Artes fue un acontecimiento de gran importancia al que no dudaron en mostrar su apoyo desde un primer momento, tal y como muestra el escrito del filósofo Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos (1745-1783) que recogía con estas palabras sus impresiones acerca del proyecto académico:

Es muy justo, que en tan glorioso Reinado, se cultiven también en nuestra América las Ciencias y Artes útiles a la Sociedad y que este Nuevo Mundo goce de los beneficios influxos que está participando la antigua España. Así lo experimentamos ya con un Establecimiento tan ventajoso, como lo es sin duda el de la Escuela Provisional del Dibuxo. Quiera el cielo que florezcan aquí este género de estudios, para beneficio de la

Patria, y que corresponda ésta agradecida al buen zelo de quien tanto se interesa en la pública felicidad.³¹⁹

También mostró este apoyo Pedro José Márquez de Ochoa (1741-1820), filósofo ilustrado en cuya obra destaca su gran interés por la arqueología. Jesuita expulso, durante el exilio estuvo en contacto con las academias españolas e italianas, llegando a ser miembro honorario de la de San Fernando. En Roma formó parte del círculo de Nicolás de Azara (1730-1804), embajador español y gran amigo de Anton Rafael Mengs.³²⁰ Al recibir la noticia de la fundación de la Academia de San Carlos y debido a su conocimiento y cercanía con el movimiento academicista, decidió enviar como obsequio una serie de estampas con dibujos realizados por Rafael. Alicia Cordero, recoge la carta que acompañó dicho envío en la que Márquez afirma saber que el regalo será de gran utilidad a la institución, sin duda por ser conocedor del método de enseñanza académico basado en la copia de estampas. La investigadora también destaca lo significativo del envío ya que aun estando en el exilio, Márquez se mostrara tan unido e interesado por el beneficio de su patria.³²¹ Otra de las personalidades de la ilustración novohispana con un papel activo en la fundación de la Academia fue el médico y científico José Ignacio Bartolache (1739-1790) quien fue nombrado secretario de la institución y se encargó de pronunciar el discurso inaugural.³²²

Durante los primeros años que estuvo en funcionamiento la Academia y a la espera de recibir profesorado enviado desde España, Jerónimo Antonio Gil designó una serie de artistas novohispanos para ayudarle con la docencia y la supervisión de los avances del

³¹⁹ Díaz de Gamarra, Juan Benito. *Academias de Geometría que se han de tener públicamente en el muy ilustres Colegio de San Francisco de Sales, de los Padres de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, en la Villa de San Miguel el Grande*, Imprenta de D. Felipe de Ontiveros, México, 1782; citado en García Barragán, Elisa. «La Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España : soberanía de la razón», *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Óscar Flores Flores (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014, p. 242.

³²⁰ Flores Flores, Óscar. *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Óscar Flores Flores (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014. Pag. 24.

³²¹ Cordero Herrera, Alicia Leonor. *La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México*. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México, 1967, p. 16.

³²² Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 207.

alumnado, entre ellos estaban José Alcívar (1730-1803), Francisco Clapera (1746-1810)³²³ y Andrés López (c.1740-1811) a quien se atribuye el cuadro antes comentado del virrey Matías de Gálvez. Estos maestros provisionales trabajaron desde diciembre de 1781 hasta junio de 1786 y, a pesar de que la llegada de los profesores peninsulares les dejó relegados a los puestos de tenientes y correctores, cabe destacar las numerosas ocasiones en las que Gil resalta su eficiencia y dedicación con palabras amables y aprobadoras. Sobre Clapera y Alcívar señaló: «han desempeñado hasta la presente el cargo con toda puntualidad y eficacia».³²⁴ Teniendo en cuenta el fuerte carácter de Jerónimo Antonio Gil y el nivel de exigencia que más tarde aplicaría a los profesores llegados de la península, podemos deducir que realmente estaba muy satisfecho con el trabajo de los primeros maestros. Cuando estos soliciten su nombramiento como académicos de mérito en 1788 la Junta de Gobierno de la Academia les denegará esta petición; lo injusto de la situación fue advertido por Gil quien escribió al virrey «si ellos fueran gachopines otra cosa fuera de ellos y que por ser criollos están despreciados y abatidos».³²⁵ A pesar de todos los esfuerzos integradores de la Academia, subsistía una actitud de favor hacia los artistas peninsulares; con el paso de los años esta circunstancia se irá atenuando y se dispensarán títulos de académico de mérito a artistas criollos, como fue el caso de José Luis Rodríguez Alconedo (1762-1815) en 1794.³²⁶

En la Academia se comenzó a trabajar con los materiales que Gil había traído para la escuela de grabado de la Casa de la Moneda. Además de medallas, bajo relieves, vaciados y estampas portó consigo un buen número de libros entre los que se encontraban: el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, el *Museo Pictórico* de Palomino, el *Arte de la pintura* de Butron, la *Anatomía* de Vesalio, varias obras de Dürero, como *La Pasión de Cristo* o la *Simetría del cuerpo humano*, el *Tratado de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, *De Varia-Commensuración* de Arfe Villafañe, la *Iconografía* de Ripa o la *Metamorfosis* de Ovidio; en este variado conjunto también encontramos un ejemplar de la *Vida de San*

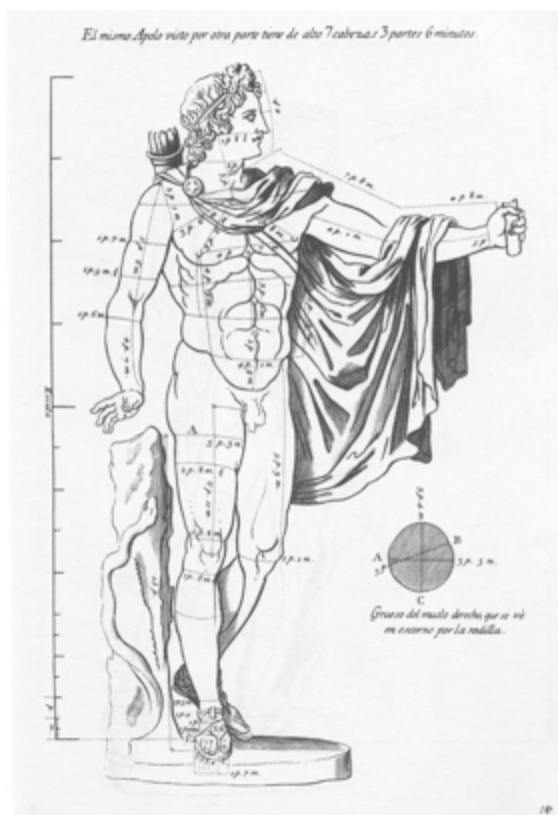
³²³ Español. Académico supernumerario por la Academia de San Fernando. Residió en el virreinato del Perú antes de pasar a la Nueva España.

³²⁴ Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, pp. 40-41.

³²⁵ Citado en Báez Macías, Eduardo. *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p. 28 y Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 220.

³²⁶ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 239.

Norberto o la obra *De Materia Medica* de Dioscórides —anticipando probablemente la formación de pintores especialistas en botánica—. ³²⁷

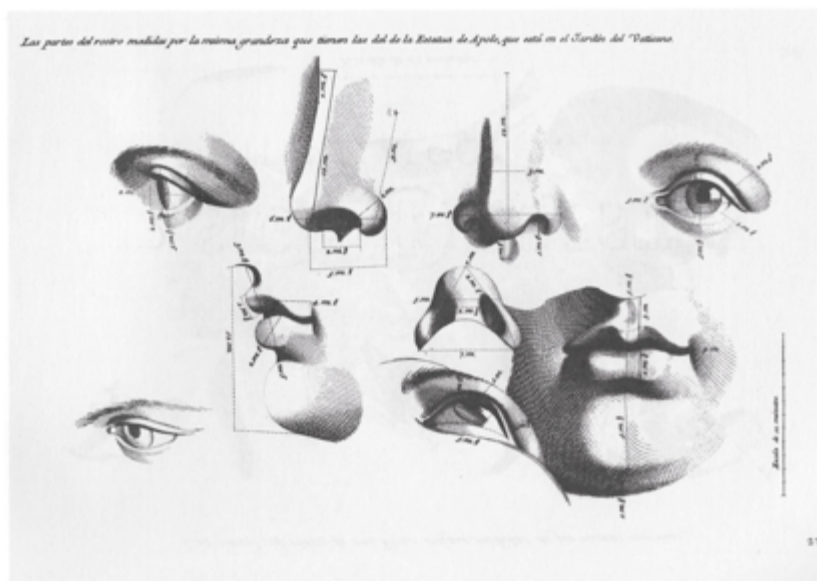


Las proporciones del cuerpo humano medidas por las mas bellas estatuas de la Antigüedad
 Gérard Audran. Traducción de Jerónimo Antonio Gil. 1780
 Lámina 19. Edición facsímil. UNAM. 2001

En 1780 se publicó la traducción al castellano del tratado de Gerárd Audran (1640-1703) *Les Proportions du corps humain mesurés sur les plus belles figures de l'antiquité* (1683). Jerónimo Antonio Gil se encargó de traducir el texto al que acompañan los grabados de diferentes esculturas clásicas con sus correspondientes mediciones. El libro fue publicado por Joaquín Ibarra al frente de la Imprenta Real con el que Gil ya había colaborado en la famosa edición del *Quijote* en la cual también participó Rafael Ximeno. En el preámbulo al texto de Audrán, Gil escribe:

³²⁷ Eduardo Báez Macías recoge de manera completa el listado de materiales. Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2001, pp. 15-16.

Yo solo suplico á los Profesores de tan nobles Artes, y en particular á los discípulos, para cuyo beneficio he grabado las figuras, y se ha puesto en castellano su explicación, que pasen la vista continuamente, y con reflexión por los modelos que aquí se les presentan, pues lo juzgo por de suma importancia para perfeccionarse en el dibuxo.³²⁸



Las proporciones del cuerpo humano medidas por las mas bellas estatuas de la Antigüedad
 Gérard Audran. Traducción de Jerónimo Antonio Gil. 1780
 Lámina 27. Edición facsímil. UNAM. 2001

Dada su preocupación por ofrecer la mejor formación posible a sus discípulos, Gil solicitó el envío desde España de profesores de reconocido prestigio sugiriendo específicamente a Mariano Salvador Maella (1739-1819) para pintura, Isidro Carnicero (1736-1804) para enseñar escultura y Juan de Villanueva (1739-1811) para hacerse cargo del ramo de arquitectura.³²⁹ Los tres eran académicos de San Fernando y completaron su formación en Roma, lo cual sin lugar a dudas, suponía para Gil un aliciente ya que buscaba maestros que conocieran en profundidad el método de enseñanza académico y en cuyas obras se observara un estilo marcadamente clásico. En este escrito también solicita el envío de materiales para la enseñanza como son tratados, estampas y vaciados en yeso «de todas

³²⁸ Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2001, p. 66.

³²⁹ AAASC, Doc. 10. Informe dirigido al Vice-protector y los Consiliarios con fecha del 18 de julio de 1782. Citado en Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2001, p. 77.

aquellas esculturas más célebres que tiene la Real Academia de San Fernando, de los griegos y romanos [...] y también siendo asequibles, la serie que los ingleses han juntado de todas las preciosidades griegas y romanas».³³⁰

3. Primeros profesores peninsulares

En 1786 llegaron a la Nueva España los profesores designados por la Academia de San Fernando, los encargados del ramo de pintura fueron Andrés Ginés de Aguirre (c.1727-1800) quien había sido discípulo de Maella y Cosme de Acuña (c.1758-1814).³³¹ José Arias (1743-1788) se hizo cargo de la enseñanza de la escultura, José Antonio González Velázquez (?-1810) enseñó arquitectura y José Joaquín Fabregat (1748-1807), llegado unos años más tarde, se ocuparía del ramo de grabado. Las malas relaciones entre este grupo de profesores y Jerónimo Antonio Gil han quedado ampliamente documentadas a través de los numerosos informes, cartas y memoriales que se cruzaron entre el director y los diferentes profesores con la Academia de San Fernando. Estos documentos fueron recogidos por Genaro Estrada quien resume a grandes rasgos la fuente del conflicto «Acusaban a Gil sus subordinados de excesiva exigencia para que se trabajara en la Academia, de no permitir que se hicieran obras para fuera del instituto y de ser en extremo pasionario».³³²

A diferencia de la Real Academia de San Fernando, las clases en la Academia de San Carlos de México se llevaban a cabo por la mañana, tarde y noche, como apunta Alicia Cordero, a los directores se les había concedido un sueldo mucho mayor al que se pagaba en Madrid ya que se les exigía una mayor asistencia.³³³ La imposibilidad de disponer de mayor tiempo libre les impedía realizar encargos privados y solamente podían aceptar trabajos o proyectos remunerados fuera del ámbito académico si recibían el consentimiento

³³⁰ AAASC, Doc. 10.

³³¹ Jaime Cuadriello destaca la trayectoria de Andrés Ginés de Aguirre como mano derecha de Maella, pintor al fresco de Iglesias y Palacios castellanos, así como su trabajo de diseñador en la Real Fábrica de Tapices. De Acuña destaca su interpretación y cercanía al clasicismo pictórico de Mengs. Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 212.

³³² Estrada, Genaro. «Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México», *Genaro Estrada. Obras completas*, Siglo veintiuno editores, México, 1988. Texto publicado originalmente en 1935, p. 289.

³³³ Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 43.

del Director General. Andrés Ginés de Aguirre escribió en 1788 a Antonio Ponz (1725-1792), secretario de la Academia de San Fernando para explicarle la problemática situación:

Cansados de gastos, sin éxito, sin estimación, pues aun antes de nuestro arribo ya habían sembrado la cizaña, pues como no fuimos los nombrados por Gil siempre nos ha mirado con disgusto. Y todo su fin a sido llevar con teson sus máximas haciendo nos obliguen asistir por la mañana y tarde sin excusarnos la noche, contraviniendo a lo que S. M. manda en los estatutos, de lo que resulta que esta creación esta llena de abusos. Ya por la ignorancia de la Jta. Ya porque llevados de la opinión de Gil que siguiendo su opinión no se hace otra cosa que lo que el dispone privándonos de poder hacer obras para el publico. Y si hacemos algo a de ser pidiéndole su permiso por lo que nos consideramos en calidad de presidiarios.³³⁴

Cosme de Acuña también escribe una carta quejándose de la situación, en la que denomina a la Academia de San Carlos como «Casa de Confusión y Enredos o Casa de Gil».³³⁵ Según Jaime Cuadriello, la prohibición de Gil les impedía a los profesores llegar al mercado y dar a conocer sus creaciones; también considera el autor la gran importancia que tiene el desarrollo de la labor del artista en su taller ya que era el ámbito donde los discípulos solían completar su aprendizaje. La actitud del Director General les restaba a los profesores independencia y libertad para ejercer y desarrollar su carrera artística.³³⁶

Por su parte Gil culpaba a los profesores del mal funcionamiento de la Academia, recogía las desavenencias en cuanto a la aplicación del método de enseñanza³³⁷ y opinaba sobre sus aptitudes en los siguientes términos:

El escultor Don José Arias y Don Ginés de Aguirre no tienen la habilidad suficiente para ser maestros de la Academia, en tanto grado que, habiéndose dividido los discípulos en pensionados de pintura entre los dos Directores de ella, por reclamo que hicieron los que se habían destinado con Aguirre, acerca de su poca habilidad fue necesario pasarlos a Don Cosme de Acuña. Este, es cierto que es un Profesor de

³³⁴ Estrada, Genaro. Op. cit., 1988, p. 290. Carta enviada a la Real Academia de San Fernando por Andrés Ginés de Aguirre, fechada 21 de mayo de 1788.

³³⁵ Estrada, Genaro. Op. cit., 1988, p. 291. Carta enviada a la Real Academia de San Fernando por Cosme de Acuña fechada, 26 de mayo de 1788.

³³⁶ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 213.

³³⁷ «Los maestros Españoles no querían sujetarse a un plan de estudios, basado en normas y reglas, como el que tenía en mente el Maestro Gil». Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 44.

mérito, pero lo es para sí, solo, porque no tiene genio para comunicar su habilidad pues a mas de mirar con desprecio la educación y enseñanza de la Juventud he tenido quejas de que éste y los demás, rogados por los Discípulos para que les corrijan sus obras y adviertan sus defectos no lo han querido hacer. [...] De modo que estos dos por estas razones y el de escultura por su notoria enfermedad nada hacen y tenemos tres Directores que no sirven a la Academia más que para llevarle seis mil pesos de sueldos.³³⁸

4. Cuestionamiento sobre la fundación de la Academia

Debido a estos conflictos entre los primeros profesores y el Director General, la escuela de Bellas Artes no estaba dando los resultados que se esperaban de ella por lo que desde el gobierno de la colonia se había comenzado a cuestionar la idoneidad de haber fundado una Academia de las Tres Nobles Artes en México. En 1789 el virrey segundo conde de Revillagigedo (1740-1799) escribió poco después de tomar posesión de su cargo una carta al Ministro de Gracia y Justicia de Indias Antonio Porlier (1722-1813), en la que evalúa de forma muy negativa a la Academia y en la que propone la posibilidad de transformarla en una escuela donde se impartan materias principalmente relacionadas con las matemáticas aunque también considera importante mantener la instrucción en Pintura y Arquitectura. Propone enviar a los alumnos más destacados como pensionados a Madrid para formarse en las artes mayores. El virrey calcula de manera precisa como esta solución sería menos costosa para las arcas del gobierno novohispano:

He hallado que en la Academia de las Tres Nobles Artes establecida en ella con el nombre de Sn. Carlos se adelanta poco o nada, ya sea por la desidia de los discípulos, ya por la falta de principios sólidos y científicos, o ya por la poca asistencia, mal método y morosidad de los mismos Directores.

Pensando yo en el modo de hacer prosperar un establecimiento tan útil a este Reino Y que dará esplendor a la Nación si llega a perfeccionarse, creo conveniente que en adelante no se enseñe en dicha Academia más que la Aritmética, Geometría cómo Y demás partes de la Matemática, auxiliares de las Bellas Artes. La Osteología, la Mitología, las proporciones del cuerpo humano, el antiguo por los buenos huesos que se han pedido y el natural por el modelo vivo y que en habiendo pasado estas clases con el aprovechamiento, se obligase o inclinase a los Pensionados o discípulos a aprender la Pintura y la Escultura, la Arquitectura y el Grabado en lámina, con los

³³⁸ AAASC, Doc. 286. Citado en Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 44.

profesores de más fama en la corte. Distribuyendo en esto seis mil pesos anuales de los diez mil que en día se gastan con los cinco Directores, pero siempre era menester uno de Pintura, aún el de Arquitectura, hasta que volviesen los que fuesen en disposición de enseñar por afición y por naturales del País con una corta gratificación como se hace en la Academia de San Fernando de Madrid.³³⁹

En 1792 el ministro de Gracia y Justicia Pedro Acuña y Malvar (1755-?), a consecuencia de la misiva del virrey Revillagigedo, consulta a la Academia de San Fernando sobre la idoneidad de enviar pensionados mexicanos a Madrid. En su carta realiza las siguientes observaciones:

Aunque desde luego se advirtió en aquellos Naturales un particular talento e inclinación, principalmente para la Pintura, sin embargo se ha notado que no corresponden sus adelantos a tan ventajosas qualidades; atribuyéndose esto a que las Estampas y Modelos pierden regularmente mucho de sus originales [...] careciendo de obras de los más célebres Profesores no pueden hacer aquel estudio reflexivo que tanto contribuye a la perfección de las Artes. En esta atención, y deseando el Rey proporcionar a aquel Establecimiento quantos medios se estimen oportunos para el logro [...] informe lo que se ofreciere y pareciere si para dicho efecto convendría que algunos Discipulos de los mas hábiles de la de México vengan a Madrid en calidad de pensionados.³⁴⁰

El viceprotector de San Fernando, Bernardo de Iriarte (1735-1814) contestó mostrando conformidad con la propuesta y realizó a su vez unas afirmaciones muy críticas sobre el hecho de la fundación de la Academia al que llega a calificar de error político. Remarca a su vez, la importancia de mantenerla como institución dependiente de la de San Fernando:

A la junta le ha parecido mui acertado y conducente vengan efectivamente a Madrid algunos de los Discipulos mas hábiles y de mejor disposición de los de la Academia de México, señalándoles la pension correspondiente para su manutención aquí. [...] Permitame V. E. añada aquí con este motivo que si a la sazón estuviese todavía por crear la Academia de México, tal vez habría de omitirse semejante Establecimiento, a lo menos con la extensión que se le advierte y excediese del mero estudio y fomento de

³³⁹ Arnáiz y Freg, Arturo. «Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 2, 1938, p. 23; Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 25; Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 218.

³⁴⁰ Estrada, Genaro. Op. cit., 1988, p. 302. Carta enviada a la Real Academia de San Fernando por Pedro de Acuña, fechada 31 de agosto de 1792.

la Arquitectura tan precisa para la seguridad y regularidad de los edificios. [...] Mas cometido ya el error político (forzoso es darle esta calificación) en Ministerio anterior al de V. E., y no cabiendo reparar hoy el mal, importa sacar todo el partido atrayendo a España en la forma y términos que mas se proporcionen las cantidades con que la Academia Mexicana se preste a contribuir a la Península, bien sea para manutención de Pensionados, o bien para adquisición de obras modernas de facultativos Españoles, y procurando entablar conexiones entre ambos Cuerpos y tener a la Academia de San Carlos en cierta dependencia natural y voluntaria de la Academia de San Fernando, Madre de todas las de su clase y establecida donde reside el Soberano.³⁴¹

Finalmente el proyecto de enviar pensionados a Madrid fue aprobado, siendo precisamente Cosme de Acuña, ya de regreso en la península tras la renuncia a su puesto en San Carlos, quien se encargaría de recibir a los alumnos y supervisar sus avances.³⁴² Sin embargo, esta iniciativa no fue muy exitosa ya que solo se tiene constancia de la llegada de José Mariano del Águila (?-1820) en 1803. Otros destacados alumnos, como fue el caso de José María Vázquez (1765-c.1826) o Pedro Patiño Ixtolinque (1774-1835) renunciaron a la pensión que les había sido otorgada alegando razones familiares o «falta de ánimo», tal y como apuntan García Sáiz y Rodríguez de Tembleque, estas renunciaciones pudieron deberse al rechazo de los discípulos hacia Cosme de Acuña, debido a los grandes conflictos que generó el profesor durante su estancia México.³⁴³

5. Llegada de Manuel Tolsá y Rafael Ximeno

Rafael Ximeno llega a la Real Academia de San Carlos de la Nueva España y toma posesión el 13 de mayo de 1794 de la plaza de segundo director de pintura, vacante desde la partida de Cosme de Acuña.³⁴⁴ Tanto su llegada como el arribo de Manuel Tolsá dos años

³⁴¹ Estrada, Genaro. Op. cit., 1988, p. 301-302. Carta enviada por Bernardo Iriarte a Pedro de Acuña, fechada 8 de octubre de 1792. Rodríguez Moya, Inmaculada. «A la sombra de San Fernando: la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos de México desde sus inicios hasta la independencia», *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, n.º 11, 2004, pp. 66-68 Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 212, nota 26.

³⁴² García Sáiz, María Concepción y Rodríguez Tembleque, Carmen. «Historia de un intento fallido: La Academia madrileña para pensionados mexicanos», *Cuadernos de arte colonial*, n.º 2, pp. 5-17.

³⁴³ García Sáiz, María Concepción y Rodríguez Tembleque, Carmen. Op. cit., 1987, p. 9; Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, pp. 217 y 236.

³⁴⁴ AGN, Historia, vol.291, f.151 citado por Báez Macías, Op. cit., 2009, p. 71.

antes para ocupar la dirección del ramo de escultura vacante desde el fallecimiento de José Arias en 1788, dieron un nuevo impulso a la institución. Se iniciaría un período de efervescencia en el que los profesores de la Academia realizarán grandes proyectos, tanto por separado como conjuntamente siendo el ejemplo más paradigmático la remodelación de la Plaza Mayor de la Ciudad de México para la instalación de la estatua ecuestre de Carlos IV, en el proyecto intervinieron los profesores de los cuatro ramos de San Carlos. Esta etapa se extendió hasta 1810 y Thomas Brown la define como la «época colonial más gloriosa de la Academia».³⁴⁵

Durante este período se dio la presencia simultánea de tres profesores valencianos en la institución académica novohispana. Además de Ximeno y Tolsá, José Joaquín Fabregat continuaba al frente de la enseñanza del grabado. Su coincidencia en la Academia se debió, además de a sus méritos artísticos, a su vinculación con el grupo de personalidades de origen valenciano reunidas en torno a la figura del Bibliotecario Real Francisco Pérez Bayer, cuya estrecha relación con Carlos III le convertía en un personaje altamente influyente en el ámbito cultural. Desde el grupo de valencianos en la corte se impulsó el desarrollo ilustrado de las artes a través de las Academias de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia y se brindó apoyo a los tres artistas valencianos tanto en su etapa de formación como en sus posteriores nombramientos como profesores de la academia mexicana.³⁴⁶ Manuel Monfort (1736-1806) estuvo pendiente de los pensionados valencianos en San Fernando y se encargó personalmente del desarrollo de sus carreras. Tolsá, Ximeno y Fabregat fueron responsables, en gran medida, del asentamiento del gusto neoclásico en el ámbito artístico novohispano tanto por sus enseñanzas impartidas dentro de las salas de la academia como por los grandes proyectos artísticos que desarrollaron entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX.

La llegada de Manuel Tolsá tiene una especial significación para la institución novohispana ya que con él viajaron un conjunto de vaciados en yeso de esculturas clásicas

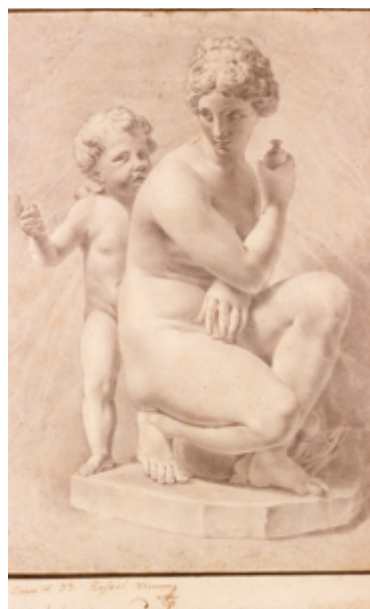
³⁴⁵ Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos en la Nueva España*, Setentas, México, 1976. vol. II. p. 37.

³⁴⁶ Bérchez, Joaquín. *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Catálogo de la Exposición, Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè Centenari del Descobrimet d'Amèrica, Valencia, 1989.

con el que se respondía a la petición de materiales que hacía años había hecho Jerónimo Antonio Gil. Al ser designado Tolsá como Director de Escultura, fue él el encargado de realizar la selección y ocuparse del traslado de las piezas destinadas a la institución. Durante el viaje a la Ciudad de México los yesos sufrieron bastantes desperfectos y fue el mismo Tolsá quien se dedicó a restaurarlos a su llegada, duplicando además los moldes de las figuras para asegurar su durabilidad.³⁴⁷ Alexander von Humboldt quedó admirado al ver los vaciados durante su viaje a la Nueva España «se halla una colección de yesos más bella y completa que ninguna de las de Alemania. Se admira uno al ver que el Apolo del Belvedere, el grupo de Laocoonte y otras estatuas aún más colosales, han pasado por caminos de montaña, que por lo menos son tan estrechos como los de San Gotardo».³⁴⁸ A continuación dos dibujos realizados por Ximeno copiando los vaciados de la colección de la Academia.



Dibujo de Rafael Ximeno.
Grafito sobre papel. s. m.



Venus con amorcillo. Rafael Ximeno. 1799
Grafito sobre papel. 60 x 42,6 mm

Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. México
Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

³⁴⁷ Barguellini, Clara y Fuentes, Elizabeth. *Yesos y Dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, UNAM, México, 1989, pp. 25-28.

³⁴⁸ Humboldt, Alexander von. Op. cit., 1941. Vol. II, p. 122 citado también en Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, pp. 221 y 222.

Tolsá demostró ser un maestro comprometido con la Academia y dedicado a sus discípulos. Además, fue el artista neoclásico que mayor reconocimiento adquirió en su época, no sólo en su labor como escultor (la estatua ecuestre de Carlos IV le otorgó gran notoriedad), sino también en su faceta como arquitecto. En 1796 su interés por la disciplina arquitectónica le empujó a solicitar el grado de académico de mérito por arquitectura en la Academia de San Carlos de México que no le fue concedido de manera formal hasta 1813 debido a una regulación académica que impedía poseer el título en dos disciplinas artísticas de forma simultánea.³⁴⁹

A pesar de este contratiempo, Tolsá comenzó a realizar proyectos de manera constante desde 1797, en ocasiones colaborando con arquitectos activos como Antonio González Velázquez, director del ramo de arquitectura en la Academia o Miguel Costanzó (1741-1814) destacado ingeniero militar, para suplir la falta de conocimientos técnicos que en un principio tenía. Sus obras más destacadas fueron el Cípris de la Catedral de Puebla, el Palacio de Minería, el Palacio de Buenavista, el Palacio del Marqués del Apartado, su intervención en el convento de Regina Porta Coeli y la iglesia que proyectó para el convento de las Teresas de Querétaro.³⁵⁰ Las circunstancias que Tolsá encontró en la Nueva España fueron un factor clave para el desarrollo de su personalidad artística en la que se aunaban las disciplinas de la arquitectura y la escultura; según Joaquín Bérchez, en el favorable contexto novohispano «Tolsá daría un salto decisivo en sus cualidades de escultor y experto en el adorno arquitectónico que le consagraría como el mejor y más significativo exponente de la arquitectura virreinal ilustrada de México».³⁵¹

Jerónimo Antonio Gil debió recibir con agrado la llegada de Ximeno a la Academia, en contraste con las tensas relaciones que tuvo el grabador con los primeros profesores peninsulares, no existe constancia documental de queja alguna sobre el desempeño del

³⁴⁹ Esta norma fue establecida en 1784 por la Real Academia de San Fernando como consecuencia de los continuos enfrentamientos entre arquitectos y retablistas. Joaquín Bérchez estudia esta cuestión de forma pormenorizada en *Arquitectura y Academicismo*. Edicions Alfons el Magnànim. València, 1987. El grado de académico de mérito a Tolsá fue formalizado en 1813 tras el fallecimiento de Antonio González Velázquez. Bérchez, Joaquín. «El adorno no fue delito: Tolsá en México», *Tolsá. Fotografías-Joaquín Bérchez*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, pp.105-1906, nota 15.

³⁵⁰ Bérchez, Joaquín. Op. cit., 1989, pp. 54-55.

³⁵¹ Bérchez, Joaquín. Op. cit., 2008, p. 86.

pintor valenciano, por el contrario, el excelente retrato que Ximeno realizó de Gil puede considerarse como la prueba del buen entendimiento que existió entre ambos. Finalmente llegaba a la academia novohispana un artista que había completado parte de su formación como pensionado en Roma, factor al que Gil otorgó una consideración importante cuando solicitó por primera vez el envío de profesores desde España.³⁵²

Se han estudiado en el capítulo dedicado a la formación de Ximeno las numerosas ocasiones en las que el pintor valenciano manifestó su voluntad por dirigir su carrera hacia la enseñanza. El entusiasmo por la consecución de tan ansiado objetivo queda patente al observarse la actitud altamente proactiva con la que Ximeno se hace cargo de su puesto docente en San Carlos. Recién llegado a México, en agosto de 1794, informa a la Junta de Gobierno de la Academia sobre la deficiencia de las instalaciones declarando los salones de la clase de pintura como «inservibles para sus funciones».³⁵³ Propone una reforma para mejorar la iluminación y distribución del espacio ya que era demasiado estrecho. Decidió retirar una serie de estatuas a un almacén y ampliar la sala de pintura comunicándola con la antesala para así generar un ambiente más amplio con el que se mejoraba la perspectiva para el dibujo de las estatuas. También sugirió cambiar la lámpara del centro de la sala por dos faroles para iluminar mejor y de manera más uniforme el espacio. Antonio González Velázquez, director del ramo de arquitectura, será quien lleve a cabo el proyecto de reforma presentando una memoria con lo gastado en la obra el 11 de octubre de 1794.³⁵⁴

6. Reforma del plan de estudios

La Academia de San Carlos no solo estaba transformándose de forma física sino que también estaba intentando reconducir su actividad tras un período turbulento lleno de tensiones y malos resultados. En noviembre de 1794 y, aprovechando probablemente la llegada de un nuevo virrey, los directores de arquitectura, escultura y pintura (González Velázquez, Tolsá y Ginés de Aguirre), proponen al virrey la posibilidad de iniciar una rotación en la dirección general para poder tener una presencia más activa en la

³⁵² Sugirió específicamente a Mariano Salvador Maella, Isidro Carnicero y Juan de Villanueva. Todos fueron pensionados en Roma. AAASC, Doc. 10.

³⁵³ AAASC, Doc. 857.

³⁵⁴ AAASC, Doc. 865.

institución.³⁵⁵ Esta petición fue denegada en un oficio firmado el 15 de abril de 1795 por el virrey Branciforte (1755-1812), quien justificaba la imposibilidad de la propuesta ya que, por ser el fundador de la institución, el cargo de Jerónimo Antonio Gil era de carácter vitalicio.³⁵⁶ En otro documento de la misma fecha, el recién llegado virrey solicita a la Academia un informe completo sobre la institución, cuya continuidad ya había sido cuestionada por su predecesor y por la Academia madrileña, tal y como se ha visto anteriormente. El virrey quiere saber si los directores están cumpliendo con los estatutos de la institución, recibir información sobre el plan de estudios que rige la docencia de los diferentes ramos y tener noticias referentes a la asistencia de los discípulos y pensionados:

Deseoso de contribuir por mi parte al mejor arreglo de la Real Academia de San Carlos y a los importantes fines de su establecimiento quiero que vm. me informe reservadamente con la imparcialidad y pureza propias de su buen juicio y carácter lo que supiere, le ocurriere y le pareciere sobre el método de estudios que se siguen en esta Academia, si se observan puntualmente sus estatutos y si conforme a ellos es la asistencia de sus directores, satisfaciendo vm. Estos puntos a la mayor brevedad posible.³⁵⁷

Gil se reunió con los directores hasta en cuatro ocasiones para organizar la redacción del plan de estudios.³⁵⁸ Existen en el archivo de la Academia varios borradores debido a que, probablemente, cada director redactara el método de enseñanza de su ramo. Los borradores no están firmados pero podemos intuir, por coincidencias caligráficas, que el documento que se ocupa sobre la enseñanza de la pintura debió ser escrito por Ximeno y no por Andrés Ginés de Aguirre, quien seguía ocupando el cargo de primer director del ramo. El documento presenta frases inacabadas y algunas palabras ininteligibles:

Pintura

Los discípulos de Pintura, después de haber copiado suficientes principios, trabajados por sus maestros, pasan al copiado de modelos de Yeso: y luego que muestran un

³⁵⁵ Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2004, pp. 69-70.

³⁵⁶ AAASC, Doc. 873.

³⁵⁷ AAASC, Doc. 874.

³⁵⁸ Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2009, pp. 257-258. El autor incluye una versión del documento 874 unificando los diferentes borradores. El anexo documental de este estudio recoge tanto el borrador, como la versión más acabada del plan de estudios.

progreso en esta parte, se llevan al estudio del natural, previo dictamen de la Junta Ordinaria en donde se examinan prolijamente el mérito de sus obras.

En estas dos clases les explican los directores la proporción del cuerpo humano y las reglas conducentes para la inteligencia y la facilidad de copiar qualquier objeto.

Adquirida ya la instrucción en el dibujo necesaria para manejar los colores se les dedica a copiar de claro obscuro varios modelos del Yeso: y conseguido este manejo, se les mandan copiar cuadros de buenos autores: precediendo siempre el examen y acuerdo de la Junta Ordinaria. (de autores celebres aunque de comprar...

Como la Academia está escasa de originales en cuya imitación puedan los discípulos formarse en el buen gusto, se ha tomado el arbitrio de pedir a los mejores profesores de la Corte varios Quadros de su mano, con encargo particular de que compren también aquellas pinturas que en mi [...] concepto merezcan...

La enseñanza de las reglas de Invención y Composición no se ha puesto en práctica hasta ahora por no haver jóvenes que se hallen en estado de recibir esta misma instrucción.³⁵⁹

En el documento se muestra el gran peso que tenía la enseñanza del dibujo, pasando por la sala de principios, a la copia de estampas, yesos y el natural. Eduardo Báez observa que este escrito también delata el escaso grado de adelantamiento de los discípulos ya que ninguno ha alcanzado todavía el nivel para comenzar a formarse en el manejo del color y las composiciones originales.³⁶⁰

Un año después, en 1796, encontramos otro documento con un plan de estudios mucho más detallado; en este documento se habla específicamente del uso de tratados como el de Palomino, Vitruvio o Vignola así como la copia de obras de Durero y Tiziano. El documento está firmado por Jerónimo Antonio Gil, Antonio González Velázquez, José Joaquín Fabregat y Manuel Tolsá, observamos la falta de la firma del director del ramo de pintura Andrés Ginés de Aguirre.

En el apartado de este plan de estudios referente a la pintura distinguimos claramente las aportaciones realizadas por Ximeno y que él mismo nombrará en los puntos quinto y sexto. Por una parte se enfatiza el estudio de la anatomía hasta el punto de conocer los

³⁵⁹ AAASC, Doc. 874.

³⁶⁰ Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2009, pp. 259.

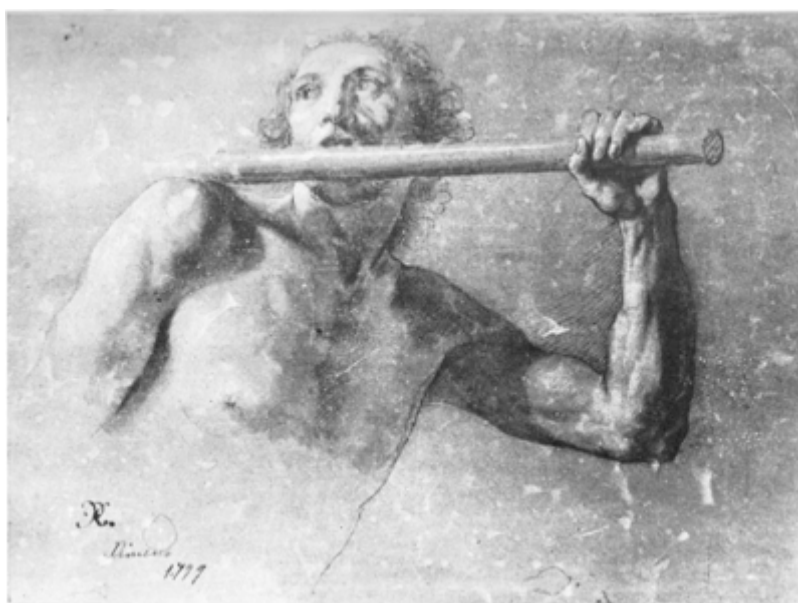
nombres de todos los músculos y huesos «tomando por el Ticiano», recordemos que Ximeno mostró predilección por el maestro italiano al copiar el *San Sebastián* durante su estancia en El Escorial; y como segunda y más novedosa aportación, se proponen los estudios de paños o *figures drapées*, lecciones a las que atendió Ximeno en la Academia de Francia en Roma ³⁶¹ y cuyo dominio podemos observar en los dibujos que aparecen en varias páginas de la libreta de apuntes del artista valenciano, las cuales se comentarán en el capítulo dedicado específicamente a su análisis.

1. Por ser la parte principal que comprende a todas, ser más difícil de aprender y en la que contraído un mal hábito no es fácil de quitar, y es el dibujo, sería conveniente que se dibujaren algunos principios de ojos, orejas, pies, manos, cabezas, copiados de los mejores modelos de yeso que conserva esta Real Academia y también algunas figuras por el natural [...]
2. Para los dedicados a la pintura y escultura y aún a los demás ramos se puede hacer un tratado sucinto de geometría práctica de las figuras más precisas para el conocimiento de líneas, ángulos, etc. Por el de Bails.
3. Para los dichos discípulos un tratado de las cinco órdenes de arquitectura, por Vignola.
4. Otro de la proporción del cuerpo humano tomado por los mejores de Alberto Durer.
5. Otro de la anatomía y nombres de la musculación y osamenta tomada por el Ticiano.
6. Para aprender los paños por el natural es preciso un maniquí con todas las ropas más usuales, para que éste con los tiempos oportunos se vista en la sala del natural donde deberán hacerse los estudios por la noche.
7. Otro tratado de las reglas de la mejor composición tomado de Palomino y otros varios.

³⁶¹ Los dibujos de figuras de paños se estudiaron en la institución gala desde el mandato de Nicolas Vleughels (1751-1737) y también durante el gobierno de Charles Natoire (1751-1775) [...] y estaban considerados como una lección complementaria a la del desnudo». Reuter, Anna. «Los cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII 'Libros de memoria' en formato bolsillo», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, p.37.

Todas estas materias deberán tratarse sólo lo suficiente para la inteligencia precisa y para que no se pierda el tiempo en la principal, respecto que para estudio hay tratados de cada cosa de por sí, donde podrá instruirse a fondo.³⁶²

A continuación podemos observar una de las academias realizadas por Ximeno en la sala de dibujo al natural fechada en 1799 y en la que aplica especial cuidado en la representación de la musculatura en tensión del brazo que sujeta la vara. Según Thomas Brown, el punto de vista tan bajo desde el que está dibujado el modelo sugiere la posibilidad de que este sea un estudio preparatorio para alguna de las obras de pintura mural realizadas por Ximeno. El autor también destaca el fuerte carácter clasicista del dibujo.³⁶³



Academia. Rafael Ximeno. 1799. Grafito sobre papel. s. m.
Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. México

Siguiendo con este proceso de evaluación del funcionamiento de la Academia, el virrey Branciforte solicitó a la institución en febrero de 1796 muestras de los trabajos de sus discípulos las cuales serían enviadas a San Fernando para que allí evaluaran sus adelantos.³⁶⁴ Se entregaron tres cajones con obras cuyo contenido detalla Genaro

³⁶² AAASC, Doc. 910 citado por Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2009, pp. 257.

³⁶³ Brown, Thomas A. Op. cit., 1976. vol. II. Pp. 42-44.

³⁶⁴ AAASC, Doc. 903.

Estrada. Se enviaron gran número de dibujos, bajo relieves, proyectos de arquitectura, grabados y solamente dos lienzos. Uno de los cuadros fue realizado por José María Vázquez y representaba *El Sacrificio de Isaac*, el otro lienzo correspondía a José Castañeda mostraba «una alegoría de las artes con una columna, un busto y una calavera». Estrada también recoge los dictámenes emitidos por los diferentes profesores de San Fernando, que en general se mostraron bastante críticos con los resultados. Mariano Salvador Maella (1739-1819) fue quien ofreció un dictamen más duro «sobre las obras de los Pensionados de Mexico, devo decir: que no se alla mérito en ninguna de ellas; pues se nota mal gusto, y poca corrección en el dibujo».³⁶⁵ Otros profesores de San Fernando juzgaron a los discípulos de México con mayor delicadeza, es el caso del grabador Manuel Salvador Carmona (1734-1820) quien comentaba «que unos y otros discípulos tienen buenas disposiciones para seguir la carrera de la Pintura, prosiguiendo con la aplicación devida y convendría no les diesen exemplares amanerados para evitar mayores defectos».³⁶⁶ La conclusión general a la que llegaron los académicos, y quizá para no culpabilizar a los profesores de San Carlos, fue argumentar que los modelos de los que disponían los discípulos novohispanos no eran de buena calidad y por ello los resultados no eran satisfactorios.

No sabemos cómo fueron aceptadas las críticas por el profesorado de San Carlos, sin embargo, resulta curioso destacar que de manera simultánea a estos dictámenes se iniciaba un período de efervescencia del academicismo novohispano cuyo punto de origen podría situarse en la instalación en la Plaza Mayor de la ciudad de la estatua ecuestre de Carlos IV realizada por Manuel Tolsá el 9 de diciembre de 1796.³⁶⁷

Grandes proyectos fueron llevados a cabo por los académicos en la Nueva España, por ejemplo la remodelación de la Plaza Mayor, en la que intervinieron además de Tolsá, Antonio González Velázquez con el diseño del pavimento claramente inspirado en la plaza capitolina de Roma y José Luis Rodríguez Alconedo, alumno destacado de la academia quien fue el encargado de diseñar los adornos en bronce de las grandes puertas que daban

³⁶⁵ Estrada, Genaro. Op. cit., 1988, p. 311. Documento con fecha 14 de noviembre de 1796.

³⁶⁶ Estrada, Genaro. Op. cit., 1988, p. 312. Documento con fecha 22 de noviembre de 1796.

³⁶⁷ Se instala el modelo provisional realizado en madera y yeso dorado, a la espera de poder realizar la versión definitiva en 1803.

acceso a la plaza rodeada por un barandal.³⁶⁸ Este gran proyecto quedará recogido en la vista dibujada por Ximeno y grabada por Fabregat de la que, por iniciativa de Branciforte, se enviarán 1.300 ejemplares a España, para mostrar al rey Carlos IV las obras emprendidas en su honor y quizá también para demostrar el buen rumbo que había tomado la Academia.³⁶⁹



Vista de la Plaza Mayor de México. Grabado de José Joaquín Fabregat; dibujo de Rafael Ximeno. 1797
Biblioteca Nacional de España. Madrid

7. Rafael Ximeno, Director General de la Academia

Tras el fallecimiento de Jerónimo Antonio Gil el año de 1798, Ximeno asumirá el puesto de Director General de la Real Academia de Bellas Artes y ya iniciado el siglo XIX emprenderá la realización de sus grandes proyectos murales.³⁷⁰ Participa en la intervención arquitectónica de Manuel Tolsá en la catedral metropolitana con la decoración del interior

³⁶⁸ Maza, Francisco de la. «Jose Luis Rodríguez Alconedo», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n.º 2, 1940, p. 44 y Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 224.

³⁶⁹ AAASC, Doc. 988.

³⁷⁰ Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*, (Xavier Moysén ed.), UNAM, México, 1965, p. 205.

de la cúpula y en el Palacio de Minería se encargará de realizar las pinturas de la capilla. Años más tarde, finalizará la obra del arquitecto Antonio González Velázquez pintando el casquete y pechinas de la nueva Capilla del Cristo de Santa Teresa. Tras una década de intenso trabajo y grandes proyectos en los escenarios más importantes de la ciudad, el neoclasicismo quedará instaurado como el «estilo de corte», tal y como lo denomina Jaime Cuadriello,³⁷¹ El papel de la Academia como institución responsable de la propagación del *buen gusto* no pasa desapercibido a los ojos de Humboldt, tras cuya visita a la Nueva España en 1803 observa «No se puede negar el influjo que ha tenido este establecimiento en formar el gusto de la nación; haciéndose esto visible más principalmente en la disposición de los edificios, en la perfección con que se cortan y labran las piedras, en los ornatos de los capiteles y en los relieves de estuco. ¡Qué bellos edificios existen en México y aun en las ciudades de provincia como Guanajuato y Querétaro! [...] podrían figurar en las mejores calles de París, Berlín y Petersburgo».³⁷²

La vida personal de Ximeno también se verá transformada en estos años, ya que en 1806 contrae matrimonio en el Sagrario Metropolitano con María Luisa Flores Mendizábal. A finales de ese mismo año serán padres de gemelos a quienes bautizarán con los nombres de María y, en memoria del abuelo paterno, Mariano. En 1808 nacerá Vicente y en 1811 Vicenta.³⁷³ Hasta ahora no se había recogido información sobre la existencia de las hijas solamente se tenían noticias de los dos hijos varones.³⁷⁴ Eduardo Báez recoge noticias sobre Mariano Ximeno Flores, quien estuvo vinculado a la Academia como corrector y sobre el hijo de este, Ángel Ximeno Oñate, quien estudió pintura en San Carlos y más tarde orientó su carrera hacia el mundo del grabado litográfico asociándose con la Imprenta

³⁷¹ Cuadriello, Jaime. «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 226.

³⁷² Humboldt, Alexander von. Op. cit., 1941. vol. II, p. 123.

³⁷³ Sanchiz, Javier y Gayol, Víctor. «Familias novohispanas. Un sistema de redes» Proyecto de investigación desarrollado por el Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México y el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán. <http://gw.geneanet.org/sanchiz?n=ximeno+planes&oc=&p=rafael> [15 de abril 2017]

³⁷⁴ Justino Fernández recoge el dato del nombre de la esposa de Ximeno. Xavier Moysen habla de dos hijos habidos en el matrimonio, Mariano y José María, en lugar de Vicente. Fernández, Justino. «Tiépolo, Mengs and Don Rafael Ximeno y Planes», *Gazette des Beaux Arts*, Nueva York, junio 1943, p. 353; Moysén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería, México, 1985, p. 10.

Rocha y Fournier y retomando así una de las facetas artísticas de su abuelo como dibujante para grabados y proyectos editoriales.³⁷⁵

Rafael Ximeno fue Director General de la Academia de San Carlos desde 1798 hasta su muerte en 1825. Durante estos años al frente de la institución fue responsable de diferentes asuntos burocráticos como nombramientos, certificaciones, permisos, exámenes, concesión de grados de académicos supernumerarios, de mérito y de honor o dictámenes sobre obras, especialmente proyectos arquitectónicos. Ximeno también se encargará de las relaciones institucionales de la Academia con el gobierno virreinal, prueba de ello es la felicitación al nuevo virrey Miguel José de Azanza (1745-1826) a su llegada a la Nueva España, quien agradece el gesto en contestación fechada el 11 de junio de 1799.³⁷⁶

Tras el fallecimiento de Andrés Ginés de Aguirre, en 1802 Ximeno reestructura el ramo de pintura designando a los diferentes profesores y sus respectivos sueldos; nombra primer teniente a Francisco Clapera, quien se había encargado de la disciplina antes de la llegada de Aguirre, como segundo teniente a José María Vázquez y tercero a Gabriel Gil, hijo de Jerónimo Antonio Gil, a quien propone otorgar el título de académico supernumerario para que más tarde pueda optar al grado de mérito.³⁷⁷ En 1811 el grabador valenciano Pedro Vicente Rodríguez (1775-1822), llegará a México huyendo de la península ocupada por las fuerzas francesas y solicita el puesto de director del ramo de grabado, vacante desde el fallecimiento de Fabregat en 1807.³⁷⁸ Su petición será aceptada, manteniéndose así el predominio de artistas valencianos al frente de San Carlos.³⁷⁹ En un intento de prestar ayuda a sus compañeros huidos de Madrid a Valencia a consecuencia de la guerra, Manuel Tolsá propone la concesión del grado de Académico de Mérito a los grabadores Tomás López Enguídanos (1775-1814) y Francisco Jordán (1782-1832), el cual será concedido tras examinar las obras que remitieron ambos artistas; el primero presentó

³⁷⁵ Báez Macías, Eduardo. «Cinco dibujos de Rafael Ximeno para el libro Retrato de los españoles ilustres», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 56, 1986, Nota 9, p. 110.

³⁷⁶ AAASC, Doc. 1018.

³⁷⁷ AAASC, Doc. 1036 y 1040.

³⁷⁸ AAASC, Doc. 1251. Fechado el 29 de enero de 1811.

³⁷⁹ Ximeno colabora con Rodríguez en al menos dos ocasiones, firmarán juntos una estampa con el Cenotafio para la Reina María Isabel Francisca de Braganza y la tarjeta de visita de la Marquesa de San Román.

un grabado de San Vicente Ferrer y el segundo uno con la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, temas de gran peso en la tradición devocional valenciana.³⁸⁰

La Academia, en su papel como organismo regulador y «vehículo para la implantación del nuevo gusto que debía transmitirse desde las élites al pueblo»³⁸¹, supervisaba con celo la realización de obras arquitectónicas, sometiendo a examen los proyectos para cerciorarse de la aplicación de las reglas del *buen gusto*. En 1804 Antonio González Velázquez presentó a la Junta para su certificación los planos de la Iglesia de Jesús María cuya remodelación estaba dirigiendo.³⁸² También se ocupaban de aprobar proyectos de arquitectura civil como por ejemplo las obras del camino de Toluca en las que Tolsá participó en su fase inicial de las obras realizando en 1794 una fuente hoy destruida y proyectando un obelisco para marcar la mitad del camino, ambas obras presentaban un marcado y esbelto diseño neoclasicista.³⁸³ El escultor y arquitecto valenciano sometió a control de la junta todos sus proyectos arquitectónicos para dar ejemplo y «para que vean los demás profesores de las Artes, que cuando se trata del acierto no se desdeña un Director de una de ellas, de buscarlo en el cuerpo de la Academia».³⁸⁴ También se encargará la junta de aprobar los proyectos para el puente de Ixmiquilpan o la construcción del puente de Molino de Río Hondo.³⁸⁵

La producción de pintura en el virreinato también estaba sometida al control de la Academia desde su fundación. Jerónimo Antonio Gil quiso tomar medidas con respecto a los obradores familiares ya que «Sin la más ligera luz del dibujo expenden multitud de obras imperfectas que horrorizan al verlas».³⁸⁶ Estas obras de carácter religioso satisfacían la demanda popular ya que eran de escasa calidad y bajo precio. En estos obradores entraban aprendices que, sin recibir ninguna formación, empezaban a trabajar siendo

³⁸⁰ AAASC, Doc. 1256. Al margen presenta la anotación de la concesión de los títulos y la fecha del 26 de enero de 1813.

³⁸¹ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 222.

³⁸² AAASC, Doc. 1160.

³⁸³ AAASC, Doc. 991. Sobre las intervenciones de Tolsá recogen las informaciones Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950, p. 87.

³⁸⁴ AAASC, Doc. 714b. Citado en Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 80.

³⁸⁵ AAASC, Doc 1020 y 1021.

³⁸⁶ Citado en Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 212.

además explotados al ser incorporados en el servicio doméstico del hogar del maestro, lo cual, tal y como explica Eduardo Báez, impedía a estos jóvenes asistir a la academia para perfeccionar sus habilidades y conocimientos artísticos; la solución que propuso Gil fue la de impedir que los tratantes admitieran nuevos discípulos y que los que ya estuvieran trabajando en estos obradores recibieran el permiso de sus maestros para asistir durante dos horas por la noche a las clases de la academia en las que se impartían las lecciones de dibujo y geometría.³⁸⁷

Siendo Ximeno Director General, se recibió en 1799 un memorial dirigido a la Academia firmado por un numeroso grupo de pintores vinculados a la institución que denunciaban el perjuicio que suponía para el arte de la pintura la apertura de obradores por maestros no examinados por la Academia. En respuesta a dicho documento, Rafael Ximeno, Andrés Ginés de Aguirre, Manuel Tolsá y Joaquín Fabregat declaran que es necesario poner remedio a la situación y proponen que se nombren tasadores de pintura y escultura para controlar la calidad de la producción de estos talleres.³⁸⁸ El Presidente de la Academia, Francisco Fernández de Córdoba y Zayas, Marqués de San Román (1756-1818), comunicó al virrey Azanza la preocupación de los profesores al respecto de los obradores, proponiendo el fin de la tolerancia a su producción.³⁸⁹ El expediente llegó al Fiscal Protector de Indios, que, al igual que pasara con la propuesta realizada por el gremio de pintores en 1681 para reformar sus ordenanzas, decide resolver a favor de los obradores argumentando lo siguiente:

el que a tantos infelices como hay, principalmente indios, sin contar con otra cosa para su subsistencia que lo poco que ganan en hacer ésta o las otras pinturas ligeras de poca dificultad, se les prive de aquel destino, dejándolos a perecer por no estar examinados, o se les precise a examinarse cuando solo ejercen el oficio en cosas de muy poca monta, y cuando no tienen los miserables en lo absoluto con qué erogar los costos del examen.³⁹⁰

³⁸⁷ Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2001, p. 30.

³⁸⁸ Entre los firmantes se encuentran Andrés López, Francisco Clapera o José María Guerrero. AAASC, Doc. 1030 y Doc.1031.

³⁸⁹ AAASC, Doc. 1032.

³⁹⁰ AAASC, Doc. 1034. Citado en Carrillo y Gariel, Abelardo. *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El arte en México de 1781 a 1863*, Academia de San Carlos, México, 1939, p. 23 y Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2001, p. 31.

En respuesta a las demandas de los académicos, decide proponer la siguiente solución parcial: «que lo más que podría hacerse en el caso es que se pusiese algún distintivo en las casas u obradores de los pintores aprobados y así el público no se engañaría» y sugiere que se haga una lista con todos los pintores que hay aprobados en el reino.³⁹¹

Con esta propuesta se establece por tanto una distinción entre los pintores formados y examinados por la Academia —quienes se consideraban a sí mismos como profesionales liberales— del resto de obradores que funcionaban de una manera más artesanal y fuera del sometimiento de la regulación institucional. Ambas realidades convivirán de manera simultánea configurando una identidad artística en la que conviven las tradiciones locales junto con las nuevas corrientes artísticas implantadas desde el poder.

8. Etapa de inestabilidad política y económica

La inestabilidad política derivada de los primeros arranques de la insurgencia y la consecuente guerra de la Independencia generarán a partir de 1813 un período de inestabilidad que sumirá a la Academia en un período de dificultades como consecuencia de la irregularidad en el recibo de las dotaciones económicas que, poco tiempo después, serán completamente inexistentes. Moyssén narra como le afectó a Ximeno la situación «Sus actividades administrativas cayeron en una pesada burocracia, constantemente tenía que rendir engorrosos informes a las autoridades superiores sobre la situación política dentro del plantel, relaciones minuciosas del número de empleados, incluyendo a los maestros; las solicitudes al virrey para que se pagaran los sueldos eran reiteradas. [...] Fue tal su desesperación que llegó a recomendar al virrey el cierre de la Academia. La situación encontraba débiles paliativos, los gastos diarios menores salían de su propia bolsa; al llegar 1817 tanto a él como a Manuel Tolsá se les debían nada menos que diecisiete meses de salario».³⁹²

Debido a la complicada situación, en 1815 los profesores ya suplicaban al virrey la puesta al día en los pagos de sus sueldos, manifestando la importancia de las artes

³⁹¹ AAASC, Doc. 1034.

³⁹² Moyssén, Xavier. Op. cit., 1985, p. 12; AAASC, Doc. 1706 El profesor de escultura Dionisio Sancho (1762-1829) hace constar que 500 pesos de su próximo sueldo sean destinados a Rafael Ximeno, quien le adelantó dicha cantidad. Fechado el 6 de noviembre de 1820.

aduciendo que no son un artículo de lujo sino que están ligadas al desarrollo de la cultura. Solicitan para poder subsistir que se les concedan empleos análogos.³⁹³ En el caso de Ximeno esta petición se ve cumplida tres años más tarde al ser designado tasador de obras de pintura, nombramiento que agradece por escrito en documento fechado el 14 de diciembre de 1818.³⁹⁴

El declive de la institución, de quien hasta el Tribunal de Minería se había desentendido solicitando y consiguiendo del virrey la cancelación del adeudo de sus dotaciones,³⁹⁵ también quedaba patente en el estado del edificio cuyas salas en 1816 ya estaban degradadas por la falta de mantenimiento tal y como informa Ximeno:

En el día de ayer se advirtió en la sala de Estatuas que en una de sus claraboyas faltan cinco hierros de una reja por cuyo boquete puede entrar quienquiera y así me parece que V.S. debe tomar una disposición seria para que pueda evitar lo que pueda resultar pues yo no dudo suceda una gran desgracia. Anoche hice se quedase el mozo Franco.³⁹⁶

Ese mismo año de 1816 Ximeno solicita un informe al secretario de la Academia en el que se recoja su trayectoria al frente de la institución, no sabemos con que fin pidió este escrito aunque quizá lo hiciera con la intención de remitirlo a la metrópoli para solicitar la puesta al día en los pagos de su salario. El propio artista resume así su labor:

Exmo Sor:

Don Rafael Ximeno y Planes Director de esta Real Academia de San Carlos desde el año de 1793 y a su servicio desde el 13 de mayo de 1794 en que tomó posesión; con el mayor respeto dice: que siéndole indispensable para las pretensiones ó solicitudes que la necesidad le precise á hacer á S.M., un documento que acredite la exactitud, buen celo y cumplimiento de su obligación en el ejercicio de dicho empleo y el de Director General no ciñéndose las mas veces en su trabajo sólo á lo que estrecha su destino, sino extendiéndose a todo lo que le ha parecido conveniente a el adelantamiento de la juventud como haber mudado todos los originales que había antiguos por malos, puesto un estudio completo de Anatomía, no perdonando cuanto le ha parecido útil para mejorar el Estudio según aprendió en las Academias de España y Roma donde hizo su carrera y procuró observar el método de la enseñanza de aquellas Escuelas que

³⁹³ AAASC, Doc. 1199. Citado por Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 128.

³⁹⁴ AAASC, Doc. 1369.

³⁹⁵ Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 129.

³⁹⁶ AAASC, Doc. 1309.

se deben venerar por Madres de las Artes y con sus sencillas explicaciones ha comunicado a los alumnos de este establecimiento; por tanto espera se sirva V.E. mandar se le extienda y entregue el referido documento para el fin que lleva explicado. En cuya virtud.

AVE . rendidamente suplica se sirva decretar conforme ha pedido, en que recibirá gracia y merced

Exmo Sor

Rafael Ximeno y Planes.³⁹⁷

Es interesante observar cómo Ximeno resalta el papel que ha tenido su formación en las diferentes academias de Valencia, Madrid y Roma en su etapa de formación para poder aplicar de manera práctica y sencilla el método de enseñanza en México, subrayando como su aportación más importante, la implantación del estudio completo de la anatomía. El informe que se redactó tras su petición recoge las sugerencias de Ximeno y añade varios aspectos que nos hacen entender el alto grado de compromiso con el que el artista valenciano ejerció su carrera docente:

Ha servido a la Academia con la dedicación más constante, asistiendo puntualmente no solo en la tarde, como lo piden los estatutos, sino en la noche; ha enseñado en las salas de principios sin tener la menor obligación [...] ha renovado con mucha destreza los originales estropeados [...] con celo especial ha explicado con gran claridad los métodos de la pintura, demostrándolos con ejemplos ante los ojos de los estudiantes y ha proporcionado a la junta informes exactos y frecuentes.³⁹⁸

En 1821 se solicita a la Junta de la Academia un informe sobre los profesores que puedan alistarse al ejército. En el documento se habla así del estado de salud de Ximeno y nos transmite la situación tan difícil por la que pasaba el artista:

Rafael Ximeno y Planes de edad 61 años que por su edad y achaques no puede hacer servicio personal, se ofrece en obsequio del bien de la patria alguna moderada contribución sobre el sueldo que goza en los meses que le paguen pues no tienen otro patrimonio en el día que subsistir no tiene en nada en que trabajar en su arte.³⁹⁹

El 26 de octubre de 1821 fue leída el Acta de la Independencia de México en la sala de Juntas de la institución que a partir de ahora se denominó Academia Nacional de las

³⁹⁷ AAASC, Doc. 1787.

³⁹⁸ Citado en Brown, Thomas A. Op. cit., 1976. vol. II. Pág. 33.

³⁹⁹ AAASC, 1606 citado en Moyssén, Xavier. Op. cit., 1985, p. 12.

Nobles Artes de San Carlos. A pesar de los esfuerzos de todos los profesores, en 1822 se suspendieron las clases y la escuela cerró sus puertas. En el archivo de la Academia se conserva el borrador de una carta dirigida al emperador Agustín de Iturbide (1783-1824) en el que se le comunica el cierre de la institución a consecuencia de la falta de fondos.; en la carta también se pregunta cual será su voluntad con respecto a las «preciosidades» que se albergan en el edificio.⁴⁰⁰ A finales de ese mismo año, visitaba la ciudad el viajero y diplomático norteamericano Joel Robert Poinsett (1779-1851), quien describió así el estado en el que encontró la Academia:

5 de noviembre de 1822. Temprano, en la mañana, visitamos la Academia de Bellas Artes que fue una escuela de pintura y escultura, pero que hoy está olvidada y convirtiéndose en ruinas por las mismas causas que han dañado a otras instituciones: los fondos han sido destinados a otros usos, debido a las exigencias del gobierno. [...] Hay una muy buena colección de vaciados en excelente estado de conservación, pero quién sabe el tiempo que duren así, porque parte del techo se ha derrumbado cerca de ellos. y el agua cae en el piso de la sala en que se encuentran. [...] El vaciado de Laocoonte es uno de los mejores que he visto. Hay algunas pinturas ninguna de ellas muy buena esparcidas a lo largo de las paredes, y vimos una gran fila de bancas y escritorios con dibujos y modelos para los alumnos, como si los hubiesen dejado ayer, siendo así que no se ha dado ninguna lección desde hace más de doce meses. Hay también una sala para modelado y dibujo al natural, y toda clase de comodidades para el estudiante de las bellas artes.⁴⁰¹

Existe un testimonio de 1823 correspondiente al artista inglés William Bullock, en su escrito plasma un ambiente bastante desolador en torno a la figura de Ximeno, la institución clausurada y al panorama artístico del momento, apuntando como causa directa los años de inestabilidad política y económica derivados de la guerra de Independencia:

La Academia de Bellas Artes ha sido extinguida por la revolución: al presente no tiene ni estudiantes ni director. El edificio y los vaciados de yeso subsisten aún, pero sus fondos se han perdido, ¿podremos esperar su restauración? «El Barón de Humboldt nos ha hecho una descripción, más bien lisonjera del establecimiento en la época en que visitó el país. Si su información fue correcta, como, en efecto, tengo todas las

⁴⁰⁰ Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 164.

⁴⁰¹ Poinsett, Joel R. *Notes in Mexico, made in the Autumn of 1828*. By a Citizen of the United States. Filadelfia. 1824, p. 118. Citado en Arnáiz y Freg, Arturo, Op. cit., 1938, p. 27, también citado en Fernández, Justino. *El arte del siglo XIX en México*, UNAM, México, 1983, p. 14 .

razones para creerlo,-veinte años de guerra interna e insurrecciones han producido un cambio deplorable en el estado de las Artes. [...] Al presente no hay un solo alumno en la Academia, y aunque su venerable Presidente vive todavía, está en la miseria y casi ciego. Ni un paisajista, ni un pintor de monumentos arquitectónicos queda en esta gran ciudad, sus únicos artistas son los que copian asuntos religiosos para los templos o aquellos que intentan retratar; pero todos son deplorablemente malos. Parece que el empleo principal del lápiz es el de decorar carruajes y cabeceras de camas de madera.⁴⁰²

En 1824 la Academia reabrió sus puertas y, a pesar de su avanzada edad, Ximeno continuó al frente de la institución. Una de sus últimas intervenciones fue el dictamen de un retrato del General Ignacio Allende (1769-1811). Los artistas novohispanos afrontaron grandes dificultades a la hora de representar a los héroes de la independencia ya que, en la mayoría de los casos, hubo una gran incertidumbre en torno a su apariencia real, en ocasiones fueron retratos hablados o realizados *post mortem* además, la posesión de estas imágenes estuvo perseguida por las fuerzas leales a la corona. Inmaculada Rodríguez lo explica de la siguiente forma «las efigies de los héroes que parecen haber sido realizadas en el período de 1810-1821 —pues nos movemos en un terreno incierto— son de autores anónimos y probablemente realizadas en talleres artísticos de tradición gremial. La Academia de Bellas Artes —institución española y conservadora— pasaba por un momento crítico y se limitó, como era lógico, a seguir realizando los retratos de los reyes y virreyes y de la burguesía capitalina, tal y como su normativa artística dictaba».⁴⁰³

Debemos señalar que precisamente Rafael Ximeno fue quien posiblemente realizara el retrato de una de las heroínas de la Independencia tal y como refleja la atribución que Jaime Cuadriello hizo del, hasta ahora anónimo, retrato de Josefa Ortiz de Domínguez conservado en el Castillo de Chapultepec, y que comentaremos en el próximo capítulo de este estudio. Sin embargo, el juicio emitido sobre la calidad del retrato de Ignacio Allende

⁴⁰² Bullock, William. *Six months residence and travels in Mexico. Containing remarks on the present state of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures, trade, agriculture, and antiquities.* John Murray, Londres, p. 160, citado en Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915.* Texas Pan American Series, 1962, p. 67. Traducido al castellano en Arnáiz y Freg, Arturo, Op. cit., 1938, p. 29.

⁴⁰³ Rodríguez Moya, Inmaculada. «La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente», *De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, en Pérez Vejo, Tomás y Quezada, Marta Yolanda (coords.), Museo Nacional de Historia, INAH, México, 2009, pp. 38 y 41.

presentado en la Academia no posibilitó un dictamen favorable debido estrictamente a sus cualidades formales, cuyas deficiencias Ximeno enumera así:

carece de los rudimentos del arte, ya considerándolo como retrato, por no estar parecido a juicio de los que lo conocieron, ya como pintura, es una reunión de desaciertos en el arte, descorregidos sus contornos, falta de efecto por el colorido, sin contraposición en el claro y obscuro, por lo que argumento que es una pintura que carece de todo mérito artístico.⁴⁰⁴

Observamos pues, como Ximeno, hasta en el final de su vida, defendió el cumplimiento de los preceptos academicistas intentando establecer esta tendencia en la producción artística de los obradores independientes de la ciudad. Ximeno falleció en junio de 1825.⁴⁰⁵ El último documento que se conserva firmado por él corresponde al 2 de abril de 1825, en él se recogen las recomendaciones de los alumnos de San Carlos que van a marchar pensionados a Roma:

Sr Presidente de la Academia Nacional de San Carlos.

Cumpliendo con lo que Vuestra Señoría me encargó de que ponga una instrucción para los pensionados que van a Roma digo: que estos después de haber concluido su viaje procurarán ser obedientes a los respectivos directores que el señor Vázquez su conductor les solicite procurando dicho señor escogerlos entre los hombres de más habilidad que haya allí; que dichos enviados empleen para su aprovechamiento los días de fiesta en ver las antigüedades, galerías, y demás cosas pertenecientes a sus Artes asistiendo constantemente al Estudio del Natural en la Academia del Campidolio y procurando remitir aquí anualmente sus estudios para conocer los progresos de su adelanto. Es cuanto a cerca de esto puede decir. Rafael Ximeno.⁴⁰⁶

Con estos consejos cierra su trayectoria docente un hombre que dedicó gran parte de su carrera a la transmisión de conocimientos, mostrando una entrega e interés notables por posibilitar a sus alumnos un aprendizaje completo aportando a la Real Academia de San Carlos de México los métodos de estudio que él mismo siguió a lo largo su etapa de formación en Valencia, Madrid y Roma. A pesar de los problemas económicos que

⁴⁰⁴ AAASC, Doc. 1697. Citado en Rodríguez Moya, Inmaculada. *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006.

⁴⁰⁵ Fernández, Justino. Op. cit., 1943, p. 353.

⁴⁰⁶ AAASC, Doc. 2179

atravesó la institución, Ximeno intentó mantener la escuela en funcionamiento aunque no se recibieran las dotaciones asignadas ni los sueldos correspondientes a los trabajadores del establecimiento. Entre los alumnos que asistieron a la Academia tanto durante su etapa inicial, capitaneada por Jerónimo Antonio Gil, como durante el período en el que Rafael Ximeno estuvo al frente del plantel, destacaron José María Vázquez (1765-c.1826), Juan de Sáenz (--), José María Guerrero (--), José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815) y el escultor Pedro Patiño Ixtolinque (1774-1835). A partir del año 1843 la actividad de la Academia Nacional de las Nobles Artes de San Carlos se verá impulsada gracias a la reorganización de su sistema de financiación a partir de la dotación de los beneficios de la Lotería Nacional, asignados por decreto del presidente Antonio López de Santa Anna (1794-1876).⁴⁰⁷ La llegada de nuevos profesores, entre ellos el pintor Pelegrín Clavé (1811-1880), marcarán el inicio de un nuevo impulso del arte académico en México.

9. Noticias sobre Luisa Flores Mendizábal, viuda de Ximeno

Luisa Flores Mendizábal, viuda de Rafael Ximeno, realizó varias solicitudes a la Academia para reclamar la deuda de 5,881 pesos correspondientes a los salarios atrasados a su difunto esposo. Se llegó a un acuerdo por el que recibiría 500 pesos anuales a cuenta de este adeudo; a la viuda de Manuel Tolsá se le había asignado esa misma cantidad años atrás. Después de cuatro años de peticiones, Luisa Flores consiguió que le pagaran la cantidad de 25 pesos al mes.⁴⁰⁸

La mujer debió pasar apuros económicos a la muerte de su esposo lo que le condujo a acondicionar una de las habitaciones de su casa para recibir huéspedes. El cartógrafo y anticuario de nacionalidad francesa Frédéric Waldeck (ca.1766-1875), registra en su diario su estancia en febrero de 1826 en la casa con el n.º 3 de la segunda manzana de la calle de Vanegas, domicilio de la viuda de Ximeno. Ella misma le acompañará en su visita a la Iglesia de Santa Teresa donde el viajero queda impresionado por las pinturas realizadas por

⁴⁰⁷ Sobre esta etapa de la Academia consultar el trabajo de Fuentes Rojas, Elizabeth. *Renacimiento de la Academia de San Carlos Mexicana: crisis y consolidación como centro docente y como museo*. Artículo LASA 6 de octubre 2010.

http://blogs.fad.unam.mx/academicos/elizabeth_fuentes/wp-content/uploads/2011/05/Articulo-LASA-2010-Renacimiento-de-la-Academia1.pdf [8 de marzo 2017]

⁴⁰⁸ Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 1986. Nota 9, p. 110 y Moyssén, Xavier. Op. cit., 1985. Nota 7, p. 13.

Ximeno. En su diario habla del pintor, recién fallecido con la siguiente información que le debió facilitar su viuda «Que el Rey de España, Carlos IV, había enviado aquí, así como a Tolsá, [...] Ximeno fue discípulo de Mengs» y de su visita a la Iglesia de Santa Teresa anota en su diario «es la más bella de México por el orden de la arquitectura jónica del interior, así como por las pinturas al fresco pintadas en el interior por un español que acaba de morir; su color recuerda mucho al de La Sœur».⁴⁰⁹

Años más tarde, en 1846 Luisa Flores acudirá a un notario para adjudicar la herencia de una casa en la calle Corretgería de Valencia recibida por fallecimiento de Mariano Ximeno, hermano de su marido. La viuda realiza esta petición para poder saldar una deuda de dos mil ochocientos pesos contraída por Rafael Ximeno con Don Mariano Sacristán.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Fernández, Justino. «El diario de Waldeck», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 22, 1954, pp. 27-28.

⁴¹⁰ AHAGN. *FA*, Notaría 169, escribano Ramón de la Cueva. acta 28272, 23 de julio de 1846, f. 40360. «una casa de patio situada en la misma ciudad de Valencia, en la calle de la Corregería señalada con el número onze y otros muebles todo de valor de veinte y dos mil seiscientos diez reales, veinte y seis y medio maravedi vellón».

Capítulo 4. El retrato

El retrato en la Nueva España fue un género secundario si se compara con la cantidad de pintura religiosa producida por los artistas. Durante los siglos XVI y XVII encontramos casi de manera única retratos oficiales de pintores anónimos, correspondientes a virreyes y autoridades de la alta jerarquía eclesiástica. El retrato oficial tenía un fin concreto, fungir como documento histórico con el que se manifestaba la continuidad en la sucesión de mandatarios, legitimando así su poder.⁴¹¹ El Virrey, encarnaba en sí mismo la representación del rey en el territorio de ultramar. Tenía palacio y corte y era la figura en torno a la cual giraba la élite social novohispana, era la figura a quien querían parecerse e imitar de la misma forma que en España el rey era el centro de atención de la corte.⁴¹²

En la Nueva España se siguieron los modelos del retrato hispánico cuyo carácter describe así Javier Portús «Una de las características que definen el retrato español de la Edad Moderna es que con él frecuentemente se buscaba más que la plasmación de los rasgos psicológicos que individualizaban y distinguían al modelo, su caracterización como integrante de un determinado grupo social mediante la multiplicación de elementos (trajes, cortinajes, muebles, etc.)». ⁴¹³ Esto es algo que vemos de manera clara en el retrato novohispano de los siglos XVI y XVII. Dado que los pintores se dedicaron principalmente a la pintura de temática religiosa, cuando realizaban incursiones en el género del retrato, optaban por representar a los modelos de manera fría y distante. Elisa Vargaslugo describe el carácter de estas obras como más cercanas a la espiritualidad religiosa que al naturalismo «La mirada —centro de la expresión— es casi siempre quieta, severa, en muchos casos inexpresiva y rara vez elocuente, sobre todo en los retratos de autoridades eclesiásticas y

⁴¹¹ Portús Pérez, Javier. «Varia fortuna del retrato en España», en Javier Portús Pérez (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 40.

⁴¹² Rodríguez Moya, Inmaculada. *La mirada del Virrey*, Universitat Jaume I, Castellón, 2003, p. 59.

⁴¹³ Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Editorial Nerea, Hondarribia, 1999, p. 166.

civiles, en los que parece deliberado el ausentismo que ofrecen los rostros, posiblemente en el deseo de comunicar espiritualmente el retrato». ⁴¹⁴

A diferencia de las obras que se realizaban en Europa, en el virreinato existía un claro afán por captar con fidelidad los rasgos característicos de cada persona huyendo de toda idealización. ⁴¹⁵ En la búsqueda de la verosimilitud no se obviaban rasgos poco favorecedoras como narices prominentes, arrugas o miradas estrábicas, estos y otros ejemplos están presentes en los retratos de varios virreyes. El objetivo principal del retrato era dejar constancia documental de la existencia de las personas representadas, de ahí la importancia de la fidelidad a la imagen verdadera y el cuidado con el que se resaltan detalles distintivos como joyas o vestimentas. Durante este tiempo se repitieron esquemas compositivos con presencia de blasones heráldicos y cartelas sobre fondos mayoritariamente neutros, obteniendo siempre como resultado representaciones rígidas y severas.

Será a inicios de siglo XVIII cuando se introduzcan una serie de novedades en la tipología del retrato que provocarán un cambio notable en el género. La aristocracia novohispana comenzará a querer ser retratada y opta mayoritariamente por las composiciones de cuerpo entero que repiten el esquema de blasón, cartela y cortinaje. ⁴¹⁶ Sin embargo, en el retrato oficial los esquemas tradicionales se enriquecen al añadirseles fondos con presencia de columnas, cortinas y, en algunos casos, perspectivas abiertas y paisajes. Existe mayor profusión en los detalles del mobiliario e indumentaria; las figuras, sin embargo, seguirán siendo bastante rígidas y con escasa volumetría.

⁴¹⁴ Vargaslugo, Elisa. «El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 51, 1983, p. 14.

⁴¹⁵ Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2003, pp. 58-59.

⁴¹⁶ Rodríguez Moya, Inmaculada. «La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente», *De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, en Pérez Vejo, Tomás y Quezada, Marta Yolanda (coords.), Museo Nacional de Historia, INAH, México, 2009, pp. 31-32.



Retrato del virrey segundo duque de Linares. Juan Rodríguez Juárez
 Óleo sobre lienzo. 208 x 128 cm
 Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

En «el siglo por excelencia del retrato novohispano», tal y como denomina a este periodo Inmaculada Rodríguez, destacan las obras realizadas por Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) protagonista del giro estilístico que toma la pintura novohispana.⁴¹⁷ En sus retratos, el artista criollo introdujo rápidamente las novedades que en España se estaban asimilando con la llegada de pintores franceses como Jean Ranc (1674-1735), Hyacinthe Rigaud (1659-1735) o René-Antoine Houasse (c. 1645-1710) a la corte del rey Felipe V. Estas influencias se pueden observar claramente en los retratos que realizó del virrey Fernando de Alencastre, segundo duque de Linares (1661-1717) obras que destacan por la profusa ornamentación en la indumentaria, la plasmación de las diferentes calidades, el cuidado detalle en el mobiliario y por la introducción de objetos con elaboradas referencias simbólicas. El lienzo realizado para el Convento de San Sebastián⁴¹⁸ será el primer retrato

⁴¹⁷ Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2003, p. 67.

⁴¹⁸ Museo Nacional de Arte. Número de inventario 3180.

de un virrey en el que aparezca un reloj de mesa, este elemento alude al preciso ejercicio de gobierno con el que el duque de Linares desempeñó su cargo.⁴¹⁹ Otros pintores en cuyos retratos queda patente el giro estético del género serán Francisco Martínez (ca.1692-1758), José de Ibarra (1688-1756) y Miguel Cabrera (1695-1768).⁴²⁰



Retrato de Don Francisco Sánchez de Tagle. Miguel Cabrera
Óleo sobre lienzo. 205 x 127 cm
Museo Nacional de Historia. Ciudad de México

A mediados del siglo XVIII se producen una serie de acontecimientos políticos y económicos en Europa que llegarán a afectar de manera directa al ámbito artístico. La fundación de las Academias de Bellas Artes y el fin del sistema gremial cambiará la estimación que se tenía del trabajo de los artistas. La transformación provocada por la

⁴¹⁹ Berndt León Mariscal, Beatriz. «Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares», *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 99, 2011, pp. 207- 209.

⁴²⁰ Alcalá, Luisa Elena. «La obra del pintor novohispano Francisco Martínez», *Anales del Museo de América*, Madrid, núm. 7, 1999, pp. 175-187; Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2003, pp. 68-71.

corriente de pensamiento ilustrado quedará de manifiesto en los retratos de la época ya que este es uno de los géneros que refleja con mayor inmediatez los cambios de la sociedad. La obra de Rafael Mengs, que Ximeno observa y copia en Madrid, le servirá para asimilar una forma de retrato que pondrá en práctica en las obras que realice en la Nueva España. Su vinculación a las Academias de Valencia y Madrid también le permitió estar en contacto con la obra de retratistas sobresalientes como fueron Francisco Bayeu (1734-1795), Mariano Salvador Maella (1739-1819) o Francisco de Goya (1746-1828).

Conocemos el interés que Ximeno tuvo por el género del retrato desde su etapa de formación lo que le llevaría a copiar, tal y como hemos mencionado, el autorretrato de Rafael Mengs (1728-1779) y el retrato de la marquesa de Llano también del artista bohemio. En su faceta como ilustrador para las imprentas españolas, dibujará numerosos retratos de autores basándose en imágenes ya existentes como por ejemplo la lámina que representa a Juan Luis Vives con la que abre su *Opera Omnia* publicada en 1782 o los retratos de Lope de Vega, Quevedo o Calderón de la Barca pertenecientes a los *Retratos de Españoles Ilustres* de 1791. También es muy destacable su labor al realizar la serie de 68 retratos de reyes para la edición publicada entre los años de 1783 a 1797 de la *Historia General de España* de Juan de Mariana, remarcando variados rasgos faciales en cada efigie con un claro afán individualizador. Los retratos que pintó al óleo de los reyes Carlos III y Carlos IV, destacan por la naturalidad con la que captó sus rasgos y expresión facial.

Con este bagaje llegará Rafael Ximeno a la Nueva España pocos años antes de que finalice el siglo; realizará varios retratos de carácter oficial pero será en las obras en las que represente a artistas y hombres de ciencia en las que aportará mayores novedades al ámbito del retrato novohispano. Los retratos de Rafael Ximeno se caracterizan por la marcada naturalidad con la que presenta a sus modelos; aparecen retratados de tres cuartos, con poses dinámicas y espontáneas con el fin de liberarse de la predominante rigidez del retrato realizado hasta el momento. Podemos observar estas características al comparar el retrato que el pintor José María Vallejo (activo en 1800)⁴²¹ realiza del arzobispo virrey Francisco Xavier de Lizana y Beaumont con el que pintó Ximeno.

⁴²¹ Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2006, pp. 98-100 y Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2003, p. 225



Retrato de Francisco Xavier de Lizana y Beaumont. José María Vallejo
Óleo sobre lienzo. 93 x 68
Museo Nacional de Historia. Ciudad de México



Retrato de Francisco Xavier de Lizana y Beaumont. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. s. m.
Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México

Se observa también un claro interés por captar la psicología de las personas que posan para él, conseguida al cuidar tanto su expresión facial como la actitud corporal. Técnicamente observaremos como su formación académica, manifiesta en su excelente dominio de la anatomía y calidad como dibujante del natural, le permitirá lograr corporeidad y volumetría en sus obras. Para ello otorgará un gran protagonismo a los brazos y manos de sus modelos a quienes sitúa de pie y también en la novedosa, para el ámbito novohispano, postura sedente en escuadra. A lo largo de los años en los que utiliza su libreta de apuntes, Ximeno se ejercita de manera constante realizando numerosos retratos. Algunos serán meros apuntes a lápiz, otros estarán perfectamente terminados; destacan tres delicadas acuarelas en las que representa a dos mujeres y un niño. En las páginas de su libreta queda de manifiesto su hábil manejo del dibujo al natural, cualidad que le permitió ser un excelente fisonomista.

Uno de los aspectos más destacados será el delicado manejo del pincel con el que Ximeno consigue plasmar con precisión diferentes calidades. Sobresale la naturalidad de sus carnaciones rompiendo así con el carácter no sensorial y el acabado de «piel lisa, tan tersa que parece no tener poros» con el que Elisa Vargaslugo describe el retrato

novohispano de los siglos XVII y XVIII.⁴²² Las pinceladas en rostro y manos estarán siempre perfectamente fundidas para plasmar con naturalismo la piel y los rasgos faciales de los modelos, delicado tratamiento característico de la obra de Mengs. En determinados momentos también utilizará pinceladas más sueltas o de ligeros toques para captar los brillos de las joyas o los detalles de los bordados de las ropas que portan sus modelos, tal y como pudo observar en obras de Mengs y Goya.

El artista valenciano utilizará un cromatismo variado, pasando de delicados colores pastel como el azul de la casaca con la que presenta al fundador de la Academia de San Carlos Jerónimo Antonio Gil o el amarillo brillante del pantalón del científico y naturalista Alexander von Humboldt. El retrato tendrá por objetivo representar a la persona como individuo singular más que como ser social, por lo que prescindirá de cartelas siempre que pueda sustituyéndolas por objetos con una narrativa complementaria.⁴²³ Cuando tenga que incluir inscripciones, aparecerán de manera integrada en algún elemento arquitectónico para no romper la homogeneidad espacial.⁴²⁴ El mobiliario que incluye en sus retratos será cercano al gusto neoclásico, sillas y mesas estilo directorio con detalles ornamentales como cenefas con hojas de laurel o roleos de acanto.

En el retrato de Jerónimo Antonio Gil, considerado por Moysén como «la mejor pintura del neoclasicismo novoespañol»,⁴²⁵ podemos observar como un Ximeno recién llegado a México se afana por cuidar al máximo cada detalle y así obtener un resultado satisfactorio que demostrara al director y fundador de la Academia sus habilidades como pintor y a la vez, le hiciera ganar su favor y confianza. Es un retrato que tiene como fin mostrar a Gil como miembro del alto funcionariado y resaltar su papel como máximo responsable artístico al frente de la Real Casa de la Moneda y de la Real Academia de Bellas Artes. Con esta obra también se pretende dar reconocimiento a la disciplina del

⁴²² Vargaslugo, Elisa. Op. cit., 1983, p. 14.

⁴²³ Pérez Vejo, Tomás y Quezada, Marta Yolanda (coords.), *De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, Museo Nacional de Historia, INAH, México, 2009, p. 19.

⁴²⁴ «Ximeno y Planes, formado en una tradición diferente, mucho más moderna elimina de golpe esta superposición, logrando una completa homogeneidad espacial» Ramírez, Fausto. *Arte del siglo XIX en la Ciudad de México*, La Muralla, México, 1984, p. 16.

⁴²⁵ Moysén, Xavier. «La pintura y el dibujo académico», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982. Tomo 9, p. 98.

grabado y elevarla a la categoría de arte liberal, es por eso que se incluyen diferentes instrumentos y herramientas relacionadas con esta actividad.

Los retratos del arquitecto y escultor Tolsá y del platero Rodallega muestran la nueva percepción del artista que se pretendía establecer desde la academia. Esta idea aparece representada tanto en el plano público, en el caso de Tolsá al que vemos vestido de gala; como en el ámbito privado, Rodallega aparece retratado en pleno proceso creativo en la intimidad de su obrador. El trabajo de los artistas se valorará como actividad intelectual con la que pueden alcanzar reconocimiento social y puestos privilegiados en la sociedad novohispana. A través de la Academia de Bellas Artes se consolida el neoclasicismo como el estilo ligado al poder, razón por la que esta corriente artística querrá ser adoptada por las élites novohispanas. En la propagación del *buen gusto* los académicos y sus creaciones tendrán un papel crucial, Rodallega lo hará a partir del equilibrio de líneas en sus delicadas creaciones en plata mientras que Tolsá transmitirá el mensaje estético a partir de obras a gran escala como el Palacio de Minería o la estatua ecuestre de Carlos IV que llegó a impresionar a Alexander von Humboldt por su marcado clasicismo:

El señor Tolsá, profesor de escultura en México, ha logrado fundir allí mismo una estatua ecuestre de Carlos IV, obra que, exceptuando la de Marco Aurelio, de Roma, excede en belleza y pureza de estilo a todo cuanto nos ha quedado de este género en Europa.⁴²⁶

Precisamente los retratos que realiza para el Real Colegio de Minería de los científicos Alexander von Humboldt y Andrés Manuel del Río son claro reflejo de la importancia que en estos momentos se dio a la investigación científica y al desarrollo y progreso de diferentes disciplinas desde instituciones educativas recientemente fundadas por iniciativa real. En el caso de estos dos científicos ilustrados, sus hallazgos en el ámbito de la química y la geología, serán de crucial importancia para el desarrollo de la mineralogía en el virreinato, siendo este uno de los aspectos prioritarios en la política colonial de la corona española. En el retrato del joven Humboldt, Ximeno capta la inquietud intelectual de este investigador multidisciplinar al representarlo con mirada vivaz, pelo alborotado y piel sonrosada por el sol. El paisaje que se abre al fondo y en el que se

⁴²⁶ Humboldt, Alexander von. *Ensayo Político sobre la Nueva España*, vol. II, Ed. Pedro Robredo, México, 1941, p. 123.

observa un cono volcánico nevado sirve para resaltar el ingente trabajo de recogida de datos y muestras que Humboldt realizó en plena naturaleza durante su expedición por los virreinos españoles y que tendría como resultado la publicación de variados estudios de gran importancia para el desarrollo de la geografía física, botánica, vulcanología y otras disciplinas científicas.

A través del análisis de estos retratos también se podrá observar la evolución de la indumentaria y su papel distintivo como símbolo de estatus o de pertenencia a determinados grupos de la élite social. Gil y Tolsá aparecen vestidos de manera elegante para enfatizar el ennoblecimiento del trabajo artístico. Rodallega, retratado trabajando en su obrador, aparece vestido de manera sencilla pero distinguida. En el retrato de Humboldt se observan novedades en cuanto a corriente estilística, las casacas a la moda francesa realizadas en seda serán sustituidas por las de corte militar, mientras que los pantalones irán alargándose dejando atrás los calzones cortos. De igual manera, las pelucas con roleos irán quedando en desuso dejando al descubierto el cabello natural de los personajes retratados.

En el ámbito del retrato oficial, Ximeno no gozará de la misma libertad con la que representó a sus compañeros de profesión y a los hombres de ciencia, deberá ceñirse a los esquemas compositivos preexistentes y a la función específica del retrato de aparato. Inmaculada Rodríguez Moya resalta la importancia política que las imágenes de los monarcas tenían en las juras reales o exequias fúnebres celebradas en los virreinos y que servían para renovar votos y mantener el estrecho vínculo de lealtad a la corona.⁴²⁷ No han sido localizados hasta la fecha el retrato que realizó Rafael Ximeno del rey Carlos IV para la sala de juntas de la Academia ni el *pendant* de Fernando VII y de la reina María Isabel de Braganza destinado al Palacio Virreinal. En estas obras posiblemente siguieran la línea estilística de los retratos de Carlos III y Carlos IV⁴²⁸ que, a petición de Jerónimo Antonio Gil, Mariano Salvador Maella envió a la Academia de San Carlos en 1792 y en los que se

⁴²⁷ Rodríguez Moya, Op. cit., 2003, pp. 83-93.

⁴²⁸ Estas dos obras se encuentran en el Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México.

manifiesta de manera clara la corriente de retrato oficial instaurada por Mengs en la corte madrileña.⁴²⁹

En cuanto a los retratos de virreyes realizados por Rafael Ximeno, son cuatro los que se analizarán en este estudio de los que uno, hasta ahora, no había sido identificado como obra del artista valenciano; corresponde a la obra que representa al virrey Félix Berenguer de Marquina (1733-1826) y que está incluido en la galería de virreyes del Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México donde también se exhiben sus retratos del virrey José de Iturrigaray (1742-1815) y del arzobispo-*virrey* Javier de Lizana y Beaumont (1750-1815). El retrato del arzobispo-*virrey* Alonso Nuñez de Haro y Peralta (1729-1800) fue el primer retrato oficial que realizó Ximeno en México y curiosamente no es un óleo sino una estampa abierta por Joaquín José Fabregat, director del ramo de grabado de la Academia novohispana y con quien ya había colaborado el pintor ilustrando obras impresas, tal y como se ha estudiado en el capítulo dedicado a la faceta del artista valenciano como dibujante para grabados.

En todos los retratos oficiales realizados por Ximeno, a pesar de seguir esquemas preexistentes, observaremos su preocupación por superar la rigidez en las poses, optando siempre por dar protagonismo a los brazos y las manos de sus modelos. Los rostros y miradas tendrán gran relevancia en un intento de resaltar la individualidad y psicología de cada uno de los mandatarios. Se mantendrá su característico tratamiento de las calidades y el cuidado detallismo en la representación de la indumentaria y joyas distintivas, como son las encomiendas o las cruces arzobispales.

Rafael Ximeno, en su papel como director general de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, se preocupó por conceder la importancia que merecía el género del retrato velando por el cumplimiento de los parámetros estilísticos que, según el buen gusto establecido, debían cumplir las obras producidas por los artistas locales. Tal y como hemos citado en el capítulo anterior, en el dictamen que ofreció Ximeno en 1824, casi al final de su vida, sobre un retrato que representaba a Ignacio Allende (1769-1811) héroe de la independencia, el pintor valenciano evalúa el cuadro con las siguientes palabras:

⁴²⁹ Rodríguez Moya, Inmaculada. *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 46-48.

carece de los rudimentos del arte, ya considerándolo como retrato, por no estar parecido a juicio de los que lo conocieron, ya como pintura, es una reunión de desaciertos en el arte, descorregidos sus contornos, falta de efecto por el colorido, sin contraposición en el claro y obscuro, por lo que argumento que es una pintura que carece de todo mérito artístico.⁴³⁰

Recoge pues este dictamen la esencia de lo que el artista valenciano consideraba un buen retrato: fidelidad en la representación del individuo, precisión en el dibujo y los contornos de la figura, utilización de un rico cromatismo y acierto en el manejo lumínico con el fin de crear efectos de volumetría. En su intento de mostrar tanto a sus alumnos como a los demás pintores de los obradores independientes las enseñanzas promovidas desde la academia, convertirá sus retratos en ejemplos prácticos de la aplicación de estos cánones, cuya presencia constante podremos constatar en cada una de las obras que analizaremos a continuación.

1. Retrato civil

Al poco tiempo de llegar a la Nueva España, la realización del retrato de Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) debió suponer una de las primeras oportunidades de Ximeno para demostrar su habilidad como pintor y retratista ante el director de San Carlos y demás académicos. Esta obra ofrece una representación en tres niveles de Jerónimo Antonio Gil, primero como grabador de la Real Casa de la Moneda, segundo como impulsor y director de la Real Academia de San Carlos y tercero como persona perteneciente a la élite novohispana, cuya ascensión social ha conseguido ejerciendo una profesión liberal. Con esta obra Ximeno presenta una serie de novedades que supondrán la instauración de principios academicistas en un género que hasta el momento se mantenía bastante estático, no en vano Xavier Moysén habla de este lienzo como «la obra máxima de la pintura neoclásica virreinal».⁴³¹

Jerónimo Antonio Gil aparece representado de medio cuerpo en un espacio interior enmarcado por un cortinaje y una ventana al fondo a través de cuyos cristales podemos ver el cielo y el perfil de algunos edificios de la ciudad. Con este recurso Ximeno consigue

⁴³⁰ AAASC, Doc. 1697, aparece en Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2006, p. 106.

⁴³¹ Moysén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería, UNAM, México, 1985, p.17.

aligerar la composición y presentar una iluminación más natural dentro del cuadro, lo que le permitirá crear juegos de volúmenes y sensación de profundidad. Esta distribución espacial con el modelo en primer plano y encuadrado a partir de las caderas recuerda ligeramente al retrato de Manuel Godoy (1767-1851) realizado por Antonio Carnicero (1748-1818)⁴³². La postura de Gil, con un brazo flexionado y otro extendido, hace que se genere un juego de diferentes planos y muestra el dominio de la representación anatómica de Ximeno quien se recrea con especial cuidado en las manos y rostro del retratado. Destaca el detalle con que se plasman las diferentes calidades de los elementos incluidos en el cuadro como por ejemplo los brillos de la seda o los pequeños destellos de los metales. Predomina en el lienzo un suave cromatismo de cierto aire rococó en tonos fríos interrumpido solamente por los colores utilizados en las carnaciones.



Retrato de Jerónimo Antonio Gil. Rafael Ximeno y Planes
Óleo sobre lienzo. 116 x 81 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

⁴³² Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Número de inventario: 1073.

Los elementos referentes a su labor como primer grabador de la Real Casa de la Moneda aparecen en la composición de manera integrada aludiendo a la producción numismática y de medallas de dicha institución. Al fondo vemos una prensa de volante con el escudo real labrado en su parte frontal. Los borbones, dentro de sus políticas de reformas económicas, quisieron mejorar la calidad del dinero en circulación. Introdujeron el uso de este tipo de prensa porque suponía un gran avance en la acuñación de monedas ya que producía piezas con mayor precisión y detalle superando con creces los resultados obtenidos con los molinos de laminación.⁴³³ Esta novedad técnica ofrecía a los grabadores la posibilidad de realizar composiciones más minuciosas sin que perdieran calidad al momento de ser transferidas al metal. En primer plano, la mano derecha de Gil sostiene una medalla de bronce cuyo troquel apoya en la mesa junto a un par de buriles. El conjunto de estos elementos aluden a la maestría del artista zamorano en las técnicas de grabado en hueco y en lámina.⁴³⁴

Es posible, tal y como sugiere Moyssén, que la pieza que sostiene Gil en sus manos sea la medalla que diseñó en 1788 dedicada al rey Carlos III para conmemorar la fundación de la Academia ya que el troquel está colocado encima de un ejemplar de los estatutos de la institución. Podemos afirmar que está en lo cierto ya que en la superficie del troquel se distingue la forma del sepulcro alegórico representado en el reverso de dicha medalla. En 1792 el Virrey Miguel de la Grúa Talamanca, Marqués de Branciforte (ca.1755-1812) obsequió a la Academia de San Fernando dos ejemplares de la misma adjuntando una detallada explicación de las inscripciones y motivos representados.⁴³⁵

⁴³³ Feria Pérez, Rafael «La industrialización de la producción monetaria en España, 1700-1868», *VI Jornadas Científicas sobre documentación borbónica en España y América (1700-1868)*, UCM, Madrid, 2007, pp. 155-156.

⁴³⁴ Cuadriello, Jaime. «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 210.

⁴³⁵ Se puede leer junto al busto de Carlos III la siguiente leyenda CAROLUS III HISPANIARUM ET INDIARUM REX MEXICANA ACADEMIA FUDATORI SUO, y en el reverso junto al sepulcro alegórico la inscripción QUI INGENUAS REVOCAVIT ARTES. EXTINCTUS AMABITUR IDEM. Fuentes Rojas, Elizabeth, *Numismática. Catálogos razonados de los acervos artísticos de la Academia de San Carlos*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 1998, vol 1, p.30.



Jerónimo Antonio Medalla 66mm módulo, 93,7 gr. bronce.
Colección numismática universitaria. UNAM

En Madrid recibieron la pieza y en Junta Ordinaria evaluaron muy favorablemente su concepción y factura: «Vistas las medallas en junta con la explicación de las inscripciones, que a ellas acompaña, alabaron mucho el buen gusto y primor con que están executadas, y lo ingenioso de su disposición, siendo todo correspondiente a los progresos de las artes de este Real instituto».⁴³⁶ Es posible que esta valoración tan positiva de la medalla inclinara al grabador a ser retratado sosteniéndola orgullosamente entre sus manos.

El siguiente nivel de representación del retrato es el de Jerónimo Antonio Gil en su papel de impulsor de la fundación de la Real Academia de México, primer director de la misma y responsable de la enseñanza del ramo de grabado. La presencia del volumen con los estatutos de la institución, la medalla dedicada a Carlos III y el busto escultórico son los elementos con los que Rafael Ximeno transmite este mensaje. Ya hemos comentado que Gil llegó a la Nueva España con una copia de los estatutos de la Academia de San Fernando de Madrid, lo cual revela que de antemano pensó en la posibilidad de proponer la fundación de una academia de bellas artes novohispana. Gil vio como parte de sus esfuerzos fundacionales quedaron opacados por la figura del superintendente de la Casa de la moneda Fernando José Mangino quien quiso acaparar el mérito de dicha empresa. Años más tarde Gil se referirá sobre sí mismo como la «causa principal» de la fundación de la Academia y

⁴³⁶ Archivo Real Academia de San Fernando, sig. 2-37 citado en Estrada, Genaro. «Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México», *Genaro Estrada. Obras completas*, Siglo veintiuno editores, México, 1988. Texto publicado originalmente en 1935, p. 294 Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950, p. 64.

comentará que en este proceso tuvo que enfrentarse con el superintendente «padeciendo en esto lo que yo solo me sé».⁴³⁷

El busto que aparece a la derecha se ha identificado como una de las cabezas del grupo de Laocoonte ⁴³⁸ con ella Ximeno alude a la importancia del estudio de los modelos de la antigüedad grecorromana, realza el papel como docente de Gil en la Academia y su preocupación por establecer un plan de estudios acorde con el concepto de «bello ideal». Más de veinte años antes Gil tenía en mente este propósito ya que en 1780 tradujo la obra del autor francés Gerard Audran *Las Proporciones del Cuerpo Humano Medidas por las más Bellas Estatuas de la Antigüedad* donde precisamente el primer dibujo con el que Audran ilustra (y que Gil grabará) los ejemplos de mediciones es una reproducción de Laocoonte ⁴³⁹.

No hay duda del fuerte carácter de Jerónimo Antonio Gil, prueba de ello fue el conflicto que sostuvo con el primer grupo de profesores peninsulares que llegó a la Academia novohispana. Ximeno, con el que parece que tuvo buena sintonía desde el principio, consigue plasmar la profundidad psicológica del retratado a través de su expresión facial, el firme gesto de su boca y la dureza de su mirada. Podemos asociar la idea de la captura de la emoción con la expresión presente en la cabeza escultórica que evoca la dualidad de un carácter melancólico-colérico. Recordemos que la esposa de Gil no quiso acompañar al grabador ni a dos de sus hijos en su viaje a la Nueva España quedándose para siempre en Madrid con su hija y su yerno Fernando Selma (1752-1810).⁴⁴⁰

⁴³⁷ AAASC, Doc. 306.

⁴³⁸ Corresponde al hijo situado a la derecha del grupo escultórico. Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, University of Texas Press. Austin, 1962, p. 28.

⁴³⁹ Báez Macías, Eduardo. *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, pp. 95-98.

⁴⁴⁰ Báez Macías, Op. cit., 2001, p. 9



Fernando Selma (grab.) y Tomás Suría (dib.)
 Estampa sobre papel. 303x211 mm
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

Precisamente este último abrió un retrato de Gil basándose en un dibujo de Tomás Suría (1761-1844) en el cual podemos observar los mismos rasgos fisonómicos corroborando así la fidelidad con la que Ximeno representó al grabador zamorano. En el lienzo se rompe con la tradición del retrato novohispano al prescindir de la cartela identificativa, lo que otorga suma importancia a la verosimilitud en la representación del modelo. Existen también dos retratos escultóricos en los fondos de la academia: un busto realizado por Agustín Barragán en 1858 y un relieve obra de Felipe Sojo de 1868.⁴⁴¹ Al ser ejecutados mucho tiempo después del fallecimiento de Gil, ambos se basan en el retrato realizado por Ximeno, quien captó con gran habilidad el carácter difícil y autoritario del grabador.

Por último, comentaremos el tercer nivel de representación que existe en esta obra: Jerónimo Antonio Gil como miembro de la élite novohispana. El porte distinguido y la elegante indumentaria ponen de manifiesto el elevado nivel social de Gil quien alcanza esta

⁴⁴¹ Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2001, p. 40.

posición a través del ejercicio de su arte. El hecho de que aparezca elegantemente vestido y no desempeñando su oficio es una manera de subrayar la apreciación intelectual que los académicos defendían y querían establecer del trabajo artístico. El grabador aparece vistiendo casaca de seda de un suave tono azul turquesa con botones forrados en la misma tela. Bajo esta pieza podemos observar un chaleco blanco, también de seda, con bordados de guirnaldas y ramilletes que se concentran en la zona de la botonadura y bolsillos. Esta prenda tenía como precedente la chupa, que fue acortándose hasta convertirse en chaleco hacia finales del siglo XVIII. Alrededor del cuello lleva corbata de muselina, chorrera con delicados encajes, también presentes en los puños, y peluca empolvada con roleos. Observamos también el anillo de cabujón en oro que Gil luce en su meñique izquierdo. Sin duda su trabajo con metales preciosos debió inclinar su gusto y apreciación por piezas de joyería. Gracias al inventario de bienes realizado tras su fallecimiento sabemos que tuvo un número considerable de casacas de gala y numerosas joyas.⁴⁴² Gil fue un hombre al que agradaba vestir elegantemente y utilizar prendas «a la francesa» lo que distinguía y diferenciaba a los miembros de la élite virreinal.

Rafael Ximeno logró plasmar la personalidad y diferentes facetas profesionales de Jerónimo Antonio Gil en un retrato con un mensaje profundo y a la vez sutil, sin complicaciones compositivas o alegóricas. Con esta representación se reafirma el papel preponderante de Gil en la instauración del academicismo en México y la implantación del gusto clásico como ideal a seguir por todos los alumnos formados en la academia.

Precisamente uno de los mayores responsables de la difusión de los nuevos cánones estéticos fue Manuel Tolsá y Sarrión (1757-1816). La relación entre el director del ramo de escultura y Rafael Ximeno debió trascender a la mera colaboración profesional. Posiblemente, los dos artistas valencianos forjaron a lo largo de los años que pasaron en la Nueva España una relación de profunda amistad. Llegaron al continente americano con tan solo unos años de diferencia. Debieron adaptarse a un panorama artístico diferente y desconocido para ambos, a sus actividades en la Academia, sus relaciones con Jerónimo Antonio Gil y demás académicos así como también acostumbrarse juntos a la nueva vida en la Ciudad de México.

⁴⁴² Báez Macías, Eduardo. Op. cit., 2001, p. 36.

Además de su relación profesional, la cual queda patente en su participación conjunta en proyectos artísticos de gran envergadura como la Catedral o el Palacio de Minería, una muestra de la estrecha relación que debieron tener en el ámbito personal son los tres retratos que Rafael Ximeno realizó de Manuel Tolsá en diferentes momentos de su vida.⁴⁴³

El primero de ellos es el lienzo en el que Tolsá aparece sentado, elegantemente vestido, acompañado de un par de elementos que aluden a su cargo de director del ramo de escultura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Destaca la apariencia distinguida de Tolsá, tanto la indumentaria como el peinado y su pose denotan la presencia de un hombre de clase social elevada conseguida a partir de su labor artística, la cual desde el mundo académico se defiende y reivindica como actividad intelectual. Con este retrato Rafael Ximeno introducirá varios elementos innovadores que dinamizarán la evolución del género del retrato en el ámbito novohispano.

Sobre un fondo neutro de tonalidades pardas vemos a Tolsá sentado de perfil y con la cabeza girada en tres cuartos. Ximeno capta con maestría los rasgos de su rostro, empezando por los ojos cuya mirada parece estar dirigida más allá de nuestra posición como espectadores. Observamos el delicado trabajo del pintor que trata de manera precisa e individualizada cada elemento facial haciendo que las pinceladas se fundan para conseguir la calidad de las carnaciones que tanto pudo admirar en las obras de Mengs. Perfila con cuidado las líneas de las cejas y muestra diferentes tonos en la tez: un ligero sonrosado en la mejillas y un toque grisáceo en la zona de piel ensombrecida por el afeitado del bigote. Tolsá, que era un hombre de mentón prominente (tal y como observaremos en sus otros retratos), queda favorecido bajo los pinceles de Ximeno con esta precisa posición de la barbilla y boca cerrada. Los labios aparecen sonrosados y relajados. La peluca gris con roleos laterales aparece perfectamente empolvada y podemos percibir la categoría táctil conseguida por Ximeno. Las manos también están tratadas con el mismo cuidado y a pesar de ciertos retoques posteriores (visibles sobre todo en el dedo pulgar de la mano izquierda), vemos la postura detallada dedo por dedo, entreteniéndose en cada nudillo y mostrando las

⁴⁴³ Ximeno también se encarga de diseñar la tarjeta de visita de Manuel Tolsá, incluida en el penúltimo capítulo de este trabajo.

venas que translucen a través de la piel, sin duda una muestra más del resultado del énfasis académico en el dibujo y observación del natural.



Retrato de Manuel Tolsá. Rafael Ximeno y Planes
Óleo sobre lienzo, 103 x 82 cm
Museo Manuel Tolsá. Palacio de Minería. Ciudad de México

Tolsá presenta una actitud serena mostrándose como un hombre capaz, seguro y distinguido. Apoya su brazo izquierdo de manera casual sobre la cabeza de una escultura clásica aludiendo a su actividad profesional y al método de enseñanza académico basado en la búsqueda de la belleza ideal en las esculturas de la antigüedad grecorromana. Debemos recordar que fue él el encargado de seleccionar y acompañar desde España a la colección de vaciados en yeso que solicitó Jerónimo Antonio Gil para la recién fundada Academia de

Bellas Artes de San Carlos.⁴⁴⁴ Sostiene con su mano izquierda de manera delicada un cincel para desbastar y pulir el mármol mientras apoya la derecha sobre la rodilla izquierda. Este retrato fue realizado al poco tiempo de llegar Ximeno a la Nueva España ya que Tolsá aparece con un aspecto joven y en el cuadro no hay ninguna referencia a su labor como arquitecto, faceta que comenzó a desarrollar con gran fortuna alrededor de 1795 sin dejar de lado su actividad como escultor.

El escultor aparece vestido con casaca de gorgorán⁴⁴⁵ de un color entre castaño y granate con brillos cobrizos especialmente evidentes en la manga del brazo que vemos en primer plano. Esta casaca está ricamente adornada con bordados de hilo de oro que recorren el cuello, la botonadura y los puños. Vemos los botones (de borde y detalles dorados) que con el avance de la moda quedan convertidos en un elemento puramente ornamental ya que la casaca era una prenda exterior que no abrochaba. Por debajo de esta pieza sobresale el chaleco de un tono gris y también de seda, con unos finos bordados dorados que representan unas guirnalda de motivos vegetales. Tolsá viste una camisa blanca con chorrera y puños con delicados encajes representados con finas y cortas pinceladas de pintura blanca. Los calzones son de la misma tela que la casaca y también están rematados por bordados y un botón. Unas medias blancas completan la indumentaria.

⁴⁴⁴ En Cádiz Tolsá se hizo cargo de los 76 cajones con los vaciados en yeso y otros materiales de estudio el 12 de septiembre de 1790. Tras varios meses esperando un navío que tuviera la capacidad de transportar tan pesada mercancía, embarcó hacia México el 20 de febrero de 1791. Escontría, Alfredo. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, Empresa Editorial de Ingeniería y Arquitectura, México, 1929, p. 59.

Fue también una de sus primeras ocupaciones en la Nueva España la supervisión de la reparación de los daños que sufrieron los yesos en la travesía y desplazamiento desde Veracruz hasta llegar a la Ciudad de México. Bargellini, Clara y Fuentes Rojas, Elizabeth. *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1991, pp. 27-28.

⁴⁴⁵ Tejido de seda cuyo nombre deriva del francés *gros-grain*. Armella de Aspe, Virginia; Castelló Yturbide, Teresa y Borja Martínez, Ignacio. *La historia de México a través de la indumentaria*, Banco Bursátil, Ciudad de México, 1998, p. 83.



Retrato de Ignacio Vergara. José Vergara
Óleo sobre lienzo. 93 x 71 cm
Museo de Bellas Artes San Pío V. Valencia



Retrato de Felipe de Castro por Anton Rafael
Mengs. Grabado de Francisco Ribelles
Biblioteca Nacional. Madrid

Muy posiblemente Ximeno conociera los retratos del escultor y académico valenciano Ignacio Vergara Gimeno (1715-1776) realizado por su hermano José Vergara (1726-1799) así como el que Mengs hizo de Felipe de Castro (ca.1711-1775).⁴⁴⁶ En estos lienzos los dos artistas están acompañados por una pieza escultórica y sus herramientas. Ignacio Vergara, elegantemente vestido, aparece de medio cuerpo situado junto a una peana presentándonos una cabeza femenina en mármol, destaca la apariencia del escultor «haciendo visible su condición, no ya de artesano, sino más bien de artista ennoblecido por la importancia de los encargos y por los títulos conseguidos».⁴⁴⁷ Mengs retrata a Felipe Castro de manera más informal, tocado con un turbante, la camisa ligeramente abierta y los brazos reposando sobre una cabeza de león mientras sostiene entre sus manos las herramientas de trabajo.

⁴⁴⁶ Jaime Cuadriello apunta a la posibilidad de que Ximeno conociera la obra de Mengs a partir de un grabado realizado por Francisco Ribelles teniendo como referencia la copia que Cosme de Acuña realizó del cuadro de Mengs. Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 228.

⁴⁴⁷ Gimilio Sanz, David. *José Vergara (1726-1799) del Tardobarroco al Clasicismo dieciochesco*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2005, p. 182.

Ximeno combina la elegancia de Ignacio Vergara con la actitud relajada de Felipe Castro en su retrato de Manuel Tolsá al que presenta sentado en una elegante silla de medallón de la que solamente vemos parte de su respaldo en madera dorada con detalles decorativos tallados y tapicería roja adamascada. Sobre la silla hay una tela de un intenso rojo y ligeros bordados en dorado que genera con sus pliegues un contraste cromático importante en el lienzo donde predominan tonos más oscuros y que sirve para resaltar la figura del retratado sobre el fondo neutro.

El retrato muestra al artista de Enguera sentado con las piernas cruzadas. Ximeno introduce en América esta novedosa pose con la que dota al modelo de una actitud natural y elegante que contrasta con la rigidez en las posturas de la tradición retratística novohispana. El retrato sedente ofrece la oportunidad al artista de mostrar su habilidad al hacer frente a un reto anatómico y compositivo más complejo en donde es necesario marcar volúmenes para transmitir sensación de profundidad. Fue Goya quien en España comenzó a utilizar esta postura en algunos de sus retratos, en la mayoría de casos, cuando su relación con los modelos era de amistad y podía representarlos en una actitud más distendida para dar una impresión cercana al espectador. Más adelante también la utilizará en ocasiones más formales.⁴⁴⁸ Quizá Ximeno pudo conocer esta tendencia observando el retrato de Agustín Ceán Bermúdez, que realizó el pintor aragonés entre 1792 y 1793 o el de Sebastián Martínez Pérez de 1792 quien estaba afincado en Cádiz y poseía una importante colección de arte. Es posible que antes de embarcar a América Ximeno pudiera haber visitado al coleccionista a través de las conexiones que ambos compartían con el mundo artístico y el círculo de la Academia de San Fernando.⁴⁴⁹

Con este cuadro Ximeno realiza una declaración de principios académicos ilustrados no sólo por lo que representa en el cuadro, sino por la forma de representarlo. Tolsá aparece como un profesional liberal que ha alcanzado una elevada clase social y reconocimiento

⁴⁴⁸ Bordes, Philippe. «*Ferdinand Guillemardet* par Francisco Goya et le portrait officiel autour de 1800», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, p. 407.

⁴⁴⁹ Goya pasó el invierno de 1792-1793 en casa de su amigo Sebastián Martínez Pérez mientras estaba convaleciente de su enfermedad. En 1796 intervino para que la Academia de San Fernando le nombrara Académico de Honor. Pérez Sánchez, Alfonso E. y Sayre, Eleanor, *Goya y el Espíritu de la Ilustración*, Catálogo de la exposición Museo del Prado 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Madrid, pp. 173-175.

público a través de su labor como artista y profesor. Ximeno opta por situar al modelo sobre un fondo neutro prescindiendo de todo elemento decorativo y reduciendo al máximo las referencias a su ocupación. La pose, la actitud y la vestimenta sirven para reforzar la presencia del individuo, que es el elemento único y principal del cuadro. Sigue las tendencias más novedosas del retrato europeo para así introducirlas en la Nueva España, transmitiendo las ideas renovadoras ilustradas que se están poniendo en práctica desde las academias de arte. El tratamiento del tema (fondo neutro, postura sedente, indumentaria a la moda) así como la factura pictórica (calidades y texturas, sombreados, tipo de pincelada) son elementos que en su conjunto conforman un cuadro con el que se transmite el progreso, las ideas renovadoras y en definitiva: la llegada del cambio.

El siguiente retrato que realiza Ximeno a Manuel Tolsá es un pequeño dibujo en sanguina donde este aparece de cuerpo entero junto a la maqueta de la estatua ecuestre de Carlos IV. Esta obra, encargada en 1795 por el Virrey Miguel de la Grúa y Talamanca Marqués de Branciforte (ca.1755-1812), le proporcionó a Tolsá mucha fama y reconocimiento, no solo por el imponente resultado final sino por el desafío técnico que supuso su realización, ya que es una escultura de grandes dimensiones en bronce fundido.⁴⁵⁰

El dibujo muy posiblemente recoge el momento en el que Tolsá presenta el modelo de la estatua a las autoridades que le han encomendado esta obra. Él aparece de perfil junto a un soporte sobre el que descansa la pequeña escultura. Podemos advertir como el artista gira la figura con sus dos manos apoyadas en el pequeño pedestal para que así puedan observar los evaluadores el proyecto por todos sus lados. Con su cabeza dirigida a la izquierda, pose erguida y con un pie adelantado, nos da la sensación de estar escuchando la explicación firme y decidida que el propio Tolsá está haciendo sobre cómo pretende abordar tan complicado trabajo. Es una muestra más del carácter polifacético del artista que

⁴⁵⁰ Todo el proceso del encargo y la realización de la escultura está ampliamente documentado y recogido en el libro Escontría, Alfredo. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, Editorial de Ingeniería y arquitectura, México, 1929 y Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950, pp. 107-118.

solía enfrentarse a grandes proyectos, que nunca antes había realizado, con valentía y confianza en sí mismo.⁴⁵¹



Retrato de Manuel Tolsá. Rafael Ximeno
Sanguina sobre papel. 23x18 cm
Museo Manuel Tolsá. Palacio de Minería. Ciudad de México

Ximeno, hábil y rápido dibujante, capta el momento con precisión utilizando la sanguina tanto para trazar las líneas del dibujo como para sombrear, dar volumen y perspectiva al dibujo. Vemos como el máximo grado de detalle está en el modelo de la escultura, podemos observar perfectamente la postura del caballo y la idea inicial de presentar al monarca con una capa ondeante. Los rasgos faciales de Tolsá no están tan

⁴⁵¹ Tal y como señala Joaquín Bérchez es muy posible que Manuel Tolsá pudiera haber visto el modelo con el que participó su maestro Juan Pascual Mena (1707-1784) en el concurso para el retrato ecuestre de Felipe V propuesto en 1778 por Carlos III. Bérchez, Joaquín. «El adorno no fue delito: Tolsá en México», *Tolsá, Joaquín Bérchez Fotografías*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 17 de septiembre -16 de noviembre, 2008, p. 77.

trabajados pero sí observamos su mandíbula prominente. En esta ocasión el artista viste una casaca no tan adornada como en el retrato anterior y en lugar de peluca se presenta con el pelo suelto y un tanto alborotado. La camisa con cuello y chorrera tiene también puños de encaje que asoman bajo las mangas de la casaca. Otro detalle elegante son las hebillas que adornan sus zapatos.

El diseño de la escultura se concluyó en 1796 realizando una versión provisional en madera y estuco dorado que fue colocada, con grandes festejos, en la Plaza de Armas de la ciudad el 9 de diciembre, fecha elegida por ser el cumpleaños de la reina María Luisa. Hubo salvas de artillería, repique de campanas y música de bandas militares acompañado el solemne acto. El velo que cubría la estatua se retiró entre aplausos y vítores mientras desde la tribuna la virreina y demás autoridades arrojaron 3000 medallas conmemorativas con un diseño que reproducía la propia estatua y que fue grabado por Jerónimo Antonio Gil, por último, el arzobispo ofició una misa en la catedral. El virrey publicó un bando en el que se autorizaba la venta del chinguirito, un aguardiente de caña de producción local, y la liberación de los presos condenados por deudas.

Por espacio de tres días no faltaron iluminaciones, paseos de gala y funciones teatrales. En el palacio hubo cena y baile, a los que asistieron se «el Fidas valenciano» —como llegó a llamarse a Tolsá— y su esposa, que fueron muy agasajados. Éstos agasajos se prolongaron en el banquete dado al artista por el Oidor decano de la Audiencia, don Cosme de Mier, que además, le regaló «un tejo de oro del peso de 15 marcos».⁴⁵²

La falta de calamina hizo que la versión final no pudiera fundirse hasta el año de 1803 momento en el que Tolsá por fin pudo comprobar que el molde, preparado desde años atrás, cumplía a la perfección su cometido y transformaba en su interior el metal fundido en la magnífica escultura que conocemos. La inauguración del monumento el 9 de diciembre de 1803 fue una ocasión solemne y festiva repitiéndose las celebraciones que habían tenido lugar unos años antes, en esta ocasión el científico y naturalista Alexander von Humboldt fue testigo de las mismas. La realización de esta obra supuso el reconocimiento público de la sociedad novohispana al escultor y arquitecto valenciano quien ya había ganado

⁴⁵² Los festejos quedan descritos en Escontría, Alfredo. Op. cit., 1929, pp. 95-101; la cita está tomada de Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio. Op. cit., 1950, pp. 111-112.

relevancia en el ámbito artístico debido a los importantes proyectos que realizó y que se simultanearon en el tiempo. En 1793 empieza su intervención en la Catedral metropolitana, las obras del Palacio de Minería arrancan en 1797 y en 1799 ya está trabajando en el ciprés de la Catedral de Puebla.



Retrato de Manuel Tolsá. Rafael Ximeno y Planes
Pastel sobre papel. s.m.
Pinacoteca de la Profesa. Ciudad de México



Retrato de Manuel Tolsá. Rafael Ximeno y Planes
Grafito sobre papel. 54.5 x 44.5 cm
Colección particular. Ciudad de México

El tercer retrato, muestra el busto de perfil de Manuel Tolsá. Existen dos versiones del mismo, uno realizado a lápiz y otro en pastel.⁴⁵³ Vemos a un hombre ya más maduro en el que reconocemos su mirada decidida y mentón prominente y en el que los años han dejado algunas líneas de expresión más marcadas. En esta ocasión no lleva peluca dejando al descubierto su pelo natural que Ximeno dibuja delicadamente cabello por cabello formando pequeñas ondulaciones, con algunos mechones que caen sobre su frente y la patilla. Tolsá de nuevo aparece elegantemente vestido con una casaca (de intenso azul cobalto en la versión realizada al pastel) con cuello alto y solapa bordados con motivos vegetales, bajo la que sobresale la camisa blanca con delicada chorrera plisada. Este dibujo,

⁴⁵³ El realizado a lápiz pertenece a una colección particular y el realizado en pastel fue donado por la familia Garay a la Pinacoteca de La Profesa y aparece mencionado en Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1962, p. 240.

que recoge de manera tan fiel la fisonomía del retratado, tendría como fin el reconocimiento al genio del arquitecto y escultor valenciano. Sabemos gracias a la información que proporciona Lucas Alamán en su *Historia de México* la existencia de otro retrato realizado con la técnica de pastel, representa a Gabriel Joaquín del Yermo (1757-1813) y no ha sido localizado hasta la fecha.⁴⁵⁴

Otra manera de representar a un artista se observa en el retrato de José María Rodallega (1741-1812). Este afamado platero mexicano nacido en Guadalajara se formó y practicó su arte dentro del sistema gremial, siendo precisamente el de los plateros uno de los más pujantes en la Nueva España. Rodallega representa la convivencia y progresiva transición de este sistema organizativo hacia el defendido por la Academia, proceso que también se ve reflejado en su producción artística. La platería experimenta a finales del siglo XVIII la evolución del rococó hacia el gusto neoclásico, llegando este a ser denominado posteriormente como *estilo Tolsá* debido a la introducción por parte del director del ramo de escultura de San Carlos de nuevos postulados estéticos y repertorios ornamentales, como el de Jean Charles Delafosse (1734-1791), cuya influencia será notable en la obra de Rodallega.⁴⁵⁵

Rodallega aparece en posición sedente y ligero escorzo. Está junto a su mesa de trabajo terminando la ornamentación de una peana para un cáliz u ostensorio que reposa sobre una almohadilla de arena utilizada por los plateros para estabilizar la pieza que están labrando. Ximeno elige representarle con su pequeño martillo en alto y preparado para golpear el cincel que sostiene con su otra mano mientras nos mira directamente con una expresión serena y cercana. Debemos recordar que Ximeno conocía muy bien el oficio de la platería ya que tanto su padre como su abuelo cultivaron este arte y es posible que este vínculo emocional quedara reflejado en la calidez con la que representa a Rodallega en el interior de su obrador.

⁴⁵⁴ Alamán, Lucas. *Historia de México*, Imprenta de José M. de Lara, México, 1849. Tomo I, P. 503.

⁴⁵⁵ Heredia Moreno, Carmen. «Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 51, 1983, p. 59. La influencia de este repertorio ornamental en la obra arquitectónica de Tolsá es analizada por Jaime Cuadriello y Joaquín Bérchez. Cuadriello, Jaime, «Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI», *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 132-133; Bérchez, Joaquín. Op. cit., 2008, p. 96.



Retrato del platero José María Rodallega. Rafael Ximeno y Planes
Óleo sobre lienzo. 113 x 83 cm
Colección Siegel. México. Dallas Museum of Art

En este espacio podemos ver un mobiliario sencillo y elegante en el que predominan las líneas rectas, en la pared izquierda hay una cabeza de angelote en escayola y un medallón ovalado con motivos vegetales, también cuelga de la pared una escuadra metálica plegable. Del lado derecho alcanzamos a ver la esquina de una lámina quizá representando un paisaje. Rodallega aparece vistiendo una chaqueta larga en paño marrón con cuello de piel, camisa abierta con chorreras y pantalón de seda color aguamarina. Tanto su ropa como su cabello alborotado le dan cierto aire romántico.⁴⁵⁶ Al fin y al cabo, el artista está representado en pleno desarrollo de su genio creativo.

⁴⁵⁶ Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2006, p. 72.

Ximeno ilumina la escena de manera uniforme, predominan en el cuadro los colores cálidos con los que se genera una atmósfera de entonación muy suave y que subrayan la naturaleza privada de este espacio, tanto es así que en este caso no aparece el acostumbrado recurso del cortinaje, utilizado habitualmente para dar solemnidad a los retratos. Aquí el pintor se recrea en los detalles y coloca en la superficie de trabajo un par de cinceles en diagonal sobresaliendo del borde de la mesa con los que genera cierta sensación de profundidad;⁴⁵⁷ un poco retrasado hay un recipiente con gran variedad de herramientas, necesarias para la elaboración de la intrincada decoración de la pieza sobre la que trabaja el platero. Esta peana muestra un diseño decorativo con medallones propio de los nuevos modelos correspondientes a la etapa de transición en la obra de Rodallega.⁴⁵⁸ Destaca la presencia de un delicado ramo de flores pintadas con precisión y realismo botánico entre las que podemos distinguir rosas, narcisos y vincas; este ramo está colocado en un recipiente de elegantísimo diseño en plata y en el que Ximeno plasma los efectos de reflejo y luminosidad propios del metal que resaltan especialmente en la parte lisa. Con esta pieza se simboliza la evolución hacia el gusto neoclásico de líneas depuradas que tanto utilizará Tolsá y con el cual otorga a este espacio un refinamiento poco habitual en el taller de un simple artesano. Con esta representación se ensalza el oficio de la platería elevándola a disciplina artística de primer orden y como tal, reflejo y partícipe de las nuevas corrientes estéticas.

José María Rodallega ingresó en el gremio de plateros al aprobar su examen en 1772. Fue el artífice más afamado de su época recibiendo encargos tan importantes como la realización de 59 piezas de diversa envergadura para la catedral metropolitana entre 1780 y 1807.⁴⁵⁹ La calidad de su trabajo fue tan sobresaliente que varias de sus obras fueron traídas a la metrópoli como muestra de la producción platera novohispana, de gran

⁴⁵⁷ Ximeno utilizó este recurso en numerosas ocasiones en su etapa como dibujante para ilustraciones de libros.

⁴⁵⁸ Hetch señala que precisamente este modelo no gozó de tanta popularidad en México como en la metrópoli, donde pervivió hasta bien entrado el siglo XIX. Las piezas de la etapa de transición de Rodallega se caracterizaban principalmente por la combinación de cuerpos curvilíneos rococó con superposición de motivos decorativos clasicistas que incluían guirnaldas, lazos o flores entre otros. La autora plantea la posibilidad de que la persistencia de estos modelos suponía la configuración de una identidad estilística regional. Hetch, Johanna. «New Identities of Some Old Hispanic Silver», *Metropolitan Museum Journal*, v. 29, New York, 1994, p. 86.

⁴⁵⁹ Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*, UNAM, Ciudad de México, 1962, p. 246.

preponderancia durante los tres siglos de duración del virreinato.⁴⁶⁰ En ocasiones estas obras eran obsequiadas por parte de indianos o miembros de las jerarquías eclesiásticas y administrativas del virreinato a sus parroquias de origen en la península,⁴⁶¹ pudiendo identificar su procedencia con exactitud debido a las marcas de punzón presentes en las piezas.⁴⁶²

El platero Rodallega fue también un miembro destacado y reconocido dentro de la organización gremial, llegando a ocupar hasta en ocho ocasiones el cargo de veedor, posición inmediata a la del alcalde o rector quien era la máxima autoridad dentro del gremio. Ostentar un cargo de importancia en el gremio de los plateros otorgaba automáticamente la oportunidad de ingresar en los ambientes del alto funcionariado virreinal: «la veeduría era objeto de intrigas y maquinaciones para poseerla, puesto que significaba ganancias y preeminencias. Sobre todo, si tenemos en cuenta el régimen existente de preeminencia de la nobleza sobre los otros estamentos sociales y que, el ocupar el puesto de jefe o director de un gremio, daba oportunidad al poseedor de alternar junto con los personajes de la colonia (en fiestas, banquetes, solemnidades, asuntos de importancia, etc)».⁴⁶³

Las funciones que desempeñaba el veedor tenían como objetivo velar por el cumplimiento de las ordenanzas y garantizar la calidad de las obras que se producían. Formaban parte del jurado calificador de los exámenes a los que debían someterse los oficiales para poder ser maestros acreditados y tener derecho a abrir su propio obrador. Los

⁴⁶⁰ Esteras Martín, Cristina. «La platería mexicana, un arte de brillo y valor», *Itinerario de Hernán Cortés*, Catálogo de la exposición, Almagro Gorbea, Martín y Esteras Martín, Cristina (coords.), Centro de Exposiciones Arte Canal, Madrid, 2015, p. 365.

⁴⁶¹ Heredia Moreno, Carmen. «Arte Hispanoamericano en Navarra», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 3, 2008, pp. 349-352 y Heredia Moreno, Carmen. «Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 51, 1983, p. 59.

⁴⁶² Cada pieza realizada en plata debía presentar cuatro marcas de punzón diferentes. La primera correspondía al platero que la realizaba, la segunda identificaba la ciudad de origen, le seguía la marca de la tesorería que acreditaba el pago del «quinto real» un impuesto del 20% del valor de la pieza el cual recibía la corona. El último punzón correspondía al ensayador quien autentificaba las marcas anteriores y garantizaba que la aleación de la plata fuera de ley. Esteras Martín, Cristina. «Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork», en Phipps, Elena; Hecht, Johanna; Martín Esteras, Elena y Alcalá, Luisa Elena. *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork 1530-1830*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, p. 70.

⁴⁶³ Carrera Stampa, Manuel. «La mesa directiva del nobilísimo gremio de la platería de la ciudad de México (1527- 1861)», *Anales del INAH*, Tomo. III, INAH, SEP, México, 1949, p. 161.

veedores también vigilaban que las tiendas y talleres cumplieran con los requisitos necesarios, tenían capacidad para denunciar frente a la justicia las infracciones cometidas e incluso embargar obras en caso de detectar fraude en el peso, aleaciones fuera de ley o piezas de mala calidad.⁴⁶⁴ Vemos por tanto la similitud de este cargo con la función que más tarde se ejercería desde la propia academia, de hecho, desde 1789 el virrey Juan Vicente de Güemes, segundo Conde de Revillagigedo (1740-1799) declaró que los aprendices de platero, al igual que otros practicantes de las bellas artes, debían atender obligatoriamente las clases de dibujo en la recién fundada Academia de San Carlos de México, sin duda con el propósito de difundir y establecer el gusto neoclásico en la producción artística novohispana.⁴⁶⁵ En la figura de Rodallega queda reflejada la transición de estilos y también la evolución del sistema gremial al académico.

Rafael Ximeno realizó dos retratos para el Real Colegio de Minas, el primero corresponde al del geólogo y viajero Alexander von Humboldt (1769-1859) y el segundo representa al prestigioso científico madrileño Andrés Manuel del Río (1764-1849) quien llegó en 1794 a la Nueva España para ocupar la cátedra de mineralogía en el recientemente establecido Colegio. Conocemos la gran importancia que esta institución tenía en el plan del desarrollo de la economía del virreinato, siendo para la corona una tarea prioritaria la formación de alumnos y futuros ingenieros de minas que implantaran las novedades científicas y técnicas necesarias para optimizar la explotación del territorio.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII se observa en Europa la proliferación de organizaciones dedicadas al estudio científico bajo el auspicio de los diferentes gobiernos que ven en el progreso de la ciencia la posibilidad de aumentar la riqueza y el poder nacional. Fue el rey Carlos III quien promovió el envío de técnicos españoles a diferentes instituciones europeas para completar su formación y así poder llevar al Colegio de Minas novohispano las técnicas y conocimientos más avanzados del momento.⁴⁶⁶ Entre los años 1785 a 1794 Andrés Manuel del Río completó sus estudios en París, en la ciudad

⁴⁶⁴ Carrera Stampa, Manuel. Op. cit., 1949, pp. 158-160.

⁴⁶⁵ Carrera Stampa, Manuel. Op. cit., 1949, p. 159 y Hecht, Johanna. Op. cit., 1994, p. 86.

⁴⁶⁶ Uribe Salas, José Alfredo. «La labor de Andrés Manuel del Río en México: profesor en el Real Seminario de Minería e innovador tecnológico en minas y ferrerías», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LVIII, n.º 2, julio-diciembre, 2006, p. 233.

húngara de Schemnitz, Freiberg en Alemania y Cornwall en Inglaterra. Estuvo en contacto con personalidades tan principales como Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794) o Abraham Gottlob Werner (1749-1817) y fue testigo de primera mano de algunas de las consecuencias de la revolución francesa (Lavoisier fue guillotinado) teniendo que huir a Inglaterra donde observó el auge del desarrollo minero impulsado por la revolución industrial.

A su llegada a la Nueva España no solo se hizo cargo de la cátedra de mineralogía, sino que también impartió clases de geología y arte de minas (explotación minera), tradujo numerosas obras relativas a esta disciplina y continuó con su labor de investigación científica llegando a descubrir un nuevo mineral, el vanadio, en un proceso lleno de vicisitudes.⁴⁶⁷ Además pudo desarrollar y aplicar sus conocimientos desarrollando varias novedades técnicas que ayudaron a la explotación minera como por ejemplo, un mecanismo de drenaje que él ideó y que se conoce como máquina de columnas de agua. Fue responsable de la primera fundición industrial de hierro en Hispanoamérica localizada en Michoacán y también se hizo cargo de la minas de mercurio en Taxco. Ambos elementos, hierro y mercurio, tenían un papel crucial en el proceso de explotación de la plata y de ahí la gran importancia que suponía para la corona autoabastecerse de estos materiales.

⁴⁶⁷ En 1801 del Río analizó el plomo de Zimapan realizando una serie de estudios y experimentos para probar que podría tratarse de un nuevo mineral. Durante la estancia de Humboldt en la Nueva España del Río compartió con él sus avances. Humboldt opinó que el elemento en cuestión era cromo. Andrés Manuel del Río le confió al Barón un documento con sus hallazgos para que apareciera en alguna publicación científica europea. Desafortunadamente este trabajo se perdió en el naufragio del buque que transportaba las pertenencias de Humboldt. En 1830 el profesor sueco Sefstroem pudo aislar el nuevo mineral al que denominó Vanadio. Dentro del mundo de la mineralogía se intentó reivindicar el hallazgo previo de Andrés Manuel del Río defendiendo que se denominara Rionio. Del Río, antes de conocer la razón de la pérdida de su manuscrito escribió en la segunda edición de su obra *Oriognosia*: «No es cromo el metal del plomo pardo, sino vanadio, el mismo, mismísimo que yo llame pan cromo y eritronio en la página 61 de mi traducción citada. Allí expongo el trabajo que hice bastante exacto para aquel tiempo, que comuniqué al Barón de Humboldt, a quien suponía bien impuesto en los caracteres del cromo; y así, le fue fácil persuadirme de que lo era el mío. A su salida de México le di, sin embargo, una copia en francés, de mis experimentos, para que los publicase: si los hubiera juzgado dignos de la luz pública, habrían excitado la curiosidad de los químicos, y no hubiera tardado 30 años en descubrirse el metal nuevo, que es la objeción que me hacen ahora, sin culpa mía». Ramírez, Santiago. *Ensayos biográficos de Joaquín Velázquez de León y Andrés Manuel del Río*, Facultad de Ingeniería e Instituto de Investigaciones Históricas, SEFI, UNAM, México 1983, p.26.



Retrato de Andrés Manuel del Río. Rafael Ximeno y Planes
Óleo sobre lienzo. 112 x 84 cm
Museo Manuel Tolsá. Palacio de Minería. Ciudad de México

Centrándonos en el cuadro, vemos representado a un hombre maduro de semblante serio, pelo cano, tez clara y mejillas ligeramente sonrosadas. Aparece vestido de manera sobria, con una chaqueta corta de paño oscuro, camisa con corbata anudada y pantalón largo en tono claro. El retratado está sentado en una silla de líneas y diseño ornamental cercano al estilo imperio lo cual le sirve a Ximeno para introducir un elemento de gusto neoclásico en la composición. Andrés Manuel del Río apoya en la mesa de trabajo su obra *Elementos de Orictognosia* cuya primera parte publicó en 1795 y la segunda, que es la que aparece aquí representada, en 1805. Esta obra es un compendio de mineralogía escrita para facilitar a sus estudiantes el estudio de esta materia y con el cual obtuvo del Río gran reconocimiento en la comunidad científica internacional. En clara referencia al contenido de esta obra sostiene en su mano izquierda un goniómetro, herramienta con la que se miden los ángulos de los cristales para su clasificación. Sobre la mesa vemos precisamente un

crystal, quizá un cuarzo y a su lado un recipiente de laboratorio con alguna muestra en su interior. Se enmarca la composición con un cortinaje que recogido a la derecha deja al descubierto un paisaje montañoso que recalca la dedicación al ámbito de la geología del estudioso madrileño.

Ximeno consigue transmitirnos a través de la expresión y los elementos que acompañan al retratado su compromiso con la docencia y la investigación. Es un detalle significativo que del Río aparezca señalando con su mano, gesto que se repetirá en otros retratos realizados por Ximeno, la obra que ha preparado para que sus alumnos logren alcanzar el máximo grado de conocimiento. Desaparecen en esta obra los hasta ahora tan utilizados cartuchos o cartelas donde se recogían todos los títulos y logros académicos de las personalidades que conformaban galerías de hombres ilustres en instituciones de enseñanza. En este lienzo aparece de manera integrada una inscripción en el lateral de la mesa en la que se lee: EL ESTABLECIMIENTO DE MINERÍA PARA PERPETUAR LA MEMORIA DEL SABIO NATURALISTA CIUDADANO ANDRÉS MANUEL DEL RÍO PRIMER CATEDRÁTICO DE MINERALOGÍA EN SU SEMINARIO NACIONAL AÑO DE 1827.⁴⁶⁸

Se ofrece así con este retrato un sincero reconocimiento al científico madrileño quien escribió lo siguiente en la dedicatoria de la segunda edición de su obra *Elementos de Orictognosia*: «Conocedor por experiencia de la feliz disposición de la juventud mexicana para el estudio de esta ciencia, quiero, en el último tercio de mi vida consagrarle el escaso producto de mis afanes. Dichoso mil veces, si puedo ser útil a un país que he habitado treinta y cinco años, recibiendo todo género de distinciones. Si el obsequio no es proporcionado al noble objeto que me propongo, acreditará por lo menos que aspiro a manifestar, del único modo que me es dado, mi agradecimiento a los distinguidos favores con que me han honrado los mexicanos: mi solo mérito es ser agradecido».⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Rafael Ximeno murió en 1825 por lo que es posible que la fecha de la inscripción se trate de un añadido posterior.

⁴⁶⁹ En 1846 se editó de nuevo su obra *Elementos de Orictognosia* con una serie de añadidos y correcciones. El tipógrafo José Mariano Lara quiso incluir una copia del retrato de Don Manuel del Río realizado por Ximeno del que sacó una copia Hipólito Salazar. Al ver impreso el primer ejemplar, el profesor se sintió contrariado, su modestia le hizo sugerir al impresor que retirara su efigie del libro. Ramírez, Santiago. Op. cit., 1983, p. 49.

Las autoridades del Real Colegio de Minas comisionaron a Rafael Ximeno el retrato de Alexander von Humboldt (1769-1859) para colocarlo en uno de los salones principales del establecimiento donde también estuvo el retrato de Andrés Manuel del Río.⁴⁷⁰ La obra fue realizada en 1803 coincidiendo con la estancia del geógrafo y naturalista en la Nueva España, siendo esta la penúltima etapa de su periplo científico por el continente americano antes de pasar a Estados Unidos para regresar definitivamente a Europa. Como ya hemos visto anteriormente, Ximeno, a quien el propio Humboldt describe como *artiste d'un talent distingué*,⁴⁷¹ consigue dotar a sus retratos de un contenido que va más allá de la mera representación física del personaje. Esta obra no será la excepción ya que además de plasmar de manera muy cuidadosa el aspecto del Barón, el pintor valenciano añade una serie de detalles que descubren rasgos de la personalidad del retratado y que también nos aproximan a su actividad profesional.

Alexander von Humboldt fue una destacadísima persona en su tiempo, un verdadero ejemplo de hombre ilustrado al servicio de la ciencia. Gracias a él la visión que los europeos tenían del continente americano cambió de forma radical como consecuencia de los numerosos estudios con magníficas ilustraciones que fue publicando a raíz de sus investigaciones científicas recopiladas durante su expedición de más de cuatro años por los Virreinos de Nueva Granada, del Perú y la Nueva España.⁴⁷² Jaime Labastida ha hablado de Humboldt como el hombre de ciencia que supo combinar el método empírico de recogida de datos con las comparaciones universales que aplicó a sus diversos campos de

Fragmento del prólogo citado por Arnáiz y Freg, Arturo. «Don Andrés Manuel del Río y su ilustre magisterio en México», *Ciencia, revista hispano americana de ciencia pura y aplicada*, n.º 5, México, 1965, p. 199.

⁴⁷⁰ Ximeno recibió en 1804 la cantidad de 170 pesos por el retrato de Humboldt. Alcántar Terán, Iván y Soriano Valdez, María Cristina. «La construcción del Real Colegio de Minería, 1797-1813», *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Escamilla González, Francisco Omar (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013, p. 153.

⁴⁷¹ Humboldt, Alexander. *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, París, 1810, p. 9.

⁴⁷² Ramírez, Fausto. «La visión de la América tropical: los artistas viajeros», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982, Tomo 9, pp. 139-142.

estudio como fueron la botánica, zoología, geología o la historia y desarrollo de las culturas precolombinas.⁴⁷³



Retrato de Alexander von Humboldt de Rafael Ximeno y Planes
Óleo sobre lienzo. 112 x 84 cm
Museo Manuel Tolsá. Palacio de Minería. Ciudad de México

Los años de formación de Humboldt fueron cruciales para la configuración de su personalidad y futura carrera como científico. Uno de sus preceptores fue Heinrich Campe (1746-1818), destacado lingüista y pedagogo alemán quien probablemente avivara en su joven alumno la curiosidad y el afán por descubrir el mundo.⁴⁷⁴ Campe publicó con

⁴⁷³ Labastida, Jaime. «Humboldt en la Nueva España», en *Alexander von Humboldt, From the Americas to the Cosmos*, Erickson, Raymond. Font, Mauricio A y Schwartz (coords.), Bildner Center for Western Hemisphere Studies, The Graduate Center, The City University of New York, 2004, p. 32.

⁴⁷⁴ En la biografía publicada en 1873 se habla de las diferentes enseñanzas que tuvieron los hermanos Wilhelm y Alexander Humboldt por parte de sus tutores. Campe estuvo a cargo de ellos cuando Alexander era todavía muy pequeño aunque no descarta la influencia del pedagogo en los hermanos, que seguirán en contacto con él en su juventud; en 1789 Wilhelm acompañará a Campe en su viaje a París.

muchísimo éxito en 1799 *El Nuevo Robinson*, una versión para niños basada en la obra de Daniel Defoe (1660-1731) estructurada a modo de diálogo en un claro afán educador. Curiosamente Ximeno participó como ilustrador en la traducción de este libro al castellano por Tomás de Iriarte (1750-1791) y cuyas láminas hemos estudiado con anterioridad en este trabajo.

En un inicio, la enciclopédica carrera de Humboldt se orientó hacia el campo de la mineralogía lo que le llevó a coincidir en su etapa de formación con Andrés Manuel del Río en la Escuela de Minas de Friburgo. Años más tarde viajará a España ya con el objetivo de su expedición transoceánica en mente; allí establecerá relaciones con personalidades científicas destacadas como por ejemplo el botánico Antonio José de Cavanilles (1745-1804) con quien mantendrá el contacto y realizará envíos de muestras de plantas desde la Nueva España.⁴⁷⁵ Sus amplios conocimientos en el campo de la mineralogía le facilitarán la obtención de los permisos necesarios para viajar por los territorios bajo dominio español en América, debido al alto interés que existía por parte de la Corona en el desarrollo científico y mejora de la explotación de la riqueza minera en sus colonias.⁴⁷⁶ Tras reunirse con Carlos IV en Aranjuez, Humboldt obtiene el beneplácito real y emprende su expedición científica en 1799 teniendo como etapas iniciales las estancias en los Virreinos de Nueva Granada y del Perú. La llegada desde Guayaquil al puerto de Acapulco se produce el 22 de marzo de 1803 y su estancia en la Nueva España se prolongará por un año hasta que finalmente deje el virreinato partiendo desde Veracruz en marzo de 1804.

Humboldt se convertirá en un testigo de primer orden ante los avances y desarrollo de la sociedad novohispana; además de sus rigurosos estudios científicos en campos diversos, sus escritos también son un rico testimonio social ya que parten de la observación certera de un hombre ilustrado. En su *Ensayo Político del Reino de la Nueva España* recoge sus

Löwenberg, Julius. Avé-Lallemant, Robert y Dove, Alfred. *Life of Humboldt*, Cosimo Classics, New York, 2009, pp. 16-18.

⁴⁷⁵ Puig-Samper, Miguel Ángel. «Humboldt, un prusiano en la Corte del Rey Carlos IV», *Revista de Indias*, vol. 59, n.º 216, CSIC, 1999, pp. 345-348.

⁴⁷⁶ Humboldt, Alejandro. *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España, edición crítica, con una Introducción Bibliográfica, Notas y Arreglo de la Versión Española por Vito Alessio Robles*, Editorial Pedro Robredo, México, 1941, Tomo I, p. 28.

impresiones sobre las instituciones reales presentes en el virreinato destacando la Academia de Bellas Artes y su colección de yesos así como la labor del Real Colegio de Minas donde retomará contacto y debatirá hallazgos con Andrés Manuel del Río. Queda también reflejada su relación con el Virrey José de Iturrigaray (1742-1815) al que acompaña en la revisión de las obras del canal del Desagüe y quien le invitará a participar en el solemne acto de inauguración de la versión final en bronce de la estatua ecuestre de Carlos IV en la Plaza de Mayor de Ciudad de México el 9 de diciembre de 1803. La escultura dejó impresionado al científico por su marcado clasicismo y por la proeza técnica que supuso la fundición en una sola pieza de una obra de tan grandes dimensiones. Su admiración hacia este monumento y al entorno urbanístico en el que se emplazó fue tal que decidió incluir en su atlas pintoresco una imagen basada en el dibujo de la conocida vista de la Plaza Mayor realizado por Ximeno y que abriría Joaquín Fabregat.⁴⁷⁷

En el retrato, considerado una de las obras destacadas del género dentro del ámbito novohispano,⁴⁷⁸ vemos sentado de frente al espectador al joven Alexander von Humboldt, quien apoya su codo en una superficie sobre la que aparecen un sextante, un libro y un folio con anotaciones, con estos elementos se alude a su ingente labor científica. En el lado frontal de este soporte de mármol hay una lápida con el siguiente epígrafe: FEDERICO ALEXANDER, BARÓN DE HUMBOLDT CONSEJERO DE MINAS DE S. M. EL REY DE PRUSIA. MIEMBRO DE VARIAS ACADEMIAS DE CIENCIAS. AÑO DE 1803. De esta forma Ximeno integra la información que el Colegio de Minas quería incluir en el lienzo en sustitución de la hasta ahora habitual cartela en el margen inferior. La composición se completa con una pesada cortina de terciopelo verde que cae generando unos amplios pliegues y que deja ver a la izquierda un espacio abierto. Se observa el perfil de un volcán cubierto de nieve recortándose sobre un cielo azul que aparece enrojecido en la zona inferior por los efectos lumínicos del atardecer. Se evocan así los numerosos estudios y mediciones llevados a cabo en el campo de la vulcanología por parte de Humboldt. El volcán que aparece en el lienzo es probablemente el Popocatephtl, cuya

⁴⁷⁷ La versión de la Vista de la Plaza Mayor de México publicada por Humboldt fue realizada por el grabador Bouquet, Alexander. *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, París, 1810. Lámina III.

⁴⁷⁸ Catálogo de la Exposición: *Obras maestras del Arte Colonial. Homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)*, UNAM, México, 1990, p. 2.

majestuosidad ya fue captada por Ximeno en su cuaderno de dibujos en la vista tomada desde Ayapango.⁴⁷⁹

En cuanto a la fisonomía del retratado, destacan sus ojos azules que miran de manera directa y vivaz al espectador. Como es habitual en los retratos de Ximeno, es sobresaliente el tratamiento de las calidades; las carnaciones están conseguidas a base de unas pinceladas perfectamente fundidas con las que se obtiene un suave efecto en mejillas, labios y barbilla. En las manos, posadas delicadamente una encima de otra, observamos también la cuidada representación de los tendones y las venas bajo la piel. El cabello está trazado con finas pinceladas mechón a mechón. En el lienzo también es posible advertir los diferentes tipos de tela a partir de los pliegues y brillos que generan las prendas que viste el retratado.

En su indumentaria quedan de manifiesto las novedades generadas hacia finales del siglo XVIII en Francia como consecuencia de las grandes transformaciones sociopolíticas del momento; el estilo imperio con tendencia a las líneas simples y depuradas se convertirá en el nuevo modelo a seguir. Humboldt viste una casaca prusiana de paño negro con solapas, puños y forro de seda amarilla a juego con el tono de los pantalones. En su vestimenta ha desaparecido la ornamentación, la casaca es de corte militar y no está bordada, debajo porta un sencillo chaleco blanco y su camisa no tiene puntillas en los puños, al cuello lleva anudada una corbata simple de muselina blanca.

No se puede apreciar en la imagen el tipo de pantalón que viste aunque seguramente se trate de un pantalón largo; se ha sugerido la posibilidad de que Humboldt fuera una de las primeras personas que introdujo en la Nueva España el uso de esta prenda en sustitución del calzón corto.⁴⁸⁰ Los únicos detalles decorativos presentes en su indumentaria son las charreteras sobre sus hombros y los botones dorados en los que acertamos a ver grabado un martillo y pico cruzados, emblema internacional de la minería, disciplina en la que se formó Humboldt y que le vinculaba de manera directa con el Real Colegio de Minas.

⁴⁷⁹ Página 212 de la libreta de dibujos de Rafael Ximeno. El artista también recoge el perfil del Teide en la página 21, siendo este uno de los primeros paisajes que dibuja durante su travesía transoceánica.

⁴⁸⁰ Armella de Aspe, Virginia; Castelló Yturbide, Teresa y Borja Martínez, Ignacio. *La historia de México a través de la indumentaria*, Banco Bursátil, Ciudad de México, 1998, p. 98.



Retrato de Alexander von Humboldt (detalle). Rafael Ximeno y Planes
 Museo Manuel Tolsá. Palacio de Minería. Ciudad de México

En este lienzo quedan patentes una vez más las aportaciones de Ximeno a la evolución del género del retrato novohispano así como su hábil manera de captar los cambios culturales y científicos de su época. La obra representa a un hombre joven de treinta y cuatro años de edad de carácter enérgico y decidido; el cabello alborotado, su tez sonrosada por el sol y el brillante tono amarillo de su indumentaria nos transmiten la personalidad dinámica del retratado así como su inagotable curiosidad y afán de conocimiento. Es importante resaltar que en esta obra se representa al científico de nuevo corte, no al científico de gabinete sino al investigador de campo que recorre el mundo realizando mediciones y recogiendo muestras para observar y estudiar *in situ* las leyes de la naturaleza. Rafael Ximeno consigue plasmar en este retrato de Alexander von Humboldt al hombre que encarna en su figura la modernidad del ideal ilustrado.

Antes de analizar los retratos de virreyes realizados por Ximeno comentaremos dos obras que parecen haber sido efectuadas para el ámbito privado pero en las que también está presente la cuidadosa mano del artista. La primera pertenece a una colección particular y corresponde al retrato de un joven desconocido. Es una obra en la que solamente aparece el busto del personaje sobre un fondo neutro, sin ningún elemento que nos sirva para identificarlo más allá de sus rasgos faciales. Xavier Moyssén sugirió que dada la cercanía y franqueza con la que está representado este hombre quizá se tratara de un autorretrato; no

existe ningún modo de comprobar esta posibilidad ya que no conocemos con certeza cómo era el rostro de Ximeno. El único autorretrato del artista es el que aparece en las últimas páginas de su libreta de dibujos y en el que se representa a sí mismo de espaldas pintando sobre un caballete.⁴⁸¹



Retrato de joven desconocido. Atribuido a Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. s.m.
Colección particular. Ciudad de México

En el lienzo observamos la precisa definición de contornos y el cuidado detalle con el que representa a la figura y las ropas. El joven viste un arrugado abrigo en tonos verdosos de amplias solapas, un chaleco con tela a rayas amarillas, camisa blanca y una corbata que, tras varias vueltas, queda anudada al cuello. El único adorno que porta este hombre es un cubreboton de oro con una brillante piedra tallada. Resalta el trabajo de Ximeno en la expresividad de la mirada del joven y el delicado aspecto de su tez, en la que advertimos zonas sonrosadas y otras ensombrecidas por el afeitado. Los cabellos que caen por su frente así como los de sus cejas y patillas están realizados con pinceladas finas y precisas. Ximeno

⁴⁸¹ Moysén, Xavier. «La pintura académica de Rafael Ximeno y Planes», *Memoria*, n.º 2, Museo Nacional de Arte, México, 1990, p. 64.

se preocupa por dotar de individualismo al retratado resaltando su fisonomía de manera naturalista y su expresión espontánea, características que dan a la obra cierto aire romántico.



Retrato de Josefa Ortiz de Domínguez atribuido a Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 55 x 48 cm
Museo Nacional de Historia. Ciudad de México

El siguiente retrato es el que representa a Josefa Ortiz de Domínguez (1773-1829) esposa del corregidor de la ciudad de Querétaro y figura destacada en la historia de México por su papel dentro del movimiento insurgente el cual desembocaría en la independencia del país. Jaime Cuadriello ha atribuido la autoría de esta pieza a Rafael Ximeno debido al destacado tratamiento de calidades presente en el lienzo, rasgo característico de la producción del pintor valenciano.⁴⁸² Este sería el único ejemplo conocido de retrato

⁴⁸² Cuadriello, Jaime. «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 229.

femenino pintado al óleo por Ximeno; existen varios retratos de mujer en su libreta de dibujos de entre los que destacan dos realizados en acuarela y con los que el pintor demuestra su maestría en el manejo de esta técnica.

En el lienzo vemos a una mujer de mediana edad sobre fondo neutro. Aparece en un perfil de tres cuartos con su mirada dirigida hacia el lado derecho y expresión un tanto absorta. En su rostro advertimos una nariz prominente, ojos oscuros, cejas arqueadas y boca entreabierta; su piel, extremadamente fina, aparece un poco distendida bajo la barbilla lo cual demuestra el afán del pintor por realizar un retrato con la mayor fidelidad posible. Tiene el cabello recogido en un moño alto del que escapa algún mechón que cae sobre la sien. La mujer se cubre los hombros con un delicado pañuelo de seda azul estampado de flores que sujeta sobre el pecho con la mano izquierda mientras en la derecha porta una brillante cinta blanca.

Destacan en el cuadro los efectos lumínicos de brillo y sombra sobre el pañuelo generados por los amplios pliegues, así como el delicado tratamiento del rostro, manos y cabello. Observamos la presencia de pinceladas completamente fundidas en las carnaciones, a la vez que hay otras realizadas con ligeros toques en los pendientes de doble rosetón, donde el artista aplica de manera muy sutil pequeños puntos cargados de pintura blanca con los que consigue evocar los destellos de los brillantes. En el margen inferior del lienzo también vemos unas pinceladas más rápidas y enérgicas con cuyos trazos resuelve la guirnalda de flores rojas y amarillas que remata el pañuelo. El excelente dominio técnico del pintor queda patente en la presencia de los diferentes tipos de pincelada así como en la aplicación de veladuras para plasmar la finísima tela transparente que remata los puños de la blusa.

Cuadriello ha sugerido la posibilidad de que el retrato fuera realizado a petición de la familia Ortiz durante el período de más de tres años que pasó la corregidora reclusa en la Ciudad de México tras ser acusada de conspiración. Con este cuadro, reflejo fiel de su imagen, podría sobrellevarse mejor su ausencia en el hogar familiar en Querétaro. Cuadriello también indica en su estudio la importancia de esta obra para situar a Ximeno ante los cambios políticos que sucedían en la Nueva España: «Esta intervención del artista valenciano redimensiona su papel social y lo coloca mucho más atento y receptivo al

conflictivo entorno que se atravesó, de improviso, en su carrera de funcionario real de las Indias». ⁴⁸³

2. Retrato oficial

En la introducción a este capítulo se apuntó la diferencia existente entre las aportaciones de Rafael Ximeno en el ámbito del retrato oficial y las introducidas en el retrato civil. Como ya se ha comentado, el retrato de reyes y virreyes cumplía una función específica y contaba con una tipología establecida de mayor rigidez en ocasiones dictada por las galerías de retratos existentes a las que se debía dar continuidad. Tal y como ha quedado patente en las obras analizadas hasta ahora, Ximeno gozó de gran libertad a la hora de introducir cambios en la forma de representar personajes relacionados con el arte y la ciencia; a continuación observaremos cómo el pintor valenciano también logró dejar su impronta innovadora en los retratos oficiales salidos de sus pinceles.

Rafael Ximeno realizará a lo largo de su carrera en la Nueva España los retratos de los monarcas reinantes así como de varios de los virreyes que se sucederán en el cargo de máxima responsabilidad al frente del gobierno colonial. Al listado de obras incluido en estudios previos sobre el pintor valenciano se añadirá un lienzo más que hasta ahora no había sido clasificado como obra de Ximeno, es el correspondiente al Virrey Félix Berenguer de Marquina (1733-1826) perteneciente a la galería de virreyes del Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Los retratos que Ximeno realizó de los reyes Carlos IV (1748-1819) y Fernando VII (1784-1833) así como de la Reina Maria Isabel de Braganza (1797-1818) no han sido localizados hasta la fecha y son conocidos únicamente por constancia documental. Sabemos que Ximeno realizó un retrato del Rey Carlos IV ya que esta obra aparece citada en un documento fechado el 1 de febrero de 1802 correspondiente al pago de 300 pesos que la Academia novohispana realiza al pintor por el retrato del rey y «otras obras». ⁴⁸⁴ No se conoce más información acerca de este lienzo pero probablemente debió estar destinado a presidir la sala de juntas de San Carlos tal y como sucedió con el retrato del monarca

⁴⁸³ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 229.

⁴⁸⁴ AAASC, Doc. 10095.182.

realizado por el propio Ximeno años atrás con el mismo fin para la homónima Academia en Valencia.⁴⁸⁵

Son tres los retratos del rey Fernando VII de los que se tiene constancia, el primero corresponde al encargado por la Academia durante el período de reinado de José I (1768-1844), para el lugar de honor en su sala de juntas ya que seguían reconociendo la legitimidad de Fernando VII y el gobierno de las Cortes de Cádiz.⁴⁸⁶ En 1806 el Real Colegio de Minas comisiona dos lienzos con la imagen de los reyes.⁴⁸⁷ El tercer retrato que pintó Ximeno de este monarca fue el realizado en 1818 junto con el de la reina para ser colocados a modo de *pendant* en el Palacio Virreinal, tal y como recoge el documento en el que se solicita el pago a la Real Hacienda:

Se han construido por el profesor Don Rafael Ximeno los retratos de los Reyes nuestros Señores para que sean colocados bajo el dosel en el salón de este Real Palacio y lo airiamos a VE para su noticia y a fin de que su superioridad se sirva aprovar en junta superior de la Real Hacienda el costo de trescientos cuarenta pesos que han tenido dichos retratos. Mexico 17 de junio de 1818.⁴⁸⁸

Los cuadros debieron realizarse para presentar la imagen de la reina Maria Isabel de Braganza, con la que Fernando VII contrajo matrimonio en segundas nupcias el año de 1816. La joven reina moriría en diciembre de 1818 siendo Rafael Ximeno el encargado de diseñar el cenotafio para sus honras fúnebres, monumento que conocemos gracias a la estampa abierta por Pedro Vicente Rodríguez (1775-1822) sucesor de Joaquín Fabregat en la enseñanza del grabado en la Academia de San Carlos de México.

El primer virrey que retrata Rafael Ximeno fue Alonso Núñez de Haro, arzobispo de México desde el año 1772 hasta su muerte en México en 1800 y virrey interino durante tres meses en 1787. En su corto mandato estableció la fundación del Jardín Botánico fruto de la iniciativa de Martín Sessé y Lacasta (1751-1808). Nuñez de Haro fue un hombre de amplios conocimientos en lenguas y teología, siendo distinguido con la orden de Carlos III

⁴⁸⁵ Gimilio Sanz, David. «José Vergara Gimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII», *Ars Longa*, n.º 12, 2003, p 77.

⁴⁸⁶ AAASC, Doc. 130.

⁴⁸⁷ Ximeno recibió 200 pesos por realización de los retratos de la pareja real. Las obras están en paradero desconocido. Alcántar Terán, Iván y Soriano Valdez, María Cristina. Op. cit., 2013, p 153.

⁴⁸⁸ AGN Obras Públicas, Vol.33, exp. 14, fs. 254-258.

en 1792.⁴⁸⁹ Conocemos con seguridad la realización de un retrato del arzobispo virrey por Ximeno, es el que corresponde a una estampa abierta por Joaquín Fabregat. Xavier Moysén habló de la existencia de un retrato conservado en el Museo Nacional del Virreinato: «es una obra de composición ambiciosa, por todos los elementos en ella reunidos, no obstante la imagen del personaje se impone por su carácter apacible; como era amante de las letras un buen número de libros le acompañan».⁴⁹⁰ Es posible que la estampa se basara en un retrato que Ximeno realizara previamente al óleo, sin embargo esta obra no ha sido localizada. En los fondos de dicho museo existen dos retratos anónimos del arzobispo pero en ninguno de ellos se acerca en calidad estilística a la obra del artista valenciano.⁴⁹¹



Retrato de Alonso Núñez de Haro y Peralta. Rafael Ximeno y Joaquín Fabregat
 Aguafuerte y buril sobre papel
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

⁴⁸⁹ Sosa, Francisco. *El Episcopado Mexicano*, Editorial Innovación, México, 1978, pp. 199-202.

⁴⁹⁰ Moysén, Xavier. Op. cit., 1985, p. 19.

⁴⁹¹ Museo Nacional del Virreinato n.º de inventario 10-12566 y 10-6879.

El retrato que, sin lugar a dudas, fue dibujado por Ximeno es la estampa grabada en 1798 por Joaquín Fabregat y que aparece dedicada al arzobispo por parte del propio grabador, tal y como indica el epígrafe de la lámina: «Al Excmo. Señor D. Alonso Núñez de Haro Arzbp. de Mexico. Virey que fue inter.o y Caballero Gran Cruz de la Rl. y disting.^a Orden de Carlos III la dedica D. Joaquín Fabregat Direc. del grab. De de la Rl. Acad.^a de S. Carlos de Mex.^o». Aparece en la zona central de la inscripción el escudo de Núñez de Haro en el que está presente el capelo arzobispal y la encomienda de la orden de Carlos III. Bajo la imagen leemos las firmas *D. Rafael Ximeno la dibujó; J. Fabregat la grabó en Mexico 1798.*

Núñez de Haro está representado en su estudio, su retrato es de medio cuerpo y aparece con una postura de perfil espontánea y natural. La imagen recuerda por su composición a los retratos de escritores realizados por Ximeno para ilustrar sus obras impresas, como por ejemplo el de Juan Luis Vives que aparece en *Opera Omnia* publicada en 1782 o el de Juan de Mariana incluido en la edición de 1783 de la *Historia General de España* y que han sido comentados con anterioridad en este estudio.

El arzobispo, con expresión serena, aparece sosteniendo en su mano derecha una cuartilla doblada. Sobre la mesa que aparece a su lado hay un libro cerrado entre cuyas páginas introduce uno de sus dedos para no perder el punto de lectura, parece como si se hubiese interrumpido al clérigo en el instante justo en el que está consultando algún dato o asunto de este ejemplar. En la mesa aparece su mitra con delicados diseños bordados junto con unas plumas ornamentales mientras el frente de la mesa aparece decorado con una guirnalda y un medallón de corte clásico. La composición está cerrada por una pesada cortina que, recogida a la derecha, deja ver al fondo una estantería con numerosos libros que alude a la erudición de este Doctor en Teología.

En la estampa destaca el rico tratamiento de la indumentaria del retratado; sobre el pecho porta una cruz pectoral suspendida de un cordel con ceñidor y la encomienda de la orden de Carlos III con su característica banda albiceleste. La muceta presenta unas profundas arrugas mientras que el roquete aparece con numerosos y ordenados pliegues que

recuerdan en cierta forma a la estatuaria clásica. Los efectos de luces y sombras generados por las telas son plasmados con marcado naturalismo por el preciso burilado de Joaquín Fabregat. Al ser una obra realizada por iniciativa del propio profesor de grabado, debía poner de manifiesto la excelencia de su arte y el gusto académico. Nuñez de Haro y Peralta, a quien le correspondía el cargo de Viceprotector de la Academia, fue un hombre cercano a los profesores de dicha institución; contribuyó con seis mil pesos a la realización de la estatua ecuestre del rey Carlos IV y también confió a Manuel Tolsá la realización de un proyecto de ampliación del Seminario Tridentino el cual no llegó a llevarse a cabo ya que el arzobispo murió antes de que se iniciaran las obras.⁴⁹² El escultor y arquitecto valenciano fue el encargado de diseñar el cenotafio del arzobispo fallecido en 1800.



José de Iturrigaray
Página 46



Francisco de Lizana y Beaumont
Página 301



Gabriel Joaquín del Yermo
Página 238

Historia de México, Lucas Alamán. 1849

Tal y como indica Xavier Moysén, el Tomo I de la *Historia de México* de Lucas Alamán ofrece valiosa información sobre tres obras realizadas por Rafael Ximeno.⁴⁹³ Aparecen reproducidas en este volumen las litografías simplificadas de los retratos del virrey José de Iturrigaray (1742-1845), del arzobispo-vicevirrey Francisco Xavier de Lizana y Beaumont (1750-1815) y de Gabriel Joaquín del Yermo (1757-1813) teniente del ejército y uno de los líderes antiindependentistas en la Nueva España. Este último retrato, al igual que

⁴⁹² Sosa, Francisco. Op. cit., 1978, p. 202.

⁴⁹³ Moysén, Xavier. Op. cit., 1985, p. 19, nota 13.

la obra que representa de perfil a Manuel Tolsá, fue realizado con la técnica de pastel y hasta la fecha es el único de los tres reproducidos por Alamán que no ha podido ser localizado.⁴⁹⁴

En el comentario que incluye el historiador sobre las láminas que acompañan el texto explica cómo la imagen de José de Iturrigaray está tomada del óleo que realizó Ximeno para ser colocado en la Sala de Juntas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.⁴⁹⁵ Hemos citado con anterioridad el documento que recoge el pago extendido a Ximeno por la realización del retrato del rey Fernando VII y en el que también se mencionan los de los virreyes Miguel José de Azanza, Félix Berenguer de Marquina y José de Iturrigaray.⁴⁹⁶ Tras localizar en la galería de virreyes del Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México el lienzo correspondiente al retrato de José de Iturrigaray, fue posible identificar como obra del pintor valenciano el retrato del virrey Marquina que también se encuentra en dicha galería ya que muestra clara concomitancia técnica y compositiva con el de Iturrigaray. El lienzo con la efigie del virrey Azanza realizado por Ximeno no ha sido localizado; se tiene constancia de que su retrato fue retirado temporalmente del Salón de Cabildos por haber sido considerado dicho mandatario afín a la invasión francesa.⁴⁹⁷ Xavier Moysén habla de un retrato realizado para la Academia del virrey Juan Ruiz de Apodaca (1754-1835), el estudioso declaró el cuadro en paradero desconocido y hasta la fecha no ha podido ser localizado.⁴⁹⁸

Existen en la Ciudad de México dos galerías de retratos de virreyes, una serie fue la que albergaba el Palacio Virreinal mientras la otra presidía el Salón de Cabildos del Antiguo Ayuntamiento. El año de 1826 las dos series fueron trasladadas al recientemente creado Museo Nacional y en 1842 se decidió devolver la serie del ayuntamiento a su

⁴⁹⁴ Alamán, Lucas. *Historia de México*, Imprenta de José M. de Lara, México, 1849. Tomo I, p. 503.

⁴⁹⁵ Alamán, Lucas. Op. cit., 1849. Tomo I, p. 503.

⁴⁹⁶ AAASC, documento 10098.130.

⁴⁹⁷ Gómez de la Puente, Eusebio. *Iconografía de gobernantes de la Nueva España: tomada de la colección que se conserva en el salón de cabildos del Palacio Municipal de la Cibdad [sic] de México*, México, 1921. Introducción.

⁴⁹⁸ Moysén, Xavier. Op. cit., 1985, p. 12.

emplazamiento original.⁴⁹⁹ Inmaculada Rodríguez Moya ha estudiado en profundidad las dos galerías virreinales; al comparar en su análisis los retratos de los virreyes Marquina, Iturrigaray y Lizana de ambas series ha destacado la mayor naturalidad y calidad de los pertenecientes a la serie del ayuntamiento.⁵⁰⁰ Precisamente los retratos de estos tres virreyes son los que ahora podemos identificar como obras de Rafael Ximeno.⁵⁰¹



Retrato del virrey Felix Berenguer y Marquina. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. s. m.
Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México

⁴⁹⁹ La serie que perteneció al Palacio Virreinal se encuentra en la actualidad en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

⁵⁰⁰ Rodríguez Moya, Inmaculada. *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2003, p. 120.

⁵⁰¹ Es posible que estas obras, realizadas en origen para la sala de juntas de la Academia, se trasladaran al Salón de Cabildos del Antiguo Ayuntamiento para completar la serie virreinal.

Félix Berenguer de Marquina, de origen alicantino, dedicó su carrera a la marina llegando a alcanzar el cargo de teniente general; fue virrey de la Nueva España entre los años de 1800 y 1803. Ximeno lo representa con gesto sereno, mirando de manera directa al espectador. Porta en su mano derecha el bastón de mando mientras apoya el brazo izquierdo en una superficie de mármol a modo de mesa de trabajo sobre la que observamos un tintero de plata con una pluma y unas cuartillas dobladas con las instrucciones que el predecesor en el cargo dejaba al virrey entrante. Ximeno sustituye la cartela por la inscripción dispuesta en el frente del soporte de mármol en la que se lee «El Exmo. Señor Don Felix Berenguer de Marquina, Teniente General de la R. Armada, Virrey Gobernador y Capitan Gral. de la N. E. Presidente de la R. Audiencia».

El virrey viste casaca rematada por seda roja con bordados de riquísima filigrana en hilo de oro, motivos que se repiten en las vueltas de las mangas y en el chaleco. Porta peluca con roleos y corbata blanca. Destacan en el cuadro la representación de las manos y el rostro del retratado. Se intuye de forma clara la voluntad de Ximeno por captar la expresión y los rasgos característicos del virrey con el fin de realizar un retrato lo más fidedigno posible. La composición queda cerrada por un gran cortinaje en tonos verdosos que deja ver una pilastra con moldura clásica. La introducción de un arranque de columna o pilastra y la vista parcial de elementos arquitectónicos era un recurso muy utilizado por Mengs para dotar de mayor solemnidad y empaque a sus retratos oficiales. Ximeno mantiene aquí un elemento habitual en los retratos de virreyes precedentes, como es el cortinaje, pero introduce detalles innovadores como son la cartela integrada o la presencia de la pilastra.

El retrato de José de Iturrigaray muestra al virrey de medio cuerpo en una postura dinámica conseguida a partir de la disposición de sus brazos; la mano derecha aparece en el aire con el dedo índice extendido, un gesto relajado con el que se dota de espontaneidad y movimiento a la figura. El brazo izquierdo cruza por delante del cuerpo, dejando la mano en primer plano mientras reposa sobre el bastón de mando y generando así profundidad en la composición. Junto a él aparece una mesa decorada con una cenefa de roleos vegetales de marcado gusto neoclásico sobre la que descansa un tintero, varias cuartillas y su bicornio. Al igual que en el retrato de su predecesor, el espacio está cerrado por un gran

cortinaje, en este caso rojo y rematado por brocados y flecos dorados, que dejan ver una columna en cuyo plinto leemos la inscripción «El excmo. Señor D. Joseph de Yturigaray profeso de la Orden de Santiago Teniente general de los Reales Exercitos Gobernador y Capitán General de la N.E.» El controvertido virrey Iturrigaray estuvo a cargo del gobierno de la Nueva España entre los años 1803 y 1808, produciéndose durante su mandato la visita de Alexander von Humboldt a quien se encargó de recibir y facilitar el acceso a los archivos oficiales para que el geógrafo y naturalista llevara a cabo sus investigaciones científicas.⁵⁰²



Retrato del virrey José de Iturrigaray. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo s. m.
Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México

⁵⁰² Trabulse, Elías. «Humboldt y sus Tablas Geográficas-Políticas: el destino de un Manuscrito», Museo de Antropología, INAH. Conferencia impartida el 26 octubre 1999.
<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/humb/humboldt/estudio.html> [19 de marzo 2017]

En el retrato aparece vistiendo el uniforme de coronel de los carabineros reales, en cuya casaca de paño oscuro resalta bordada en rojo la cruz de la orden de Santiago. Siguiendo la evolución de la moda de finales de siglo XVIII, la manera de lucir las encomiendas también sufre una transformación; a partir de ahora los hábitos aparecerán del lado izquierdo de la casaca pudiendo portarse bordados, en venera o con las dos opciones al mismo tiempo. La venera ya no estará suspendida de un cordón sobre el pecho sino que se prende de la casaca con una cinta de seda del color correspondiente a su orden. La pieza que porta Iturrigaray destaca por su riqueza, presenta un centro ovalado de esmalte blanco sobre el que está dispuesta la cruz de Santiago rodeada de un cerquillo de oro y un marco con una guirnalda profusamente decorada con diamantes.⁵⁰³



Libreta de dibujos Rafael Ximeno
Página 283 (detalle)



Libreta de dibujos Rafael Ximeno
Página 328 (detalle)

⁵⁰³ Pilar Andueza describe de manera detallada la venera que luce el virrey Miguel José de Azanza en el retrato perteneciente a la galería de virreyes del Museo Nacional. La joya es de características muy similares a la que presenta Iturrigaray en la obra de Ximeno. Andueza Unanua, Pilar. «La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 100, 2012, pp. 51 y 69.

En la libreta de apuntes de Ximeno, estudiada en capítulo aparte, se pueden observar varios bocetos de retratos. Uno de ellos presenta la figura de un hombre vestido elegantemente, tocado con peluca de roleos y sujetando un bastón de mando. Aparece situado al lado de una columna en cuyo basamento se reserva un espacio para una inscripción. Sin duda debió tratarse de un ensayo o propuesta que el artista trazó preparando los retratos de la serie virreinal. En otra página encontramos un boceto para el retrato de un virrey arzobispo. Se repite el esquema de amplio cortinaje y soporte con inscripción, en este caso, similar al que aparece en el retrato del virrey Marquina.



Retrato de Francisco Xavier de Lizana y Beaumont. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. s. m.
Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México

Sorprendentemente, para la realización del retrato del virrey arzobispo Xavier de Lizana y Beaumont, Ximeno optó por una solución completamente diferente. El fondo de esta composición es neutro y en el margen inferior del lienzo aparece una cartela

explicativa,⁵⁰⁴ este formato fue el habitual en las series virreinales durante el siglo XVII y mayor parte del XVIII. Ximeno colocará la mano del arzobispo- virrey por encima de la cartela, rompiendo así el primer plano y dando más naturalidad al retrato. Este detalle apareció en algunos de los retratos de las series virreinales, destaca el realizado en 1785 por el pintor Francisco Clapera (1746-1810) que presenta al virrey Bernardo de Gálvez (1746-1786) con su mano izquierda asiendo el borde de la moldura que le encuadra, como si asomase por una ventana.⁵⁰⁵ Este recurso de invasión del marco ficticio y proyección de sombras sobre el mismo, también fue utilizado por Ximeno de manera frecuente en los dibujos para grabado, podemos observarlo en el retrato de Carlos III que aparece *De Numis Hebraeo Samaritanis* o en el retrato de Juan Luis Vives presente en *Opera Omnia*.

Lizana y Beaumont porta solideo y una imponente capa episcopal recogida a la espalda en numerosos pliegues que harán que la tela presente variadas tonalidades debido a los diferentes efectos lumínicos, precisamente esta riqueza en el tratamiento de las telas es destacada por Inmaculada Rodríguez debido a la sensación de movimiento que generan en el lienzo.⁵⁰⁶ Sobresale el delicado tratamiento del roquete, con mangas plisadas y puños rematados en volante fruncido; el virrey luce una rica cruz pectoral y anillo de arzobispo.⁵⁰⁷ Ximeno trata sus rasgos faciales con esmero pero serán las manos del retratado las que alcancen gran protagonismo en el cuadro. La derecha sostiene de manera oblicua y parcialmente superpuesta a la cartela, la bengala que le identifica como virrey mientras la izquierda reposa elegantemente sobre su cruz; con este gesto se resalta el mensaje de que el arzobispo- virrey hará ejercicio de su gobierno buscando siempre el auxilio divino. El

⁵⁰⁴ En la cartela podemos leer la siguiente inscripción: «EL EXMO. E ILMO. D. FRANCO XAVIER LIZANA Y BEAUMONT NACIO EN LA CIUDAD DE ARNEDO EL AÑO 1749. FUE OBISPO DE TAUMASIA DE TERUEL Y ACTUAL ARZOBISPO DE MEXICO, VIRREY GOVERNADOR Y CAPITAN GENERAL Y PRECIDENTE DE ESTA R. AUDIENCIA DE LA N.E. AÑO DE 1809».

⁵⁰⁵ Obra conservada en la galería de virreyes del Antiguo Ayuntamiento.

⁵⁰⁶ Rodríguez Moya, Inmaculada. Op. cit., 2003, p. 120.

⁵⁰⁷ Sus joyas son descritas por Pilar Andueza: «Porta sobre su pecho una cruz pendiente de un cordón textil sujeta con un botón pasador a juego. Es una cruz latina de plata con los brazos recorridos por engastes de pedrería, posiblemente topacios, a juego con el anillo, y terminaciones de ces vegetales, similares a modelos que han perdurado hasta nuestros días» en Andueza Unanua, Pilar. «La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 100, 2012, p. 82.

arzobispo-*virrey* Lizana y Beaumont falleció en México en 1813 siendo Manuel Tolsá quien reciba el encargo de diseñar el cenotafio para sus honras fúnebres.⁵⁰⁸



Retrato de Francisco Xavier de Lizana y Beaumont. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. s. m.
Museo Nacional de Historia. Ciudad de México

Otro retrato de Lizana y Beaumont realizado por Ximeno se localiza en los fondos del Museo Nacional de Historia. Este lienzo presenta una serie de variaciones con el anteriormente comentado, el encuadre de tres cuartos nos permite ver como el arzobispo-*virrey*, en lugar de bengala, apoya su mano derecha en un bastón de mando y, en este caso, será su capa la que caiga desbordándose sobre la cartela. Otra versión de este lienzo forma parte de la galería de arzobispos de la Sala Capitular de la Catedral Metropolitana.⁵⁰⁹ En este cuadro Ximeno utilizará un fondo en el que aparecen una mesa de trabajo con tintero de plata, biblioteca, columna y cortinaje. El pintor prescinde del

⁵⁰⁸ Cuadriello cita el lienzo de la Galería de Arzobispos de la Catedral y el del acervo del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 229, nota 102.

⁵⁰⁹ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 229, nota 102.

fondo neutro para seguir la tipología de esta galería de retratos en la que los arzobispos aparecen junto a su mesa de trabajo.



Retrato de Antonio Joaquín Pérez Martínez. Rafael Ximeno y Planes

Óleo sobre lienzo. 146 x 109 cm

Museo Universitario Casa de los Muñecos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El último retrato que comentaremos es el que realiza Ximeno a Antonio Joaquín Pérez Martínez (1763-1829).⁵¹⁰ Eclesiástico de origen criollo, Pérez Martínez fue nombrado obispo de Puebla tras su regreso de España donde fue diputado de las cortes de Cádiz desde 1810 hasta su disolución en 1814; fue hombre de confianza de Agustín de

⁵¹⁰ «Pese a la ausencia de firma y a los muchos estropicios que el tiempo y el abandono causaron en ella, la indiscutible maestría de su autor se dejaba notar por todas partes» Cuadriello, Jaime. *Obras maestras del Arte Colonial. Homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, INBA, Museo Nacional de Arte, México, 1990, p. 122.

Iturbide (1783-1824) y cercano a la causa emancipadora.⁵¹¹ Durante su etapa como obispo de Puebla se concluyó el ciprés diseñado por Manuel Tolsá el año de 1819 y fue encargada al arquitecto José Manzo (1789-1860) la remodelación neoclásica de algunos de los altares del templo. El *Diálogo* de Couto nos informa sobre el encargo del obispo Martínez a Ximeno para la realización de un lienzo de la *Purísima*, el cual pasó a ser propiedad de la familia Escandón y que en la actualidad no está localizado.⁵¹²

En el retrato aparece en su estudio a punto de firmar un documento que reposa sobre su mesa de trabajo de estilo *Boullé*.⁵¹³ Junto a los papeles vemos un juego de piezas de plata en la línea de la obra del platero José María Rodallega (1772-1820), también retratado por Ximeno. En el cuadro aparece un niño-ayudante, que señala al elesiástico con un gesto curioso mientras sostiene su capelo. Ximeno se recrea de nuevo en la representación de las diferentes telas que conforman la vestimenta del obispo, poniendo especial atención en los encajes del roquete, los brillos del forro de seda roja y los detalles de la cruz pectoral.

Pérez Martínez nos observa de forma directa en un gesto que transmite determinación. Las carnaciones están representadas con pinceladas perfectamente fundidas. Las manos, especialmente la que sostiene la pluma, tienen una presencia protagonista en el lienzo y sirven para mostrar la habilidad del pintor académico. La estampa con la imagen de Lope de Vega que dibujó Rafael Ximeno para la serie de *Retratos de Españoles Ilustres* presenta un fondo de gran similitud al que encontramos en este lienzo. El voluminoso cortinaje recogido hacia un lado deja ver una hornacina que resguarda una escultura de factura clásica. En el grabado esta estatua corresponde al dios Apolo mientras que aquí acompaña al obispo una figura que representa la Sabiduría tal y como aparece descrita en el repertorio de Ripa,⁵¹⁴ el cual utilizó Ximeno de manera constante en las alegorías que realizó para ilustrar diferentes libros durante los años que trabajó para imprentas

⁵¹¹ Salazar Andreu, Pablo. «Antonio Joaquín Pérez Martínez. Sus aportaciones al nacimiento del estado mexicano», *Los abogados y la formación del estado mexicano*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Serie: doctrina jurídica, Núm. 683, UNAM, 2013, p. 483.

⁵¹² Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. [1872], Estudio introductorio Juana Gutiérrez Haces; Notas Rogelio Ruiz Gomar, Cien de México, Conaculta, México, 1995, p. 122. Moyssén sitúa el cuadro en una colección particular en San Luis Potosí. Moyssén, Xavier. Op. cit., 1985, p. 15.

⁵¹³ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 229.

⁵¹⁴ Ripa, Cesare. *Iconología*, Akal, Madrid, 1987. Tomo II, p. 279.

valencianas y madrileñas. La sabiduría es la cualidad que guiará las decisiones del obispo, quedando reforzada por la librería que vemos al fondo de la estancia.

En este lienzo aparece incluida una cartela explicativa en la que se hace referencia al nombramiento de Joaquín Antonio Pérez Martínez como miembro honorario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de la de San Carlos de México, de la cual ostentaba el título de viceprotector.⁵¹⁵ Jaime Cuadriello señala que esta obra fue realizada para presidir la sala de juntas de la Academia de Bellas Artes de Puebla de la que el obispo, que fue un gran coleccionista de arte europeo, fue nombrado patrono el año de 1819.⁵¹⁶

⁵¹⁵ ILUSTRÍSIMO SEÑOR D.D. ANTONIO JOAQUÍN PÉREZ MARTÍNEZ, OBISPO DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES, DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD INDIVIDUO HONORARIO DE LAS REALES ACADEMIAS LATINO MATRITENSE, Y DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SAN CARLOS DE MÉXICO AÑO DE 1820.

⁵¹⁶ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 229.

Capítulo 5. Pintura religiosa

1. Pintura mural

Ximeno participó en la decoración de algunas de las más importantes obras arquitectónicas desarrolladas durante los primeros años del siglo XIX. Manuel Tolsá, maestro de obras de la Catedral propuso a Rafael Ximeno ante el cabildo para que decorara la remodelada cúpula de la Catedral; de manera simultánea, también hizo que interviniera en la capilla del Colegio de Minería, edificio que el propio Tolsá había diseñado. El pintor valenciano también decoró la cúpula y el ábside de la capilla del Cristo de Santa Teresa que acababa de construir el director de Arquitectura de la Academia de San Carlos Antonio González Velázquez.

1.2. Cúpula de la Catedral de México

El incendio ocurrido en 1967 hizo que se perdieran, entre otras obras artísticas contenidas en la Catedral, el conjunto de pintura mural al temple realizado en el interior de la cúpula por Rafael Ximeno. Además de la revisión de la historiografía,⁵¹⁷ ha sido necesario para su estudio recurrir a las fuentes visuales existentes, entre ellas varias litografías, las fotografías en blanco y negro realizadas por Guillermo Kahlo para la Secretaría de Hacienda, reproducidas en diversos estudios sobre la Catedral, y las fotografías en color realizadas por la profesora Elisa Vargaslugo facilitadas por el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Manuel Toussaint manifiesta en su estudio sobre las pinturas de la Catedral haber visto

⁵¹⁷ Para el estudio de las pinturas de la cúpula de la Catedral véase Toussaint, Manuel. *Iglesias de México 1525-1925*, Volumen II, Catedral, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, México, 1924, p. 37; Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1965, p. 274, nota 18. Además de los estudios realizados por Toussaint se ha consultado el trabajo de Moyssén, Xavier. «Las pinturas perdidas de la Catedral de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 39, México, 1970, pp. 87-112.

cerca de noventa dibujos preparatorios realizados por Ximeno, los cuales no han podido ser localizados.⁵¹⁸ Para completar el análisis de la obra se ha consultado el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, siendo de gran interés la información encontrada en el libro 63 de Actas de Cabildo en el que se recogen las propuestas y actuaciones de Manuel Tolsá como maestro de obras. El acta de la junta del Cabildo correspondiente al 17 de junio de 1809 arroja información de gran valor e interés para poder comprender la génesis y desarrollo del programa decorativo llevado a cabo por Rafael Ximeno en el interior de la cúpula y el papel que tuvo Manuel Tolsá en la consecución del proyecto. El documento se incluye de forma íntegra en este estudio.⁵¹⁹

El 15 de agosto de 1810, coincidiendo con la celebración de la Virgen de la Asunción, se inauguraron las pinturas realizadas por Rafael Ximeno en la cúpula de la Catedral Metropolitana tal y como recoge la noticia del Diario de México titulada «Explicación de la pintura ejecutada en la media naranja de la santa iglesia catedral».⁵²⁰ La intervención del pintor valenciano en la que sería, según Manuel Toussaint, «la pintura que dio más fama a Jimeno»⁵²¹ está estrechamente ligada al papel que tuvo Manuel Tolsá como Maestro de obras de la última etapa constructiva del templo principal del virreinato.

Recién llegado a la Nueva España, Tolsá recibió el encargo de realizar las estatuas de las tres Virtudes Teologales que rematarían la fachada principal de la Catedral, en esos momentos estaba a cargo de las obras José Damián Ortiz de Castro (1750- 1793), arquitecto mexicano, cuyo proyecto se centraba en la construcción de los campanarios, conclusión de la fachada principal y remodelación de la cúpula. En 1793 falleció Ortiz de Castro y, tras un período en el que su hermano se encarga de continuar los trabajos, Manuel Tolsá es

⁵¹⁸ «Eran propiedad del doctor Lucio y consérvalos actualmente don Aniceto Castellano a cuya gentileza debo el haberlos analizado a mi gusto» Toussaint, Manuel. Op. cit., 1965, p. 206.

⁵¹⁹ Consulté el documento durante el curso de 2006-2007 presentándolo como parte de los resultados de mi investigación en el trabajo inédito *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España* presentado en septiembre de 2007 en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Los autores David Alcántar Terán y María Cristina Soriano hacen referencia a dicho documento en el capítulo «La construcción del Real Colegio de Minería, 1797-1813», en *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Escamilla González, Francisco Omar (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013, pp. 111 y 156.

⁵²⁰ González Obregón, Luis. *La vida en México en 1810*, Editorial Stylo, México, 1943, pp. 173-174.

⁵²¹ Toussaint, Manuel. Op. cit., 1965, p. 206.

designado Maestro de obras. Este hecho marcará el desarrollo de su carrera en la Nueva España ya que de manera casi circunstancial podrá empezar a desempeñarse como arquitecto sin dejar de lado su faceta de escultor. En ambas disciplinas aplicará los criterios academicistas aprendidos durante su formación en España, los mismos que también impartirá y propagará desde la Academia de San Carlos de México.

Su nombramiento como Maestro de obras no deja de ser sorprendente debido a la presencia de arquitectos experimentados que podían haber ocupado este puesto de máxima responsabilidad, sin embargo, tal y como apunta Eloísa Uribe, su cercanía con el propio Ortiz de Castro y la implicación que ya tenía en el proyecto, además de su vinculación con la Academia, son los factores que debió considerar el Cabildo catedralicio en la toma de esta decisión.⁵²² La intervención de Tolsá en la Catedral se centró en la acentuación desde la fachada del eje de simetría de la nave principal, lograda por el trabajo realizado en la cúpula, y en la unificación de todo el conjunto a partir de la colocación de balaustradas y jarrones rematando muros a diferentes niveles y en todas sus fachadas.⁵²³

Manuel Toussaint resume así su intervención «Tolsá se apodera de la obra y la lleva a término, completándola, dándole un aspecto de algo concluido, íntegro, hasta ligeramente jactancioso. Nadie le negará una enorme destreza en esta obra y en algunas partes aciertos admirables» y continúa sobre su actuación en la cúpula «de la pesada media naranja del siglo XVI, inexpresiva y agobiante, Tolsá ha creado la más inteligente, la más espiritual de nuestras cúpulas. Parece que aprovechó la estructura antigua superponiéndole nuevos ornatos y cambiando la linternilla, para lo cual construyó en la parte más alta del cimborrio una pequeña plataforma más elevada y logró así dar elegancia al gálibo exterior de la cúpula».⁵²⁴

⁵²² La autora menciona entre otros arquitectos a Ignacio Castera, Miguel Costanzó, José del Mazo o Eduardo Tresguerras. Uribe, Eloísa. «Manuel Tolsá. De Valencia a la Nueva España», en *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Elisa García Barragán (ed.), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 69.

⁵²³ Bérchez, Joaquín. «El adorno no fue delito: Tolsá en México», *Tolsá. Fotografías-Joaquín Bérchez*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, pp. 94-97.

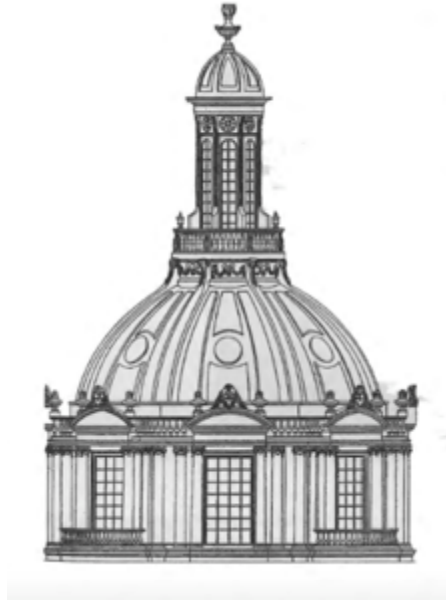
⁵²⁴ Toussaint, Manuel. *Iglesias de México 1525-1925*. Volumen II, Catedral, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, México, 1924, p. 37.

Su trabajo en la cúpula consistió en estilizar al máximo la estructura existente, para ello Tolsá recurre a sus habilidades como escultor y utiliza el adorno arquitectónico para dotar de ritmo y elegancia al conjunto. Maneja un vocabulario clásico en el que introduce elementos que serán muy característicos en sus demás obras arquitectónicas y configurarán el llamado «Estilo Tolsá», una de los rasgos de su personalidad artística será el jónico en la variante creada por Sebastien Leclerc (1637-1714), tal y como identifica Joaquín Bérchez, el cual se distingue por la presencia de festones y a veces, también guirnaldas, y que podemos observar en los capiteles de pilastras y columnas presentes en el tambor de la cúpula.⁵²⁵

El casquete quedará aligerado por la combinación de líneas rectas y elementos curvos que acentúan su verticalidad. La estilizadísima linterna será la que más contribuya al efecto buscado por Tolsá ya que hará que la estructura de la cúpula gane altura y pueda ser vista en perspectiva desde la de la Plaza Mayor asomando tras la fachada principal de la Catedral. Por último, las balaustradas también están presentes en la cúpula unificando el conjunto y remarcando su carácter neoclásico con la presencia de los jarrones y pebeteros característicos de las obras del arquitecto y escultor valenciano, tomados del repertorio ornamental de Jean Charles Delafosse (1735-1789) cuyas estampas serán copiadas y trabajadas en la Academia para implantar el nuevo gusto desde las aulas de la institución y de las que Ximeno también se hará eco en la decoración interior de la cúpula.⁵²⁶

⁵²⁵ Bérchez, Joaquín. Op. cit., 2008, pp. 91 y 94-97.

⁵²⁶ Manuel Tolsá proponía en las salas de dibujo ornamental de la Academia la copia de las láminas de la *Nouvelle iconologie historique* de Delafosse. Cuadriello, Jaime, «Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI», *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 132-133.



Alzado de la vista actual de la Cúpula de la Catedral Metropolitana
Imagen tomada de la revista Cuadernos de Arquitectura Virreinal n.º15
Facultad de Arquitectura. UNAM

Con las obras de la Catedral avanzadas, en 1809 Manuel Tolsá propone a Rafael Ximeno ante el Cabildo para que realice la decoración interior de la cúpula. Esta será sin duda la obra de mayor relevancia de todas las que realizó Ximeno en la Nueva España tanto por la envergadura del proyecto como por la importancia del edificio en el que se llevaron a cabo. Variando el proyecto inicial de revestir el interior de la cúpula con estuco blanco, Tolsá plantea la posibilidad de decorar con pinturas el casquete siendo Rafael Ximeno el artista idóneo para llevarlas a cabo. Posiblemente los dos artistas valencianos no quisieron dejar pasar la oportunidad de desarrollar un programa decorativo de corte academicista en el espacio de mayor relevancia dentro del virreinato y por ello deciden plantear un proyecto sustentado en varios puntos de argumentación recogidos en el siguiente documento, que resume la reunión del Maestro de obras con el Cabildo catedralicio:

En la ciudad de México a diez y siete días del mes de Junio del año de mil ochocientos nueve, estando junto y congregado en su Sala Capitular a la hora acostumbrada el Ilmo. V. Cabildo de esta Sta. Iglesia Metropolitana, compuesto de los Señores Mier, Arcediano; Gamboa, Maestrescuela; Garano, Penitenciario y Foncerrada, Canónigo; y los Señores: Sandoval, Granados, Cienfuegos, Agüero y González. Prebend., de entera

y media ración, implorada la gracia del Espíritu Santo se comenzó este acto del modo siguiente.

Salieron primero para el Altar los Señores Alcalá, Magistral Bucheli y Sta. María, y para el coro el Señor Madrid. Inmediatamente se leyó una representación del Maestro de Obras de esta Sta. Iglesia Don Manuel Tolsá en que expone, que sin embargo de haberle dado orden el Señor González comisionado para la Obra del Címborio, de la que en la parte interior de este no hiciere otra cosa que blanquearlo sin otro agregado alguno no puede menos que representar a este Ilustrísimo Cabildo el buen estado en que se halla la composición exterior del címborio que presenta un aspecto que hará dudar a los inteligentes si es composición la que se a echo en el o se a construido de nuevo que asimismo están puestos los costosos andamios para que en poco tiempo y con el corto premio de 4000 pesos con que se gratifique a don Rafael Ximeno se le dé al Címborio en la parte interior el ultimo golpe de perfección y hermosura, pintando en él un cuerpo de Arquitectura en perspectiva con varios grupos de nubes y Ángeles que acompañen al principal de la Titular, como á representado ya otra vez para dejar completa una obra en que se han gastado tantos centenares de miles y tantos años en el concepto de que aunque se pinte el címborio no por eso debe hacerse lo mismo en el resto de la Iglesia como lo acreditan todas las obras modernas que se han echo en Europa; y que últimamente de no pintarse el címborio, será necesario reponer las molduras que tenía en la parte interior y fue preciso quitarle para dar a las ventanas todo el claro que ya tienen y en esto se gastaría tanto o más de los 4000 pesos que cuesta la pintura: concluyendo Tolsá con que para esta representación no tiene mas interés que la perfección de la obra, el decoro de la Santa Iglesia, y complacer a este Ilmo. Cabildo, quien en vista de lo referido resolverá lo que tenga por conveniente. Y oído, conferenciado el asunto largamente, y teniéndose presente que en el Cabildo de veinte y uno de marzo de ochocientos siete se resolvió que no se pintara el Címborio, se acordó que se de cédula para determinar si se revoca aquella resolución en vista de las razones que ahora expone Tolsá.⁵²⁷

El objetivo de Tolsá era la revocación de la decisión tomada el año de 1807 en la que se estableció el blanqueado como el acabado del interior de la cúpula, para ello basa su argumentación en tres factores distintos. El primero es un aspecto práctico que responde a la presencia y disponibilidad de los andamios, ya montados, para ser utilizados en los trabajos decorativos. El segundo factor es de tipo económico, Tolsá expone que el presupuesto de cuatro mil pesos predeterminado para las obras de blanqueado no se vería incrementado en caso de optar por la realización de las pinturas ya que con estas se podría

⁵²⁷ ACCMM. Actas de Cabildo, libro 63/ Acta de la junta del día 17 de junio del año 1809.

prescindir de las molduras en estuco previstas para el proyecto de blanqueado al ser sustituidas por un cuerpo de arquitecturas fingidas. Finalmente, el último argumento esgrimido por Tolsá responde a criterios estéticos al defender que la opción de pintar únicamente el interior de la cúpula y no el resto de bóvedas, sigue las directrices de las obras realizadas en Europa en esos momentos. Habla también del programa decorativo especificando, además de la inclusión del cuerpo con arquitecturas, la presencia de grupos de ángeles y nubes junto a la Virgen María, titular del templo. Tolsá avala la labor de Ximeno mencionando que el artista ya ha representado el tema de la Asunción con anterioridad «como ha representado ya otra vez», probablemente se refiera al plafond de la Capilla de Minería, obra en la que intervienen los dos artistas de manera simultánea al proyecto de la Catedral. De manera muy elocuente Tolsá defiende su propuesta afirmando que la intervención de Ximeno dará «el último golpe de perfección y hermosura» a la cúpula.

El Maestro de obras logró convencer al Cabildo el cual, tras reflexionar y someter a votación la propuesta, dio su aprobación el 20 de junio de 1809 encargando a Ximeno la realización de tan magna empresa.⁵²⁸ Es posible que los factores con los que se negoció el proyecto condicionaran la gestación, desarrollo y conservación de la obra. Quizá los andamios que ya estaban montados no eran los idóneos para la realización de un programa de pintura mural y Ximeno tuvo que ceñirse a las características de esta estructura para la elaboración de su obra. El ajuste del presupuesto a cuatro mil pesos responde al gran interés de los académicos valencianos por mostrar al Cabildo la gran oportunidad que suponía la realización de las pinturas por exactamente el mismo coste que el blanqueado. El propio Tolsá se refiere a la cantidad establecida como «corto premio» y quizá fuera un factor determinante a la hora de elegir la técnica pictórica, la cantidad de figuras que se iban a pintar o la disponibilidad de colores a utilizar ya que estarían condicionados por la cantidad de pigmentos y otros materiales que podrían comprarse o los ayudantes de los que se podría disponer para la realización del proyecto.

⁵²⁸ ACCMM. Actas de Cabildo, libro 63/Acta de la junta del día 20 de junio del año 1809.



Interior de la cúpula de la Catedral Metropolitana
Fotografía. Guillermo Kahlo. 1909
Sinafo (Sistema Nacional de Fototecas). INAH

Rafael Ximeno debía estar familiarizado con la técnica del fresco, posiblemente observó el trabajo de su tío Luis Planes en las diversas obras que hizo con esta técnica durante un período en el que se experimentó un gran auge y desarrollo de la pintura decorativista en el ámbito valenciano, tal y como se ha comentado en el apartado dedicado a la formación de Ximeno en su ciudad natal. Sin embargo, para el proyecto de la Catedral, Ximeno optará por la pintura al temple cuya realización era menos compleja, requería de un menor grado de dominio técnico y era por tanto, más económica; en contrapartida, esta decisión condicionó la conservación de las pinturas durante su escaso siglo y medio de vida ya que, si se hubiera optado por la técnica al fresco, estas hubieran resistido mejor el paso del tiempo y la acción ambiental evitando así las intervenciones y retoques que tuvieron que realizarse en varias ocasiones con anterioridad al incendio que las asoló en 1967.⁵²⁹

⁵²⁹ Xavier Moyssén señala el temprano deterioro de las pinturas a causa de la humedad y la fuerte incidencia del sol sobre ellas, lo que provocó la necesidad de ser restauradas; «se alteraron gravemente

Rogelio Ruiz Gomar incluso sugiere que, dado el caso de que las pinturas hubiesen sido realizadas al fresco, hubieran podido tener alguna posibilidad de sobrevivir al fuego.⁵³⁰

Dentro del conjunto de la Catedral, concretamente en la bóveda del baptisterio del Sagrario Metropolitano, existieron unas pinturas realizadas al fresco por Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800), quien fuera el director del ramo de pintura de la Academia de San Carlos llegado en el primer grupo de profesores enviados desde la metrópoli.⁵³¹ En 1791 propuso la realización de estas pinturas al fresco, explicando él mismo la importancia del proyecto en los siguientes términos, tal y como recoge un documento del Archivo de la Academia de San Carlos: «habiéndole comisionado para pintar al fresco la bóveda del Bautisterio de El Sagrario, obra que puede serles útiles a los pensionados de esta Academia pues hasta la presente no se ha ejecutado semejante método en América; porque sin embargo de haberse hecho algo, no es el verdadero fresco, sujeto a las buenas y precisas máximas que semejante pintura requiere, ni tampoco los discípulos han logrado ver cómo se ejecuta».⁵³² Tras estas afirmaciones del pintor es posible suponer que existían en la academia algunos discípulos conocedores de la técnica que hubieran podido ayudar a Ximeno en caso de haberse inclinado por la realización de las pinturas al fresco, sin embargo, el pintor valenciano decidió utilizar al temple, al igual que hará en sus otros dos proyectos de pintura mural.

Probablemente Rafael Ximeno tuvo presentes al hacer frente a este encargo, las composiciones que habían desarrollado en Valencia artistas como Antonio Palomino (1653-1726) en la Basílica de la Virgen de los Desamparados e Iglesia de los Santos Juanes, Dionisio Vidal (1670-1719) en la Iglesia de San Nicolás, las realizadas por su tío y maestro Luis Planes (1742-1821) en la Cartuja de Portaceli de temática específicamente

tanto en la forma como en el color. Hay noticias de dos restauraciones en 1896 se le encargó a Tiburcio Sánchez y en 1926 a Armando García Núñez». Moyssén, Xavier. Op. cit., 1970, p. 105.

⁵³⁰ Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, [1872], Estudio introductorio Juana Gutiérrez Haces; Notas Rogelio Ruiz Gomar, Cien de México, Conaculta, México, 1995, p. 140, nota 139.

⁵³¹ Toussaint, Manuel. Op. cit., 1965, p. 204. Moyssén especifica la temática de este programa de pintura mural, dedicado a los bautizos de Jesús, San Agustín, Constantino y San Felipe y también menciona su pérdida «esas pinturas fueron pronto destruidas» Moyssén, Xavier. «La pintura y el dibujo académico», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982. Tomo 9, p. 98.

⁵³² AAASC, Doc. 672. Fernández, Justino. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1781-1800)*, UNAM, México, 1968, p. 78.

mariana así como las del también académico José Vergara (1726-1799) realizadas en el Oratorio de la calle Eixarchs dedicadas a la *Coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad* y las de la Iglesia del Temple en Valencia dedicadas concretamente a la *Asunción de la Virgen*. Además Ximeno también conoció durante su estancia como pensionado en Madrid, tal y como hemos comentado en el capítulo de formación, las decoraciones del Palacio Real llevadas a cabo por Giambattista Tiepolo (1696-1770), Anton Rafael Mengs (1728-1779), Francisco Bayeu (1734-1795) y Mariano Salvador Maella (1739-1819).⁵³³



Litografía por C. Castro
 México y sus alrededores / Colección de vistas, trajes y monumentos. 1855-1857
 Biblioteca Nacional de España

⁵³³ Consúltese la bibliografía citada en el capítulo de formación referente a los pintores con cuya obra estuvo en contacto Rafael Ximeno tanto en Madrid como en Valencia.

Siendo la Virgen María la titular de la Catedral Metropolitana, se decidió cubrir el espacio de la cúpula con un programa decorativo en torno a dicha advocación, el tema elegido fue *La Asunción y Coronación de Nuestra Señora*. Ximeno debió preparar a conciencia el proyecto, se tiene constancia de la existencia de alrededor de noventa dibujos preparatorios que fueron vistos por Manuel Toussaint, quien comenta al respecto «Revelan lo que Ximeno era capaz de hacer: descúbrese en ellos, en efecto, una honradez artística, un amor al dibujo y una habilidad de toque que pocos artistas de su tiempo tuvieron».⁵³⁴



Litografía por C. Castro (detalle)
 Mexico y sus alrededores / Coleccion de vistas trajes y monumentos. 1855-1857
 Biblioteca Nacional de España

Tal y como quedó acordado en el proyecto expuesto al Cabildo, en el interior del tambor se dispuso un cuerpo decorativo de arquitecturas fingidas en profunda perspectiva. Las ocho ventanas estaban flanqueadas por columnas y pilastras con capiteles jónicos con festones al estilo de Leclerc y que replicaban la decoración exterior de la cúpula concebida

⁵³⁴ Los dibujos no están localizados en la actualidad. «eran propiedad del doctor Lucio y consérvalos actualmente don Aniceto Castellano a cuya gentileza debo el haberlos analizado a mi gusto» Toussaint, Manuel. Op. cit., 1965, p. 206.

por Tolsá.⁵³⁵ En los ángulos del octógono se dispusieron ocho paneles con medallones compuestos de símbolos alegóricos de la Iglesia y realizados en diferentes tonalidades rojizas para dar la impresión de trabajo en jaspe. En la litografía que reproducimos a continuación se observan dos de estas composiciones decorativas, en la de la derecha distinguimos un jarrón que sirve de apoyo a un báculo y una cruz con crismón que se cruzan en forma de aspa y que aparecen adornados con flores y cintas. Otros elementos litúrgicos completan la estilizada composición cuya colocación en las aristas del tambor servía para ocultar los ángulos y ofrecer una transición más suave hacia el cuerpo superior.

Siguiendo con la utilización de arquitecturas fingidas, Ximeno coloca en el arranque del casquete un entablamento con arquitrabe, friso y cornisa en la que distinguimos una moldura de ovas y dardos. Corona este cuerpo con una balaustrada rematada con jarrones emulando, de nuevo, a las utilizadas por Manuel Tolsá en el exterior de la catedral. El interior de la cúpula quedaba pues conectado con el exterior al estar presentes los mismos adornos arquitectónicos otorgando así unidad al conjunto de reformas proyectadas por Tolsá. La utilización del vocabulario clásico junto con las novedades introducidas a través de la Academia, como son los elementos tomados del repertorio ornamental de Delafosse, configuran el espacio de la cúpula como un elemento clave para establecer y dar visibilidad al academicismo novohispano.

En la transición hacia las pinturas del cuerpo superior Ximeno decide colocar unas grandes nubes desbordándose sobre la balaustrada con las que genera un juego óptico que dota de dinamismo al conjunto a la vez que consigue difuminar la línea de división entre el tambor y el casquete integrando así ambos niveles. El programa figurativo de la cúpula está dispuesto en una composición de tres anillos; el primero, y más cercano a la balaustrada, corresponde a al nivel terrenal, el segundo representa el nivel celestial y el tercero se compone de un grupo de *putti* que bordea la apertura de la linterna. Tanto en el primero como en el segundo anillo las figuras se concentran en cuatro composiciones de forma piramidal —coincidiendo con la orientación del crucero y por tanto los cuatro puntos

⁵³⁵ Ximeno pudo observar numerosos ejemplos de arquitecturas fingidas en Valencia, por ejemplo las realizadas por Dionisio Vidal (1670-1719) en la Iglesia de San Nicolás o las que se encuentran en el presbiterio de la Iglesia del Temple de Valencia realizadas en grisallas por el pintor italiano Filippo Fontana (1744-1800).

cardinales— lo que permite una mayor visibilidad de estos grupos desde las naves del templo. Xavier Moyssén muestra una opinión bastante crítica sobre la composición del programa decorativo, califica el resultado de la disposición de las figuras como desequilibrada debido al espacio vacío existente entre el segundo anillo y el tercero y entre las cuatro composiciones piramidales.⁵³⁶ Es posible que Ximeno, habiendo observado las obras realizadas por Mengs en el Palacio Real, quisiera buscar el mismo efecto de claridad compositiva y así conseguir un claro contraste con el abigarramiento característico de la pintura del barroco novohispano, presente en el templo en obras como las realizadas en la Sacristía por Juan Correa (1646-1716) y Cristóbal de Villalpando (ca.1649-1714). Para conseguir este objetivo el pintor valenciano decidió aligerar la composición cubriendo parte de la cúpula con nubes para dotar al conjunto de un carácter más diáfano. Quizá el tamaño de la superficie global de la cúpula y su gran altura acentuarán la sensación de vacío en el conjunto lo que provocaría el desequilibrio al que alude Moyssén.

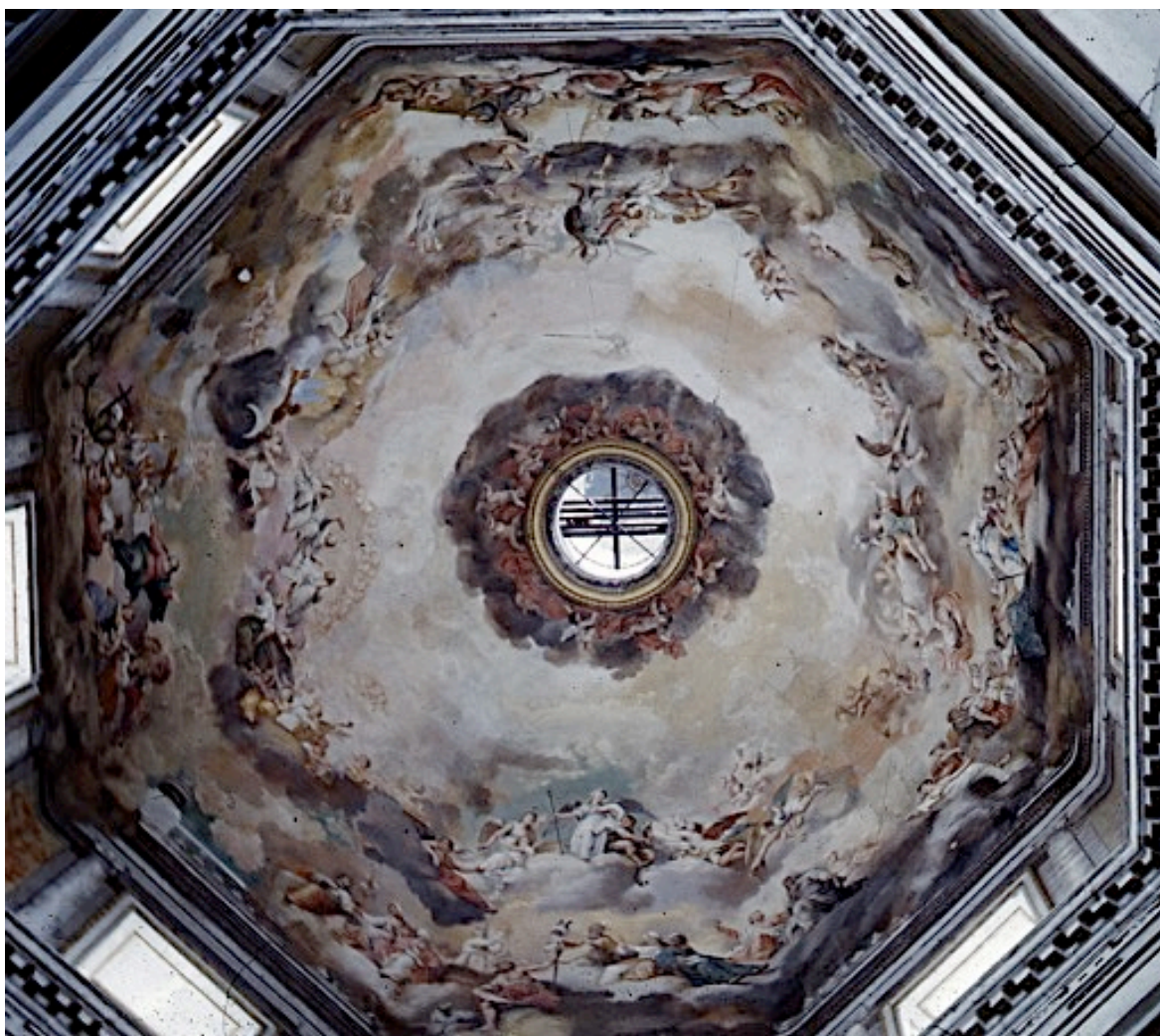
El 14 de agosto de 1810, un día antes de la inauguración de las pinturas, apareció en el *Diario de México* una noticia en la que se ofrecía una completa descripción de las pinturas y su programa decorativo:

Explicación de la pintura ejecutada en la media naranja de la santa iglesia Catedral de esta ciudad, que se estrenará con motivo de la solemne función de María Santísima en el misterio de su Asunción.

Sobre un cuerpo de arquitectura en perspectiva, se representa a la Virgen bajo su advocación de la Asunción al cielo, acompañada de todas las virtudes, personificadas del modo más conveniente y adecuado. En la parte superior, se ven figuradas las tres simbólicas personas de la augustísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo, y Dios Espíritu Santo, en una actitud de bajar a recibir a la Santa Virgen. En medio está el Eterno Padre con una corona en la mano. A la diestra el Hijo redentor enseñándole el trono que tenía preparado para su Santísima Madre, compuesto de querubines, de la Arca del Testamento, la media Luna y la Estrella, y a la siniestra mano se puede contemplar al Espíritu Santo empuñando un cetro, como para hacer efectiva la coronación de tan soberana Reina. A los lados, pero en primer término, y del lado del Evangelio están los

⁵³⁶ «La composición seguida por el maestro no fue del todo acertada; una mala impresión producían los espacios vacíos entre los distintos grupos de figuras. El espacio vacío de mayor proporción que dejó Jimeno, estaba comprendido entre la segunda faja de figuras y la tercera, colocada ésta en torno al ojo de la linterna cupular, el aspecto de desequilibrio que producía era desafortunado.» Moyssén, Xavier. Op. cit., 1970, p.108.

Santos Padres del Testamento Antiguo, y a la parte de la Epístola, la Familia Sagrada, por su orden, en ademán de alabar y bendecir aquel dulce e «incomprensible prodigio». Con el mismo fin se representan al frente todas las Matronas del Antiguo Testamento, como símbolos de María, y sobre estos grupos se descubre la Corte Celestial comandada por los tres arcángeles, San Miguel, San Gabriel y San Rafael, y cerca de la Trinidad augustísima, aparecen multitud de ángeles tocando diversos instrumentos de música, como para manifestar su regocijo y culto al criador del Universo.⁵³⁷



Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

⁵³⁷ La noticia aparece recogida en González Obregón, Luis. Op. cit., 1943, pp. 173-174 y Moyssén, Xavier. Op. cit., 1970, p.104.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, el primer anillo de la composición representa el nivel terrenal, en él aparecen personajes bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento, que desempeñaron papeles importantes en la historia del pueblo judío —prefigurando personajes del Nuevo Testamento— o que tuvieron relación con la vida de la Virgen María. El segundo anillo corresponde al mundo celestial y está presidido por los arcángeles San Miguel como jefe de las milicias angélicas, San Gabriel, mensajero de la Anunciación y San Rafael sanador y ángel de la Guarda. El primer anillo no tiene comunicación con el segundo, excepto por dos puntos. El más importante y el tema central de toda la composición, la Asunción de María, se desarrolla desde el nivel inferior al superior, la Virgen es transportada por los ángeles para llegar hasta la Trinidad que la acoge y corona. El otro punto de conexión entre los dos niveles se produce gracias a la mediación del Arcángel San Miguel, que recoge las almas de los muertos, las pesa y permite a los justos pasar al cielo, Ximeno representa a San Miguel en su papel de psicopompo.⁵³⁸ En la escalera que une los dos anillos observamos la presencia de un ángel que aparece subiendo un alma para someterla a la pesada de San Miguel quien observa la escalera bajo sus pies, la misma por la que los ángeles subían y bajaban del cielo según el sueño de Jacob.⁵³⁹ Ximeno muestra con esta representación gráfica la posibilidad del paso del nivel terrenal al celestial por mediación del Arcángel San Miguel y la Virgen, quien servirá como intercesora de toda la humanidad.

La composición queda cerrada con el tercer anillo, formado por doce ángeles niños dispuestos alrededor de la abertura de la linterna, quienes aparecen jugando con los pliegues de un gran lienzo color rojo. Ximeno elige el número de *putti* con una clara intención simbólica, evocando la totalidad cósmica y en este caso concreto, debido a la temática ascensional y a su colocación a modo de rompimiento de gloria, quizá también aluda a las doce puertas de la Jerusalén celestial tal y como se describe en el libro del Apocalipsis 21, 10-14.⁵⁴⁰ Es posible que Ximeno quisiera representar el círculo de luz

⁵³⁸ Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento*, Tomo I/vol. I, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 74.

⁵³⁹ *Biblia de Jerusalén*, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao, 1967, *Génesis*. 28, 11-17, p. 38.

⁵⁴⁰ «Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la Ciudad Santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas

generado en la base de la linterna como la puerta de un *Axis mundi* conectando el cielo y la tierra, como un camino de salvación para acceder a la gloria representada como Jerusalén Celestial.



Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Vista la relación entre los tres anillos, pasaremos a describir a continuación las composiciones situadas sobre los cuatro puntos cardinales y cuyas figuras aparecen identificadas en el estudio realizado por Xavier Moysén.⁵⁴¹ Sobre el lado sur se encontraba el grupo dedicado al arcángel San Gabriel, estaba situado en contraposición al grupo principal dedicado a la Asunción de la Virgen representado en el lado norte —orientado hacia el presbiterio—.⁵⁴² Con esta disposición Ximeno enlaza los dos momentos más importantes de la vida de la Virgen, el de la Anunciación representado por San Gabriel y el de su ascenso hacia los cielos.

doce Ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel.» *Biblia de Jerusalén*, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao, 1967, *Apocalipsis*. 21, 10-14, p. 1659. Sobre la simbología del número doce: «Cifra favorita en el simbolismo cristiano, el doce es el número de los Apóstoles y de las puertas de Jerusalén, representando a veces, en el más amplio sentido, el conjunto de la Iglesia» en Pérez-Rioja, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1980, p. 168.

⁵⁴¹ Moysén, Xavier. Op. cit., 1970, pp. 106-108.

⁵⁴² La Catedral de México presenta la cabecera orientada hacia el norte.

El pintor sitúa al arcángel en el nivel del segundo anillo, flotando delante de una nube y en un ligero escorzo, en su mano derecha porta un ramo de azucenas, símbolo de la Anunciación. Está acompañado de un gran número de ángeles y *putti* que aparecen por entre las nubes en posturas muy dinámicas acentuadas por los paños en movimiento. En el anillo inferior observamos el grupo de mujeres fuertes de la Biblia consideradas prefiguras de la Virgen debido a sus actuaciones redentoras del pueblo judío. Inmediatamente debajo del Arcángel se encuentra Judith, portando la espada con la que acaba de cortar la cabeza de Holofernes, que sostiene en su mano izquierda. A sus pies, dos mujeres jóvenes celebran la salvación de Betulia, símbolo del pueblo de Israel, tocando unos instrumentos musicales.



Grupo del arcángel San Gabriel. Lado Sur (detalle)
Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



Grupo del arcángel San Gabriel. Lado Sur
 Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Del lado derecho, en la esquina inferior de la imagen, podemos ver a Jael a punto de clavar con la mano izquierda, un enorme clavo sobre la cabeza de Sísara, que duerme confiado dejando caer su brazo sobre la balaustrada (se observa el detalle en la siguiente imagen). A la izquierda aparece la madre de Sísara que acaba de desmayarse al conocer la noticia de la muerte de su hijo. Destaca en el anillo inferior la colocación e interacción de las diferentes figuras, generando un ritmo ondulante que culmina en la figura de Judith.

Cuando en 1772 Luis Planes, tío de Rafael Ximeno, realizó el programa de pinturas decorativas de la renovada Iglesia de la Cartuja de Portaceli, situó la *Asunción de la Virgen* en el presbiterio integrando en la composición el grupo de mujeres fuertes de la Biblia. De igual manera que haría su sobrino, Luis Planes situó a Judith como figura central mostrando la cabeza de Holofernes, a su lado Jael con el clavo y el martillo aparece evocando la historia de Sísara y completa el grupo una mujer joven tocando el tambor. Rafael Ximeno debió contemplar en su juventud estos trabajos y, aunque muestra un carácter muy diferente

en su obra, la impronta de su tío debió estar presente al abordar este gran proyecto de pintura mural.⁵⁴³



Grupo de las mujeres fuertes de la Asunción de Nuestra Señora. Luis Planes (1772-1773)
Cartuja de Portaceli. Valencia

El grupo de San Miguel ocupaba el espacio del lado oeste de la cúpula. Fue el que sufrió más deterioros resultando gravemente alterado a causa de intervenciones posteriores. Es uno de los puntos en los que se unen los dos anillos a través de la escalera de los ángeles, tal y como se ha comentado anteriormente. En el centro de la composición aparece el jefe de las milicias celestiales dirigiendo sus fuerzas contra Luzbel quien, aparece a la izquierda vencido y solitario sobre una nube tras ser expulsado del anillo celestial. El arcángel aparece acompañado por un grupo de ángeles músicos, flotando a su alrededor, algunos de ellos presentan posturas con profundos escorzos.

⁵⁴³ La intervención de Planes en Porta Coeli aparece tratada en el estudio de Fuster Serra, Francisco. *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, F.B. Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 2012.



Grupo del Arcángel San Miguel
 Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

En el anillo inferior quedan situados una serie de personajes bíblicos destacados por su correcto ejercicio del poder; el rey David aparece tocando el arpa en alabanza a Dios, a su espalda su hijo Salomón. Moisés aparece mostrando las tablas de la ley, con dos rayos de luz sobre su frente. Tras él se encuentra Aarón con las vestiduras de Sumo Sacerdote y Jacob aparece durmiendo junto a la escalera descrita en su sueño. Apenas distinguible, observamos una figura de un ángel pintada en tonalidades de blanco que se dispone a subir un alma hacia el cielo para ser pesada por San Miguel. A la derecha vemos a Abraham e Isaac, prefigura de Jesucristo redentor, representados junto a un ángel con un ramo de azucenas blancas. Cerrando la composición, separados del grupo aparecen Adán y Eva, padres de la humanidad, abatidos, sentados ante un muro, que evoca el Paraíso que han dejado atrás, representan la antítesis de la Virgen por su condición de pecadores. Es precisamente en sus figuras donde se observan con mayor claridad los efectos de las intervenciones posteriores; sus cuerpos presentan un dibujo anatómico incorrecto y el tratamiento pictórico de sus figuras es completamente plano, quedando pues muy alejadas

del trabajo artístico de Ximeno. De manera algo más pronunciada que en los grupos anteriores, aparecen las figuras desbordándose junto con las nubes sobre la balaustrada, la figura de espaldas parece estar a punto de caer. Estos efectos de profundos escorzos y grandes volúmenes de nubes recuerdan a las pinturas realizadas por Tiepolo en los techos del Palacio Real de Madrid.



Grupo del Arcángel San Rafael
Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno.
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Sobre el lado oeste de la cúpula, Rafael Ximeno dispuso el grupo del Arcángel San Rafael, rodeado de ángeles músicos, aparece con el bastón de peregrino y acompañando a Tobías que está sentado a sus pies. El joven lleva en su mano izquierda el pez que pescó en el río Tigris y con el que curó la ceguera de su padre Tobit, quien aparece junto a su madre Ana en el anillo inferior, señalando con el brazo en alto hacia su hijo. A la izquierda de la

composición está María Magdalena vestida de rojo y recostada sobre una nube.⁵⁴⁴ En el nivel inferior, por el lado derecho, aparecían San José con su vara florida, Santa Ana y el anciano San Joaquín, padres de la Virgen María; junto a ellos encontramos la figura de San Juan Bautista vestido con la piel de un camello. Está sentado sobre una nube y levanta una cruz, adornada con la cartela «*Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*», a sus pies aparece un cordero. El tratamiento de la figura de San Juan es un ejemplo de la destreza de Ximeno realizando desnudos masculinos y una forma de demostrar los resultados del estudio y trabajo del dibujo al natural. La postura tan espontánea, el santo aparece con las piernas cruzadas y con el brazo izquierdo en extensión, recuerda en su carácter a las numerosas academias que él mismo realizaba en los salones de San Carlos mientras supervisaba y corregía los avances de sus alumnos. A la derecha del Bautista estaban representados los profetas Isaías, Ezequiel, Jeremías y Daniel.



Grupo del Arcángel San Rafael (Detalle)
Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
Imagen tomada del artículo Las pinturas perdidas de la Catedral de México
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas n.º39. UNAM

⁵⁴⁴ No nos resulta posible distinguir los detalles de la figura con claridad, pero según las observaciones de Xavier Moyssén, María Magdalena aparece «con un brazo y un pecho al descubierto» Moyssén, Xavier. Op. cit., 1970, p. 107.

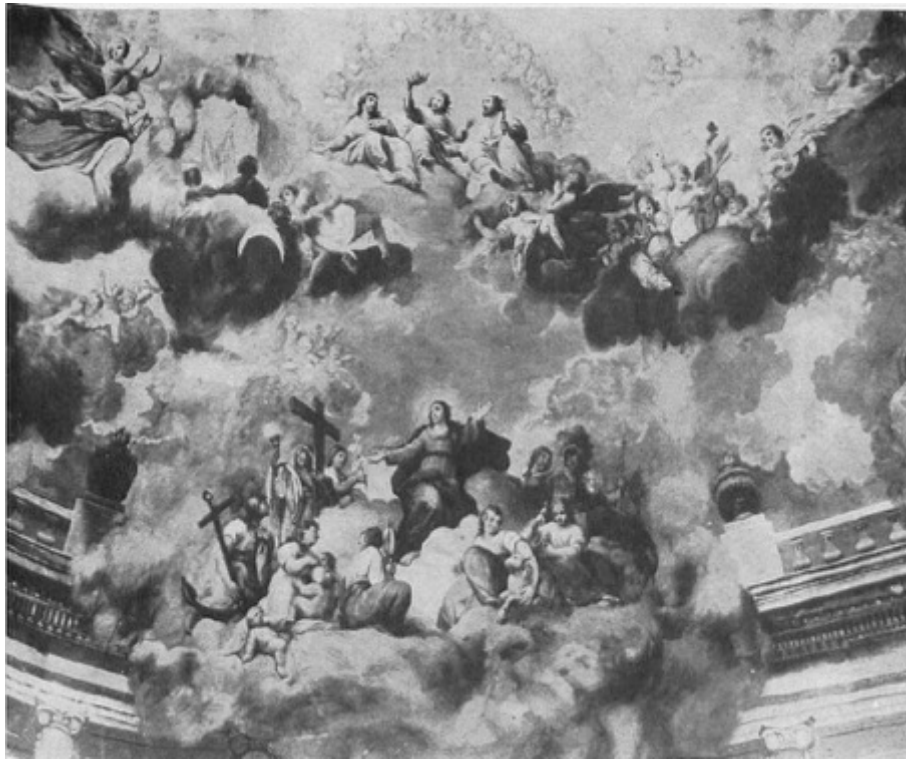


Asunción y coronación de la Virgen.
Interior de la cúpula de la Catedral de México, Rafael Ximeno.
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

El grupo de la Asunción ocupaba el lado norte de la cúpula, lugar principal del conjunto por estar orientado hacia la cabecera del templo. Ximeno desarrolla una composición con gran riqueza iconográfica para enfatizar la importancia de la escena que presenta la advocación de la Catedral Metropolitana. Para ofrecer un contraste con los otros tres grupos, en esta composición se muestra un mayor desbordamiento de nubes sobre la balaustrada que llegan a invadir una parte importante del cuerpo del tambor. Tanto en este grupo como en el conjunto total de la cúpula Ximeno utiliza un cromatismo suave interrumpido únicamente por los amarillos, azules y rojos presentes en la indumentaria de algunos de los personajes. La figura de María queda destacada con la aplicación de un rojo y un azul intenso en sus ropajes.

La Virgen aparece en el centro, apoyada sobre las nubes en ligero escorzo y con su manto flotando tras ella. Está rodeada por diez virtudes, identificables por sus atributos iconográficos. Ximeno sitúa del lado izquierdo a la Pureza, representada con un ramo de azucenas, a su lado las tres virtudes teologales —Fe, con la cruz y el cáliz, Esperanza, con el ancla y la Caridad como la madre que amamanta a unos niños—; completa el grupo la

Prudencia que aparece de espaldas sosteniendo un espejo. En el lado derecho encontramos las virtudes cardinales, —la Justicia, con la balanza, la Fortaleza con casco y una lanza, la Templanza, con un jarrón del que no derrama su contenido y, completando el grupo, la Modestia y Mansedumbre representada por una joven portadora de un cordero.⁵⁴⁵ Quedaba así representada la Virgen como reina de virtudes y modelo de perfección.



Grupo de la Asunción y coronación de la Virgen
Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
Imagen tomada del artículo Las pinturas perdidas de la Catedral de México
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas n.º39. UNAM

Un conjunto de nubes serpenteantes, a modo de bóveda celestial, aparece repleta de ángeles músicos y *putti*; juntos configuran un paso abierto por donde la Virgen ascenderá a los cielos. En lo alto la Santísima Trinidad la espera para recibirla y coronarla, Rafael Ximeno opta por representar la Trinidad en su versión antropomorfa. Las tres figuras

⁵⁴⁵ Alastruey, Gregorio. *Tratado de la Virgen Santísima. Primera versión castellana de la MARIOLOGÍA latina*, Biblioteca de Autores Cristianos, BAC, Madrid, 1945, pp. 317-319.

masculinas presentan una apariencia similar; visten de blanco, tienen la misma edad y rasgos faciales; se diferencian únicamente porque una de ellas aparece levantando una corona en su mano derecha, otra de las figuras señala hacia el trono preparado para la Virgen y la tercera porta un cetro como símbolo del poder. Los ángeles en adoración rodean el trono decorado con una estrella y aparecen acompañados por los símbolos de la letanía lauretana; la media luna del Apocalipsis se sitúa bajo el Trono de la Virgen Corredentora.



Grupo de la Asunción y coronación de la Virgen. Trinidad antropomorfa (detalle)
Interior de la cúpula de la Catedral de México. Rafael Ximeno
Imagen tomada del artículo Las pinturas perdidas de la Catedral de México
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas n.º 39. UNAM

Es interesante detenernos a analizar la representación de la Trinidad elegida por Ximeno en este programa decorativo ya que nos habla de su capacidad de asimilación y adaptación al ámbito artístico novohispano. En su libreta de dibujos, que analizaremos en otro capítulo, se pueden observar varios apuntes en los que aboceta varias opciones para representar el grupo de la Trinidad, tanto en su versión antropomorfa como en la versión, mucho más extendida y utilizada en Europa, en la que aparecen diferenciadas las tres figuras con Dios Padre representado como un hombre mayor, el Hijo como un hombre joven y el Espíritu Santo en forma de paloma.

La versión antropomorfa de la Trinidad gozaba de un gran predicamento en la tradición artística barroca novohispana.⁵⁴⁶ Uno de los motivos que explicarían este fenómeno, sería la necesidad de enseñar a los neoconversos el difícil dogma trinitario, en el que tres personas distintas pero iguales, forman un solo Dios verdadero.⁵⁴⁷ Al no utilizar la imagen de la paloma para representar al Espíritu Santo se evitaba la posible interpretación de esta presencia como culto idolátrico hacia las aves. Esta tipología trinitaria llamó la atención de algunos pintores mexicanos, entre ellos, Miguel Cabrera (1695-1768) o José de Páez (1720-1790), quienes adoptaron esta variante iconográfica convirtiéndola en la versión preferida por el clero y la sociedad civil en la Nueva España.⁵⁴⁸

Sin embargo, a partir del concilio de Trento, la tipología antropomorfa había comenzado a cuestionarse, siendo precisamente el punto más discutido la representación humana del Espíritu Santo. En 1739, el Papa Benedicto XIV en su escrito *Sollicitudine Nostrae* intentó aclarar el tema, estableciendo que lo que no estaba permitido era representar al Espíritu Santo como hombre de manera aislada. Tal y como señala Consuelo Maquívar, malas interpretaciones de su texto generaron la idea de que lo que no estaba permitido era la representación antropomorfa de la Trinidad.⁵⁴⁹ Hay un caso concreto en la Nueva España, estudiado en profundidad por Renato González Mello, en el que un fraile carmelita denuncia en 1789 la presencia de unas estampas de la Trinidad antropomorfa; el dominico Domingo de Gandarias, maestro calificador del Santo Oficio, contesta este expediente explicando detenidamente cuales son las representaciones prohibidas y las que

⁵⁴⁶ Sobre la representación de la Trinidad en la Nueva España véase el trabajo de Maquívar, María del Consuelo. *La Santísima Trinidad en el arte novohispano. Un estudio iconográfico*, Tesis doctoral, UNAM, México, 1998 y la versión publicada posteriormente por la misma autora, Maquívar, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Porrúa, México, 2006.

⁵⁴⁷ Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento*, Tomo I/vol. I, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 45-46.

⁵⁴⁸ Maquívar, María del Consuelo. Op. cit., 1998, pp. 194-232; Sartor, Mario. «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia n.º 25, I semestre 2007, Estudios, Quito, pp. 21-22.

⁵⁴⁹ Maquívar, María del Consuelo. Op. cit., 1998, p. 174.

no lo están y reprende al carmelita animándole a que «estudie y reflexione con más cuidado para no embarazar justas y graves causas del Santo tribunal».⁵⁵⁰



Libreta de dibujos. Página 284



Libreta de dibujos. Página 339

Rafael Ximeno, realizó al menos tres representaciones de la Trinidad en la Nueva España.⁵⁵¹ Aunque conocía bien el modelo canónico europeo, empezó a interesarse por la representación de la Trinidad antropomorfa, tal y como se puede observar en los apuntes de su libreta de dibujos. En la página 284 del cuaderno dibujó tres figuras masculinas sentadas y rodeadas de nubes sobre ángeles. La figura central aparece ligeramente elevada, están diferenciadas de manera sutil ya que en su pecho presentan, de maneras muy abocetadas y

⁵⁵⁰ El juez inquisidor escribe en el expediente: «[...] vengo a decir que no debe prohibirse la imagen de la Santísima Trinidad en cuestión pues aunque fuera más acertado y más seguro pintarla del modo expresamente aprobado por la iglesia, esta otra no está aún reprobada, Y donde Benedicto XIV aún como autor privado no la reprueba, sería temeridad reprobarnos nosotros, máxime estando fundada en un San Agustín y defendida por autores católicos [...] en esta Ciudad y Reyno, en donde, si bien hay algunas efigies y pinturas de la santísima Trinidad del modo aprobado expresamente por la iglesia, pero las más comunes son según el modelo de la estampa denunciada y sería muy ruidosa dicha prohibición por haberse de reformar casi en todas las iglesias las tales imágenes, en las que (además) no hay representación de falso dogma, ni ocasión de error peligroso.» González Mello, Renato. «Arte e Inquisición», *El Alcavarán*, Vol. II, n.º 7. Instituto de Artes Gráficas, Oaxaca, 1991. pp. 19-26. Citado en Maquívar, María del Consuelo. Op. cit., 1998. Pp. 182 y 183.

⁵⁵¹ Además de la realizada en la cúpula de la Catedral, existe otra representación en el plafón de la Capilla del Palacio de Minería y un lienzo conservado en el Museo Manuel Tolsá. En estas dos obras, que serán analizadas en este capítulo, no utiliza la versión antropomorfa.

apenas distinguibles, las figuras de una paloma, un sol y un cordero. En la página 339 presenta de nuevo otra versión en la que las figuras aparecen muy unidas colocando tras ellas un triángulo para reforzar el mensaje iconográfico del conjunto. Estos ensayos serían parte de la reflexión y estudio que Rafael Ximeno haría para acercarse a la versión antropomorfa de la Trinidad, modelo con el que probablemente no estaba familiarizado. De manera muy significativa elige representar en la cúpula de la Catedral, el centro neurálgico de la religiosidad del virreinato, el modelo pictórico que entroncaba directamente con la tradición barroca americana, demostrando con ello y de manera intencional su acercamiento y asimilación de la realidad cultural novohispana.

La obra realizada por Ximeno ha sido valorada de manera desigual por la historiografía, recogemos a continuación una serie de opiniones vertidas al respecto por parte de artistas, historiadores del arte, coleccionistas y viajeros que pudieron contemplar la cúpula de la Catedral antes de que las pinturas se perdieran en el incendio de 1967. Estos escritos se convierten en fuentes importantes que ayudan a la hora de analizar unas obras que hoy en día solo se conocen a través de imágenes fotográficas. En el *Diálogo* de José Bernardo Couto se expresan las siguientes afirmaciones:

Clavé: Jimeno no merecerá a usted la censura que sus predecesores, pues de su pericia quedan en México monumentos importantes. Tal es la pintura de la cúpula de Catedral, en que representó la Asunción de Nuestra Señora. No hay quizá en el arte género más difícil y en que más pueda campea la habilidad de un maestro. Sin embargo, Jimeno se desempeñó bien y su obra es, en materia de ornamentación, lo mejor que se registra en aquel templo.

Couto: Que Jimeno era un artista de mérito no tiene duda. Y cabalmente el género en que me parece que descollaba es ese que con razón gradúa usted del más difícil, la gran pintura mural [...]

Pesado: Los frescos de Jimeno me parecieron siempre preferibles a sus pinturas al óleo.⁵⁵²

En 1874 el diplomático y viajero inglés Edward A. Gibbon comentaba sus impresiones de la siguiente forma:

⁵⁵² Couto, José Bernardo. Op. cit., 1995, pp. 120-121.

Ximeno, en medio de su inteligencia de artista, olvida que su cuadro mural al encontrarse en las altas regiones de la cúpula tenía que ser vista desde abajo, es decir, a una gran distancia, y en vez de haber pintado el fresco propio de una rotunda majestuosa, nos ha legado una miniatura del arte que se pierde en las alturas.⁵⁵³

El Dr. Rafael Lucio, destacado científico y coleccionista de arte, se muestra crítico con el pintor valenciano y también se hace eco de la opinión vertida en la obra de Couto donde juzgan las obras de pintura mural como superiores a sus obras de caballete «Rafael Ximeno, pintor español, discípulo de Mengs pintó la cúpula de la Catedral y la del Señor de Santa Teresa que derribó el temblor del año 1845. Pintor mediano, a veces incorrecto y algo teatral: se le cree mejor en la pintura mural que en la de caballete: la de la catedral tiene algún mérito; la comenzó Saens y la concluyó Ximeno».⁵⁵⁴ Manuel Toussaint cuestiona la afirmación que Lucio realiza sobre Juan de Sáenz, ya que este fue discípulo de Ximeno y no un predecesor, habla de la presencia del artista novohispano como colaborador de Ximeno en las pinturas catedralicias, concretamente en el grupo de *San Miguel y los Ángeles Rebeldes*.⁵⁵⁵

Para Manuel Toussaint las pinturas realizadas en la cúpula de la Catedral fueron las que más fama dieron a Ximeno destacando la armonía lograda en el conjunto «Es todo un mundo de figuras el que puebla el ambiente de la bella cúpula. Siguiendo el criterio pictórico de su tiempo, rompe con la arquitectura en vez de acusarla como hubiera hecho un artista del Renacimiento y hace que una gloria penetre al edificio por el espacio hueco que deja el tambor del cimborrio. [...] Jimeno logra verdaderos aciertos de composición, de dibujo y de armonía en su pintura».⁵⁵⁶ Años antes opinaba de una manera un tanto más crítica «esta pintura representa la patrona del templo y como fondo total del cuadro una Gloria y en diversos sitios, grupos de los antiguos Patriarcas o de las mujeres célebres que menciona el viejo Testamento. Está hecha dentro del concepto «tiepolesco» de la pintura decorativa; se rompe el edificio, se limita su arquitectura y luego se pintan figuras imitando

⁵⁵³ Gibbon, Edward. A. La Catedral de México (Impresiones), *El Artista*. México, 1874, T. II, p. 35, citado en Moyssén, Xavier. Op. cit., 1970, p.106.

⁵⁵⁴ Lucio, Rafael. *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento, Calle de san Andrés número 16, México, 1889, pp. 17 y 18.

⁵⁵⁵ Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. [1948], UNAM, México, 1965, p. 206 y 213.

⁵⁵⁶ Toussaint, Manuel. Op. cit., 1965, p. 206.

el espacio libre, nubes que irrumpen al interior de la iglesia, nubes sobre la cuales —¡Oh! Absurdo— descansa el anillo de la linterna. La entonación es clara, naturalmente, tiende a cierto predominio de los grises y los naranjas sobre el azul del fondo. A pesar de lo convencional de la decoración, de su falta de carácter arquitectónico, esta pintura cuenta con muchos admiradores».⁵⁵⁷

Justino Fernández resalta el carácter neoclásico de las pinturas «observadas las figuras de cerca, su calidad resulta inferior, el mejor grupo es el de la Virgen y las Virtudes. Ximeno dispuso las figuras de forma inteligente siguiendo las lecciones que aprendió observando las obras de Tiépolo y Mengs. En conjunto puede decirse que las decoraciones de la Catedral proporcionaron un notable reconocimiento para su autor, ya que no sólo suponen un buen testimonio de su capacidad, sino que también se trata del primer ejemplo de este tipo de pintura realizada en la Nueva España siguiendo el ejemplo neoclásico».⁵⁵⁸ Xavier Moysén también habla del carácter innovador del conjunto «las pinturas de la catedral representan la modernidad neoclásica en el arte, frente a la tradición barroca».⁵⁵⁹ Tal y como hemos mencionado, el autor se mostró crítico con la distribución de las figuras al detectar demasiado espacio vacío en la composición, sin embargo, señaló la importancia de la obra dentro del panorama artístico virreinal.⁵⁶⁰

La decoración del interior de la cúpula de la Catedral de México fue el proyecto de pintura mural más complejo de los realizados por Rafael Ximeno. Como se ha podido comprobar al analizar el documento de la propuesta al Cabildo, algunos aspectos de la obra quedaron determinados por las condiciones en las que se consiguió su aprobación. El trabajo realizado por Ximeno y Tolsá en la Catedral demuestra la compenetración entre ambos artistas, en ella quisieron mostrar el carácter del academicismo impulsado desde las aulas de San Carlos pero también unificar e integrar aspectos de la tradición barroca novohispana, muestra de ello es la introducción de una tipología iconográfica con la que

⁵⁵⁷ Toussaint, Manuel. *Iglesias de México 1525-1925*, Volumen II, Catedral, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, México, 1924, p. 84.

⁵⁵⁸ Fernández, Justino. «Tiépolo, Mengs and Don Rafael Ximeno y Planes», *Gazette des Beaux Arts*, Nueva York, junio 1943.

⁵⁵⁹ Moysén, Xavier. «Las pinturas perdidas de la Catedral de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 39, 1970. p.106.

⁵⁶⁰ Moysén, Xavier. Op. cit., 1985, pp. 20-21.

Ximeno se familiarizó a través de la observación y asimilación cultural y artística. Las descripciones realizadas por quienes pudieron conocer la obra de primera mano han reconocido y valorado la capacidad del pintor valenciano al abordar un trabajo de importante significación por su monumentalidad y trascendente localización; en opinión de Jaime Cuadriello las pinturas de Ximeno en el interior de la cúpula se convertirán en «la última intervención formal de un artista consagrado en la máxima fábrica del virreinato».⁵⁶¹ Apenas un mes después de la festividad de la Asunción, día en el que se celebró la inauguración de la decoración de la cúpula, el 16 de septiembre de 1810 a las cinco de la madrugada, Don Miguel Hidalgo y Costilla llamó a misa en Dolores; comenzaba el proceso de Independencia que tras once años de enfrentamientos e inestabilidad política culminaría el 27 de septiembre de 1821.⁵⁶²

1.2. Capilla del Palacio de Minería

En 1797 Manuel Tolsá fue la persona designada para desarrollar el gran proyecto constructivo del Real Colegio de Minas, institución de gran importancia y significación dentro de las políticas borbónicas del reformismo ilustrado y la obra arquitectónica más representativa del academicismo novohispano.⁵⁶³ La participación de Ximeno en el actualmente denominado Palacio de Minería, se concentra en la decoración de la capilla del establecimiento. En este espacio, de marcado carácter neoclásico, el pintor valenciano

⁵⁶¹ Cuadriello, Jaime. «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 234.

⁵⁶² Chávez, Ezequiel A. *Agustín de Iturbide. Libertador de México*, Ed. Jus, México, 1957, p. 78.

⁵⁶³ Existe gran cantidad de bibliografía sobre la obra arquitectónica de Tolsá y el Palacio de Minería, citaremos algunas obras: Escontría, Alfredo. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, Empresa Editorial de Ingeniería y Arquitectura, México, 1929; Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950; Fernández, Justino. *El Palacio de Minería*, UNAM, México, 1951; Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. UNAM, México, 1962; Gómez-Ferrer, Álvaro. *Una lección neoclásica. La arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1986; Bérchez, Joaquín. «Manuel Tolsá en la Arquitectura española de su tiempo», *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII* Catálogo de la Exposición, Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè. Centenari del Descobriment D'Amèrica, Valencia, 1989; *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Elisa García Barragán (ed.), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Sobre el proceso de construcción del edificio véase Escamilla González, Francisco Omar (coord.), *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013.

desarrolló dos grandes composiciones dispuestas en la cubierta con los temas de *La Coronación de la Virgen* y *El milagro del Pocito*, también realizó para el altar un lienzo de la Virgen de Guadalupe y en los muros una serie de veintidós medallones decorativos, situados bajo la cornisa, con querubines portando símbolos de la Letanía Lauretana.



Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Antes de abordar los trabajos en la capilla, Ximeno ya había realizado varios encargos para la institución, como el retrato de Alexander von Humboldt de 1804 o los retratos de los reyes comisionados en 1806, hoy no localizados.⁵⁶⁴ No se conoce con total exactitud la fecha en la que Ximeno comenzó a trabajar en la decoración de la capilla, el estudio de Alcántar y Soriano sobre el proceso constructivo del edificio recoge la noticia documental de un pago de mil pesos realizado al pintor en febrero de 1808 en el que no se especifica el concepto y el cual los autores consideran como un adelanto a su intervención decorativa. Otro recibo por la misma cantidad correspondiente al 18 de mayo de 1809 confirma que, por esas fechas, el artista ya estaba realizando las pinturas de la capilla.⁵⁶⁵ Debió finalizar su intervención en 1814, fecha en la que se registra un último pago por novecientos pesos.⁵⁶⁶ Teniendo en cuenta la coincidencia de plazos, podemos concluir que durante un tiempo, Ximeno trabajó de manera simultánea en el Palacio de Minería y en la Catedral, estando vinculado en ambos proyectos con Manuel Tolsá en su faceta de arquitecto.⁵⁶⁷

La Asunción y coronación de la Virgen María

La cubierta de la capilla está dividida en cinco tramos delimitados por molduras de estuco doradas. Tres de los tramos tienen formato rectangular y corresponden a paneles decorativos con fondos azules y grutescos realizados con grisallas; los paneles de mayor tamaño tienen un formato cuadrado y están cubiertos con las pinturas al temple de Ximeno. Del lado del altar observamos la *Asunción y Coronación de la Virgen María*, tema que también aparece en el programa decorativo de la cúpula de la Catedral de México. En esta

⁵⁶⁴ Recibió 170 pesos por el retrato de Humboldt y 200 pesos por la realización de los retratos de los reyes. Alcántar Terán, Iván y Soriano Valdez, María Cristina. «La construcción del Real Colegio de Minería, 1797-1813», *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Escamilla González, Francisco Omar (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013, p 153.

⁵⁶⁵ Alcántar Terán, Iván y Soriano Valdez, María Cristina. Op. cit., 2013, p. 153.

⁵⁶⁶ Avecilla Zapata, Jessica y Alvarado Camacho, Iván. «La antigua capilla del Palacio de Minería. Un acercamiento a su historia a través de sus restauraciones: 1812-2012», *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Escamilla González, Francisco Omar (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013, p. 560.

⁵⁶⁷ Manuel Tolsá fue miembro activo del Real Colegio ya que desde 1799 se convierte en accionista de la mina Morán; además el escultor y arquitecto mostró un gran interés por investigar la calidad de piedras y mármoles existentes en el territorio novohispano para su posterior utilización en proyectos artísticos. Alcántar Terán, Iván y Soriano Valdez, María Cristina. Op. cit., 2013, p 118.

ocasión, Ximeno aborda de manera diferente la escena dadas las características formales del espacio a cubrir, en este caso la superficie sobre la que trabaja es plana. Opta por representar a la Virgen en el centro de una composición romboidal en la que el vértice superior está ocupado por el Espíritu Santo que acompaña a Dios Padre y Jesucristo que aparecen portando la corona con la que están a punto de recibir a la Reina de los cielos.



La Asunción y coronación de la Virgen María. Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Del lado izquierdo de la composición observamos una serie de ángeles portando algunos símbolos correspondientes a las alabanzas de la Letanía Lauretana con los que se hace referencia al papel de la Virgen como Reina de los Mártires y Espejo de Justicia, en la

zona media hay unos ángeles músicos y en la esquina superior dos ángeles con posturas muy escorzadas sujetando una gran cruz. Solía ser habitual representar en la Trinidad a Jesucristo portando la cruz, pero en esta ocasión Ximeno ha preferido situarla de manera independiente para así representar a la Virgen como corredentora de la humanidad, integrando en cierta forma la cruz a los símbolos de la Letanía Lauretana aunque no forme parte de ella. A la derecha aparece a los pies de la Virgen un ángel con la Rosa Mística y en la zona media un grupo de ángeles músicos; el fondo de nubes está repleto de querubines y *amorini* con los que se completa esta apoteosis celestial.

En esta composición quedan de manifiesto varios aspectos de la tradición de la pintura decorativa valenciana con la que Ximeno estuvo en contacto durante su etapa de formación junto a su tío Luis Planes y José Vergara. Es precisamente en las obras de temática religiosa donde se percibe de manera más clara la impronta tardobarroca característica del segundo tercio del siglo XVIII en Valencia. El colorido presenta ciertos contrastes que buscan acentuar el efectismo en la escena; las nubes oscuras de los extremos acentúan la claridad que emana del centro de la composición.

En la superficie del plafón apenas queda un espacio vacío, ya que incluso entre las nubes junto a Dios Padre aparecen figuras de ángeles de aspecto etéreo creadas a base de tonalidades de blanco y amarillo. Ximeno toma este efecto de la obra que Luis Planes realizó con la misma temática en la bóveda del altar de la Iglesia de la Cartuja de Portaceli y cuya composición presenta también ciertas similitudes con la obra realizada en el Palacio de Minería. Al igual que hizo su tío, Ximeno utiliza el grupo de la Trinidad para componer una figura piramidal sobre la Virgen, en esta ocasión no representa la variante isomorfa que aparece en la cúpula de la Catedral.



Asunción de Nuestra Señora. Luis Planes (1772-1773)
Cartuja de Portaceli. Valencia

En la *Asunción* de Ximeno advertimos un dinamismo mucho más acusado que en la composición realizada por su tío; consigue este efecto gracias a la variedad de posturas —la postura de Jesucristo por ejemplo—, profundos escorzos, paños en movimiento y la interacción entre las figuras. Los *putti* se muestran traviosos y juguetones, como los que sostienen una moldura fingida en forma de rosetón de la que pende una de las lámparas que iluminan la capilla. El artista representa con cuidado la anatomía de los ángeles y Jesucristo, destacando la rotundidad de las figuras de la Virgen, Jesucristo y Dios Padre. Ximeno integra elementos aprendidos en sus diferentes etapas de formación para configurar su personalidad artística, que muestra aquí en plena madurez.



La Asunción y coronación de la Virgen María (detalle). Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



La Asunción y coronación de la Virgen María (detalle). Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



La Asunción y coronación de la Virgen María (detalle). Rafael Ximeno
 Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

El Milagro del Pocito

Siguiendo con la temática mariana, en el otro panel de la cubierta de la capilla del Palacio de Minería encontramos representado *El Milagro del Pocito*. Esta es una composición en la que Ximeno muestra decididamente su capacidad creadora y en la que apuesta por una mayor innovación estilística ya que concibe de manera original un episodio del que no se conocen precedentes iconográficos. La obra representa el momento en el que comienza a brotar un manantial de agua en el lugar en el que la Virgen de Guadalupe se había aparecido al indígena Juan Diego, para así señalar dónde debía edificarse su santuario. Existen numerosas fuentes guadalupanas en las que este episodio aparece mencionado, entre ellas, las obras de los jesuitas Francisco de Florencia (1620-1695), Juan Antonio de Oviedo (1670-1757), José Lucas de Anaya (1716-1771), Rafael Landívar (1731-1793) y Francisco Xavier Clavijero (1731-1787).⁵⁶⁸ Francisco de Florencia habla de

⁵⁶⁸ Cuadriello cita a estos autores: Francisco de Florencia (1620-1695) cuya obra *La Estrella del Norte de México* se publicó en 1688, Juan Antonio de Oviedo (1670-1757) con su obra *Zodiaco mariano* de 1755 en la que revisa la obra de Francisco de Florencia, José Lucas de Anaya (1716-1771) y su poema *La Milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de México* de 1769, Rafael Landívar (1731-1793) y su *Rusticatio Mexicana* de 1781, Francisco Xavier Clavijero (1731-1787) quien publica en 1782 la *Breve noticia sobre la prodigiosa y renombrada imagen de Nuestra Señora de Guadalupe* y por último la obra *el Americano* publicado en 1795 de Ignacio Carrillo y Pérez (1765-1820). Cuadriello, Jaime. «Del

importancia y significación de la aparición de la Virgen en su obra *La Estrella del Norte de México*:

Cerca de México, aun no distante de una legua cabal, hay un puesto que en su lengua llamaron los Mexicanos *Tepeyacac*...en tiempos de su gentilidad, tenían los Mexicanos en este cerro, un célebre adoratorio, en que daban culto a un Ídolo llamado en su idioma *Teotenantzin*. Dicen unos que quiere decir Madre de los Dioses: *Tonantzin* o *Tenantzin*; otros, que es lo mismo que Madre de las gentes o Madre nuestra...

Y quiso la Santísima Virgen que aquí se diese principio al milagro de su bendita imagen, y se fundase un templo, para desposeer a esta mentida madre de los falsos dioses, o madre fingida de las gentes...y mostrarles con muchos beneficios, que ella sola era verdadera Madre del Dios verdadero y Madre verdadera de los hombres; y que en este monte se verificara, que donde abundó el delito, sobreabundaría la gracia.⁵⁶⁹

En el año de 1795, estando Ximeno ya en la Nueva España, se publica la obra *El Pensil Americano* del historiador Ignacio Carrillo y Pérez (1765-1820) en la que recopila diferentes relatos de la tradición guadalupana y donde se describe de manera precisa el manantial e incluso las características químicas del agua, ofreciendo así una aproximación con voluntad científica para explicar su atribuido poder curativo.⁵⁷⁰ Cuadriello apunta la posibilidad de que además del manejo de la fuente escrita, Ximeno pudiera haber sido asesorado directamente por el autor en la elaboración de la obra pictórica ya que Carrillo y Pérez, además de escritor, era minero y miembro activo del Tribunal de Minería.⁵⁷¹ La

escudo de armas al estandarte armado», *Los pinceles de la historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional de Arte, México, 2000, p. 46.

⁵⁶⁹ Florencia, Francisco de. *La Estrella Pensil del Norte de México. La Historia de la milagrosa imagen de María Stma. De Guadalupe*, escrita en el siglo XVII por el P. Francisco de Florencia. De la Compañía de Jesús. Nueva edición con Prólogo del Señor Canónigo lectoral de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara. Guadalajara. Imprenta de J. Cabrera.- Carmen y Maestranza, letra F. 1895, pp. 13 -14.

⁵⁷⁰ En nota al pie: «D. Vicente Cervantes Catedrático de Botánica, quien dice que estas aguas están saturadas de ayre mefítico, ó ayre fíxo ó principio, de cuyas virtudes tienen bastante conocimiento los Físicos modernos. Véase á Sigaut de la Fond. en sus Elementos de Física, que tradujo D. Tadeo Lope y se imprimieron en Madrid año de 1787. en el tomo 3. art. i. f 25. De este ayre proviene á estas aguas su eficacia para arrojar y matar las lombrices del vientre, y deshacer la piedra de la orina, con otras de que la naturaleza ha enriquecido á este ayre.» Carrillo y Pérez, Ignacio. *Pensil Americano. Florido en el rigor del invierno. La Imagen de María Santísima de Guadalupe, aparecida en la Corte de la Septentrional América México*. En donde escribía esta Historia Don Ignacio Carrillo y Pérez, hijo de esta ciudad y Dependiente de su Real Casa de Moneda, año 1793. En México. Por D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año de 1797, p. 68.

⁵⁷¹ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 230.

elección de la representación del *Milagro del Pocito* en la capilla es doblemente oportuna, además de dar protagonismo a la patrona de la institución, presenta un tema vinculado con el carácter científico del Real Colegio de Minas ya que, como apunta Cuadriello, «los estudiantes criollos analizaban la composición química de los manantiales para conocer la calidad de los metales que yacían junto a ellos (la fuente de riqueza de la prosperidad novohispana)». ⁵⁷²



El Milagro del Pocito. Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

⁵⁷² Cuadriello, Jaime. «Del escudo de armas al estandarte armado», *Los pinceles de la historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional de Arte, México, 2000, p. 46.

En cuanto a la narración del episodio, la acción sitúa al indígena Juan Diego (ca.1474-1548) recientemente cristianizado, como protagonista junto al obispo Juan de Zumárraga (1468-1548) para mostrarle exactamente el lugar donde, en varias ocasiones, se le había aparecido la Virgen. Tal y como explicó anteriormente el indígena al obispo, en las apariciones la Virgen le habló en lengua náhuatl para encargarle la construcción de un templo. Tras intentar explicar a las autoridades eclesiásticas lo sucedido, solo comienzan a confiar en su relato al observar la imagen aparecida milagrosamente en su tilma o *ayatl* (pieza de indumentaria portada a modo de capa), el obispo accede entonces a acompañarle para que el propio Juan Diego pudiera mostrarle exactamente el lugar donde se debía construir el santuario.⁵⁷³

El momento justo elegido por Ximeno para la representación está narrado de la siguiente forma por Carrillo y Pérez quien cita a su vez la obra del jesuita Juan Antonio de Oviedo:

Detiene y agasaja aquel día el Señor Obispo al Indio, y al siguiente se va en su compañía con otras muchas personas que le enseñe el sitio en que la Santísima Virgen quiere le fabriquen Templo. Llegados al paraje, señala el sitio y sitios en que ha visto y hablado a la soberana Reina. [Nota]: En el fol. 56. del Zodiaco Mariano se lee: que absorto el indio y como fuera de sí con las repetidas apariciones de la Santísima Virgen, no atinando fijamente a señalar el sitio, brotó repentinamente la Fuente delante de los circunstantes, con el ímpetu y plumaje que hasta hoy se ve: lo cual tuvieron por indicio manifiesto que allí había sido la aparición.⁵⁷⁴

⁵⁷³ Carrillo y Pérez, Ignacio. Op. cit., 1797, pp. 10-12.

⁵⁷⁴ Carrillo y Pérez, Ignacio. Op. cit., 1797, pp. 11-12.



El Milagro del Pocito. Rafael Ximeno
Juan Diego y el obispo Juan de Zumárraga (detalles)
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



El Milagro del Pocito (detalle). Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



El Milagro del Pocito (detalles). Rafael Ximeno
 Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

El artista concibe el proyecto a modo de cuadro de historia, tal y como había aprendido durante su etapa de formación académica y practicado en diferentes concursos en San Fernando.⁵⁷⁵ Para Luisa Elena Alcalá, los cuadros que se ocupan de representar episodios milagrosos constituyen en sí mismos un género pictórico; en ellos se narra la historia religiosa del Nuevo Mundo, permiten la creación de nuevas iconografías y constituyen algunas de las muestras de mayor singularidad en la producción artística virreinal.⁵⁷⁶ Ximeno, consciente de ser el primero en representar este episodio guadalupano, elige cuidadosamente la disposición de los personajes para que la narración quede plasmada con claridad y transmita la trascendencia del suceso. En el centro encontramos el grupo de personajes protagonistas, Juan Diego, con una rodilla en el suelo junto al manantial mientras se descubre la cabeza —sostiene su sombrero en la mano derecha—, acompañado de representantes eclesiásticos y civiles. El obispo Fray Juan de Zumárraga está rodeado de sus ayudantes, monjes y otros miembros de la Iglesia, junto a ellos han acudido caballeros, criollos y una multitud de indígenas, con sus mujeres y niños,

⁵⁷⁵ Recordemos su experiencia en el género de pintura de historia con las obras presentadas a concurso en San Fernando: *Aníbal en los Alpes* (1778) y *Desembarco de Cristóbal Colón en América* (1793).

⁵⁷⁶ Alcalá, Luisa Elena. «Imagen e historia. La representación del milagro en la pintura colonial», *Los siglos de oro en los virreinos de América: 1550-1700*, Joaquín Bérchez (comisario), Luisa Elena Alcalá (coord. general), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, Madrid, 1999, p. 109.

que enterados del milagro, quieren conocer el lugar de las apariciones y observar el nacimiento de agua. Ximeno aprovecha la gran variedad de figuras para representar muy diferentes tipos; hay diversidad en cuanto a edad, sexo, estamento social y raza dentro del cuadro. Dispuesta sobre esta multitud de gentes, la Virgen de Guadalupe desde el cielo forma un eje con la figura de Juan de Zumárraga y hace brotar el agua milagrosamente. La multitud se asombra ante el prodigio y un indígena se precipita a beber el agua, que se eleva un palmo sobre el suelo, tal y como describe Francisco Florencia «brotando continuamente con un plumaje rizado».⁵⁷⁷

Ximeno toma especial cuidado en la representación de la naturaleza, protagonista al fin y al cabo del suceso. Al revisar el cuaderno de dibujos de Ximeno podemos descubrir su faceta como hábil observador de su entorno ya que captura a lápiz, con apuntes precisos, paisajes y gran cantidad de animales y plantas; recordemos el impulso que se da desde la academia al dibujo científico como consecuencia de las expediciones ilustradas. En el cuadro vemos reflejada esta inquietud por plasmar el entorno natural con fidelidad en la representación del gran árbol de *Quautzahuatl* junto al cual se apareció la Virgen y en el que Ximeno traza con detalle las hojas de su frondosa copa, las aguas que aparecen brotando y cayendo por las rocas entre salpicaduras o el perfil del Tepeyac situado del lado izquierdo, contextualizando y afianzando el fenómeno en el ámbito local. En preparación del proyecto mural, el artista valenciano realizó un lienzo en el que podemos observar con más detalle la composición que después trasladará al plafón de la capilla. En esta obra podemos observar el colorido original que debió tener la pintura del plafón, muestra una mayor intensidad ya que el óleo ha conservado mejor sus características cromáticas que la pintura realizada al temple en la capilla la cual ha estado expuesta a un mayor número de factores ambientales que han propiciado su deterioro. El cuadro se conserva en el Museo Nacional de Arte y aparece reproducido a continuación.

⁵⁷⁷ «El ímpetu con que brota de la tierra, levantándose de ella casi una tercia, con un plumaje rizado que forma, causa admiración, porque pareciendo al juicio humano, que según la fuerza con que sube, y la violencia, y la abundancia con que cae, había de arrojar al egido un buen raudal de agua, no es así, sino que se resuelve en un hilo tan ténue, sutil y delgado, que apenas se percibe al deslizarse, permaneciendo siempre al parecer de los ojos, en su alberca, después de llena, casi en un ser, el caudal de sus aguas, sin recrecer, ni menguar, ni ir en aumento, ni agotarse». Florencia, Francisco de. Op. cit., 1895, pp. 14 -15.

movimiento en la escena, Ximeno sitúa a una pareja que va caminando hacia el centro, la mujer carga con su pequeño a la manera tradicional sujeto a la espalda con un rebozo. En el ángulo inferior aparece una madre sentada con su hijo al que está explicando el suceso para que así perdure el testimonio del milagro, cerca de ellos hay una pequeña jícara en el suelo con la que podrán recoger y beber el agua del manantial y así convertirse en depositarios del hecho divino. El aspecto rotundo de madre e hijo en una composición cerrada, casi esférica, con brazos y piernas fuertes, se aproxima al carácter con el que los indígenas serán representados en el muralismo mexicano del siglo XX.



El Milagro del Pocito (detalle). Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



El Milagro del Pocito (detalle). Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

La presencia de la Virgen de Guadalupe en lo alto del cuadro otorga el carácter religioso al episodio a la vez que se muestra como escudo protector y elemento aglutinador de la heterogénea sociedad novohispana. La división y jerarquización que Ximeno presenta en el cuadro refleja una realidad analizada por Fray Antonio de San Miguel obispo de Michoacán en un informe enviado a la corona en 1799:

La población de la Nueva España se compone de tres clases de hombres, a saber: de blancos o españoles, de indios y de castas. Yo considero que los españoles componen la décima parte de la masa total. Casi todas las propiedades y riquezas del reino están en sus manos. Los indios y las castas cultivan la tierra; sirven a la gente acomodada, y solo viven del trabajo de sus brazos. De ello resulta entre los indios y los blancos esta oposición de intereses, este odio recíproco, que tan fácilmente nace entre los que lo poseen todo y los que nada tienen, entre los dueños y los esclavos. Así es que vemos de una parte los efectos de la envidia y de la discordia, la astucia, el robo, la

inclinación a dañar a los ricos en sus intereses; y de la otra la arrogancia, la dureza, y el deseo de abusar en todas ocasiones de la debilidad del indio.⁵⁷⁹



El Milagro del Pocito (detalle). Rafael Ximeno
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

En estudios previos que tratan sobre *El Milagro del Pocito* se ha mencionado la vinculación de la imagen de la Virgen de Guadalupe con el movimiento de Independencia Nacional.⁵⁸⁰ El conjunto de la sociedad criolla buscaba símbolos que representaran su propia identidad, las nuevas devociones y el culto local constituyeron material importante para conseguir dicho objetivo.⁵⁸¹ Este afán queda reflejado en la pintura *El Milagro del Pocito* cuyo trasfondo político destaca Jaime Cuadriello con las siguientes palabras «la historicidad guadalupana y el sentimiento de grandeza de la patria criolla quedaban consagrados, plásticamente, como manifiesto y destino».⁵⁸²

⁵⁷⁹ Citado en Higuera, Ernesto. *Hidalgo. Reseña biográfica con una iconografía del iniciador de nuestra independencia*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1955, p. 16.

⁵⁸⁰ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2000, p. 46-47; Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 230-131.

⁵⁸¹ Alcalá, Luisa Elena. Op. cit., 1999, p. 109.

⁵⁸² Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2000, p. 47.

Para hacer frente a este proyecto, además de las fuentes literarias anteriormente citadas, Ximeno debió interesarse por conocer de primera mano la iconografía relacionada con la Virgen de Guadalupe; en la basílica observaría el cuadro de gran formato en el que se representa el *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y primer milagro* y así se familiarizaría con la temática y con la variedad de personajes incluidos en la obra los cuales, responden a los diferentes prototipos de la heterogénea sociedad novohispana que él mismo incluirá en *El Milagro del Pocito*.⁵⁸³



Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y primer milagro. Anónimo. Medios del siglo XVII.

Museo de la Basílica de la Virgen de Guadalupe

El desarrollo de la iconografía guadalupana, tal como resume Luisa Elena Alcalá, responde a las dos motivaciones con las que nace dicha devoción, la primera es la protección que brinda a los indios y la segunda su vinculación como símbolo de la grandeza de la Ciudad de México «fue una devoción proyectada por los criollos de la ciudad de México para tener un público mucho más diverso y amplio».⁵⁸⁴ En el lienzo de mediados

⁵⁸³ Véase *Imágenes Guadalupanas: cuatro siglos*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, México, 1987 y Cuadriello, Jaime. *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, 1989.

⁵⁸⁴ Alcalá, Luisa Elena. Op. cit., 1999, p. 119.

del siglo XVII se observa este sentido propagandístico ya que su principal objetivo consistía en «promover la idea de que la Virgen de Guadalupe era un culto compartido por todos los ciudadanos de México».⁵⁸⁵ Ximeno también buscará este fin en la obra comisionada por el Real Colegio de Minería; allí representará los diversos grupos sociales de una forma algo más integrada, rompiendo el orden que muestra el cuadro del *Primer traslado* por una composición más dinámica, aunque sin perder de vista la jerarquización existente tal y como muestra la representación escalonada de los personajes situados en el carruaje. El artista valenciano también tomará la imagen de la madre indígena junto con su pequeño —la colocará en la misma esquina inferior derecha— como testigo y recuerdo del protagonismo de los indígenas en el fenómeno guadalupano que se traspasará entre generaciones. El mensaje queda subrayado por la cartela en la que se apoya la mujer y donde se narra el acontecimiento, utilizando con gran significación, las lenguas castellana y náhuatl.



Camarín de la Virgen del Puig. José Vergara (1780)
 Monasterio de Santa María del Puig. Valencia

⁵⁸⁵ Alcalá, Luisa Elena. Op. cit., 1999, p. 119-122.

Ximeno también debió recurrir a los conocimientos adquiridos en su etapa de formación a la hora de concebir la manera en la que quería estructurar su obra; como sugiere Cuadriello, quizá recordara la obra que José Vergara realizó en la cúpula del Camarín de la Iglesia de la Virgen del Puig en Valencia en la que precisamente se representa la milagrosa recuperación de la imagen de la Virgen.⁵⁸⁶ El pintor dividió la bóveda en dos mitades, de un lado pintó el momento en que los frailes esconden la imagen en el interior de una campana para protegerla de la invasión musulmana y en el otro lado el momento de su redescubrimiento en 1237, tras permanecer oculta 525 años.⁵⁸⁷ La imagen milagrosa de la Virgen, que sería la primera patrona de Valencia, reúne a su alrededor al rey y a diversas personalidades militares y eclesiásticas además de un grupo de labradores, la composición de la escena guarda un cierto parecido con *El Milagro del Pocito*. En el Puig queda reflejado uno de los momentos asociados con el nacimiento del Reino de Valencia mientras que la Virgen de Guadalupe se convertirá en el estandarte del México Independiente.

⁵⁸⁶ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 232.

⁵⁸⁷ Martínez, Francisco. *Historia de la Imagen Sagrada de la Virgen SSma. Del Puig, Primera y Principal Patrona de la Ciudad y Reino de Valencia. Reducida a una prudente crítica con que se comprueban todas sus maravillosas circunstancias*. Joseph Lucas, Valencia, 1760, pp.46-49.

Altar y decoración en los muros



Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México. Altar
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

El altar también tuvo un papel protagónico en el programa decorativo de la capilla del Real Colegio de Minas. Tolsá proyectó una pieza realizada en mármoles rosados y blancos con un importante presencia decorativa en bronce, resaltando así el trabajo en piedra y metal tan importante para dicho establecimiento de enseñanza. El altar está constituido por dos imponentes columnas con capiteles corintios de bronce dorado que sustentan un entablamento clásico coronado por un frontón curvo con el anagrama de la Virgen María en el centro, sobre un haz de rayos; el trabajo en bronce fue realizado por el platero Antonio

Caamaño. Sobre el frontón observamos dos ángeles realizados en mármol blanco y junto a las columnas, las esculturas de San José y San Nicolás.⁵⁸⁸



Virgen de Guadalupe. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. s. m.
Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Ximeno fue el encargado de realizar el lienzo que completa el conjunto y que está dedicado, como no podía ser de otra forma, a la patrona de la institución. El pintor se vale de un recurso bastante original para representar la imagen de la Virgen impresa en la tilma de Juan Diego. Sitúa entre nubes a cuatro ángeles niños, dos a cada lado, portando la tela mientras la despliegan para mostrar la imagen característica de la Virgen de Guadalupe que Ximeno reproduce fielmente. La Virgen aparece en su característica mandorla, coronada, con la cabeza ligeramente inclinada, las manos unidas en señal de recogimiento y ataviada

⁵⁸⁸ Fernández, Justino. *El palacio de Minería*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1951, p. 62.

con vestido rosa claro y manto azul estrellado. Bajo sus pies aparece la cabeza de un ángel, concretamente San Miguel, según la descripción de la imagen realizada en 1648 por el teólogo novohispano Miguel Sánchez (1596-1674).⁵⁸⁹

Ximeno no modifica la representación canónica de la imagen sagrada pero añade una serie de elementos que le permiten crear una interpretación personal del asunto e integrarla al programa decorativo desarrollado en este espacio. Incluye sobre la cabeza de la Virgen una paloma en representación del Espíritu Santo, también presente en la composición de la *Coronación*. Además de los ángeles de la zona superior, Ximeno sitúa a los pies de María cinco angelitos con posturas diversas con los que dota a la imagen de un dinamismo similar al que encontramos en las pinturas de la cubierta.

Los elementos introducidos por Ximeno, además de aportar un giro estilístico propio, también sirven para reforzar el simbolismo de la imagen. Uno de los ángeles porta una rosa, en alusión a la Rosa Mística de la Letanía Lauretana; otro lleva una palma, que era símbolo de los mártires, alusión a la Virgen como Reina de los Mártires, alabanza de la propia Letanía y un tercero lleva una rama de olivo, en referencia al papel de la Virgen como protectora y pacificadora.⁵⁹⁰ Bajo sus pies incluye una serie de flores, rosas y también campánulas y otras especies, aludiendo a las flores que Juan Diego recogió en su *ayatl* y cuyos jugos imprimieron la divina imagen.

⁵⁸⁹ Miguel Sánchez en su libro *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe. Milagrosamente parecida en la Ciudad de México*, 1648. Citado en Cuadriello, Jaime. «Visiones en Patmos Tenochtitlán. La mujer águila», *Artes de México*, n.º 29, 2.ª Edición, México, 1999, p. 3.

⁵⁹⁰ «Como emblema de paz, el arcángel San Gabriel lleva a la Virgen María una rama de olivo en las escenas de la Anunciación» en Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1980, p. 323.



Virgen de Guadalupe (detalle). Rafael Ximeno
 Óleo sobre lienzo. s. m.
 Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Completa la pintura un paisaje situado en la zona inferior en el que se representa el valle de México, con característico entorno lacustre y horizonte montañoso; en esta vista se distingue la silueta de varias Iglesias, entre ellas la Catedral Metropolitana. Unos años antes, en 1807, Ximeno había realizado un trabajo minucioso en su participación en el proyecto que resultó con la impresión del *Plano General de la Ciudad de México, levantado por el Teniente Coronel de Dragones Don Diego García Conde*, en esta lámina de gran formato se incluyeron dos vistas en las que el artista dibuja e identifica una por una cada Iglesia que configuraba el perfil de la ciudad. Ximeno decide incluir este paisaje en el lienzo del altar para situar a la Virgen en el entorno geográfico específico y local subrayando, una vez más, la protección y vinculación del culto guadalupano a la Ciudad de México.



Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



Capilla del Palacio de Minería de la Ciudad de México
 Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

La intervención de Ximeno en el programa decorativo se completaba con la realización de los veintidós medallones octogonales dispuestos en los muros. El pintor representa, en grisallas sobre fondo azul y con posturas diferentes, una serie de amorcillos portando pergaminos con los símbolos de la Letanía Lauretana. Esta combinación de colores recuerda a los diseños creados por John Flaxman (1755-1826) para la compañía de porcelana inglesa de Wedgwood. El artista británico se inspiró en la estatuaria y cerámica grecorromana para crear estos diseños de marcado carácter neoclásico donde utilizó fondos azules sobre los que disponía las figuras en blanco.

En el medallón realizado por Ximeno observamos a un angelito recostado sobre una nube mientras sujeta un pergamino con la Torre de David.⁵⁹¹ El espacio se completaba con un cuidado trabajo decorativo elaborado en estuco blanco, combinado con paneles azules con motivos fitomorfos y molduras doradas; Tolsá se convirtió en un gran defensor de la utilización de este material e impulsó su uso en la Nueva España. Los muros quedaban articulados a partir de una serie de elementos inspirados en el vocabulario clásico como por ejemplo pilastras de capiteles corintios, cornisas denticuladas, ménsulas o jarrones, con los que se completaba este espacio dentro de un edificio consagrado al academicismo novohispano.

⁵⁹¹ Diversas intervenciones a lo largo del tiempo han hecho que se hayan perdido en muchos de los medallones los trazos del dibujo original de Ximeno, tal y como queda reflejado en el estudio de Avecilla y Alvarado sobre las diferentes restauraciones realizadas en el conjunto. Avecilla Zapata, Jessica y Alvarado Camacho, Iván., Op. cit., 2013, p. 582-585.

1.3. La decoración de la Capilla del Señor de Santa Teresa

La decoración realizada en la Capilla del Señor de Santa Teresa constituye el último de los tres grandes proyectos de pintura mural llevado a cabo por el artista. En esta obra observamos otro caso en el que Ximeno desarrolla una iconografía sin precedentes de manera libre e innovadora, empujando el carácter académico de su pintura hacia extremos de gran modernidad. Tras el éxito de su intervención en la cúpula de la Catedral, Ximeno aborda alrededor del año 1813 el siguiente proyecto decorativo, esta vez en colaboración con Antonio González Velázquez, director del ramo de arquitectura de la Real Academia de San Carlos, que había proyectado la nueva Capilla del convento de Santa Teresa. En el *Diálogo sobre historia de la pintura en México* de Couto encontramos información sobre este proyecto:

Couto.- Que Ximeno era un artista de mérito no tiene duda. Y cabalmente el género en que me parece que descollaba es ese que con razón gradúa Ud del más difícil, la gran pintura mural. A más de la obra de que ha hablado Ud ejecutó otra que ya no existe. D. Antonio González Velázquez, primer director de arquitectura en esta casa, y que construyó la parroquia de San Pablo, la elegante plaza en que estuvo la estatua de Carlos IV delante de palacio, el arco del foro del antiguo teatro, y alguna otra cosa, había levantado la hermosa Capilla del Señor de Santa Teresa, cuya cúpula, por su valentía, no ha tenido igual en la ciudad. La obra de pintura se encargó a Rafael Ximeno. En el dombo pintó la historia que corre de la renovación de la imagen; en el ábside el alboroto que hubo en el pueblo del Cardonal cuando se dispuso trasladarla a México; el resto del templo lo adornó con elegancia. Más todo aquello acabó en el terremoto del 7 de abril de 1845, a los 32 años de haberse estrenado. Después encontré en los restos de su testamentaria el boceto que había hecho para la pintura del ábside, y me apresuré a adquirirlo para la Academia como recuerdo que por varios títulos debe serle grato. Es ese que está colgado en el rincón.⁵⁹²

⁵⁹² Couto, José Bernardo. Op. cit., 1995, p. 140. Véase también Moyssén, Xavier. «Una Maqueta de Rafael Ximeno», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 48, 1978, pp. 67-70 y Cuadriello, Jaime. «Rafael Ximeno y Planes, Sublevación de los indios del Cardonal», en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Conaculta, México, 1999, Tomo I, pp. 182-186.

Tal y como explica Couto, las pinturas no sobrevivieron al temblor de 1845 ya que las cubiertas del templo se derrumbaron y solamente se pudo salvar una de las pechinas que sostenían la cúpula. La obra realizada en la bóveda de cuarto de esfera del ábside de la capilla la conocemos únicamente gracias a la maqueta que Couto adquirió, tras el fallecimiento de Ximeno, de manos de su viuda y que pasó a formar parte del conjunto de obras expuestas en las galerías de la Academia de San Carlos. A través de la observación de la maqueta y de la consulta de las fuentes escritas en las que Ximeno se inspiró para la realización de este proyecto podemos imaginarnos cual fue el aspecto original de la obra.



Corte de la Capilla del Señor de Sta. Teresa. Antonio Fortuño Onofre
Tinta y acuarela sobre papel. 40 x 30
Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM



Capilla del Señor de Sta. Teresa. Después del horroroso terremoto del día 7 de Abril de 1845
 Pedro Gualdi. Litografía en color. 32.4 x 24.6 cm
 Fine Arts Museum of San Francisco

El año de 1698 el eclesiástico Alfonso Alberto de Velasco (1635-1704) publicó la *Historia de la Milagrosa Renovación de la Soberana imagen de Cristo Señor Nuestro Crucificado*. Alrededor de un siglo después, el historiador Ignacio Carrillo y Pérez escribió la *Historia del St. Cristo del Cardonal o de Ixmiquilpan, llamado popularmente de Santa Teresa*, que fue publicada en 1817, pero que años antes ya circulaba en manuscritos; teniendo en cuenta que Ximeno debía conocer a Carrillo y Pérez y que había utilizado su obra el *Pensil Americano* como fuente para la realización de *El Milagro del Pocito*, es posible que en esta ocasión el historiador también asesorara al pintor sobre el episodio que debía representar.⁵⁹³

⁵⁹³ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2000, Tomo I, p. 183.



El Cristo Crucificado del Cardonal. Anónimo
Tomado del libro de Alfonso A. de Velasco. *Historia de la Milagrosa renovación*. (1845)

El origen del culto a la imagen del Cristo del Cardonal, tal y como explica Alfonso Alberto de Velasco, se encuentra en la donación de una figura hecha de papel y hoja de maíz de un Santo Cristo Crucificado por parte del español Alonso de Villaseca Gutiérrez (ca.1520-1580) a la Iglesia del real y minas que llamaban del Plomo pobre del Cardonal, las cuales eran de su propiedad. Durante los setenta años que pasó en el templo la figura sufrió un gran deterioro y cuando el arzobispo de México Don Juan Pérez de la Serna (1563-1631) la vio tan deformada, mandó que se troceara y se enterrara en el ataúd del primer adulto que falleciera en el Cardonal. Comenzaron a sucederse hechos milagrosos, entre ellos la ausencia de fallecimientos durante cinco años así como la milagrosa renovación de la imagen la cual, de forma repentina, se mostraba limpia y reparada. Los milagros se sucedían y los enfermos que se acercaban hasta el santuario se curaban.⁵⁹⁴ Informado de los sucesos, el arzobispo de México mandó traer el Cristo a la ciudad. Se dispuso que el traslado se haría la madrugada del 14 de julio de 1621 y se preparó un arca de madera para preservar la imagen durante el viaje. Un grupo de españoles, criollos e indígenas del Cardonal no quedaron conformes con la disposición y salieron al campo para evitar dicho traslado ya que no querían renunciar a la protección que la imagen brindaba a

⁵⁹⁴ Velasco, Alfonso Alberto de. *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la Antigua*. Reimpresión en papel mexicano. En la Calle Palma núm. 4. México. 1845, p. 7. Sobre la figura del Cristo véase Cruz, Salvador. «Examen de una imagen de caña de maíz. El Cristo de Santa Teresa en los Siglos XVII y XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 36, 1967, pp. 63-72.

la comunidad. En el enfrentamiento con las autoridades se produjo un tumulto que es precisamente el episodio elegido por Rafael Ximeno para decorar el ábside de la capilla, tal y como narra el texto de Velasco:

Más instadas del amor y devoción algunas personas, así españoles como indios, procuraron impedir la continuación del viaje y conducción, saliendo tres leguas del real y una de dicho pueblo de Ixmiquilpan, con armas y clarín para quitarlo, y no habiéndolo conseguido en esta ocasión por haber vencido la parte del visitador y vicario [que quitaron las armas a los unos y redujeron los corazones a los otros] pidieron los dueños se les volviesen las armas, que resistió y no quería venir en ello el vicario; pero se lo mandó con pena de excomuni3n el visitador, y habiéndose las vuelto en obediencia del mandato, salieron segunda vez más de dos mil indios [fuera de los españoles] con arcos y flechas, que con grandes voces, polvareda y alaridos y sin que el alcalde mayor pudiese defender la santa imagen y estorbar la pendencia, aunque hizo diligencia en orden a ambas cosas la quitaron y llevaron al convento de San Agustín de dicho pueblo de Ixmiquilpan, en dicho día 14 de julio.⁵⁹⁵

En la composici3n realizada por Ximeno encontramos como uno de sus principales objetivos, el interés por representar la sociedad novohispana de manera realista. No prescinde de los principios académicos que ha defendido toda su vida, pero aquí se muestra más espontáneo y libre. Tampoco se puede obviar el hecho de que solamente conocemos la obra a partir de una maqueta, cuyo grado de acabado y detalle es considerable aunque también hay espacios realizados de una manera más esbozada, no pudiendo saber si la intenci3n del artista era mantener ese aspecto final. A pesar de esto, se advierte una evoluci3n hacia la modernidad desde las pinturas de la Catedral, pasando por las de la Escuela de Minería, hasta las que ahora nos ocupan. En ellas, Moyssén observa «un Ximeno distinto, de mayor interés que el resto de su producci3n, no sujeto a los rígidos principios que él mismo impartía en la Academia».⁵⁹⁶ Tal y como ha sido mencionado en estudios previos, la obra presenta un carácter similar al costumbrismo de Goya (1746-1828) y una técnica compositiva inspirada en la pintura mural de Tiepolo (1696-1770), Mengs (1728-1779), Bayeu (1734-1795) o Vergara (1726-1799).⁵⁹⁷ En esta obra observamos una

⁵⁹⁵ Velasco, Alfonso Alberto de. Op. cit., 1845, p. 39.

⁵⁹⁶ Moyssén, Xavier, Op. cit., 1985, p. 22.

⁵⁹⁷ Moyssén, Xavier. Op. cit., 1978, p. 69; Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2000, p. 46 y Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 232.

lucha desordenada y violenta que recuerda a algunas de las obras, tanto en pintura como en grabado, realizadas por Francisco de Goya a raíz de la guerra originada por la invasión francesa y que Ximeno hubiera podido conocer únicamente a partir de alguna estampa o reproducción llegada a la Nueva España.



La sublevación de los indios de El Cardonal. Rafael Ximeno
Óleo sobre tabla. 55 x 110 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

En este conjunto pictórico Ximeno nos presenta un retrato vivo de la sociedad novohispana, hombres y mujeres pertenecientes a diferentes grupos étnicos y sociales en una lucha por defender lo que consideran un símbolo colectivo de identidad y de devoción; con esta sublevación reivindican su existencia. Al igual que en el proyecto de *El Milagro del Pocito*, el artista valenciano utiliza la observación directa de su entorno para captar y reflejar la presencia de diferentes tipos y gentes. Incluye en la escena una serie de indígenas cubiertos con paños que le permiten plasmar con naturalismo su anatomía. En su libreta de dibujos encontramos el apunte de un hombre cuya vestimenta y peinado —con balcarrotas cayendo por la parte frontal y el resto de la cabeza rapada— representan un tipo de personaje que aparece en esta obra, en el centro de la composición con pantalón rojo, y que también guarda similitud con la figura de Juan Diego de la composición realizada en la capilla del Palacio de Minería.



Libreta de dibujos. Página 208

El episodio tiene un componente narrativo muy importante que Ximeno intenta trasladar al muro utilizando diversos recursos compositivos ya que la escena mantiene unidad de tiempo y de acción. Tal y como describe el relato, la comitiva que trasladaba la imagen salió del pueblo de madrugada para evitar problemas, al tomar el camino de México comienza a clarear; para representar este momento del día Ximeno utiliza una serie de reflejos naranjas imitando las tonalidades del sol del amanecer. En el centro de la composición aparece cubierta con lienzos blancos el arca en la que es trasladada la imagen del Cristo mientras un número considerable de habitantes de la zona, tanto americanos —criollos e indígenas— como españoles, esperan el paso de la comitiva apostados a ambos lados del camino. Cuando aparece el cortejo se desata la acción, disparan sus armas y comienza la lucha. En primer plano vemos a un jinete ya derribado con su caballo caído en el suelo, del lado derecho un hombre forcejea con otro que yace boca arriba mientras un perro ladra ante tan gran tumulto.



La sublevación de los indios de El Cardonal (detalle). Rafael Ximeno
Óleo sobre tabla. 55 x 110 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

Para abordar esta escena Ximeno coloca las figuras en el espacio siguiendo un orden que facilite la comprensión del episodio y que a la vez ofrezca equilibrio y armonía compositiva. En el centro vemos un grupo de figuras en estructura piramidal al que acompañan en las esquinas otros dos grupos con diversas figuras cuyas acciones van a confluir hacia la zona central. Jaime Cuadriello detecta tanto en esta obra como en *El Milagro del Pocito* la asimilación de las enseñanzas de Mengs recogidas en sus *Lecciones Prácticas* donde el pintor bohemio recomienda estructurar el espacio en un semicírculo colocando el grupo principal y más numeroso en el centro y ocupando los lados con grupos menores.⁵⁹⁸ Ximeno debió manejar de forma habitual las *Lecciones* de Mengs, volumen que aparece registrado en la biblioteca de la Academia desde 1790.⁵⁹⁹ La colocación de personajes en el primer plano que dirigen la acción y la mirada del espectador hacia el centro, como por ejemplo el arquero, el hombre que dispara con su escopeta o la mujer indígena que carga con su bebé —observamos de nuevo una presencia maternal— y señala el interior del cuadro mientras nos mira directamente para hacernos partícipes de la escena, fue un recurso muy utilizado por Ximeno en sus ilustraciones para libros. Crea una

⁵⁹⁸ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 231-233.

⁵⁹⁹ Inventarios recogidos en Cordero Herrera, Alicia Leonor. *La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México*, Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México, 1967, p. 59.

sucesión de planos donde coloca a los personajes, atendiendo a su importancia en la acción; españoles y americanos atacan desde los flancos con palos, piedras, flechas y arcabuces para cortarles el camino. La comitiva, sorprendida por el ataque responde con varios disparos. Ximeno muestra la instantaneidad del momento, incluso la sensación sonora, al representar los dos fogonazos saliendo de la pistola y del arcabuz mientras el indígena de la derecha tensa su arco y se prepara para continuar la ofensiva.



La sublevación de los indios de El Cardonal (detalle). Rafael Ximeno
Óleo sobre tabla. 55 x 110 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

En una primera fase del enfrentamiento los componentes de la comitiva consiguen desarmar a los asaltantes, sin embargo un grupo de más de dos mil indios acuden en su ayuda y consiguen apoderarse de la imagen sagrada. Ximeno representa a este grupo apareciendo a lo lejos, por encima de una colina, esbozados con unas pinceladas casi impresionistas. Tras once días el visitador arzobispal regresa con gran número de clérigos y ministros de justicia portando una nueva orden del traslado a México. En esta ocasión los vecinos del Cardonal aceptan «aunque con mucho sentimiento de perder la reliquia» cumplir con la disposición arzobispal.⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ Velasco, Alfonso Alberto de. Op. cit., 1845, p. 45.



La sublevación de los indios de El Cardonal (detalle). Rafael Ximeno
 Óleo sobre tabla. 55 x 110 cm
 Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

El único referente religioso en la escena es la presencia del rompimiento de gloria y los ángeles en la parte superior; aparecen sobrevolando el arcón de madera cubierto con el lienzo blanco, sacralizando sutilmente la escena. La imagen del Cristo permanece oculta ya que Ximeno quiso otorgar todo el protagonismo a los personajes y a la propia acción de rebeldía. Tal y como indica Couto,⁶⁰¹ las pinturas de la cúpula representaban el episodio de la renovación del Cristo, Ximeno reservó dentro de su programa decorativo ese espacio para dedicarlo a la imagen milagrosa a la vez que servía como introducción a la escena del tumulto en el Cardonal. La elección de este episodio tan violento para ocupar el ábside de la capilla en la que se iba a venerar la imagen respondía a la asociación directa del suceso con un hecho milagroso. En la revuelta de el Cardonal, a pesar de su violencia —hubo garrotazos, flechas, cuchilladas y disparos— no se produjo ningún muerto, considerándose este desenlace como el resultado de la intercesión milagrosa del Cristo:

Y aunque se reconocieron de ambas partes en la contienda, algunos lastimados y el mismo visitador descalabrado, no hubo desgracia lamentable ni de consideración, antes fue muy digno de notar y ponderar, que disparados dos arcabuces y una pistola, y

⁶⁰¹ Couto, José Bernardo. Op. cit., 1995, p. 140.

teniendo balas todas tres armas, habiendo dado fuego las dos primeras, prendió el fogón o casoleja, y no dio fuego adentro, y en la pistola aun fue más, porque habiendo dado fuego y prendido, despidió y vació (cosa admirable) toda la pólvora sin quedar ninguna dentro, sino solas las balas que tenía que eran dos, siendo cierto e indubitable el daño que hicieran si salieran, pues no había más distancia que la de doce pasos, siendo todos tres sucesos manifiestos milagros en declarada demostración de que no quería Dios nuestro Señor ni quiso que sucediese muerte alguna en contienda que, tuvo por motivo el amor y devoción a su santísima imagen.⁶⁰²

En *La sublevación de los indios de El Cardonal* Fausto Ramírez ha visto una relación con los hechos violentos que de manera simultánea se sucedían en el territorio novohispano.⁶⁰³ La sociedad criolla reivindicaba con este programa un culto local como propio, como rasgo de su identidad, defendiendo su devoción ante los cuestionamientos ilustrados en contra de la religiosidad popular.⁶⁰⁴ Criollos, indígenas de diferentes grupos e incluso españoles rebeldes, unen fuerzas al no estar dispuestos a acatar la decisión del traslado impuesta por las autoridades eclesiásticas. En año de 1813, fecha en la que se dieron por terminados los trabajos decorativos en la capilla, el movimiento insurgente seguía avanzando con fuerza para lograr la Independencia Nacional, las pinturas del ábside de la capilla de Santa Teresa reflejan sin duda el clima de crispación y tensión social del momento.

En la pechina que se pudo salvar del terremoto está representado San Mateo. Rafael Ximeno sitúa la figura del evangelista flotando entre nubes y querubines, sosteniendo sus escritos con su mano derecha mientras que con su otra mano apunta hacia el cielo señalando la inspiración divina. Le acompaña un ángel con un hacha, instrumento de su martirio según la obra *El pintor cristiano y erudito* de Juan Interián de Ayala (1656-1730) fuente que Ximeno conocía y manejaba de manera habitual al abordar obras de temática religiosa y que aparece registrado en los inventarios de la biblioteca de la Academia desde 1793.⁶⁰⁵ Una vez más el pintor otorga importancia a la representación de la anatomía de las

⁶⁰² Velasco, Alfonso Alberto de. Op. cit., 1845, p. 40.

⁶⁰³ Ramírez, Fausto, *El Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, La Muralla, Madrid, 1984, pp. 9-10.

⁶⁰⁴ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 232.

⁶⁰⁵ «Se deberá pintar también a San Mateo con las insignias y tormentos del martirio. Más cuales sean estos, no será fácil afirmarlo [...]. Pero comúnmente le pintan con una segur, con que le hirieron mortalmente mientras estaba celebrando el Santo Sacrificio de la Misa, conforme dice su rezo. Por lo que no deben apartarse fácilmente los Pintores de este modo de pintar ya introducido». Interián de Ayala, Juan. *El*

partes del cuerpo que quedan al descubierto. La figura, de aspecto rotundo aparece con una postura un tanto inestable concebida de esta forma para adaptarse correctamente en el triángulo invertido de la superficie de la pechina.



San Mateo. Rafael Ximeno
Pechina de la Capilla del Señor de Santa Teresa. Ciudad de México
Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

El carácter con el que está realizada esta obra nos indica cual debió ser el aspecto de las pinturas que se perdieron en la cúpula y el ábside; detectamos aspectos característicos de la obra de Ximeno como es el dibujo de contornos definidos, la pincelada dinámica y un cromatismo suave con acentos de color más intensos localizados en la indumentaria de las figuras; estos aspectos se repiten en la maqueta por lo que podemos pensar que el modelo debió acercarse bastante al resultado final de *La sublevación de los indios de El Cardonal*. El testimonio del cartógrafo y anticuario de nacionalidad francesa Frédéric Waldeck (ca.1766-1875) refleja su admiración al contemplar el conjunto llegando a comparar las

pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro. Réau señala la problemática que existía para determinar cómo fue el martirio de San Mateo «Las distintas versiones de su martirio se contradicen, según algunas habría sido decapitado, o atravesado por la lanza del verdugo; otras hablan de lapidación o de muerte en la hoguera» Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, Tomo 2, Vol. 4. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 371. Los inventarios de la biblioteca de la Academia están recogidos en la obra de Cordero Herrera, Alicia Leonor. Op. cit., 1967, p. 59.

pinturas de Ximeno con las de Eustache le Sueur (1617-1655) miembro fundador y profesor de la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de Paris, tal y como queda anotado en su diario tras visitar la capilla de Santa Teresa «es la más bella de México por el orden de la arquitectura jónica del interior, así como por las pinturas al fresco pintadas en el interior por un español que acaba de morir; su color recuerda mucho al de La Sueur».⁶⁰⁶

2. Pintura sobre lienzo

Además de los programas decorativos de pintura mural, Rafael Ximeno también dedicó parte de su producción artística a la realización de lienzos de temática religiosa. Entre los cuadros que vamos a analizar encontramos tres obras de gran formato y un conjunto de lienzos de pequeñas dimensiones, quizá, algunas de estas obras fueran trabajos preparatorios para cuadros de mayor tamaño. Habiendo observado el lienzo de *El Milagro del Pocito* y la maqueta de la cúpula de la capilla de Santa Teresa, sabemos que el pintor solía realizar bocetos con detallados antes de abordar sus grandes composiciones, encontraremos otro ejemplo de esta práctica en el cuadro de *El Calvario* del cual también se conserva el lienzo preparatorio. En el *Diálogo* de Couto se juzgan las obras de caballete de Ximeno como de menor calidad en comparación con sus pinturas murales, en el texto José Joaquín Pesado expresa así su parecer «no concluía ni afinaba sus cuadros, sino que daba solo algunas pinceladas fuertes, buscando por ese medio el efecto».⁶⁰⁷ Es posible que Ximeno decidiera explorar las posibilidades de un manejo más suelto de la pincelada para lograr de forma intencional una mayor expresividad en sus lienzos a pesar de estar desobedeciendo con ello algunas premisas de la pintura académica tal y como Pesado quiere hacer notar.

Comenzaremos el análisis de las obras de temática religiosa con *El Calvario*, uno de los cuadros de mayores dimensiones de los realizados por el artista y que en la actualidad se conserva en el oratorio de la sede principal del Nacional Monte de Piedad. Manuel G. Revilla indica que esta obra, junto con un *Descendimiento* también realizado por el pintor valenciano y actualmente no localizado, pertenecieron a la capilla del Señor de Santa

⁶⁰⁶ Fernández, Justino. «El diario de Waldeck», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 22, 1954, pp. 27-28.

⁶⁰⁷ Couto, José Bernardo. Op. cit., 1995, p. 121.

Teresa, espacio en el que también decoró la cubierta del ábside con el episodio de *La sublevación de los indios de El Cardonal*.⁶⁰⁸ Manuel Romero de Terreros fue quien localizó el lienzo, comentando al respecto de la obra «El conjunto de la composición es realista y está dramáticamente concebido, el dibujo y los escorzos son excelentes y el colorido vivo y adecuado».⁶⁰⁹ Existe un lienzo de menor tamaño que sirvió de boceto para la obra final y que también comentaremos a continuación.

Ximeno decide distribuir la superficie en dos niveles, en la parte inferior observamos un número considerable de gentes que llenan el espacio en claro contraste con el nivel superior, de apariencia casi vacía, donde el pintor muestra a los crucificados por encima de las demás figuras que se agrupan a sus pies. En la composición aparecen veintidós personas distribuidas en diferentes planos, esta forma de aprovechamiento del espacio nos recuerda a su etapa como ilustrador, donde sabía optimizar el área restringida por la página de un libro para estructurar escenas llenas de personajes sin descuidar la acción. En el ángulo inferior izquierdo vemos en primer término a una mujer sentada en el suelo con su hijo, de apariencia melancólica intenta proteger a su pequeño y aislarse de lo que está sucediendo tras ella, consciente del dolor que una madre puede sentir al perder a su hijo. En el segundo plano sitúa a un niño de espaldas que camina hacia el centro del cuadro con un martillo y unas tenazas al hombro aportando así un matiz dinámico al conjunto y adelantando el episodio del descendimiento, tema que ocuparía el otro lienzo situado en la misma capilla. En el centro de la composición coloca a dos sayones, uno de ellos trae un recipiente con vinagre mientras el otro da de beber a Jesucristo con una esponja colocada en el extremo de una caña; el pintor representa cuidadosamente su anatomía aprovechando su semidesnudez y las posturas generadas por las acciones que están llevando a cabo.

⁶⁰⁸ Citado en Moyssén, Xavier. Op. cit., 1985, p.15.

⁶⁰⁹ Romero de Terreros, Manuel. «'El Calvario' de Jimeno», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 10, México, 1948, p. 81.



El Calvario. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 4.50 x 3.60 m
Colección del Nacional Monte de Piedad. Ciudad de México

Observamos del lado izquierdo y de espaldas a un hombre de apariencia acomodada, viste una rica túnica con brocados y turbante rojo, que podemos identificar con San José de Arimatea, quien ofrecerá su sepulcro para enterrar al Crucificado. Aparece con sus manos unidas en señal de oración mientras dirige su mirada a Jesucristo; con este recurso gana profundidad de espacio y enfatiza el foco principal de atención. A sus espaldas vemos a un anciano compungido, incapaz de presenciar el sufrimiento de Jesucristo y dándose golpes de contrición en el pecho; pudiera interpretarse como una representación de San Pedro arrepentido, pero ninguna fuente canónica confirma esta presencia, al menos tan cerca de la cruz.



El Calvario (detalle). Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 4.50 x 3.60 m
Colección del Nacional Monte de Piedad. Ciudad de México



El Calvario (detalle). Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 4.50 x 3.60 m
Colección del Nacional Monte de Piedad. Ciudad de México

La Virgen recibe el consuelo de las mujeres que le acompañan al pie de la cruz. Es un grupo de gran armonía, a pesar del dolor sus actitudes y gestos mantienen el equilibrio, no hay un fuerte dramatismo. Destaca la expresión de dolor contenido de la Virgen, que une sus manos en un gesto entre la plegaria y el lamento. María Magdalena dirige a Jesucristo una mirada de compasión y María Cleofás, impotente, se resigna. Cada personaje expresa su estado emocional. San Juan desconsolado se abraza a la cruz. Tras el grupo de mujeres

apenas asoman las cabezas de dos hombre que pudieran representar a Nicodemo y a Simón Cireneo. El lado derecho de la composición está algo más despejado; el centurión romano Longinos aparece a caballo en el margen del cuadro y de espaldas, recurso que solía utilizar Ximeno en sus grabados para ilustrar libros, colocaba personajes entrando en la composición por los laterales observando la escena de la que, a su vez, formaban parte. El artista ganaba así espacio para el resto de figuras y lograba generar una representación semicircular en torno a la acción central. El caballo de Longinos ocupa un primer plano generando, con su presencia escorzada, profundidad en el cuadro. Más alejados podemos ver a dos guardias a caballo que vigilan desde la distancia la ejecución. La composición se cierra con un paisaje apenas definido con montes, árboles y alguna construcción.



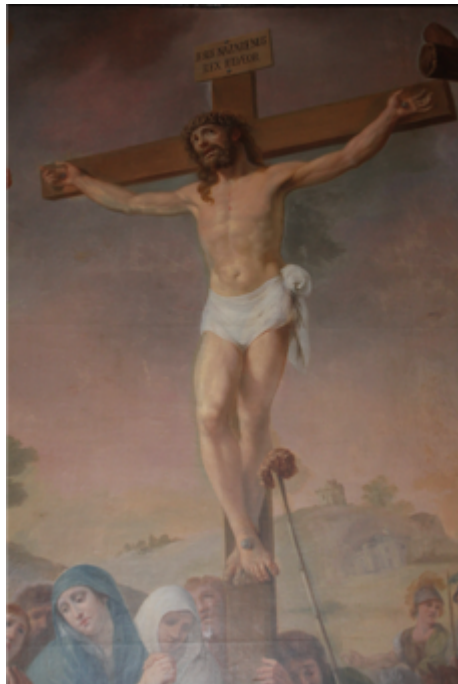
La Crucifixión
Jan Sadeler. Grabado de Martín de Vos. 1582



La Crucifixión. Giambattista Tiepolo. 1745-1750
Óleo sobre lienzo. 79.4 x 88.3 cm
Saint Louis Art Museum. Saint Louis

En la parte superior del cuadro toda la atención se centra en Jesucristo. Está acompañado por los dos malhechores que crucificaron junto a él. El buen ladrón, a su derecha, le pide amparo, mientras que el otro aparta su mirada de él, está situado de espaldas y casi fuera de la escena. La disposición de las cruces y algunos rasgos generales de la composición indican que Ximeno posiblemente consultara fuentes como el grabado de

Martin de Vos (1532-1603) sobre una composición de Jan Saedler (ca. 1550-1600) o incluso que hubiera podido conocer el cuadro de la *Crucifixión* realizado por Tiepolo (1696-1770).⁶¹⁰ En la obra del artista italiano detectamos un mayor dramatismo y movimiento que en el lienzo de Ximeno el cual opta por realizar una escena contenida y equilibrada, más cercana al gusto académico del que era máximo representante en el campo de la pintura.



El Calvario (detalle). Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 4.50 x 3.60 m
Colección del Nacional Monte de Piedad. Ciudad de México

Jesucristo aparece representado de manera armónica, no parece estar sufriendo. Dirige su mirada al cielo esperando el desenlace. Su figura es proporcionada y armónica, en sus contornos definidos y tratamiento anatómico podemos observar la calidad de Ximeno como dibujante y su gran manejo del dibujo anatómico. Su apariencia se muestra cercana a las obras escultóricas grecorromanas tan estudiadas en las aulas de San Carlos. Ximeno dota a la figura de vida gracias a la cuidada representación de la piel de Jesucristo, con

⁶¹⁰ Saint Louis Art Museum, número de inventario, 10: 1940.

tonos rosados y nacarados conseguidos a base de pinceladas muy difuminadas. Sobre su cabeza aparece la inscripción IESUS NAZARENUS REX IODEORUM, recogida únicamente por el evangelista san Juan. Tras su figura, el cielo se va oscureciendo como presagio de su inminente muerte.



El Calvario. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 76.50 x 46.50 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

En el Museo Nacional de Arte se conserva un lienzo de menor dimensión realizado como estudio preparatorio y en el que observamos alto grado de detalle y algunas diferencias con respecto al cuadro final. Sobre la cruz de Cristo aparece un foco lumínico a modo de rompimiento de gloria perdido en el lienzo de altar ya que, tal y como señala

Manuel Romero de Terreros, la zona superior era originalmente de medio punto y fue modificada para encuadrar el lienzo en el marco de madera en el que hoy se exhibe.⁶¹¹ Tras la madre aparecen dos niños que Ximeno no traslada al lienzo final, en donde modifica la indumentaria de los sayones para poder representar mejor sus anatomías. La diferencia más notable es la de la postura de la Virgen María, en el boceto aparece mirando a su hijo mientras que en el cuadro final mira hacia un lado, en una actitud más contenida. Tenemos constancia del trabajo realizado por Ximeno sobre las diferentes opciones de representación de María al observar entre las páginas de su libreta de apuntes unos dibujos con la postura con la que finalmente representó a la Virgen.



Libreta de dibujos. Página 285

Ximeno ejecutó cuatro obras para la Iglesia del Convento de Jesús María, cuya reedificación fue llevada a cabo por González Velázquez, siguiendo un esquema neoclásico, y cuyas obras terminaron en 1807.⁶¹² El momento económico favorable y la economía saneada de la congregación, les permitió apostar por una remodelación de gusto academicista llevada a cabo por los dos directores de arquitectura y pintura de San Carlos.⁶¹³ Las dos obras que Ximeno realizó para el testero no se conservan, sin embargo

⁶¹¹ Romero de Terreros, Manuel. Op. cit., 1948, p.82.

⁶¹² El convento de Jesús María está situado a solo unos metros de la vivienda en la que residió Rafael Ximeno ubicada en la Calle de Vanegas n.º 3, actual calle de Jesús María. Fernández, Justino. «El diario de Waldeck», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 22, 1954, pp. 27-28.

⁶¹³ Muriel, Josefina. *Conventos de Monjas en la Nueva España*, Editorial Santiago, México, 1946, p. 80.

conocemos su temática; el primero representaba al titular del convento, el *Niño Perdido entre los doctores*, que era la fiesta más solemne que allí se celebraba.⁶¹⁴ Esta obra debió ocupar el tímpano mientras que el otro lienzo, el cual representaba una Gloria, debió cubrir la zona superior del tabernáculo. Gracias al trabajo de Nuria Salazar sabemos que Ximeno recibió mil pesos por el primer lienzo y trescientos pesos por el segundo el día 10 de julio de 1810.⁶¹⁵ El convento de Jesús María se fundó para acoger a las hijas y nietas descendientes de españoles que no tenían dinero para su dote sin la cual no podían casarse ni entrar en un convento para ser monjas.⁶¹⁶ Estas niñas desfavorecidas eran atendidas y educadas en el convento cuyas religiosas tenían entre sus devociones predilectas al *Ángel de la Guarda*, protector de niños y niñas y protagonista de una de las obras comisionadas a Ximeno.⁶¹⁷



El Ángel de la Guarda. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. s. m.
Iglesia del Convento de Jesús María. Ciudad de México

⁶¹⁴ Muriel, Josefina. Op. cit., 1946, p. 79.

⁶¹⁵ Salazar Navarro, Nuria María. *El convento de Jesús María de la Ciudad de México. Historia Artística 1577-1860*, Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana, México, 1986, p. 164.

⁶¹⁶ Muriel, Josefina. Op. cit., 1946, p. 58.

⁶¹⁷ Los jesuitas también cultivaron esta devoción en relación a su papel como docentes y formadores de la juventud.

El lienzo en el que aparece representado *El Ángel de la Guarda* está situado en la actualidad en su ubicación original, a un lado del presbiterio. Esta temática ya había sido abordada por Ximeno, recordemos que en el concurso de 1793 para conseguir el puesto de Director de Pintura en la Academia de San Carlos de Nueva España tuvo que dibujar en la prueba de repente, en un espacio de tiempo de dos horas estando solo y sin poder comunicarse con nadie, el tema que se le propuso, que fue *El Arcángel San Rafael guiando a Tobías*.⁶¹⁸ En su libreta de dibujos encontramos un San Miguel cuya postura podría relacionarse con la disposición de la figura angélica en este lienzo.



Libreta de dibujos. Página 297

En la composición el espacio se divide en dos niveles, el superior alude al ámbito celeste y está ocupado por un rompimiento de gloria con la presencia de ángeles niños que reciben rayos de luz, que proceden de la Trinidad, situada en lo alto del cuadro, representada por un triángulo equilátero. En la mitad inferior, correspondiente al espacio terrenal, observamos como el ángel toma de la mano a un niño y con la otra mano,

⁶¹⁸ Estrada, Genaro. «Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México» [1935], en *Obras Completas*, Tomo I. Siglo XXI Editores, México, 1988, p. 300.

levantada, le señala el cielo. Le guía por un camino pedregoso lleno dificultades y le ofrece protección ante el demonio acechante que aparece del lado derecho.

Existe otra obra realizada por Ximeno con *El Ángel de la Guarda* este pequeño cuadro aparece citado en el artículo de Justino Fernández y hoy se encuentra en paradero desconocido. El autor destaca el tratamiento de la cabeza del niño, similar a las medallas romanas como rasgo del neoclasicismo cultivado por Ximeno.⁶¹⁹ Tanto en esta pequeña obra realizada sobre lámina de cobre, como en el lienzo de la Iglesia de Jesús María, vemos el tratamiento de paños con numerosos pliegues y movimiento en el que Ximeno suele recrearse.



El Ángel de la Guarda. Rafael Ximeno
Óleo sobre lámina. 20 x 27 cm
Colección particular

Archivo Fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

⁶¹⁹ «Of particular interest is a small picture painted on a copper plate (8¼" x 10¾") in the collection of Don Manuel Perrusquia, wich represents a Guardian Angel taking a child by the hand and showing him the way. It has the charm of quality and coloring of the great works of the master; moreover, there is in this painting a certain heavy proportion of the figures derived from classic sculpture. As such it leads to the precision of one of the sources of neo-classicism –the head of the child resembles an ancien roman medal» Fernández, Justino. «Tiépolo, Mengs and Don Rafael Ximeno y Planes», *Gazette des Beaux Arts*, Nueva York, junio 1943, p. 360.

El otro lienzo conservado de los realizados por Ximeno para la Iglesia del Convento de Jesús María representa la *Aparición de la Virgen y el Niño ante San Cayetano* y está situada del lado izquierdo del presbiterio. Las religiosas invirtieron un presupuesto considerable en la realización de estas obras, a cuenta de este lienzo y del *Ángel de la Guarda* entregaron el 10 de octubre de 1811 mil pesos al artista, completando la suma con seiscientos pesos tras la finalización de las obras el 30 de enero de 1812.⁶²⁰ Si le sumamos la cantidad que abonaron en la congregación por los dos lienzos de la *Gloria* y *Jesús perdido entre los doctores* la cantidad resultante asciende a dos mil novecientos pesos, igualando el presupuesto de la Capilla del Palacio de Minería.



Aparición de la Virgen y el Niño ante San Cayetano. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo, s. m.
Iglesia del Convento de Jesús María, Ciudad de México

⁶²⁰ Salazar Navarro, Nuria María. Op. cit., 1986, p. 164.

En el cuadro la *Aparición de la Virgen y el Niño ante San Cayetano*, Rafael Ximeno ha representado la escena que refería una piadosa tradición relacionada con esta devoción «mientras el santo celebraba la Misa ante el pesebre en la noche de Navidad, tuvo la dicha de recibir el Niño Jesús de brazos de la Virgen, a la vista de todos los asistentes».⁶²¹ En un escenario dividido en dos partes, San Cayetano, representado con sotana negra por ser el hábito de los padres Teatinos, está experimentando una visión celestial. Ximeno sitúa en la parte superior del lienzo un rompimiento de cielo con ángeles y en un nivel algo más inferior sitúa a la Virgen quien se acerca al Santo para entregarle al Niño Jesús. San Cayetano aparece tocando el manto del niño y poco después, sostendrá al niño entre sus brazos como distinción a sus méritos.

En el Museo Nacional de Arte, además de los bocetos de *El Milagro del Pocito*, *La sublevación de los Indios de El Cardonal* y de *El Calvario*, se conservan otros cuatro lienzos de pequeñas dimensiones que posiblemente también fueran bocetos para otras composiciones de mayor tamaño. Uno de ellos presenta el tema de la *Anunciación*, el cual ya había trabajado durante su etapa de pensionado en la Real Academia de San Fernando de Madrid al realizar una copia de la Virgen que aparecía en la *Anunciación* que Rafael Mengs pintó para el Palacio Real del rey Carlos III, obra no localizada en la actualidad. Ximeno sitúa en la parte superior del lienzo al Espíritu Santo en forma de paloma, desde donde ilumina todo el acontecimiento.

Varios ángeles y *putti* aparecen discretamente esbozados a base de colores neutros entre las nubes mientras enmarcan el rompimiento de Gloria. Los rayos de luz, iluminan a la Virgen María. El arcángel San Gabriel está representado con un escorzo muy utilizado por Ximeno en sus pinturas murales; con esta postura y sus ropas movidas transmite sensación de ingravidez. El arcángel porta en su mano el ramo de azucenas blancas e irrumpe en la escena de manera inesperada mientras la Virgen María con vestido blanco y manto azul, que en estos momentos lee un libro y tiene cerca una cesta con su labor, aparece en una actitud de sorpresa y cierto temor. En el cuadro hay un predominio de colores claros que crean un ambiente de recogimiento y sencillez, característico de este tipo de composiciones. Delicadas tonalidades e iluminación suave que no le restan dinamismo a

⁶²¹ Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los Santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950, p. 74.

la composición. El rosa del manto de Gabriel y el azul del manto de la Virgen, crean dos puntos de color que animan el cuadro. En esta obra podemos advertir un uso más suelto del pincel por ejemplo en la representación de los pequeños ángeles y nubes o en el dibujo de los pies de San Gabriel; este aspecto, como hemos mencionado anteriormente, fue criticado por José Joaquín Pesado en el *Diálogo* de Couto al hablar de la obra en lienzo de Ximeno.⁶²²



La Anunciación. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 50 x 33 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

La Presentación en el Templo es otra tela de pequeñas dimensiones en la que se representa la escena narrada en el evangelio de San Lucas. Aparece tratada con una gran delicadeza cromática y equilibrio compositivo. La Virgen con Jesús en brazos y San José, en un plano secundario, pero en el centro de la composición, aparecen arrodillados ante Simeón. Como fondo de la composición tenemos una de las puertas del Templo de

⁶²² Couto, José Bernardo. Op. cit., 1995, p. 121.

Jerusalén cuyo tratamiento responde más a una arquitectura de tipología clásica en la que se observa un arquitrabe y un friso sostenido por columnas con capiteles corintios. Un ángel aparece sobre la escena recordándonos la trascendencia del momento. El rompimiento de la esquina superior izquierda sirve para repartir la luz por el resto de la composición, que a su vez queda equilibrada por el niño que, de espaldas, sostiene el libro con las escrituras sagradas. La figura del anciano sacerdote queda enmarcada por la penumbra del templo, en cuyo interior podemos vislumbrar la figura de la profetisa Ana, mujer de edad avanzada que servía a Dios con ayuno y oraciones.⁶²³ Ximeno introduce elementos sutiles en sus cuadros que nos demuestran su interés por el manejo e interpretación directa de las fuentes.



La presentación en el templo. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 45 x 34 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

⁶²³ «Había también una profetisa, Ana, hija de Fanuel, de la tribu de Aser, de edad avanzada; después de casarse había vivido siete años con su marido, y permaneció viuda hasta los ochenta y cuatro años; no se apartaba del Templo, sirviendo a Dios noche y día en ayunos y oraciones. Como se presentase en aquel preciso momento, alababa a Dios y hablaba del niño a todos los que esperaban la redención de Jerusalén» Evangelio de San Lucas (2, 36 - 38). *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969, p. 1370.



Alegoría de la Virgen del Carmen. Rafael Ximeno
Óleo sobre lámina de cobre. 74.5 x 46.5 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

La obra titulada *Alegoría de la Virgen del Carmen* es un boceto de un altar. Sobre el fondo azul del cuadro se diseña una estructura arquitectónica formada por un zócalo de color verdoso, imitando el mármol, que sirve de apoyo a dos pilastras rematadas con dos modillones sobre los que descansa un frontón triangular. Para adornar esta estructura arquitectónica Ximeno incluye siete esculturas representando a virtudes con sus atributos iconográficos. En los flancos del zócalo, distribuidas en parejas a cada lado del altar, aparecen las virtudes cardinales. La Prudencia con su espejo y la Justicia con su balanza y espada, forman la pareja a la izquierda del altar; del otro lado encontramos a la Fortaleza

portadora de una columna y a la Templanza que lleva el freno de un caballo en una mano y el péndulo de un reloj en la otra.⁶²⁴

El frontón está decorado con las virtudes teologales, que aparecen sobre él, sentadas en unas nubes. Al centro la Fe, con su casco, su cruz y su cáliz y con los ojos cubiertos. La Esperanza aparece a la izquierda con el ancla y la Caridad con sus niños, del lado opuesto. En el centro del tímpano y rodeado de una serie de rayos de luz aparece el escudo de la Orden de los Carmelitas acompañado por la insignia de la Orden de Carlos III.



Alegoría de la Virgen del Carmen (detalle). Rafael Ximeno
Óleo sobre lámina de cobre. 74.5 x 46.5 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

En el lienzo central de la composición se desarrolla el tema de la Virgen del Monte Carmelo amparada por la Trinidad, con el niño Jesús en sus brazos, y asistida por los Arcángeles Rafael y Miguel, mientras ofrece protección a los miembros de las órdenes carmelitanas. En el nivel superior se observa un rompimiento de gloria. Dios Padre, con los brazos extendidos, parece volar por los cielos imitando al Espíritu Santo, que vuela bajo su pecho. Desprenden una luz que ilumina a la Virgen María, que lleva en sus brazos al Niño Jesús, creándose así un eje trinitario, en el que también participa la Virgen. Ella aparece vestida con el hábito carmelita, túnica marrón y capa blanca. Está rodeada de ángeles portadores de símbolos marianos como las rosas y el espejo. En esta imagen también se muestran algunos de los elementos iconográficos correspondientes a la Virgen Apocalíptica

⁶²⁴ Ripa, Cesare. *Iconología*, Ed. Akal. Tomo II. Madrid 1987, p. 355.

«Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza» (*Apocalipsis*. Juan 12,1). La figura de la Virgen aparece acompañada del arcángel San Gabriel, portando su ramo de azucenas, y al otro lado por el arcángel San Miguel quien ataca a la serpiente y muestra el anagrama de María en el escudo; sus posturas aportan dinamismo y acción a la escena.



Allegoría de la Virgen del Carmen (detalles). Rafael Ximeno
Óleo sobre lámina de cobre. 74.5 x 46.5 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

Ocupando la parte inferior de la composición aparecen junto al profeta Elías y su altar, San Simón Stock y San Ángel de Sicilia, todos ellos vinculados a la orden carmelita. San Simón, por ejemplo, que aparece de rodillas vistiendo el hábito de la orden, fue el fundador de la devoción del escapulario.⁶²⁵ Al otro lado del altar, de pie y mirando al espectador encontramos a San Ángel de Sicilia, uno de los fundadores de la Orden del Carmelo.⁶²⁶ Ximeno, de manera muy sutil, muestra a sus pies y bajo una alfombra la espada, instrumento de su martirio de la que solo podemos ver su empuñadura contrastando

⁶²⁵ Réau, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Iconografía de los Santos*, Tomo 2, Vol. 5, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, p. 229.

⁶²⁶ Réau, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, Tomo 2, Vol. 3, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, pp. 98 – 99.

con las representaciones precedentes del Santo en las que aparece con una espada clavada en el pecho a la vez que otra le parte el cráneo. Con este proyecto de altar, Ximeno muestra su capacidad para la realización de un elaborado programa iconográfico de contenido religioso tradicional. Además de ser capaz de crear nuevas iconografías, como en el caso de El Milagro del Pocito, también resuelve este tipo de obras.



La Inmaculada Concepción. Rafael Ximeno.
Óleo sobre lienzo. 43 x 30 cm
Museo Nacional de Arte. Ciudad de México

El último de los lienzos conservado en el Museo Nacional de Arte corresponde a una *Inmaculada Concepción*, a veces referida como *Purísima*. Posiblemente sea el boceto de un gran lienzo nombrado por José Bernardo Couto en su *Diálogo*, donde se habla de la existencia de una obra de grandes dimensiones encargada por el obispo Martínez de Puebla, este lienzo pasó a ser propiedad de la familia Escandón y en la actualidad no está

localizado.⁶²⁷ En la libreta de apuntes de Ximeno encontramos un dibujo a lápiz y aguada que reproduce la misma composición con algunas variaciones.

El culto a la Inmaculada Concepción se introdujo de manera temprana en la Nueva España, siendo los franciscanos sus mayores impulsores.⁶²⁸ Fue un tema presente en el ámbito novohispano, en el siglo XVIII encontramos variados ejemplos, entre ellos Elisa Vargaslugo destaca la *Inmaculada Concepción* de Antonio Vallejo (1722-1785) realizada en 1774 por encargo del claustro de la Universidad de México para celebrar el éxito de Carlos III al conseguir que el papa Clemente XIV añadiera a la Letanía Lauretana la gloria o alabanza de *Mater Immaculata*.



Libreta de dibujos. Página 176

En el cuadro de Ximeno los detalles se han simplificado al máximo, plantea el lienzo en forma de un gran óvalo en el que aparece la Inmaculada en el centro con túnica blanca y manto azul. Coronada por doce estrellas, tiene la luna bajo un pie y aplasta la serpiente con

⁶²⁷ Couto, José Bernardo. Op. cit., 1995, p. 122. Toussaint nombra a la familia Escandón como propietaria de la obra. Toussaint, Manuel. Op. cit., 1965, p. 205 y Moyssén sitúa el cuadro en una colección particular en San Luis Potosí. Moyssén, Xavier. Op. cit., 1985, p. 15.

⁶²⁸ Véase Vargaslugo, Elisa. «Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España», en *Anuario de Historia de la Iglesia*, Núm. 13, Universidad de Navarra, 2004, pp. 67-78, p. 72.

el otro. Dos ángeles sentados en la parte inferior a la derecha de la Virgen le acompañan, uno de ellos lleva un espejo que puede interpretarse como símbolo de pureza, «*speculum sine macula*» y también como alusión al «*Tota pulchra es amica mea et Macula non est in te*» (Cantar de los Cantares 4, 7). El Espíritu Santo, la acompaña desde la gloria. Esta composición ofrece un notable contraste con las Vírgenes del Apocalipsis del pintor Miguel Cabrera (1695-1768), la representación de la Inmaculada realizada por Ximeno presenta a la Virgen casi sola, aparece entre las nubes de la gloria y los ángeles con los símbolos lauretanos se funden entre ellas. El gusto neoclásico y la nueva piedad, encaminada a eliminar elementos superficiales y tradiciones atribuidas a la religiosidad popular, trata de representar la esencia del culto a la Inmaculada. En un dibujo realizado en la penúltima página de su libreta, probablemente al final de su vida, aparece una Inmaculada completamente sola, reduciendo sus atributos a la corona de estrellas y la luna, sustituyendo el dragón apocalíptico por la serpiente del Génesis.



Libreta de dibujos. Página 343



La Trinidad. Rafael Ximeno
Óleo sobre lienzo. 75 x 59 cm
Museo Tolsá. Ciudad de México

Además de las representaciones de la *Trinidad* que hemos visto en los programas de pintura mural realizados por Ximeno, también se conserva un lienzo con esta temática en el Museo Manuel Tolsá del Palacio de Minería. En esta ocasión no utilizará la versión antropomorfa, tal y como hizo en las pinturas de la cúpula de la Catedral, presenta de forma diferenciada al Espíritu Santo, Dios Padre y a Jesucristo que aparece portando su cruz para subrayar el sacrificio de Dios hecho hombre y su efecto redentor. Incluye en el margen inferior derecho la figura de un ángel que aparece portando un espejo, es posible que Ximeno realizara con esta inclusión una referencia a la Virgen María como corredentora. El boceto preparatorio de esta obra lo encontramos en la página 336 de la libreta de dibujos.

Dios Padre, vestido de blanco con una túnica azul, con apariencia de anciano, cabello y barba blancos tiene a su derecha al Hijo, con túnica rosa, levanta una cruz. La cruz y la disposición de la pierna izquierda del Padre, crean un triángulo invertido, cuyo vértice descansa junto al pie del Padre. El torso de Jesucristo está resuelto de forma convincente, Ximeno vuelve a demostrar su gran manejo del dibujo de anatomías masculinas. Encima de

sus cabezas vuela el Espíritu Santo, creando un nuevo triángulo equilátero con mayor intensidad de luz. En todo el lienzo se advierte una sensación de ingravidez sugerida por los pliegues de los tejidos y el movimiento de los paños.



Libreta de dibujos. Página 336

Capítulo 6. Dibujante de grabados

1. Vista de la Plaza Mayor de México

El grabado de la vista de la Plaza Mayor de México es una estampa de considerable valor artístico y también un documento histórico-político. Refleja el momento de efervescencia de la Real Academia de San Carlos iniciado después de la llegada de Manuel Tolsá y Rafael Ximeno a la institución. Las obras de los profesores de todos los ramos artísticos confluyen en un escenario excepcional, cuyo ordenamiento será el reflejo del papel protagónico alcanzado por la Academia dentro del ámbito artístico novohispano. Para comprender la significación de esta imagen, revisaremos las reformas emprendidas en la Plaza Mayor por el virrey segundo conde de Revillagigedo (1740-1799) hasta ser concluidas por su sucesor en el cargo, el marqués de Branciforte (ca.1755-1812), quien encargó la realización de esta estampa conmemorativa a Rafael Ximeno y Joaquín Fabregat, que vuelven a trabajar juntos después de haber colaborado en España en varias empresas bibliográficas.

La inscripción al pie de la imagen contiene la siguiente información: *«VISTA DE LA PLAZA DE MÉXICO NUEVAMENTE ADORNADA PARA LA ESTATUA ECUESTRE DE NUESTRO AUGUSTO MONARCA REINANTE=CARLOS IV, que se colocó en ella el 9 de diciembre de 1796, cumpleaños de la Reina Nuestra Señora MARÍA LUISA DE BORBÓN, su amada esposa, por Miguel la Grúa, marqués de Branciforte, Virrey de Nueva España, quien solicitó y logró de la Real Clemencia erigir este monumento para desahogo de su gratitud y consuelo general de todo este Reino, e hizo grabar esta Estampa que dedica a Sus Majestades, en nuevo testimonio de su fidelidad, amor y respeto».*

En el margen inferior de la imagen aparecen los nombres de todos los artistas que participaron en el proyecto especificando cual fue su aportación: *Manuel Tolsá, Dir. de Escultura, hizo el pedestal y la Estatua; Antonio Velázquez, Dir. de Arquitectura, los*

adornos de la Plaza; Rafael Ximeno, Dir. de Pint. la dibujó; J. Joaquín Fabregat, Dir. del Grab. La grabó en México en 1797. En el centro aparece el escudo con las armas de Carlos IV.



Vista de la Plaza Mayor de México. Grabado de José Joaquín Fabregat; dibujo de Rafael Ximeno. 1797
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

El proyecto de la reforma de la Plaza Mayor de la Ciudad de México tiene su origen en el escenario de transformaciones urbanas emprendidas por el virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo (1740-1799). Muchos historiadores coinciden en señalarle como un virrey preocupado por la realización de proyectos urbanísticos que hicieran más funcional y hermosa la ciudad de México. Algunos testimonios de sus contemporáneos confirman también la evaluación positiva de su mandato, llegando a ser denominado como el mejor alcalde de México.⁶²⁹ Su reforma de la Plaza Mayor forma parte de un conjunto de proyectos urbanísticos, algunos de ellos serán

⁶²⁹ Díaz-Trechuelo López-Spínola, Lourdes; Pajarón Parody, Concepción y Rubio Gil, Adolfo. «El Segundo Conde de Revillagigedo. Virrey de Nueva España 1789-1794», en *Los Virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos IV: 1798-1808*, José Antonio Calderón Quijano (dir.), Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1972, p. 91.

comentados al analizar más adelante en este mismo capítulo *El gran plano de la ciudad de México* grabado por Fabregat sobre dibujo de Ximeno.



Plaza Mayor. Fernando Brambila
Pluma y aguada sobre papel
Museo Naval. Madrid

Todas las celebraciones importantes de la ciudad de México y de los acontecimientos relacionados con la familia real tenían lugar en la Plaza Mayor. Cuando el virrey Revillagigedo tomó posesión de su cargo el 17 de octubre de 1789 comenzaron durante el mes de noviembre las ceremonias protocolarias y los festejos en la Plaza Mayor. Las fiestas continuaron durante los primeros días del mes de diciembre para celebrar el nacimiento de la infanta María Isabel hija del rey Carlos IV y el día 9 de diciembre se festejaba el cumpleaños de la reina. Además se tuvo que preparar la Plaza para la coronación y jura del nuevo monarca que tendría lugar los días 27, 28 y 29 del mes de diciembre. Como se puede observar en la vista realizada alrededor de 1791 por Fernando Brambila (1763-1832), se

colocó junto a la Capilla del Sagrario delante del Palacio Virreinal una estatua de Carlos IV que debe considerarse el precedente de la que finalmente realizaría Tolsá años más tarde.⁶³⁰

Durante la celebración de los festejos en la Plaza Mayor, esta se despejaba y adornaba, volviendo a la normalidad una vez terminadas las celebraciones. Revillagigedo aprovechó los tres meses en que la plaza había estado despejada para iniciar sus reformas. Una descripción de la época habla del aspecto habitual de la plaza y los diversos motivos que la afeaban:

Esta plaza, cuando estaba el mercado, era muy fea y de vista muy desagradable. Encima de los techados de tajamanil había pedazos de petate, sombreros y zapatos viejos que echaban sobre ellos. Lo desigual del empedrado, el lodo en tiempo de lluvias, los caños que atravesaban, los montones de basura, excremento de gente ordinaria y muchachos, cáscaras y otros estorbos la hacían de difícil andadura. Había un beque o secretas que despedía un intolerable hedor que por lo sucio de los tablones de su asiento, hombres y mujeres hacían sus necesidades trepados en cuclillas con la ropa levantada a vista de las demás gentes sin pudor ni vergüenza, y era demasiada la indecencia y deshonestidad [...] Al incomparable celo del Exmo. Sr. Conde de Revillagigedo se debe haberse remediado tanto desorden y porquería.⁶³¹

En la plaza también había una fuente pública realizada en 1713 obra del arquitecto Pedro de Arrieta (?-1738) que la gente utilizaba para lavar los utensilios de sus comidas o lavar ropas sucias ofreciendo un espectáculo desagradable. También estaba allí situado el patíbulo, como una advertencia contra los delincuentes. Se había levantado una columna con un busto de Fernando VI, que llamaban «el Pirámide». Todo el trasiego mercantil que se formaba en los soportales de la plaza, el mercado del Parián, la Catedral con su cementerio y su atrio que invadía la plaza, el Palacio del Virrey y la Acequia Real, que

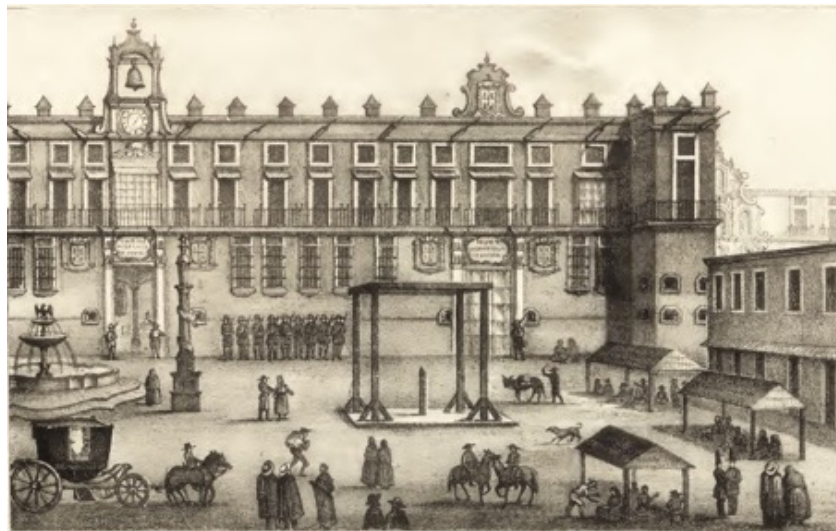
⁶³⁰ En 1791 Brambilla se había incorporado junto con Juan Ravenet (1766-c.1821) a la expedición de Malaspina. Además de la Plaza Mayor, Brambilla dibujó una vista de Chapultepec en las inmediaciones de México, otra de la cascada de Querétaro y dos vistas del puerto de Acapulco desde donde partiría la expedición. Sotos Serrano, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1982, p. 101. Guillermo Tovar de Teresa analiza la propuesta de Ignacio Castera para los elementos de arquitectura efímera proyectados para los festejos de la Jura de Carlos IV. Incluían la presencia de dos estatuas ecuestres una de Carlos III y otra de Carlos IV. Tovar de Teresa, Guillermo. «Arquitectura efímera y fiestas reales: La Jura de Carlos IV en la ciudad de México en 1789», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 48-49, 1992, pp. 366-370.

⁶³¹ Sedano, Francisco. *Noticias de México recogidas desde el año 1756*. Tomo II, Imprenta J. R. Barbedillo y Cia, México, 1880. Tomo II, p. 88. Citado también en Díaz-Trechuelo López-Spínola, Lourdes; Pajarón Parody, Concepción y Rubio Gil, Adolfo. Op. cit., 1972, p. 99-101.

transcurría por la plaza llena de trajineras desde las que los indígenas vendían sus productos «creaban un espacio conflictivo donde el orden no tenía cabida».⁶³²

Revillagigedo, que había determinado convertir la Plaza Mayor en el lugar más digno y decoroso de la ciudad, dio orden al corregidor de México que procediera a empezar las obras de remodelación:

Desembarazada y descombrada la Plaza para las próximas fiestas de la proclamación del Rey Nuestro Señor, se procederá concluidas éstas a empedrarla, como lo demás de la ciudad; se quitará la enorme fuente que hay en ella, mal colocada y desaseada, por no poderse surtir en ella el público sino del agua del pilón y se substituirán por cuatro medianas en sus cuatro extremos según el Plan que he mandado formar. No permitirá Vuestra Señoría se vuelva a establecer mercado en dicha plaza para lo que servirá la del Volador.⁶³³



Vista de la Plaza Mayor de la Ciudad de México.
México pintoresco, artístico y monumental,⁶³⁴ Rivera Cambas. p. XVIII

⁶³² Moncada Maya, José Omar y González Ordaz, Paola. «Algunas reformas urbanas en la ciudad de México a finales del siglo XVIII», *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH Tercera Época, Núm 11, septiembre-diciembre 2007, p. 105.

⁶³³ Moncada Maya, José Omar y González Ordaz, Paola. Op. cit., 2007, pp. 94-112, p. 101. También en Díaz-Trechuelo López-Spínola, Lourdes; Pajarón Parody, Concepción y Rubio Gil, Adolfo. Op. cit., 1972, p. 102.

⁶³⁴ Rivera Cambas, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental*. Imprenta de la Reforma. México 1880, p. XVII, citado en López Luján, Leonardo. «El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a fines del

Para llevar adelante las reformas Revillagigedo contó con la colaboración de los mejores arquitectos e ingenieros que había en la ciudad y que compartían con él los planteamientos de la Ilustración. Los más destacados fueron el ingeniero militar Miguel Constanzó (1741-1814) que estaba al mando de las obras y el criollo Ignacio Castera (1750-1811) que era el Maestro Mayor de la ciudad y protegido del virrey. Empezaron por la nivelación y empedrado de la plaza que quedó a cargo de Constanzó. A causa de estos trabajos en el año 1790 se descubrieron tres piezas fundamentales de la arqueología azteca: la diosa *Coatlicue*, la Piedra del Sol y la Piedra Tizoc.⁶³⁵ Se desmontó la fuente ochavada, coronada por un águila, que había en el centro y como alternativa se construyeron cuatro fuentes en las esquinas que se destruyeron cuando Revillagigedo cesó en su cargo. Se quitó la columna con el busto de Fernando VI y se trasladó el patíbulo a la plaza de Tenexpa. Se cubrió la Acequia Real. Se construyeron las torres de la Catedral y se suprimieron los cementerios que la rodeaban.⁶³⁶ Ahora la plaza estaba limpia, ordenada, empedrada e iluminada. El ideal ilustrado de razón y orden se había impuesto.



Vista de la Plaza mayor de México reformada y hermoseed por disposición del Eximo. Sor. Virrey conde de Revillagigedo en el año de 1793. Grabado Anónimo

siglo XVII», *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 42, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011, p. 208.

⁶³⁵ López Luján, Leonardo. Op. cit., 2011, p. 203.

⁶³⁶ Díaz-Trechuelo López-Spínola, Lourdes; Pajarón Parody, Concepción y Rubio Gil, Adolfo. Op. cit., 1972, p. 103.

El resultado de las reformas de Revillagigedo queda plasmado en un grabado anónimo de la Plaza Mayor realizado en el año 1793. Al fondo del grabado podemos ver la Catedral, que con sus torres terminadas por José Damián Ortiz de Castro (1750-1793), se ha convertido en el edificio de referencia de la Plaza Mayor. A su lado El Sagrario que con la Catedral y el Seminario crean una pantalla que cierra la Plaza por su lado norte. Ha desaparecido el atrio y las tapias que rodeaban el cementerio de la Catedral, que se trasladó a la iglesia de San Pedro y San Pablo, y la Plaza ha ganado amplitud por este lado. Ya no están la fuente ochavada, la estatua de Fernando VI, el patíbulo y no se ve la Acequia Real, que ha sido cubierta. En cada una de las cuatro esquinas de la Plaza se ha construido una fuente con grifos en los caños para hacer más fácil el acceso a un agua más limpia. Estas fuentes se destruirían a la partida de Revillagigedo, porque los mexicanos quedaron molestos al retirarles su antigua fuente ochavada con dos tazas de bronce que había en el centro de la plaza.⁶³⁷ Consideraban que tenía más valor estético. El lado este, está ocupado por la Casa del Gobernador del Estado y en el lado oeste El Parián, antiguo edificio de madera que servía como mercado. Vemos como la Plaza se ha dividido en dos espacios, uno de uso oficial, ocupado por las tropas de la guardia de Palacio y las tropas formadas para la Parada o desfile. El otro espacio es el del dominio público donde se ven paseantes a pie, a caballo o en coches de caballos que se han acercado hasta la Plaza.

Cuando finalizó el mandato del segundo conde de Revillagigedo en marzo de 1794, coincidiendo casi en el tiempo con la llegada de Rafael Ximeno a México, fue nombrado su sucesor, Don Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte (c.1755-1812). Era un noble siciliano que realizó su carrera militar y política bajo la protección de Manuel Godoy (1767-1851) con cuya hermana, María Antonia Godoy (?-1836), se casó en 1790. Recibió el grado de capitán general del ejército y fue nombrado Grande de España. Designado virrey de la Nueva España, tomó posesión de su cargo el 12 de julio de 1794 en la villa de Guadalupe.⁶³⁸ En 1795, cuando se acercaba la mitad de su mandato virreinal quiso levantar una estatua ecuestre de Carlos IV en la Plaza mayor de México. Quería dejar un testimonio

⁶³⁷ Díaz-Trechuelo López-Spínola, Lourdes; Pajarón Parody, Concepción y Rubio Gil, Adolfo. Op. cit., 1972, p. 104.

⁶³⁸ Rivera Cambas, Manuel. *Los gobernantes de México*, Tomo I. Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, México, 1872, p. 488.

de fidelidad y agradecimiento al rey por su nombramiento de virrey y contribuir a consolidar la posición de Manuel Godoy en el gobierno de España. El propio virrey explicaba en carta reservada a Godoy la importancia de la creación de la estatua para ofrecer una imagen del rey a sus súbditos novohispanos:

[Si tuvieran los mexicanos] la dicha de disfrutar la presencia efectiva de la Real Persona, sería necesario poner límites al júbilo de sus corazones para que no llegue al extremo de demencia o idolatría. Se hallan muy distantes, y creo que será muy justo proporcionales algún medio que les consuele, que desahogue sus sentimientos y que les recuerde perpetuamente las estrechas obligaciones de tributarlos.⁶³⁹

Para enfatizar su adhesión al rey decidió inaugurar el monumento el día 9 de diciembre por ser el cumpleaños de la reina María Luisa. Se ofreció a pagar con su dinero el coste de la estatua y abrió una suscripción popular para sufragar el coste del pedestal. Solicitados y obtenidos los permisos oportunos le encargó a Manuel Tolsá la realización de la estatua y del basamento.

Además de Tolsá, participaron en el proyecto el profesor de arquitectura Antonio González Velázquez (?-1800), con el diseño de la estructura elíptica y José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815), destacado discípulo de la academia, fue el encargado de diseñar los adornos en bronce de las grandes puertas que daban acceso a la plaza rodeada por un barandal.⁶⁴⁰ Este gran proyecto quedará recogido en la vista dibujada por Ximeno y grabada por Fabregat de la que, por iniciativa de Branciforte, se enviarán mil trescientos ejemplares a España, para mostrar al rey Carlos IV las obras emprendidas en su honor.⁶⁴¹

Cuando Manuel Tolsá, recibió el encargo, labró una estatua de madera para vaciarla y preparar la fundición, pero la falta de calamina impidió continuar los trabajos y se tomó la decisión de colocar el día previsto, el nueve de diciembre cumpleaños de la Reina, la

⁶³⁹ Bushnell, David. «El marqués de Branciforte», *Historia Mexicana*, Vol. 2, El Colegio de México, México, 1953, pp. 390-400, p. 397.

⁶⁴⁰ De la Maza, Francisco. «Jose Luis Rodríguez Alconedo», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 2, 1940, p. 44 y Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 224.

⁶⁴¹ AAASC, Doc. 988.

estatua de madera revestida de estuco dorado sobre el pedestal que ya estaba terminado y celebrar con solemnidad y festejos el aniversario real.⁶⁴²

Branciforte había preparado para ese día una serie de actos para proclamarse como un virrey benefactor que cuida y se preocupa de la felicidad de sus súbditos. El virrey salió al balcón principal del palacio y dio la señal para descubrir el monumento. La tropa formada como guardia de honor presentó armas, la artillería disparó quince cañonazos y la infantería hizo tres salvas en honor del monarca. Hubo vítores a los reyes y desde los balcones del Palacio Virreinal se lanzaron a la plaza tres mil medallas de plata grabadas por Gerónimo Antonio Gil, profesor de grabado y Director General de la Real Academia de San Carlos. Después de la misa de acción de gracias, el virrey con su séquito se trasladó a la garita de San Lázaro para poner la primera piedra del nuevo camino a Veracruz que se llamaría «Luisa» en honor de la Reina. Ese mismo día mandó publicar el *Bando de la franqueza del Aguardiente llamado de Caña*, que permitía destilar, vender y consumir una bebida llamada *chinguirito* que se hacía de caña de azúcar, perdonando a todos los encausados por este delito.⁶⁴³ El virrey aparecía como el gobernante eficaz que solucionaba los problemas de la sociedad novohispana.

Branciforte quiso dejar constancia de las obras realizadas en la Plaza Mayor y la disposición de la estatua de Carlos IV y para ello encargó a los académicos Rafael Ximeno y Planes y Joaquín Fabregat la realización de una estampa conmemorativa. El 2 de febrero de 1798, la Gaceta de México avisaba que las estampas ya estaban a la venta en la real Academia de Bellas Artes de San Carlos:

Las hermosas estampas que representan la vista de la Plaza principal de esta capital en que se ha colocado la Real estatua ecuestre del Rey nuestro Señor, cuya Lámina se abrió a expensas del Exmo. Señor Virrey marqués de Branciforte, destinando su

⁶⁴² Los festejos están recogidos en Escontría, Alfredo. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, Empresa Editorial de Ingeniería y Arquitectura, México, 1929, pp. 95-101.

⁶⁴³ Bushnell, David. Op. cit., 1953, pp. 390-400, p.396. También en Díaz de Ovando, Clementina. «Manuel Tolsá en el inicio y fin de un nuevo mundo americano (1791-1816)», *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Elisa García Barragán (ed.), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 206.

producto para dotes de niñas huérfanas. Los sujetos que quieran comprar algunos ejemplares podrán ocurrir al conserje de la misma Academia don Manuel Mestre.⁶⁴⁴

Merece la pena considerar las decisiones tomadas por Rafael Ximeno al afrontar el diseño de la estampa. La estatua ecuestre de Tolsá no estaba situada en el centro justo de la Plaza Mayor, debido a la existencia del mercado del Parián, tal y como podemos observar en la imagen del plano de la Plaza Mayor, vemos como la estructura oval diseñada por González Velázquez quedaba desplazada hacia un lado de la plaza. Ximeno, conseguirá generar la sensación de que el monarca ocupa el centro del espacio eligiendo una perspectiva adecuada. El artista sitúa justo en la mitad de la lámina el horizonte y como fondo de la composición la Catedral y El Sagrario Metropolitano. El Parián desaparece prácticamente de la estampa al quedar oscurecido por la incidencia de las luces proyectadas a través de las grandes nubes del cielo, que ocupa gran parte de la estampa. Unos claros se abren justo encima de la estatua de Carlos IV iluminando la estatua a la vez que la fachada del Palacio virreinal compartiendo así protagonismo. En primer plano Ximeno sitúa varios grupos de personas para dar una idea de la escala de la imponente Plaza Mayor.



Plano de México (detalle). D. García, R. Ximeno, J. Fabregat. Ejemplar coloreado. 1807
 Colección Centro de Estudios de México CONDUMEX. Museo Soumaya

⁶⁴⁴ Citado en Díaz y de Ovando, Clementina. Op. cit., 1998, p. 209.

El 2 de agosto de 1803, se realiza la versión definitiva de la estatua bajo el mandato del nuevo virrey José de Iturrigaray (1742-1815). Se programaron de nuevo grandes festejos eligiendo la misma fecha del cumpleaños de la reina María Luisa el día 9 de diciembre. El día de la inauguración de la estatua, Manuel Tolsá recibió por parte del virrey y otras personalidades un reconocimiento unánime de admiración y honor. Como hemos mencionado en otro capítulo, entre los testigos de las celebraciones se encontraba el naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859). Su admiración hacia este monumento y al entorno urbanístico en el que se emplazó fue tal que decidió incluir en su atlas pintoresco publicado en 1810 una imagen basada en el dibujo realizado por Ximeno acompañada por el siguiente texto:

La grande place de Mexico est aujourd'hui d'une forme irregulière, depuis que, contre le plan de Cortez, on y a construit le carré qui renferme les boutiques du *Parian*. Pour eviter l'apparence de cette irrégularité, on a jugé nécessaire de placer la statue équestre, [...] dans un enceinte particulière. Cette enceinte est pavée en carreaux de porphyre, et élevée de plus de quinze decimètres, au-dessus du niveau des rues adjacents. L'ovale, dont le grand axe est de cent mètres, est entouré de quatre fontaines, et fermé [...] par quatre portes, dont les grilles sont ornées en bronze [...] La gravure que je publie est la copie fidèle d'un dessin fait, dans des dimensions plus grandes, par M. Ximeno, artiste d'un talent distingué, et directeur de la classe de peinture à l'academie de Mexico.⁶⁴⁵

Con un preciso análisis, en el que se advierte su mirada científica, Humboldt percibe el proyecto académico de remodelación como un gran acierto en el intento de subsanar la irregularidad presente en la Plaza Mayor, destacando también el talento de Rafael Ximeno como dibujante.

⁶⁴⁵ Humboldt, Alexander von. *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, París, 1810, pp. 8-9. La versión de la Vista de la Plaza Mayor de México publicada por Humboldt fue realizada por el grabador Bouquet, Humboldt, Alexander. *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, París, 1810. Lámina III. La versión incluida en la obra de Humboldt está analizada en Garrido, Elisa. «Arte, ciencia y cultura visual en el atlas pintoresco: Vista de la Plaza Mayor de México», *HIN: Internationale Zeitschrift für Humboldt Studien* vol. 16 n.º 30, Universität Potsdam, Institut fuer Romanistik, 2015, pp. 54-67.

2. El plano general de la ciudad de México

A finales del siglo XVIII México se había convertido en la ciudad más populosa de América hispana y su población superó los 100.000 habitantes hacia 1785, y a finales de siglo alcanzaba los 150.000 habitantes.⁶⁴⁶ Tal y como hemos visto, los problemas que planteaba la gestión de una ciudad de estas características llevaron a los virreyes, siguiendo instrucciones de la monarquía española, a tomar medidas de tipo constructivo-urbanístico, político y económico, para resolver las necesidades de desarrollo y convivencia que la gran ciudad generaba. Los borbones impulsaron una serie de reformas, tanto en el gobierno de España como en la administración de los virreinos, basados en los principios de la Ilustración.

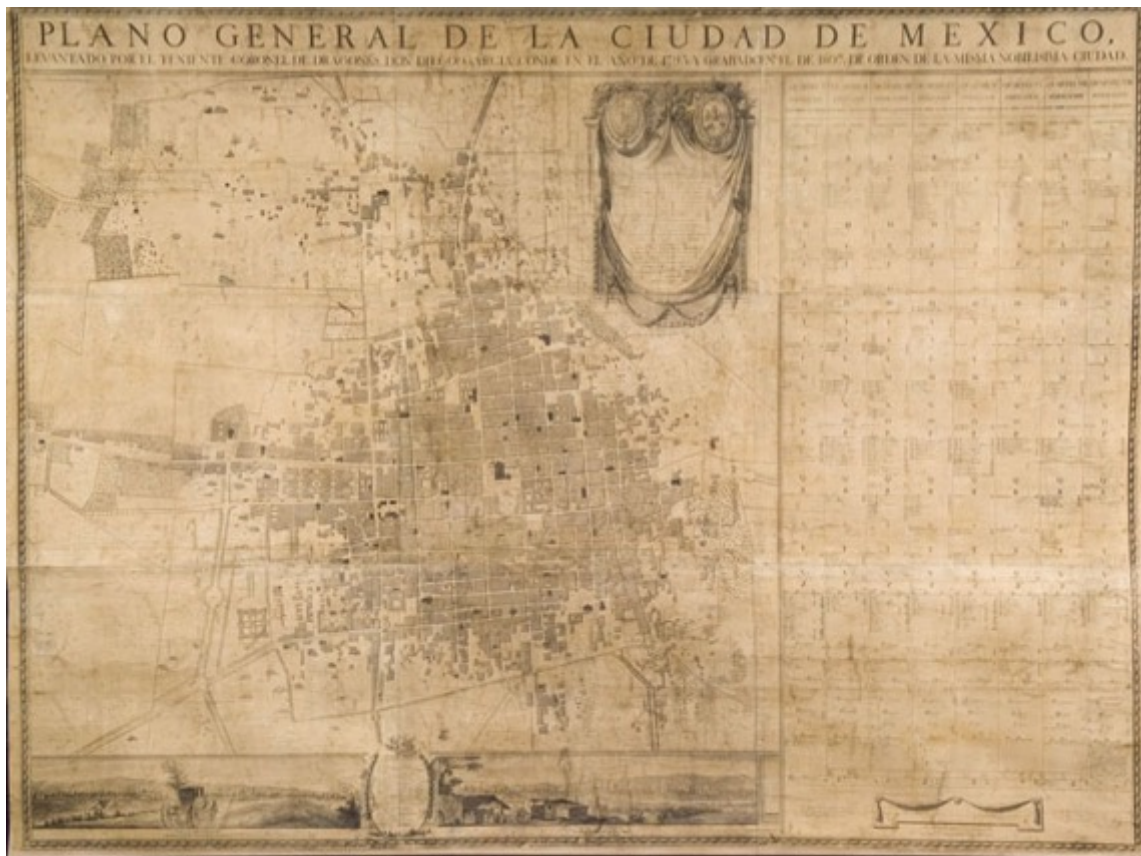
Las ciudades que los españoles fundaron en México tenían una traza o estructura urbana, que consistía en dar a la Plaza Mayor o Plaza de Armas el papel de núcleo o centro urbano. «Predominaba la idea de una estética urbana basada en el ordenamiento geométrico y las normas de composición de las academias (simetría, ortogonalidad, etc.)».⁶⁴⁷ La plaza Mayor agrupaba los edificios del poder político, el Palacio del virrey, la casa del Cabildo o Ayuntamiento, así como los del poder religioso, la Catedral y el Palacio arzobispal. La plaza también era el lugar del comercio, del mercado y de los espectáculos. La distribución de los solares urbanos se realizaba a partir de la plaza mayor, así se originaba un entramado de calles en forma de cuadrículas o retículas rectangulares, cuyo lado mayor seguía la orientación este-oeste, que jerarquizaba el espacio de manera que cuanto más cerca del centro las casas tenían mayor valor y a medida que se alejaban del centro las casas valían menos. Este modelo quedó generalizado en América.

Las Reformas Borbónicas impulsadas por Carlos III a partir de 1759 y por Carlos IV a partir de 1788, iban encaminadas a racionalizar la administración para obtener un mayor control sobre la sociedad novohispana y mayores beneficios fiscales. También pretendían el

⁶⁴⁶ Gutierrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1983, p. 518. y Chomel O., Martine y Hernández O., Víctor. «La ciudad de México y su valle», en *Mapas y planos de México: siglos XVI al XIX*, Instituto Nacional de Antropología, INEGI, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México, 1988, p.135 y p. 101.

⁶⁴⁷ Gutierrez, Ramón. Op. cit., 1983, p. 518.

desarrollo económico y la mejora del nivel de vida para los territorios americanos. El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX se vivió un desarrollo cultural impulsado por las ideas de la Ilustración, que se materializó en la fundación de instituciones modernas como la Real Academia de San Carlos, la Real Escuela de Cirugía, la Academia Pública de Medicina, el Real Colegio de Minería y el Jardín Botánico, entre otras.⁶⁴⁸



Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
Museo de la Ciudad de México

⁶⁴⁸ López Luján, Leonardo. «El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a fines del siglo XVII», *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 42, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011, p. 203.

En esta misma etapa se levantaron muchos planos de la ciudad de México. Entre los más conocidos están los planos del ingeniero don Nicolás de Lafora (1730- ?) de 1770, el de don José Antonio de Alzate y Ramírez (1737-1799), presbítero del arzobispo de México en 1772, el de don Ignacio Castera (1750-1811) en el 1776, el de Manuel de Villavicencio (--) en 1782 y finalmente el de don Diego García Conde (1760-1825), Teniente Coronel de Dragones levantado en 1793.⁶⁴⁹ En este último colaboraron Rafael Ximeno con los dibujos de dos vistas y Joaquín Fabregat (1748-1807) que lo grabó en 1807. Así en esta misma obra coincidían tres ilustres personajes del México virreinal.⁶⁵⁰

El virrey segundo Conde de Revillagigedo fue quien encargó la realización del plano de la ciudad de México que nos ocupa. Como hemos podido comentar anteriormente, el virrey alcanzó gran reconocimiento de los propios habitantes de la Nueva España debido a la gestión que realizó durante su mandato. Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, era hijo de Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo que ya había sido nombrado virrey de Nueva España del año 1746 a 1755. Durante este período llevó consigo a su hijo, que pasó en México desde los seis a los quince años. Cuando regresó a España, el segundo conde, pudo contemplar la transformación que experimentaba Madrid durante la época de Carlos III: la construcción del Paseo del Prado con las fuentes de Cibeles y Neptuno, el Jardín Botánico, el empedrado de las calles, el alumbrado público y la evacuación de las basuras, entre otras actuaciones. Juan Vicente de Revillagigedo (1740-1799), testigo de los cambios que se habían producido en Madrid, quiso aplicarlos a la ciudad de México, y al territorio de Nueva España, cuando volvió como virrey.⁶⁵¹

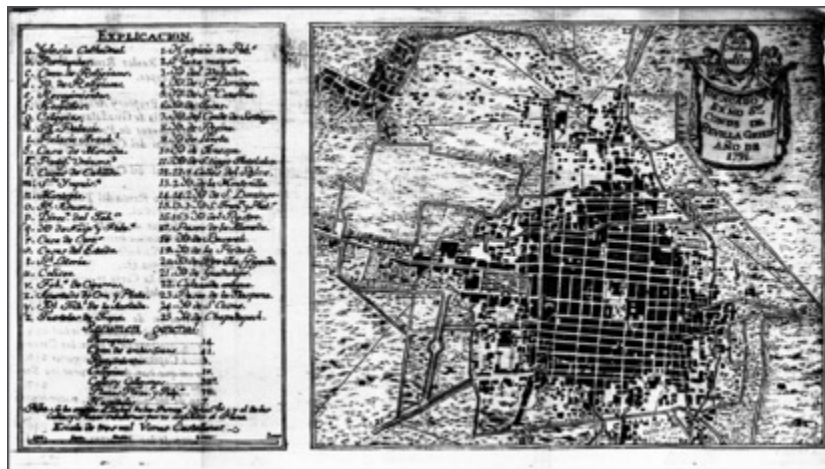
Uno de los ámbitos donde mejor demostró su capacidad ejecutiva fue precisamente en la remodelación urbana de la ciudad de México y en la recopilación de sus disposiciones de Policía y Buen Gobierno. Se preocupó por el servicio público del alumbrado, la

⁶⁴⁹ Chomel O., Martine y Hernández O., Víctor. Op. cit., 1988, p. 101.

⁶⁵⁰ Jiménez Codinach, Guadalupe. «El grabador, el pintor y el ingeniero militar 1748-1825», en *Una visión científica y artística de la ciudad de México. El plano de la capital virreinal (1793-1807) de Diego García Conde*. Trábulse Atala, Elías; Jiménez Codinach, Guadalupe y Moreno Toscano, Alejandra. Grupo Carso, México, 2003, p. 77.

⁶⁵¹ López Luján, Leonardo. Op. cit., 2011, pp. 203-232, p 204.

prevención de incendios, el empedrado de las calles y plazas, y la limpieza y retirada de basuras de la vía pública.⁶⁵² Para sus intervenciones urbanísticas Revillagigedo se apoyó mucho en la Academia de San Carlos. Entre sus colaboradores contó con Ignacio de Castera (c.1750-1810), José Damián Ortiz de Castro (1750-1793), Miguel Constanzó (1741-1814) y Manuel Tolsá. El virrey necesitó mapas para conocer la dimensión de sus proyectos, presupuestarlos correctamente y tomar las decisiones adecuadas para actuar sobre la ciudad. Así en el año 1791 apareció un plano pequeño delineado por Miguel Constanzó, dibujado por Joaquín Fabregat, grabado sobre cobre por José Montes de Oca e impreso con tinta colorada. Los autores lo acompañaron con esta leyenda: *Plano de la ciudad de México.-Dedicado al Exmo Sr. Conde de Revilla Gigedo. Año de 1791.*⁶⁵³



Plano de la ciudad de México.-Dedicado al Exmo Sr. Conde de Revilla Gigedo. 1791

El mismo plano impreso con tinta negra se incluía en el *Calendario manual y guía de forasteros en México*, de D. Mariano de Zúñiga correspondiente a los años 1793, 1794 y 1796. A continuación se dibujaron una serie de planos que con algunas diferencias, seguían la estela del que levantaron Miguel Constanzó (1741-1814) y Joaquín Fabregat en 1791.

⁶⁵² Guerrero Orozco, Omar. «Revillagigedo o el Hombre de Estado», En *Revista Novohispana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 1, México, 1995, p. 240.

⁶⁵³ Orozco y Berra, Manuel. *Memoria para el plano de la ciudad de México. Formada de orden del Ministerio de Fomento*, Imprenta de Santiago White, Callejón de Sta. Clara, Núm. 9, México, 1867, p. 8.

El virrey manda realizar un mapa al Maestro Mayor D. Ignacio Castera en 1794 para establecer los límites de la ciudad y las contribuciones que corresponden a los forasteros que venden sus productos en la ciudad y a los propietarios de las casas para construir y mantener el empedrado de las calles.

En 1793 el teniente coronel de dragones don Diego García Conde levantó el mapa que en 1807 sería grabado por Joaquín Fabregat e iluminado por Rafael Ximeno y Planes a petición de la Ciudad de México. Este mapa es un producto científico y artístico, el resultado final de un trabajo colectivo. El cartógrafo, el grabador, el dibujante y el impresor son responsables de la parte técnica, pero también participa una parte institucional por lo que se convierte también en una herramienta para intervenir en el espacio urbano en el sentido que interese a los patrocinadores. De este plano se ha comentado lo siguiente:

Plano general de la ciudad de México, levantado por el teniente coronel de dragones don Diego García Conde en el año de 1793, y grabado en el de 1807 de orden de la misma nobilísima ciudad.- Así el siglo XIX comenzó con un nuevo plano que, poniendo en duda todos los anteriores, aspiró y consiguió hacer cosa mejor, llegando a la exactitud que en los demás se echaba de menos. En efecto el plano de García Conde es el más grande y mejor de cuantos han visto la luz pública en México; y en cuanto a su mérito científico, la reputación del autor y las noticias que he podido recoger, están conformes en afirmar que merece el nombre de un buen trabajo. [...] El plano de García Conde vino a fundar escuela; la mayor parte de los planos que le siguieron le reconocen por origen; unos copiaron francamente, mientras otros dicen que aumentaron o corrigieron; estos confiesan la filiación, mientras aquellos la callan; pero todos corresponden a la misma familia, y dejaron el trabajo, con pocas variantes, casi en el punto de partida.⁶⁵⁴

El cartógrafo Diego García Conde había nacido en Barcelona en el año 1760, en el seno de una familia de militares, fue destinado como capitán al Regimiento de Dragones de México y solicitó que se le aceptara como ingeniero voluntario. El cometido de los ingenieros voluntarios era suplir la falta de ingenieros en las ocasiones que se les

⁶⁵⁴ Orozco y Berra, Manuel. Op. cit., 1867, pp. 10 y 11.

necesitara. En 1792 realizó planos del pueblo de Tulancingo que entregó al virrey.⁶⁵⁵ El plano de García Conde debió gustar al virrey por ello le encargó que levantara el de la ciudad de México. Diego García Conde no pertenecía al cuerpo de Ingenieros militares, pero demostró un alto grado de eficacia en todas las misiones que sus jefes requerían sus servicios. Tuvo un papel muy importante en la realización del camino de Veracruz a México por Xalapa. En el recorrido de este camino construyó el puente sobre el río de la Antigua llamado Puente del Rey, y posteriormente Puente Nacional. Las obras fueron supervisadas por Manuel Tolsá en 1806.⁶⁵⁶

La parte dibujada del plano mide 200,6 cm de base por 160 cm de altura y está grabado en una plancha de cobre. Una lista delgada, adornada con hojas de laurel, sirve para limitar el marco. «Lo que resulta excepcional es que (hasta donde sabemos) solo un ejemplar conocido de este raro mapa haya sido iluminado a la acuarela».⁶⁵⁷ Es el primer plano que rompe con la tradición de los planos de México de poner el este en la parte alta de la hoja. García Conde pondrá el Norte en la parte superior de la hoja y los mapas que le imitarán, respetarán esta innovación en la cartografía mexicana. Este mapa fue grabado en tamaños más pequeños en Londres en 1811, en Nueva York en 1830 y en París en 1831. La influencia de este plano llegó hasta mediados del siglo XIX y en estos años se realizaron 14 planos siguiendo su estela.⁶⁵⁸ Según Justino Fernández, esta obra es «un grabado digno de figurar entre los importantes de la historia».⁶⁵⁹

⁶⁵⁵ Moncada Maya, José Omar y Escamilla Herrera, Irma. «Diego García Conde, un militar español en la transición al México Independiente», *Revista de Indias*, vol. LXXVI n.º 267, UNAM, México, 2016, pp. 451-453

⁶⁵⁶ En 1821 reconoció el Plan de Iguala y se naturalizó mexicano. Jiménez Codinach, Guadalupe. Op. cit., 2003, p. 86. También en Moncada Maya, José Omar y Escamilla Herrera, Irma. Op. cit., 2016, p. 463.

⁶⁵⁷ Trábulse Atala, Elías. «Científicos e ingenieros en la Nueva España. Don Diego García Conde en la Historia de la Cartografía Mexicana», en *Una visión científica y artística de la ciudad de México. El plano de la capital virreinal (1793-1807)* de Diego García Conde, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2002. El plano en su versión coloreada pertenece a la Colección Centro de estudios de la Historia de México. CONDUMEX. Museo Soumaya.

⁶⁵⁸ Orozco y Berra, Manuel. Op. cit., 1867, p. 13.

⁶⁵⁹ Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*. Tomo I. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Primera reimpresión, México 2001, p.4.

El plano incluye también un callejero que sirve para localizar las calles y orientarse en la ciudad. En la parte inferior del callejero, enmarcada con una lista fina de hojas de laurel, y adornada con guirnaldas figura la escala representada por una línea equivalente a mil varas castellanas. A los lados las firmas de Rafael Ximeno y Joaquín Fabregat. Debajo la de Manuel López. En la inscripción se lee: *Dn. Rafael Ximeno y Planes, Director Gral. de la Rl. Academia de Sn. Carlos de esta capital de México, dibujó las vistas y adornos. D. Manuel López pensionado que fue del grabado en la misma R. Academia y también, por esta N C lo estampó. Dn. José Joaquín Fabregat, Director del grabado en lámina de la misma Real Academia, lo grabó.* En la parte inferior encontramos las dos vistas de la ciudad de México realizadas por Rafael Ximeno, *Vista I. De Levante desde el camino nuevo de Vera-Cruz y Vista II. De Poniente desde el camino de Chapultepec.*

El cartucho explicativo principal está situado en un marco adornado con molduras y detalles arquitectónicos de aire clásico y guirnaldas de laurel. También vemos los escudos de España y de la Ciudad de México de los que cuelgan pequeñas cortinas con flecos dorados. En este cartucho aparecen cinco puntos que explican cómo debe utilizarse el callejero para orientarte en el plano. Se identifican los *Quarteles* con ocho números romanos y se informa por orden alfabético del nombre de las calles y del número adjudicado a cada una. Se señalan las Iglesias, Capillas y Colegios, así como las plazas, plazuelas y las pulquerías con la letra P. También nos avisa que las calles de las afueras sin nombre, no se recogen en el callejero.

En la parte superior aparecen los escudos de España y de la ciudad de México. El de España está sostenido por un león que empuña una espada. Lleva una corona real. El collar con el Toisón de oro y la cadena con la cruz de Carlos III lo enmarcan. En el escudo aparecen las armas de Navarra, Aragón, Parma-Medicis, Toscana-Farnesio, Borgoña y Flandes. En el centro el escudete de la casa de Borbón rodeado de Castilla, León y Granada. Todo adornado con frutos, ramas y guirnaldas de laurel.



Plano de México (detalle). D. García, R. Ximeno, J. Fabregat. Ejemplar coloreado. Colección Centro de Estudios de México CONDUMEX. Museo Soumaya

El escudo de la ciudad de México está flanqueado por un caimán a un lado y un niño con una paleta de pintor y una escuadra de arquitecto al otro. Una corona de flores y otra de laurel lo rodean. Lleva una corona real. En el escudo con fondo azul se representa la laguna de México con una torre a la que llegan tres caminos. A los lados dos leones rampantes ponen sus patas delanteras sobre la torre. Se basa en el escudo que dio el emperador Carlos a la ciudad. En la parte inferior, fuera del círculo aparece un águila posada sobre un nopal devorando una serpiente. Este es un símbolo mexicana que está basado en su historia. Hace referencia al éxodo que protagonizaron cuando tuvieron que abandonar su antigua ciudad para fundar otra nueva donde encontrarán un águila devorando una serpiente. Así sobre esa laguna de Texcoco fundaron Tenochtitlan-México.

En el plano de la ciudad destaca en el centro, como el corazón de la misma, la Plaza de Armas o Plaza Mayor. Allí se sitúa la Iglesia Metropolitana, El Sagrario y el Real Palacio de los Virreyes, que eran los centros del poder religioso y político. Frente a la Catedral se puede ver la estructura rectangular del mercado del Parián y el óvalo enrejado en cuyo centro se dispuso la estatua de Carlos IV realizada por Manuel Tolsá, y colocada el 9 de diciembre de 1803. Al lado de la Plaza Mayor, del lado sureste, vemos la Plaza del Volador que durante mucho tiempo se utilizó como mercado.



Plano de México (detalle). D. García, R. Ximeno, J. Fabregat. Ejemplar coloreado. Colección Centro de Estudios de México CONDUMEX. Museo Soumaya

Desde el centro se desarrolla la ciudad en todas direcciones creando una retícula urbana que llama la atención por las características de sus calles largas, rectas y empedradas, por la anchura homogénea de las mismas y por la estructura de las manzanas o cuadras, en cierto modo, semejantes y equilibradas. La tipología del callejero es el resultado de muchos años de diseño urbano en el que se tenía el plano reticular como modelo utópico a seguir. En la parte norte del plano, vemos cómo la ciudad se prolonga como una *ciudad lineal*, flanqueando de casas el camino que se dirige a Guanajuato y San Luis Potosí. Aparecen casas dispersas, habitadas por indígenas, algunas formando barriadas como el Barrio de Santiago. En la parte oeste de la ciudad vemos el diseño de la Alameda Central, el paseo más antiguo de la ciudad, que fue renovada en 1793 y que es un intento de marcar la transición entre el interior y el exterior de la ciudad. Se trata de dotar a la ciudad de zonas verdes dentro del casco urbano. Marcaba ya la futura expansión de la ciudad en esta dirección.

En la zona del suroeste se puede ver, alejado del casco urbano, un edificio cuadrado con una cruz inscrita que articula cuatro patios interiores, era la Fábrica de Tabaco. Durante esta etapa, los responsables de la ciudad decidieron sacar fuera del casco urbano aquellas fábricas que podían ser peligrosas (tabaco, pólvora) o insalubres (jabones, tintes). Enfrente de la fábrica de Tabaco se ve el paseo del virrey Bucareli, con árboles a los lados a lo largo de todo el recorrido. El virrey Revillagigedo hizo construir los cementerios a extramuros.⁶⁶⁰

La ciudad de México estaba edificada sobre la antigua Tenochtitlán y la laguna de Texcoco, era necesario un complejo sistema de acequias, canales y compuertas para evitar las inundaciones. Se puede observar como las acequias rodean la ciudad y por el ángulo sureste vemos como entra una acequia, llamada la Real, que siguiendo la dirección norte-sur, forma una calle-canal, que podía ser navegable por las canoas de los indígenas, abandona la ciudad tomando la dirección este. Había muchas acequias descubiertas que cruzaban la ciudad.⁶⁶¹ El mal olor de sus aguas y la posibilidad de ser focos epidémicos llevó a los gobernantes ilustrados a cubrirlas o desecarlas, ya que su intención era la de mejorar las condiciones de vida y la higiene de sus súbditos. Este plano ordenado, recto, simétrico, uniforme, limpio y funcional, es resultado de todas las preocupaciones borbónicas y neoclásicas por llevar a la práctica propuestas de la Ilustración para modernizar la ciudad, hacerla más racional y delimitarla con claridad para recaudar mayor número de impuestos.

En la parte inferior del plano, pegadas al marco, aparecen las dos vistas de la ciudad de México tomadas desde perspectivas diferentes. Sobre un panel dorado se representa un cartucho oval con un marco que en la parte inferior termina en dos volutas adornadas con hojas. Los marcos se adornan con guirnaldas de laurel y un ramo de flores lo corona. Es el

⁶⁶⁰ Rivera Cambas, Manuel. *Los gobernantes de México*, Tomo I. Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, México, 1872, p. 478.

⁶⁶¹ Moncada Maya, J. Omar. «La ciudad de México a finales del siglo XVIII. Una descripción por el ingeniero Miguel Constanzó», *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona Vol. XI, nº 692, Barcelona, 2006, p. 6.

elemento que separa las dos viñetas. El interior del cartucho contiene una relación de edificios que aparecen en las vistas de la ciudad con los números que los identifican.⁶⁶²



Vista I. De Levante desde el Camino Nuevo de Vera-Cruz
Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
 Museo de la Ciudad de México

En la Vista I, Rafael Ximeno nos presenta la panorámica de la ciudad de México desde el camino Nuevo de Veracruz. Todas las mercancías que llegaban a México o salían hacia España lo hacían a través del puerto de Veracruz, por lo tanto era necesario construir un camino bueno a salvo de inundaciones, despoblados, cuevas duras y bajadas peligrosas para asegurar el tráfico comercial entre las dos ciudades. Precisamente fue Diego García Conde, el autor del plano que nos ocupa, quien también trabajó y realizó el camino nuevo entre Veracruz y México por Santa Fe y Paso de Ovejas. Un camino en el que construyó el Puente del Rey de 302 metros, llamado actualmente Puente Nacional.

Rafael Ximeno presenta en un primer plano un carruaje tirado por dos caballerías con habitáculo cerrado para los pasajeros, posiblemente se trate de un vehículo para recorridos

⁶⁶² En el cartucho podemos leer el siguiente listado. De Levante desde el Camino Nuevo de Vera-Cruz: 1. S. Pablo, 2. La Palma, 3. El Colegio de S. Pablo, 4. S. Miguel, 5. S. Jerónimo, 6. S. Agustín, 7. La Merced, 8. Balvanera, 9. La Profesa, 10. La Catedral, 11. Sta. Inés, 12. Sta. Teresa la Antigua, 13. La Sta. Cruz, 14. La Santísima, 15. La Concepción, 16. Sta. Catalina de Siena, 17. La Encarnación, 18. Sto. Domingo, 19. S. Pedro y S. Pablo, 20. Sta. Catalina Mártir, 21. S. Lázaro, 22. El Carmen. // Vista II. De Poniente desde el camino de Chapultepec: 1. S. Fernando, 2. Sta. María, 3. S. Hipólito, 4. Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, 5. S. Juan de Dios, 6. La Sta. Verónica, 7. La Concepción, 8. S. Lorenzo, 9. Sto. Domingo, 10. La Acordada, 11. S. Pedro y S. Pablo, 12. La Encarnación, 13. Sta. Catalina de Siena, 14. Sta. Isabel, 15. Capilla de la Anunciata, 16. S. Francisco, 17. La Catedral, 18. Sta. Teresa la Antigua, 19. Parroquia de S. José, 20. S. Bernardo, 21. San Juan de la Penitencia, 22. S. Agustín, 23. La Merced, 24. Jesús Nazareno, 25. Regina, 26. S. Jerónimo, 27. S. Miguel, 28. S. Pablo.

largos. Al parecer está parado junto al camino, a la sombra del único árbol que vemos en toda la panorámica. El camino está jalonado por hitos de piedra o pequeños pilones, marcando la anchura y la dirección del mismo. A la izquierda un pescador con una red cónica atada a un mango, observa a su compañero que parece mover con una caña las aguas de una acequia. Son pescadores parecidos a los que Ximeno dibujó en su *Libreta de Dibujos* (p. 131). A lo largo de la vista se ven unos campos donde unos campesinos cultivan la tierra con sus caballerías o cuidan sus rebaños. Esta zona intermedia funciona como un segundo plano y aporta mucha profundidad a la imagen.



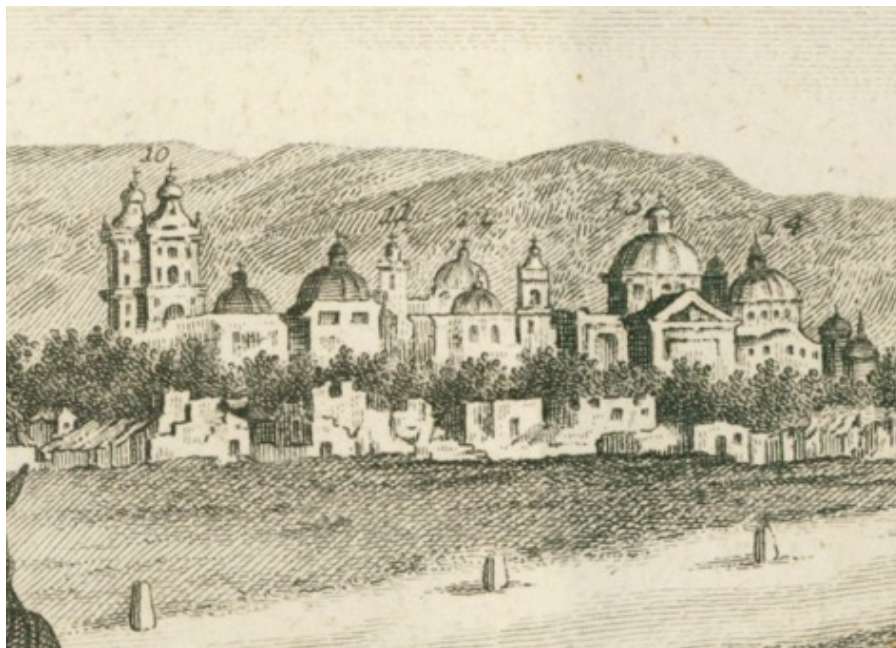
Vista I. De Levante desde el Camino Nuevo de Vera-Cruz (detalle)
Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
 Museo de la Ciudad de México

A lo lejos se observa la línea de casas que delimitan la ciudad y sobre las casas las torres y las cúpulas de las iglesias y conventos numerados. Vemos los campanarios de San Lázaro y el Carmen y la cúpula de Santa Catalina de Siena. Más a la izquierda, se distinguen la cúpula de San Pablo flanqueada por su campanario y el de La Encarnación. Enfrente del carruaje se levantan las torres y la cúpula de la Catedral numeradas con el 10. La cúpula y el campanario de Santa Teresa la Antigua y las cúpulas de la Santa Cruz y la Santísima. A la izquierda del carruaje se ven las iglesias de San Agustín y la Merced, y las casas diseminadas de los suburbios de la ciudad, que marcan la transición al mundo rural.

Como fondo de la panorámica, aparecen las montañas de la sierra de Guadalupe que limitan el valle de México.



Vista I. De Levante desde el Camino Nuevo de Vera-Cruz (detalle)
Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
Museo de la Ciudad de México



Vista I. De Levante desde el Camino Nuevo de Vera-Cruz (detalle)
Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
Museo de la Ciudad de México

En la *Vista II. De Poniente desde el camino de Chapultepec* Rafael Ximeno nos presenta la ciudad desde el camino de Chapultepec, que llegaba a la ciudad por el oeste. Ximeno dibuja en primer plano en el ángulo de la composición dos edificios a la sombra de un árbol que parecen ser una especie de taller o de fábrica. En esta época con el virrey Revillagigedo las actividades peligrosas o insalubres se desplazaron fuera de la ciudad. En el mismo cerro de Chapultepec se construyó una fábrica de pólvora. Esto hizo que aumentara mucho el número de arrieros. Vemos como un hombre está cargando las alforjas de un burro, puede que lleve su mercancía a la ciudad para su venta. En la pared del edificio mayor parece que se apilan ladrillos y él tiene a su lado unos cuantos para cargarlos.



Vista II. La ciudad de México vista de Poniente, desde el camino de Chapultepec
Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
 Museo de la Ciudad de México



Vista II. La ciudad de México vista de Poniente, desde el camino de Chapultepec (detalle)
Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
 Museo de la Ciudad de México

El lado derecho de la composición aparece más abierto y plantea un espacio amplio. La zona está ocupada por un gran lago hasta llegar a la línea de la ciudad donde se dibujan las cúpulas y los campanarios de las iglesias, capillas y conventos. Encima del techo de paja del edificio más grande se ve la cúpula del Colegio de San Fernando. Sobre el edificio más pequeño se recortan una serie de cúpulas y torres entre las que se identifican la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe y la Catedral. Termina la vista con las grandes cúpulas de los templos de San Miguel y San Pablo. Como fondo de la composición, a lo lejos se ve la sierra de Santa Catarina y la sierra de las Cruces que va ganando altura por el lado izquierdo del paisaje.



Vista II. La ciudad de México vista de Poniente, desde el camino de Chapultepec (detalle)
Plano general de la ciudad de México. García Conde en 1793. Rafael Ximeno, Joaquín Fabregat. 1807
 Museo de la Ciudad de México

Sabemos, a partir de la observación de la libreta de dibujos del artista, que Ximeno fue un hombre interesado por captar diversos paisajes y por la observación de la naturaleza y diferentes tipos de gente realizando tareas cotidianas. Son numerosos los dibujos con esta temática que aparecen entre las hojas de su libreta. Utiliza esta observación para integrarla en algunas de sus composiciones, como por ejemplo en *El Milagro del Pocito* o en el retrato de Humboldt, en el que vemos, a través de una ventana un cono volcánico que alude a las mediciones y estudios del científico y naturalista. También vimos como integró en su lienzo de la Virgen de Guadalupe para el altar de la Capilla del Palacio de Minería,

precisamente un paisaje lejano en el que se recortaban los perfiles de las diferentes Iglesias de la ciudad, y que debió incluir al haber quedado satisfecho del efecto conseguido en las vistas aquí realizadas.

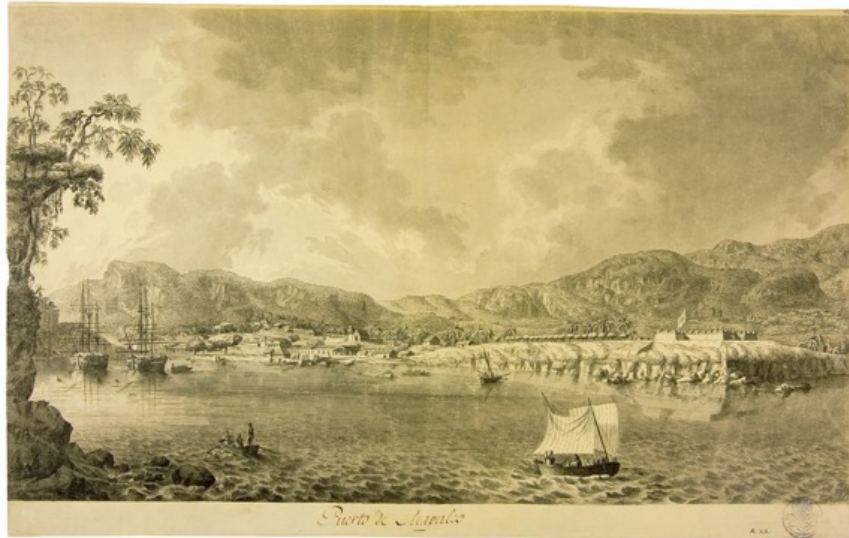
El paisaje todavía no estaba establecido como género independiente dentro de la Academia. Este tipo de vistas o *vedute* las solían realizar los pintores que participaban en expediciones científicas. En 1791 partieron de México dos pintores italianos Juan Ravenet (1766-c.1821) y Fernando Brambila (1763-1832), que se habían incorporado a la expedición de Malaspina y que estaban especializados en este tipo de imágenes.⁶⁶³ Fausto Ramírez ha comparado la labor desarrollada por estos pintores con las vistas de Ximeno, destacando el carácter renovador de los trabajos del artista valenciano por su calidad atmosférica.⁶⁶⁴ Ximeno anticipa con estas vistas el gran desarrollo que tendrá el género paisajístico por parte de los pintores mexicanos vinculados a la Academia a partir de la mitad del siglo XIX, José María Velasco (1840-1912) será el artista que consolide el género paisajístico en México.



La ciudad de México vista desde Chapultepec. Juan Ravenet
Pluma y aguada sobre papel
Museo Naval de Madrid

⁶⁶³ Sotos Serrano, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Real Academia de la Historia., Madrid, 1982, p. 87.

⁶⁶⁴ Ramírez, Fausto, *El Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, La Muralla, Madrid, 1984, p.17 citado por Cuadriello, Jaime. Op. cit, 2014, p.225.



El puerto de Acapulco. Fernando Brambila
Pluma y aguada sobre papel sepia. 38'5 x 66 cm
Museo Naval de Madrid

3. Dibujos para el libro *Cartas Mexicanas*

Los dibujos para la obra de Benito María de Moxó y Francolí (1763-1816) *Cartas Mexicanas* realizados en 1805 constituyen el único ejemplo de la participación de Ximeno en una empresa bibliográfica durante su etapa novohispana.⁶⁶⁵ Este tipo de trabajo había ocupado gran parte de su actividad profesional antes de llegar a América pero su dedicación como pintor y Director General de la Academia no debió dejarle tiempo para realizar otros proyectos de este tipo. Rafael Ximeno conoció a Benito María de Moxó en 1804, año en el que llega a México el fraile benedictino para tomar posesión del cargo de auxiliar del arzobispo de Michoacán. Carlos IV lo había conocido en la Universidad de Cervera en 1802 causándole tan buena impresión que dos años después, pensó en él para enviarlo a América. Moxó no llegó a desempeñar su cargo por fallecimiento del arzobispo de Michoacán, y al quedar vacante el puesto de obispo de Charcas en Perú por deceso, el rey

⁶⁶⁵ Xavier Moysén menciona la existencia de estos dibujos, sin embargo no los analiza al no haberlos localizado. Moysén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), UNAM, México, 1985, p.28.

lo propuso para el cargo. Los preparativos para el viaje le llevaron hasta el 21 diciembre de 1805, día en que abandonó Nueva España.⁶⁶⁶

Durante el poco tiempo que vivió en México, se dedicó los meses de agosto, septiembre y octubre de 1805 a escribir un libro, *Cartas Mexicanas*, solicitándole a Ximeno que hiciera unos dibujos para ilustrar su obra en los que representaría algunos objetos prehispánicos de su colección. Dos de los libros ilustrados por Ximeno en España contenían dibujos en los que podemos observar la presencia de objetos arqueológicos. Las cabeceras que realizó para la reedición de 1788 de *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás de Antonio (1617-1648) presentan escenas con geniecillos que aparecen en escenarios con arquitecturas clásicas en ruinas; en la obra de *Numorum hebraeo-samaritanorum vindicae* (1788) de Pérez Bayer (1711-1794), aparecen composiciones con fieles reproducciones de monedas hebreas así como de un grupo escultórico romano hallado en Mazarrón. Estos ejemplos han sido estudiados en el capítulo referente al trabajo de Ximeno como dibujante para grabados.

Entre Moxó y Ximeno debió existir un alto grado de entendimiento ya que ambos compartían los ideales de la Ilustración y los dos habían estado en Roma, durante su etapa de formación coincidiendo durante los mismos años, aunque probablemente no llegaron a conocerse. Como explica Elías Trabulse, Moxó entró en contacto con intelectuales, científicos y algunos jesuitas expulsados de España que le enseñaron ciencias, arqueología romana, historia, etc., hasta convertirlo en un humanista interesado en diferentes campos del conocimiento. Allí conoció a Ramón Diosdado Caballero (1740-1830), jesuita mallorquín expulsado a Italia, que acababa de escribir *Observaciones Americanas* contestando las críticas de los filósofos ilustrados franceses y atacando la obra de Francisco Javier Clavijero (1731-1787), *Storia antica del Messico* (1780) en la que el jesuita criollo defendía a México del ataque de los filósofos europeos y, al mismo tiempo, atacaba aspectos de la colonización española. Moxó fue testigo de la polémica que existía en torno

⁶⁶⁶ Moxó, Benito María de. *Cartas mexicanas. Facsímil de la edición de Génova, 1839*, Prólogo de Elías Trabulse, Fundación Miguel Alemán, A. C, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, Prólogo. pp. XI-XIII.

a la colonización americana por parte de los españoles y que Antonello Gerbi (1904-1976) trata en su libro *La disputa del Nuevo Mundo* (1955).

El punto de partida de *La disputa del nuevo mundo* fue la obra del conde de Buffon (1707-1788), *Histoire Naturelle* en la que planteó la tesis de la inferioridad de la naturaleza, el clima, los animales y los habitantes de América. Algunos intelectuales europeos aceptaron esta tesis y escribieron en el mismo sentido. De Pauw (1739-1799), añadió a todas las desgracias la conquista española que contribuyó a mantener esa degeneración,⁶⁶⁷ pero los intelectuales criollos y españoles reaccionaron.

Cuando en 1804 Moxó llegó a México, al conocer la realidad novohispana de primera mano y estudiar las ruinas mexicanas con un interés arqueológico, afirmó que le recordaban las ruinas romanas y decidió escribir un libro para defenderse de los ataques de los intelectuales europeos y conciliar las opiniones de los historiadores criollos y españoles. Su intención era defender la historia de México, pero al mismo tiempo justificar la colonización española, presentándola como una empresa para terminar con la idolatría y cristianizar a la población indígena. Para defender la cultura mexicana utilizó argumentos tomados de la obra de Clavijero: «retrato que el sabio Clavijero perfeccionó un siglo después con no pocas nuevas pinceladas».⁶⁶⁸ Como ilustrado consiguió reunir un pequeño museo de esculturas y objetos mexicanos para poder estudiarlos. Debió mostrar esta colección a Rafael Ximeno para que copiara algunos de ellos en sus ilustraciones.

Tengo en mi gabinete varias de aquellas figuras, encontradas poco ha entre infinitas ruinas y escombros del antiguo Tlatelolco, que hoy llamamos barrio de Santiago. Los Indios de dicho barrio han venido a regalármelas, conociendo lo mucho que se lo agradecería.⁶⁶⁹

El formato que eligió para las *Cartas Mejicanas* fue un conjunto de veinte cartas y un *Suplemento*, que escribió a un supuesto amigo a quien va comunicando las impresiones y

⁶⁶⁷ Kohut, Karl. «Clavijero y las disputas sobre el Nuevo Mundo en Europa y América», *Revista Destiempos*, Marzo-Abril, n° 14, México, 2008, pp.58-59.

⁶⁶⁸ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 26.

⁶⁶⁹ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 91.

las historias que le sugieren los hechos, objetos y opiniones que van llegando a su conocimiento.

Muy señor mío y amigo: me acuerdo que al tiempo de despedirnos uno de otro, le dije a V. que si Dios me hacía la gracia de llevarme con felicidad a mi destino, le escribiría a V. de cuando en cuando, comunicándole algunas noticias sobre estas remotísimas y amenísimas regiones.⁶⁷⁰



Cartas Mexicanas, Benito Moxó. Dibujo, Rafael Ximeno y Planes
Portada, p. 1. Lápiz sobre papel
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre

⁶⁷⁰ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 1.

De las cinco supuestas versiones que pudo haber de las *Cartas Mexicanas*, solo han quedado dos y una de ellas sin grabados. La única copia que se conserva con los dibujos originales de Rafael Ximeno es la que perteneció al bibliógrafo René Moreno (1836-1908) y se localiza en la Biblioteca Nacional de Bolivia. Registra las láminas de la edición de Génova y menciona que fueron hechas por Rafael Ximeno a partir de las piezas originales de la colección de Moxó o de textos indígenas como el Códice de Ixtlilxóchitl. Es un ejemplar escrito a mano por Moxó. Esta obra no se publicó en España hasta 1837.⁶⁷¹

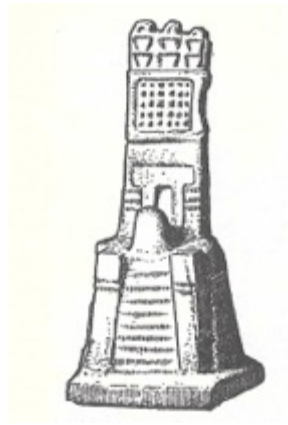
Para este primer dibujo que aparece como portada del manuscrito de Moxó, el propio Ximeno indica con su firma *Rafael Ximeno del. ex Musaeo Auctoris*, que las estatuillas reproducidas provienen de la colección de Moxó. Las piezas debieron ser elegidas por Moxó o por Ximeno o quizá por los dos, para dibujar una composición a modo de bodegón que recogiera la presencia de diferentes elementos prehispánicos. En un panel rectangular apoyado en una especie de zócalo o altar por su lado más corto, aparece el nombre del libro: *Cartas Mexicanas, escritas en 1805, por D. Benito María de Moxó*.

En la parte superior del panel aparece sentado un tlacuache, animal importante en la mitología azteca. Aunque es pequeño, es muy sabio y esforzado, y se las ingenió para robarles el fuego a los gigantes y entregarlo a los hombres y a los animales. La figurilla de tlacuache reproducida por Ximeno, lleva un *máxtlatl* o taparrabo y un collar con pectoral. De su espalda salen dos ramas de laurel y dos guirnaldas de rosas, margaritas y algunos botones de flores. Recuerda las guirnaldas florales, de carácter clásico, que Ximeno dibujaba para los libros de Monfort, Ibarra y Sancha en España.

⁶⁷¹ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, prólogo, p. XL.



Urna de barro representando un *tlacuache* con *máxtlatl* y pectoral
Arqueología mexicana, nº 31. *Códices prehispánicos y coloniales tempranos*. 2009, p. 25.



Modelo en barro de un templo piramidal azteca con la piedra de sacrificio a la entrada del santuario. (p. 156).
Krickeberg, W. *Las antiguas culturas mexicanas*. México 1982

A la izquierda de la lápida aparece una miniatura de barro de un templo piramidal con un ático bastante alto. La lápida descansa sobre un zócalo con decoraciones geométricas parecidas a las grecas con festones triangulares presentes en las construcciones de Mitla. A la derecha aparecen hojas de acanto para equilibrar la composición y un vaso cerámico de boca circular ancha, posiblemente un vaso ritual, en la esquina derecha del zócalo.



Panel decorativo con grecas
Palacio de las Columnas de Mitla. Estado de Oaxaca



Figura azteca de barro diosa *Xochiquétzal*
Krickeberg, W. *Las antiguas culturas mexicanas*. Fondo Cultura Económica. México 1982.

En la parte inferior dos idolillos de barro posiblemente representan el primero a la diosa *Xochiquétzal* que era la esposa de *Tláloc*, dios de la lluvia, que fue raptada por *Tezcatlipoca*. Los dos engendraron al dios del maíz. También era la diosa del amor. A su lado otra figurita de terracota representa a otro dios azteca, posiblemente a *Tonatiuh* o a otro dios de su complejo. Era el dios del sol de ahí el círculo que rodeaba su cabeza como

una aureola. Asimilado por los aztecas con *Huitzilopochtli* los había conducido desde Aztlán a su nuevo destino.⁶⁷²



Sacrificio del joven que representaba a *Tezcatlipoca* en la fiesta de la veintena de '*Toxcatl*'
Códice Florentino, vol. I, lib. 2, fol. 30r. 1590.
Biblioteca Medicea Laurenziana. Florencia

Junto a las terracotas vemos una máscara y una flauta chirimía ceremonial de arcilla con lengüeta y de cuatro agujeros (*huilacapiztli*). Moxó insistía frecuentemente en el sentido musical y la afición que tenían los americanos por la música. A su lado hay un objeto de difícil identificación podría ser un cuchillo de ónice en forma de hacha para los sacrificios o un raspador. En el otro ángulo, vemos una piedra-altar decorada con círculos, similar a los calendarios. Es un pequeño altar de forma cilíndrica con una decoración sencilla con cuatro calendarios solares en las paredes laterales. Podía servir también como altar de sacrificios. Hay un idolito pequeño sentado sobre la piedra. Podría ser una de las muchas representaciones de *Tláloc*, dios de la lluvia, que puede vivir en las montañas cubiertas de nubes o en los manantiales y ríos. Su cuerpo y su rostro se pintaban de negro, por esconderse en los negros nubarrones que traían las lluvias.⁶⁷³ Destaca en la

⁶⁷² Krickeberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*, Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, México, 1982, pp.132 y 142.

⁶⁷³ Krickeberg, Walter. Op. cit., 1982, p.147.

composición el cuidado y detalle con la que Ximeno reproduce las piezas prehispánicas, dándoles un valor arqueológico.

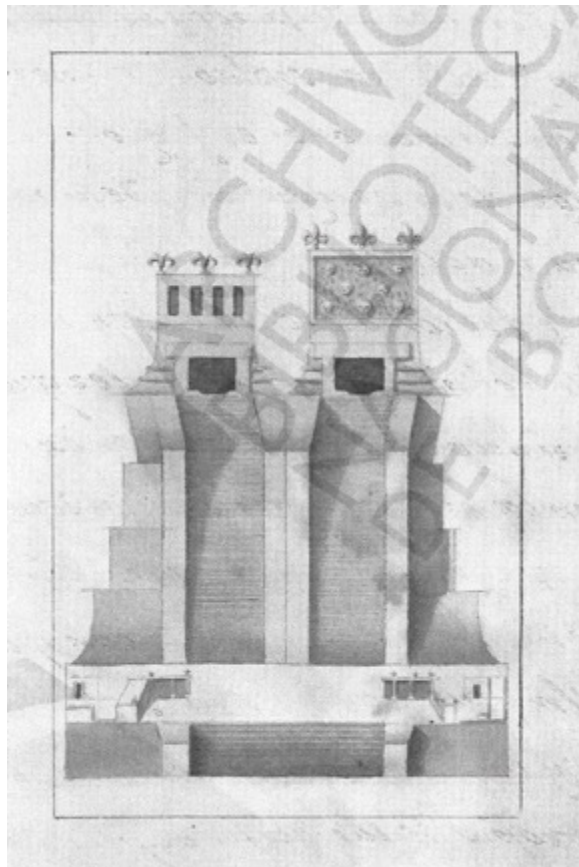


Cartas Mexicanas, Benito Moxó. Dibujo, Rafael Ximeno y Planes
Página 6. Lápiz sobre papel
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre

Esta composición nos muestra un panel decorativo con granadas. El marco está adornado con una cinta que lo rodea y en la parte superior Ximeno sitúa una máscara en forma de semicircunferencia, adornada con una rama de laurel y otra de acanto a cada uno de sus lados. De la máscara y las flores cae sobre el panel un pañuelo blanco con flecos. En él está su firma: *Rafael Ximeno del. ex Musaeo Auctoris* Ximeno presenta el ciclo de la granada. En los ángulos superiores aparece su flor, luego se convierte en fruto y finalmente madura y los pájaros, en este caso unos pájaros exóticos, las picotean. La granada es una fruta que puede tener muchos significados, puede representar «la unidad de muchos bajo una sola autoridad (bien de la Iglesia, bien de un monarca secular) y de la castidad».⁶⁷⁴ La composición es completamente simétrica y equilibrada.

⁶⁷⁴ Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, p.151.

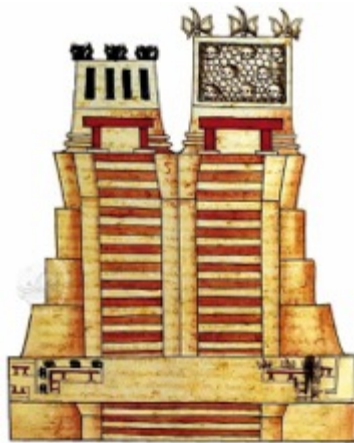
Debajo del panel y fuera ya de la composición, Ximeno dibuja una letra mayúscula para ser inicial del capítulo correspondiente. Podía haber servido para encabezar cualquier capítulo del libro ya que todos empiezan con la letra M. «Muy Señor mío y amigo» o «Mi amigo y señor mío» o «Mi dueño y amigo». Detrás de la M, sitúa un recipiente cerámico de boca ancha y circular con un agujero como asa. Podría ser uno de los vasos rituales que usaban los aztecas en sus ceremonias religiosas.



Cartas Mexicanas, Benito Moxó. Dibujo, Rafael Ximeno y Planes
Página 143. Lápiz sobre papel
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre

Este dibujo no lleva firma pero está integrado entre las páginas del manuscrito de Moxó. Ximeno copia la imagen del Templo mayor de *Tenochtitlan* que aparece en el códice *Ixtlilxóchitl*. No pudo hacerse este dibujo de otra manera porque el templo había sido destruido para construir la catedral, la plaza, los edificios de gobierno, el palacio

arzobispal y las casas de los oficiales de Cortés. Además la copia autógrafa conservada en la Biblioteca Nacional de Bolivia en Sucre, como ya se dijo antes, según Elías Trabulse «Registra las láminas de la edición de Génova, y menciona que fueron hechas por Rafael Ximeno a partir de las piezas originales del museo Moxó, o de textos indígenas como el Códice *Ixtlilxóchitl*».⁶⁷⁵ La imagen de *Tláloc* del dibujo siguiente está copiada también del mismo códice.



Templo Mayor de Tenochtitlan. Códice de Fernando Alva de *Ixtlilxochitl*
Biblioteca Nacional de Francia. París

Las excavaciones realizadas en el área del Templo Mayor en la Ciudad de México permiten calcular que tenía una base de 100 x 80 metros. El lado largo con las escalinatas, estaba orientado al oeste, como era habitual en los templos escalonados aztecas. Los otros lados coincidían con los puntos cardinales. En la explanada de los santuarios, donde terminaban las escaleras, se alcanzaba una altura de treinta metros. Allí, delante de cada santuario, se disponía un altar para los sacrificios. Una amplia escalinata abierta permitía el acceso a una gran plataforma flanqueada por unos pórticos con columnas, que marcaban el camino hacia la doble escalinata. Desde allí arrancaban dos escaleras separadas por unas balaustradas. Las escaleras estaban formadas por cuatro tramos, que suponían un total de 114 escalones, hasta llegar a los dos santuarios. Lo santuarios eran la morada de los dioses.

⁶⁷⁵ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, prólogo p. XXXIX y XLII.

El del Norte estaba dedicado a *Tláloc*, dios de las aguas y la lluvia, y el del sur a *Huitzilopochtli*, que era el dios del sol.

Por encima de los santuarios se levantaban unas estructuras de madera. La del santuario del norte estaba pintada de blanco con cuatro zonas verticales azules para simbolizar las aguas. Coronaban el panel unas almenas en forma de nubes que representaban las lluvias y el agua. El panel del santuario del sur evocaba el *Friso del cielo estrellado*. Estaba decorado con conos de piedra pintados de blancos y entre ellos aparecían filas de cráneos. Las almenas que decoraban la parte alta del panel tenían forma de mariposas y simbolizaban el fuego.⁶⁷⁶ La presencia de esta lámina está justificada porque en la Carta XII, al hablar de los diferentes tipos de caníbales que existían, Moxó evoca las prácticas de los mexicanos que sacrificaban a sus prisioneros de guerra en los templos y repartían su carne entre los asistentes:

Conmovidos en semejantes circunstancias por el bronco y horrisono estruendo de los caracoles, en que soplaban los crueles sacerdotes de *Vitzilipuztli*, corrían sin pérdida de tiempo a la plaza mayor, para desollar a sus indefensos cautivos, abrir y registrar con los ojos y con las manos sus entrañas sangrientas, y su corazón palpitante, y repartirse después aquellos miserables despojos para regalo de sus mesas.⁶⁷⁷

Moxó, en líneas generales, valora positivamente la intervención española en América. Según el autor, la evangelización les ayudó a abandonar el canibalismo, práctica que él consideraba impropia de las naciones cristianas civilizadas. Al pensar que el Templo mayor estaba situado justo debajo de la Catedral construida por los españoles, comparó el sacrificio incruento de la Eucaristía con la sangre derramada de tantos cautivos en los que él denominó sacrificios paganos y las prácticas caníbales mexicas.

⁶⁷⁶ Krickeberg, Walter. Op. cit., 1982, p.110.

⁶⁷⁷ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 132.



Cartas Mexicanas, Benito Moxó. Dibujo, Rafael Ximeno y Planes
Página 144. Lápiz sobre papel
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre

En este dibujo, que tampoco está firmado, aparece la imagen del dios *Tláloc* tomada del códice *Ixtlilxóchitl*, aunque Moxó en la Carta IX lo identifica con el dios *Tezcatlipoca*. Es bastante extraño este error porque en la parte superior de la lámina del códice se lee *Tláloc*. En esta carta el clérigo pretende rebatir las opiniones de otros estudiosos (el autor se refiere a Kirker y Walton) que mantenían que en las pinturas mexicanas no se descubría el menor rastro de símbolos o de jeroglíficos por considerarles incapaces de llegar a este nivel de abstracción. Moxó para defender la postura que plantea su capacidad de utilizar figuras jeroglíficas y simbólicas, recurre al panteón azteca y utiliza la imagen de *Tezcatlipoca* para fundamentar su opinión. Describe la figura como portadora de una serie de atributos que no coinciden con los que porta el dios *Tláloc*, pero que le sirven para probar su idea:

Le veneraban como el dios de la penitencia, de los jubileos y perdón de los pecados, de las sequedades, hambres, esterilidad y pestilencia [...] En la mano derecha tenía el ídolo cuatro saetas, en la izquierda un mosqueador o abanico.⁶⁷⁸

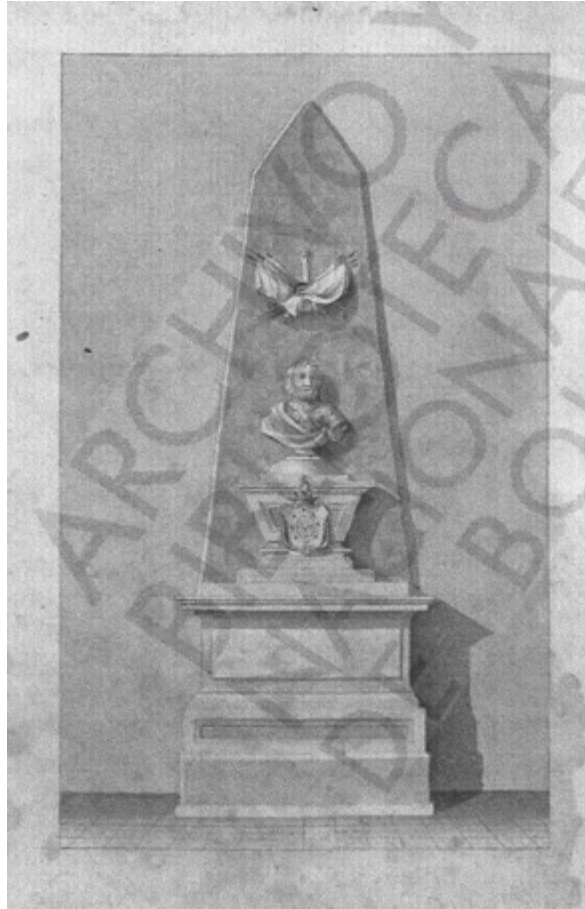


Tláloc. Códice de Fernando Alva de *Ixtlilxochitl*
Biblioteca Nacional de Francia. París

Moxó añade que al ser un dios del hambre y la pestilencia, por el hecho de llevar unas saetas en su mano se compone un jeroglífico de la muerte o del castigo que el dios inflige a los condenados. Compara esta imagen con los primeros versos de la *Iliada*, momento en el que Apolo lanza una flecha contra el ejército aqueo y comienzan a caer muertos hombres y animales por la peste. Con este vínculo demuestra la capacidad de los americanos para la metáfora. La cara, los brazos y las piernas de *Tláloc* están pintados de negro para evocar a los nubarrones de la lluvia. Porta una corona de plumas blancas de garza y en su mano derecha sujeta el rayo, que le identifica como dios de la lluvia y de las aguas. Su vestido y

⁶⁷⁸ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 84.

su escudo son de color azul. Su cara presenta rasgos de serpiente, de jaguar y de lechuza. Lleva sandalias con campanillos.⁶⁷⁹



Cartas Mexicanas, Benito Moxó. Dibujo, Rafael Ximeno y Planes
Página 196. Lápiz sobre papel
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre

En el siguiente dibujo contenido en el manuscrito vemos el monumento funerario dedicado a Hernán Cortés (1485-1547) compuesto por un altar sobre el que se apoya una urna funeraria con el escudo de armas y el busto del conquistador realizado por Manuel Tolsá.⁶⁸⁰ La composición se completa con una especie de pirámide-obelisco, como fondo,

⁶⁷⁹ Krickeberg, Walter. Op. cit., 1982, p.110.

⁶⁸⁰ Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela nacional de Bellas Artes. (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de

adornado con haces de banderas cruzadas. El monumento fue encargado por el virrey Revillagigedo (1740-1799) para ser erigido en la iglesia del Hospital de Jesús. El busto fue realizado en bronce dorado y por él recibió Tolsá la remuneración de mil quinientos pesos. En 1822 se desmontó el monumento y el busto y el escudo de armas se enviaron a Palermo, al duque de Terranova, descendiente de Cortés.⁶⁸¹

En el Capítulo xv de las *Cartas Mexicanas*, Moxó reivindica la figura de Hernán Cortés, frente a las críticas de intelectuales europeos. Compara la imagen de Cortés con la de un anónimo Gobernador General de la India que, finalizado su mandato, regresó a Inglaterra y se suicidó porque no pudo resistir los remordimientos que le atormentaban por tantos crímenes. Moxó a la vista del Testamento de Cortés, que llegó a poseer, describe la figura del conquistador español como un soldado al servicio del Emperador, preocupado por el bienestar y la prosperidad de los americanos, fundó iglesias, conventos y seminarios; y que fallecido en España, mandó que sus restos fueran trasladado «a su amada provincia de México, y colocados en el convento de Religiosas, que él mismo había fundado».⁶⁸² En 1794 el virrey Revillagigedo, decidió trasladar los restos de Hernán Cortés al mausoleo que reproduce la lámina. Moxó describe el cortejo y lo utiliza como un argumento más para reivindicar a Cortés:

El día de la pompa fúnebre acudieron de todas partes infinitos Indios, que presididos de sus Gobernadores y Caciques, y desplegando al aire los pendones de sus repúblicas, acompañaban con gran modestia el féretro, y mostraban que no querían ceder a los mismos Españoles, en honrar los preciosos restos de tan ilustre general.⁶⁸³

México, México, 2009, p. 79 «Menos conocida, pero cincelada con una finura suprema, a la altura de un Leoni, es el busto de Hernán Cortés en bronce dorado a fuego, que terminó para el Hospital de Jesús y que por los avatares de la Independencia fue trasladado a Palermo».

⁶⁸¹ Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950, pp. 121-122.

⁶⁸² Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 181.

⁶⁸³ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 182.



Cartas Mexicanas. Benito Moxó. Rafael Ximeno y Planes
Página 307. Lápiz sobre papel
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre

Este dibujo representa la figura de un busto femenino perteneciente a la colección de Moxó quien nos cuenta que esta «hermosísima cabeza» fue un regalo de unos indígenas de un pueblo muy cercano a México:

Examinándola yo con mucho cuidado, he encontrado en ella tal exactitud, tal finura y sencillez, que casi bastan para hacerla digna de un artífice Griego o Romano. Vuelvo a repetir, que no hay en esto la más leve exageración. Se trata aquí, no de una teoría, o de una conjetura, sino de un hecho. Puedo citar por testigos a varios sujetos muy ilustrados y doctos, que han mirado conmigo aquel precioso monumento de la

antigüedad Mexicana, que conservo, y conservaré toda la vida en mi gabinete entre las cosas más raras y exquisitas.⁶⁸⁴

La imagen de esta sencilla cabeza femenina sirve de contrapunto a la compleja figura de *Tláloc* dibujada en una página anterior del manuscrito y en la que se representa al dios con todos los atributos iconográficos que le identifican. Moxó se lamentaba de la cantidad de objetos que acompañan las figuras aztecas y las consideraba groseras y feas. La relectura de Clavijero, según él mismo cuenta, le sirvió para salir de su error y comprender que en México había escultores que podían trabajar con gracia y primor, pero cuando representaban a sus dioses tenían que «cargarlas de innumerables jeroglíficos».⁶⁸⁵



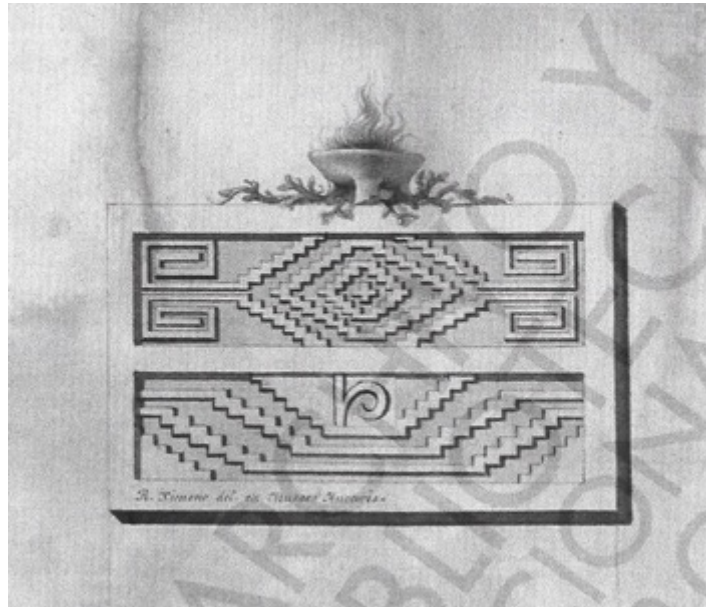
Motivo decorativo de uno de los cuartos del patio interior
Palacio de las Columnas de Mitla. Estado de Oaxaca

El busto está apoyado sobre un fragmento de friso decorado con motivos zapotecas, cadenas de rombos enlazadas por grecas, procedente del conjunto de edificios de la ciudad antigua de Mitla (Oaxaca). La traquita es la piedra más abundante en los alrededores de Mitla, es fácil de labrar y al mismo tiempo duradera, fue muy utilizada para realizar este tipo de paneles decorativos.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 92.

⁶⁸⁵ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, p. 92.

⁶⁸⁶ Krickeberg, Walter. Op. cit., 1982, p. 309-310.



Cartas Mexicanas. Benito Moxó. Rafael Ximeno y Planes
 Página 308. Lápiz sobre papel
 Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre

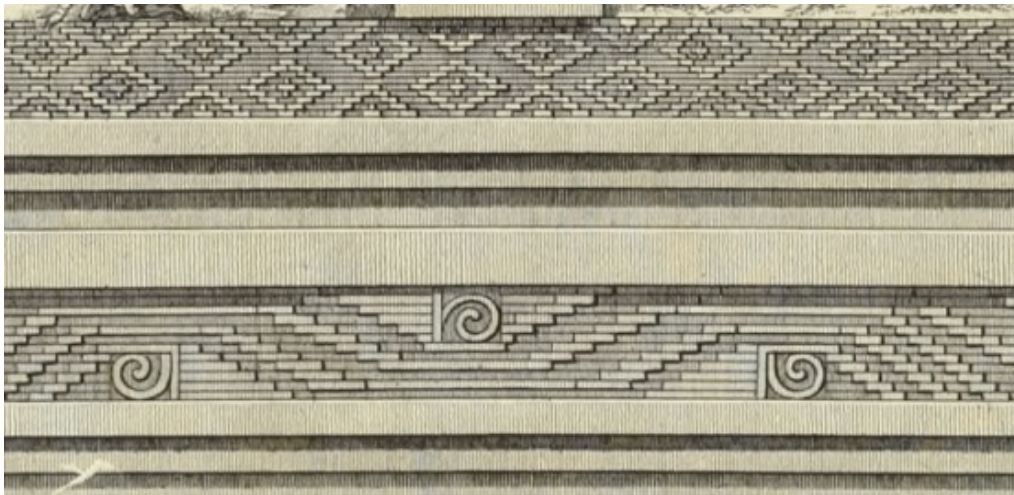
En este dibujo, que aparece en la penúltima página de *Cartas mexicanas*, Rafael Ximeno compone una especie de colofón semejante a los que hiciera en el año 1780 para la edición de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* de la Imprenta Real de Joaquín Ibarra. En este caso reproduce dos motivos decorativos copiados de los paneles que cubren los muros del Palacio de las Columnas de Mitla. La composición aparece firmada con la inscripción *R. Ximeno del. ex Musaeo Auctoris*.

No sabemos cómo llegaron a formar parte de la colección de Moxó estos paneles, quizá sean unas reproducciones a menor escala de los existentes en Mitla. En la parte superior del panel se copia el motivo decorativo llamado Quincunce o Cruz de Quetzalcóatl con grecas añadidas. Quincunce significa equilibrio y al parecer estos paneles representaban la armonía, el orden y el equilibrio mediante la utilización de las formas geométricas. En la parte inferior se copia otro friso de Mitla que combina la línea recta con escalones y grecas circulares como volutas.



Paneles decorativos. Palacio de las columnas
Mitla. Estado de Oaxaca

Cuando los misioneros españoles visitaron Mitla quedaron impresionados por los diseños geométricos de los paneles de piedra que adornaban y protegían los muros de adobe. En los edificios cuyos paneles rectangulares de piedra se han arrancado, las paredes se han derrumbado y solo quedan escombros. Donde han permanecido los paneles, los edificios precolombinos persisten. Los frisos están limitados por marcos que separan las superficies de cada una de las composiciones.⁶⁸⁷ Estos motivos también impresionaron a Humboldt, quien incluyó un grabado precisamente con los mismos paneles en su obra *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*.



Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique. Humboldt. París. 1810.
Paneles de Mitla. Lámina L (detalle). Página 270

⁶⁸⁷ Krickeberg, Walter. Op. cit., 1982, p. 309.

Ximeno sitúa encima del panel un vaso cerámico, circular con tres patas, de los que utilizaban para colocar frutas o joyas, muy frecuente en los enterramientos con utensilios habituales en la vida cotidiana. Debajo del vaso se ve una planta que se extiende a sus dos lados por el borde del panel, parece tratarse de una planta crasa. Ximeno abandona aquí el laurel y el acanto y sustituye esos motivos decorativos clásicos por una planta representativa del nuevo mundo, acorde con los motivos prehispánicos.

Moxó envió «tres gruesos volúmenes» de las *Cartas Mexicanas* a Manuel Godoy (1767-1851) pero ese manuscrito, al parecer, se perdió. Un sobrino de Moxó publicó en 1828 las *Cartas Mexicanas* de su tío como si fuera un libro de su propia autoría. El libro se llamó *Entretencimientos de un prisionero*, y estaba firmado por el barón de Juras Reales. Más tarde se publicaron dos ediciones de la obra de Moxó en Génova en 1836 y 1839, en todas ellas aparecían grabados con los dibujos de Rafael Ximeno, pero nunca se citaba su nombre. El nombre del dibujante aparece como Saavedra en Chuquisaca y el nombre del grabador Campo Antico. También aparecen dos láminas más firmadas por J. Amillo.⁶⁸⁸

Las *Cartas mexicanas* nos permiten conocer el acercamiento de Ximeno al arte mexicano prehispánico, cuya representación aborda con el mismo rigor y cuidado que sus dibujos en los que aparecen otros motivos de la antigüedad grecorromana, tal y como pudimos observar en el capítulo dedicado a sus trabajos como ilustrador de libros. Su interés por las culturas prehispánicas también queda reflejado en la libreta de dibujos, en las páginas que dedica a la excursión realizada a Texcoco y que analizaremos en el siguiente capítulo. En México, al igual que en Europa, el interés por la arqueología estaba presente entre las personas cercanas a las corrientes ilustradas. El jesuita expulso Pedro José Márquez (1745-1783) fue uno de los pioneros mexicanos en este campo, artistas y pensadores ilustrados comparten interés sobre los restos prehispánicos.⁶⁸⁹ La obra del arquitecto Francisco Guerrero y Torres (1727-1792), tal y como apunta Joaquín Bérchez,

⁶⁸⁸ Moxó, Benito María de. Op. cit., 1999, prólogo p. XXXIX y XLII.

⁶⁸⁹ Véase el apartado titulado Erudición histórica y coleccionismo ilustrado. El estudio de las antigüedades americanas y el mundo clásico (1741-1820) en Flores Flores, Óscar (coord.), *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014.

encuentra inspiración en los motivos geométricos prehispánicos, que aparecen reinterpretados en la Capilla del Pocito o en la casa Jaral Berrio.⁶⁹⁰

4. Diseño del cenotafio para la reina María Isabel Francisca

Esta estampa muestra el único ejemplo de la participación de Ximeno en un monumento funerario, tal y como explica la inscripción de la lámina se trata del *Cenotafio que a la memoria de D^a María Ysabel Francisca Reyna de las Españas se erigió en Méjico el año de 1819*. María Isabel de Braganza fue la segunda esposa de Fernando VII. Su niñez y juventud la pasó en Brasil donde se trasladó con su familia huyendo de Napoleón.

Recibió una esmerada instrucción que incluyó pintura y dibujo, para lo que se mostraba particularmente dotada [...] Destaca entre otras la creación de una institución anexa a la Academia de Bellas Artes dedicada a la enseñanza del dibujo para niñas, donando varios dibujos de su mano, producto de su aprendizaje con Vicente López, que sirvieron de modelos a las alumnas.⁶⁹¹

El matrimonio se celebró en 1816 y dos años después, a la edad de 21 años, fallecía inesperadamente.⁶⁹² Fue una reina que apoyó las Bellas Artes e impulsó con entusiasmo la idea de la creación de un museo para exponer los cuadros de las Colecciones Reales en el antiguo Museo de Ciencias Naturales, que en aquellos momentos estaba abandonado. Nació así, un año después de su muerte, el Museo del Prado.⁶⁹³ Para rendir homenaje a la reina Isabel de Braganza se celebraron toda una serie de actos litúrgicos recogidos en los protocolos de la Monarquía Hispánica. Entre otros, se levantaron varios cenotafios en distintas ciudades de España y América. En Madrid lo levantó el arquitecto mayor del rey Isidro Velázquez (1765-1840), en México Rafael Ximeno y Planes fue el encargado de su

⁶⁹⁰ Bérchez, Joaquín. «Francisco Guerrero y Torres y la arquitectura de la Ciudad de México a finales del siglo XVIII», *Annali di architettura*, n.º 15, Vicenza, 2003.

⁶⁹¹ VV. AA. *Vicente López (1772-1850)*, José Luis Morales Marín (comisario), Museo Municipal de Madrid, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1989, p. 216.

⁶⁹² Ximeno realizó su retrato, hoy en paradero desconocido, para ser colocado bajo el dosel del Palacio Virreinal, tal y como se ha explicado en el capítulo de este estudio dedicado al retrato.

⁶⁹³ Ortega Calderón, José María. *Todo el Prado*. Ediciones Todo el Prado. Madrid 1996. Introducción, p. XVII.

diseño. También se levantó uno en la ciudad de Guadalajara en México hecho por el escultor Dionisio Sancho (--), que era el escultor de cámara del rey, llegado a México para sustituir a Tolsá tras su muerte, y que, en esos momentos, se encontraba dirigiendo la edificación de la Casa de la Moneda.⁶⁹⁴



Cenotafio que a la memoria de D^a María Ysabel Francisca Reyna de las Españas Méjico 1819.

Rafael Ximeno, dibujo. Vicente Rodríguez, grabado.

Buril y aguafuerte sobre papel. s.m.

Biblioteca Nacional de España. Madrid

⁶⁹⁴ Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia del Arte de México. Grabados, Litografías y Documentos del siglo XVI al XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria de México, 1946, p. 151. También en Mínguez Cornelles, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México Virreinal*, Biblioteca de les Aules, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 1995, p. 118.

Como parte de la liturgia del duelo, se redactaban las Oraciones fúnebres para exaltar la figura del fallecido o fallecida. El sacerdote Manuel Fernández Varela (1772-1834), caballero de la real Orden de Carlos III y miembro de la real Academia de la Historia, entre otros cargos, pronunció la Oración Fúnebre en la Catedral de Lugo de la que era deán. En una nota a pie de página aclara una alusión, que hace en su sermón, al interés de la joven reina por las Bellas Artes.

Desde niña fue sumamente inclinada a las bellas artes. Tenía muchos conocimientos en música, arquitectura y pintura, y en el dibujo había hecho grandes progresos, aun después de su venida a España, según testimonio de su maestro don Vicente López, primer pintor de Cámara. Algunos bellos rasgos de S. M. en pintura fueron presentados al público con mucha aceptación en la Real Academia de San Fernando.⁶⁹⁵

Rafael Ximeno fue quien recibió el encargo de diseñar el cenotafio levantado en la Catedral de México a causa del fallecimiento de Tolsá en 1816, quien anteriormente se había ocupado de la realización de estos proyectos. Ximeno utilizó la estructura que inventara el arquitecto y escultor para las exequias del arzobispo Lizana y Beaumont en 1812. La estructura se guardaba en la bodega de la catedral, siendo adaptado para las exequias de la reina Isabel de Braganza, por ello aparece en su margen inferior firmado con la siguiente inscripción *Rafael Ximeno lo inventó y dibujó - P. V. Rodríguez lo grabó*. La estructura, a pesar de tener forma piramidal, reproduce la tipología tripartita originada por el túmulo de Carlos III diseñado por Antonio González Velázquez en 1789 y que se componía de zócalo, templete y pirámide y el cual, tal y como señala José Miguel Morales Folguera, «fue el más clásico de todos los túmulos americanos realizados a la memoria del monarca».⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ Fernández Varela, Manuel. *Oración Fúnebre por la Reina Nuestra Señora Doña María Isabel Francisca de Braganza. Predicada en la Santa iglesia catedral de Lugo el día 15 de Febrero del Presente año*, Madrid en la Imprenta de D. M. de Burgos, 1819, pp. 58-59.

⁶⁹⁶ Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 1991, pp. 264 y 282-283.



Cenotafio de Francisco Javier de Lizana y Beaumont, 1812.
Manuel Tolsá, dibujo. Vicente Rodríguez, grabado.
Butil y aguafuerte sobre papel. 58 x 43.5 cm
Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la Catedral, debajo de la cúpula que decorara en 1810, se situó un gran zócalo o podio cuadrado orientando cada lado a un punto cardinal. La fachada del cenotafio estaba orientada hacia el Sur, donde está el coro. Con un marcado estilo neoclásico, cada lado del cuadrado tenía una puerta adintelada con un frontón curvo en cuyo tímpano se situaron dos tibias cruzadas, en su intersección se apoyaba una calavera coronada. Flanqueando las puertas había paneles con poemas alusivos a la reina. Sobre los poemas había cuadros, en un formato de rectángulos alargados con las esquinas cortadas a triángulo. Representaban jóvenes con vestidos clásicos, a modo de virtudes o cualidades personales de la reina. En cada esquina del podio se situaron cubos que servían de soportes a pebeteros humeantes, que aludían a la fugacidad de la vida «Pues mis días en humo se disipan y mis huesos arden

lo mismo que un brasero».⁶⁹⁷ Sobre el podio se levantaba el segundo cuerpo de la fábrica, un templete cuadrado, abierto a los cuatro lados, con columnas lisas rematadas por capiteles jónicos con guirnaldas y festones que tantas veces fueron utilizados por Tolsá tomando como inspiración los repertorios de Sébastien Leclerc (1637-1714).⁶⁹⁸

Las columnas sostenían un entablamento compuesto por un arquitrabe de dos facies, un friso continuo adornado con roleos florales y una cornisa sobre dentículos. En el templete había una urna funeraria apoyada sobre una base rectangular con el escudo de España, dando frente al coro, cubierta, en parte, por un manto regio sobre el que había un rico almohadón de terciopelo negro, con flecos y borlas doradas, con un cetro y una corona real. Todo cubierto con cortinas y telas de color negro con festones y borlas blancas o de color oro.

Encima del templete se creaba una nueva plataforma de la que arrancaba el tercer cuerpo del cenotafio, una pirámide que seguía las líneas de los contrafuertes del segundo cuerpo. En cada lado de la pirámide se habían colocado paneles imitando tarjas o lápidas de mármol con inscripciones alusivas a las cualidades de la reina. Las lápidas estaban flanqueadas por jarrones clásicos funerarios del tipo lekitos, sobre las lápidas pebeteros circulares excepto en el lado sur, elementos muy característicos de las obras de Tolsá. Allí Ximeno había colocado un retrato de la reina, en un marco ovalado, con una corona de laurel en la parte superior. Dos ángeles niños, posible alusión a las almas de sus hijas fallecidas, sostenían y mostraban la imagen de una jovencísima María Isabel de Braganza. En la lápida que le servía de apoyo se leía: *Elisab. Regina, Felix, Pía, Augusta, Concordia, Armonía.*

La cúspide de la pirámide terminaba con una plataforma ocupada por una estatua de una mujer mirando al cielo, con un libro y una cruz, que era el símbolo de la religión cristiana. Cuando Tolsá realizó esta pirámide-cenotafio para las exequias del arzobispo

⁶⁹⁷ *Libro de los Salmos*. Salmo (102, 2), *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao 1967, p. 759.

⁶⁹⁸ Bérchez, Joaquín. «El adorno no fue delito: Tolsá en México», *Tolsá. Joaquín Bérchez-Fotografías*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, pp. 90-91.

Francisco Javier de Lizana, posiblemente, para realizar esta figura, se dejara aconsejar por Ximeno.

Para completar toda la escenografía y por tratarse de un miembro de la familia real, Rafael Ximeno colocó cuatro columnas gigantes exentas en las esquinas del podio o primer cuerpo del cenotafio. Eran de orden compuesto y en lo alto de los capitales sostenían coronas reales. Recibían los ricos cortinajes de telas negras, con flecos blancos o dorados, que salían de una gran corona real, colgada en la cúpula, que cubrían todo el cenotafio. Las dos primeras columnas se adornaban con grandes lazos en la parte superior del fuste. En el lazo de la derecha se leía *Plus* y en el de la izquierda *Ultra*. El cenotafio se erigió durante los días 9 y 10 de junio, permaneciendo en la Catedral hasta septiembre del mismo año.⁶⁹⁹ Era una obra en la que se fundían el gusto neoclásico de Tolsá y el de Ximeno para realizar un cenotafio, casi laico, en el que se habían desterrado todas las alusiones a la religión excepto por la imagen que coronaba la pirámide.

5. Tarjetas de visita

Conocemos la existencia de al menos dos tarjetas de visita diseñadas por Ximeno, son las realizadas para el escultor y arquitecto Manuel Tolsá y para la Marquesa de San Román. Son ejemplos aislados, posiblemente realizadas como favor personal ya que con estas dos personas Ximeno debió tener una estrecha relación de amistad; con Tolsá por ser su paisano, colega y colaborador en varios proyectos artísticos y, con la Marquesa de San Román, por ser la esposa del Viceprotector de la Academia de San Carlos de México. La moda de las tarjetas de visita se instauró en España a mediados del siglo XVIII proveniente de Francia y por influencia de la presencia borbónica en la península.⁷⁰⁰ Era una manera más de establecer diferenciación entre clases y ejemplo de buen gusto dentro del ámbito cortesano; la nobleza, el alto funcionariado y la creciente burguesía comercial eran las personas que utilizaban estas elegantes tarjetas. Esta moda también pasó al ámbito novohispano

⁶⁹⁹ Maza, Francisco de la. Op. cit., 1946, p. 145.

⁷⁰⁰ Aguilar Piñal Francisco. «Otra innovación del siglo XVIII: las tarjetas de visita» *Bulletin Hispanique*, tomo 104, n.º 1, 2002, p. 23.

Fue común entre los artistas hacer uso de estas tarjetas, vemos como el propio Francisco de Goya (1746-1828) en uno de sus cuadros incluye de manera curiosa la suya, lo que sirve a su vez para firmar la obra. Es en el *Retrato de Manuel Osorio Manrique de Zúñiga* donde una urraca porta en su pico la tarjeta del pintor ante la atenta mirada de un grupo de gatos.⁷⁰¹ Distinguimos en la tarjeta una serie de elementos que hacen referencia a la profesión de pintor de Goya, hay una paleta, varios pinceles, un tiento, un lienzo y varios libros. Otros artistas optaban por tarjetas genéricas, en las que no hay ninguna alusión a su trabajo, es el caso de algunas de las recogidas por Francisco Aguilar, entre ellas las de Anton Rafael Mengs (1728-1779) o Manuel Salvador Carmona (1734-1820).⁷⁰²



Retrato de Manuel Osorio Manrique de Zúñiga. Francisco de Goya
Óleo sobre lienzo. 127 x 101.6 cm
Metropolitan Museum of Art. Nueva York

⁷⁰¹ Metropolitan Museum of Art. Accession Number: 49.7.41

⁷⁰² Aguilar Piñal Francisco. Op. cit., 2002, pp. 37-38.



Retrato de Manuel Osorio Manrique de Zuñiga (detalle). Francisco de Goya
 Óleo sobre lienzo. 127 x 101.6 cm
 Metropolitan Museum of Art. Nueva York

En algún momento anterior a su partida hacia la Nueva España, Manuel Tolsá le encargó a Rafael Ximeno la realización de un diseño para su tarjeta de visita, suponemos que el encargo se realizó en España ya que la tarjeta fue grabada por Mariano Brandi, colaborador de Ximeno en numerosas ocasiones durante su etapa como dibujante de grabados. El motivo representado en este pequeño elemento consta de dos elegantes esfinges, apoyadas en una roca, cuyo frente se adorna con una guirnalda de flores, con una gran rosa en el centro; sostienen sobre sus espaldas un friso con el nombre y apellido del artista: D. MANUEL TOLSA. «Las esfinges representan para Piero Valeriano la inteligencia o la agudeza de ingenio».⁷⁰³ Para Ripa «la esfinge puede significar agudeza de ingenio, pues no hay cosa en el mundo tan oculta y escondida que la agudeza del humano ingenio no pueda descubrir y divulgar».⁷⁰⁴ Unas flores encuadradas en los extremos del friso, se adelantan creando un efecto retranqueado enfatizado por la luz que entra del lado izquierdo, creando unas zonas de sombra, para dar volumen a la composición.

⁷⁰³ Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serval, Barcelona, 2002, p. 236.

⁷⁰⁴ Ripa, Cesare. *Iconología*, Tomo I, Editorial Akal, Madrid, 1987, pp.74-75.



*Tarjeta de visita de Manuel Tolsá. Rafael Ximeno, dibujo. Mariano Brandi, grabado. Buril y aguafuerte sobre papel. 69 x 111 mm
Biblioteca Nacional de España. Madrid*

El friso tiene una pequeña cornisa con una moldura en su base. En la parte superior de la imagen y ocupando el centro del friso una cabeza, un mazo de escultor y un cincel finos nos avisan de la profesión del titular de la tarjeta. Unos paños desplegados sobre el friso, lo desbordan y caen por delante creando una zona de sombra. Unas hojas de laurel, reconocimiento al mérito artístico, asoman por detrás de la cabeza. En el margen inferior del diseño aparece la inscripción *Rl. Ximeno lo dibujó – M. Brandi lo grabó*. Aunque se presente como escultor al personaje, la elección del friso, elemento arquitectónico, anticipa de manera premonitrice la extensa actividad que Manuel Tolsá desarrollará en México como arquitecto. En la parte inferior del grabado y fuera de la lámina, hay una anotación a mano donde se escribe: *Célebre fundió a la estatua de Carlos 3 en México*, el receptor de la tarjeta pone énfasis en el trabajo de fundición de la escultura del *caballito* aunque se confunde de monarca en su anotación ya que la estatua fue realizada en honor a Carlos IV.

La otra tarjeta de visita que conocemos fue la realizada para María Guadalupe de Moncada y Berrio (1762-1840), Marquesa de San Román. El marquesado de San Román de Ayala es un título nobiliario creado por el rey Juan II en 1691, el Rey Carlos IV cambió su denominación a Marquesado de San Román en 1798 siendo la portadora del título María

Guadalupe de Moncada y Berrio. Es posible que la marquesa necesitara dar a conocer su nueva denominación y de ahí el encargo a Ximeno, ya que ella tenía una fuerte presencia en la corte virreinal, estaba casada con el alto funcionario Francisco Fernández de Córdoba y Zayas (1756-1818) quien fungía, entre otros cargos, como superintendente juez privativo de la Real Casa de la Moneda y Presidente de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos.⁷⁰⁵ La propia Marquesa fue distinguida con el nombramiento de Directora Honoraria del ramo de pintura de la Academia.⁷⁰⁶



Libreta de dibujos. Página 219

En la libreta de dibujos de Ximeno encontramos cuatro propuestas diferentes para este proyecto. Utiliza tinta y aguada para mostrar de una manera más fiel el resultado final que tendrá la tarjeta de visita una vez grabada. Observamos que tres de los diseños tienen un aire más rococó. El primero consta de una filacteria que envuelve un ramo del que pende

⁷⁰⁵ Fuentes Rojas, Elizabeth *et al.* *Crisis y consolidación del México Independiente en la Medallística de la Academia de San Carlos (1808-1843)*, Catálogo de Numismática, ENAP, UNAM, México, 2000, vol. II, p. 17.

⁷⁰⁶ «Académicos de Honor, entre los que figuraban los más ilustres personajes de la Colonia, en las artes, en las ciencias, en la milicia, en la iglesia, en el gobierno, y se distinguía entre ellos una ilustre dama, la Señora Marquesa de San Román, que mereció también ser titulada Directora Honoraria, en el ramo de pintura» González Obregón, Luis. *La vida en México en 1810*, Editorial Stylo, México, 1943, p.71.

una guirnalda de flores. Los otros dos muestran una orla sostenida por geniecillos, tan utilizados por Ximeno en sus ilustraciones para libros, que aparecen rodeados de motivos vegetales. El otro diseño, mucho más sobrio y moderno es el que consta de una orla moldurada con cartela y guirnalda floral, siendo este el único elemento decorativo y que da un toque femenino al diseño.



Tarjeta de visita de la Marquesa de San Román. Rafael Ximeno, dibujo. Vicente Rodríguez, grabado.
 Butil y aguafuerte sobre papel. 90 x 114 mm
 Biblioteca Nacional de España. Madrid

En la Biblioteca Nacional de España se conserva un ejemplar impreso de la tarjeta de visita realizado por Ximeno para la Marquesa y que presenta un diseño muy diferente a los ensayados en la libreta. Quizá estos bocetos fueron unas primeras ideas o quizá Ximeno diseñó varias tarjetas para la Marquesa y solamente hemos podido conocer el resultado final de una de ellas. En esta ocasión Ximeno colabora con el grabador valenciano Pedro Vicente Rodríguez (1775-1822) director del ramo en la Academia, puesto del que se hizo cargo por nombramiento de Ximeno a su llegada a México en 1811 y el cual había estado

vacante desde el fallecimiento de Joaquín Fabregat en 1807.⁷⁰⁷ Ximeno también trabajó con él en la realización de la estampa que presenta el diseño del cenotafio de la Reina María Isabel Francisca de Braganza.⁷⁰⁸ La tarjeta está firmada: *Rl. Ximeno lo dibujó – Rodrgz. lo grabó.*

En la tarjeta de visita de la marquesa de San Román, representa a una mujer hermosa, con los cabellos largos y claros, ceñidos por una diadema de perlas. Aparece sentada con elegancia sobre una nube. Parece que se trata de una representación de la Aurora, aunque no sigue los patrones exigidos, la presenta como la Aurora por ser la parte más hermosa del día. Cuando Rafael Ximeno quiere representar una figura alegórica escoge solo algunos de los atributos representativos desestimando otros, creando con ello imágenes nuevas. Vincenzo Cartari describe así a la aurora «algunos representan a la aurora surgiendo del cielo al alba, toda brillante, y esparciendo en el aire rosas púrpuras y otras flores».⁷⁰⁹

En el diseño de Ximeno, el sol está saliendo tras la figura femenina llenando el espacio con rayos de luz que iluminan la cabeza y los cabellos de la joven. Sobre ella vemos la estrella de la mañana, que es la última en esconderse, «la grande y reluciente Estrella que sobre la cabeza lleva se llama Lucifer, es decir «portadora de la luz», simbolizando con ella los Egipcios el Crepúsculo de la Mañana».⁷¹⁰ Con su mano derecha «esparce flores sobre la tierra en demostración de alegría, porque ellas parece que adquieren nueva vida y fragancia en aquellos momentos».⁷¹¹ Con su mano izquierda sostiene un cetro y una filacteria que muestra el título nobiliario: LA MARQUA. DE S. ROMAN, de la señora María Guadalupe de Moncada y Berrio. El cetro que lleva en su mano es propio de la realeza pero también pueden llevarlo personajes que se quieran exaltar

⁷⁰⁷ AAASC, Doc. 1251. Fechado el 29 de enero de 1811.

⁷⁰⁸ En 1817 sería nombrado tasador de las obras de grabado en lámina y en 1814 grabó en hueco la medalla conmemorativa de la restitución de Fernando VII. Correa, Antonio (coord.), «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII», en *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la Exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museu Sant Pius V, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993, pp. 144-145.

⁷⁰⁹ Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serval, Barcelona, 2002, p. 262.

⁷¹⁰ Ripa, Cesare. *Iconología*, Tomo I, Editorial Akal, Madrid, 1987, p. 242.

⁷¹¹ Fabre, Francisco José. *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa. Madrid, 1829, p. 242.

por sus cualidades. Así llevan cetro, Cibeles, la Fortuna, la Fortaleza, la Justicia, la Filosofía, la Teología.⁷¹² Con él se quiere significar el conjunto de virtudes que poseía la marquesa.

Rafael Mengs durante su estancia en España como decorador del Palacio Real pintó cuatro imágenes, para la sala de conversación y tocador de la Princesa María Luisa Teresa de Borbón y Parma, que recogió Antonio Ponz en su Viaje de España:

En la sala de conversación, y tocador de la Princesa no hay más cuadros que las sobrepuestas, y representan las cuatro estaciones del día, y de la noche en figuras significativas de la mañana, del mediodía, de la tarde, y de la media noche, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs.⁷¹³

Estos cuadros pudieron ser vistos por Rafael Ximeno, que tenía a Mengs como una referencia desde sus años como alumno en San Fernando, y utilizar su recuerdo para representar una imagen de la *belleza ideal* en la tarjeta de la Marquesa de san Román.

La figura de la Aurora tiene rasgos parecidos, en cuanto a la indumentaria, a la imagen de Casandra que Ximeno inventó para ilustrar la novela del mismo nombre. No podemos aventurar si se trata de un retrato verdadero de la marquesa o la creación de un personaje simbólico porque no se ha podido encontrar ningún retrato de la marquesa, para establecer comparaciones.

⁷¹² Tervarent, Guy de. Op. cit., 2002, p. 150.

⁷¹³ Ponz, Antonio. *Viaje de España. En que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo VI. Trata de Madrid, y sitios Reales. Segunda Impresión. Joachin Ibarra. Impresor de Cámara de S. M. Madrid. 1782, p. 46. Citado por Jordán de Urríes y de la Colina, Javier. «La pintura mural», en *Carlos III Majestad y ornato. En los escenarios de un rey ilustrado*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2016, p. 175.

Capítulo 7. La libreta de dibujos

Una vez que te hayas avezado en perspectiva y tengas en la memoria todos los miembros y cuerpos de las cosas, deberás andar vagando con frecuencia, Y en tus paseos observar y considerar los lugares y los actos de los hombres cuando hablan, disputan, ríen o pelean entre sí; pero no solo los actos de estos mismos hombres si no incluso los actos que realizan los que están alrededor, los que a aquellos separan y los mirones. Anota estos con breves trazos, de muestra, en un pequeño cuaderno que siempre has de llevar contigo; sea este de papel coloreado, porque no lo hayas de borrar, que basta con cambiar el viejo por uno nuevo. En efecto, no son estas cosas para ser borradas, sino, por el contrario, para ser diligentemente conservadas, pues las formas y posiciones de las cosas son infinitas de suerte que la memoria es incapaz de retenerlas. Así, tu conservarás estos [bosquejos] como tus guías y maestros.⁷¹⁴

Es posible que antes de emprender su viaje a la Nueva España, Rafael Ximeno recordara el momento en el que partió a Roma y por ello decidió comenzar una libreta de apuntes que le sirviera para ir plasmando todo aquello que le llamara la atención o que le pudiera servir como inspiración en futuras obras mientras iba adentrándose en territorios desconocidos para él. Los libros de memoria o *taccuini* fueron una constante en los pensionados que partían a Roma desde la Academia de San Fernando. En el punto 28 de las instrucciones que recibían los estudiantes se recomendaba su utilización de la siguiente forma:

Traerán siempre consigo libros de memoria en que apuntar las obras más dignas que encuentren en los templos, palacios, jardines y fuentes, y los adornos antiguos y modernos donde quiera que los hallen.⁷¹⁵

Fueron estos cuadernos unos instrumentos de uso muy personal en el que cada pensionado mostraba su faceta artística más íntima. En ellos apuntaban solamente aquello que les inspirara o motivara especialmente y, a pesar de que a grandes rasgos seguían

⁷¹⁴ Vinci, Leonardo da. *Tratado de pintura*, Ediciones Akal, Madrid, 2007, pp. 398-397.

⁷¹⁵ Instrucción para el Director y los Pensionados del Rey en Roma, transcrita en López de Meneses, Amanda. «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 41, 1933, pp. 296-299, pp. 296-99.

también las recomendaciones y las instrucciones de la Academia, ellos eran los que elegían en última instancia detenerse ante un cuadro, fresco, o escultura específica.

Para aprovechar al máximo su estancia en Italia, además de seguir las recomendaciones de Francisco Preciado de la Vega quien tenía el papel de tutor de los pensionados y sugería a éstos la copia de una serie de obras que debían ser observadas, los artistas realizaban pequeñas excursiones y recorridos por la ciudad romana siguiendo guías como la escrita por Filippo Titi *Studio di Pittura, Scoltura et Architettura nelle Chiese di Roma*⁷¹⁶, utilizadas también por muchos de los viajeros europeos en su etapa italiana del Grand Tour. Con sus cuadernos siempre a mano capturaban en ellos todos los elementos que llamaban su atención.

Es posible que a su regreso a Madrid estos cuadernos fueran revisados en la Academia de San Fernando para demostrar su progresión y aprovechamiento de la estancia, como complemento a los dibujos y cuadros que iban enviando periódicamente los pensionados para mostrar sus avances. Pero lo que queda claro es que, fundamentalmente, eran un instrumento de uso personal que les iba a servir como herramienta de aprendizaje, plasmación de imágenes para recuerdo e inspiración para sus futuras obras. Tanto Maella como Goya, que partieron a Roma sin pensión y que, por tanto no tenían que rendir cuentas en San Fernando, hicieron uso profuso de su cuaderno.⁷¹⁷ En el caso de la libreta de Goya queda patente, en cierta manera, un carácter menos sistemático y más heterogéneo que quizá sea solo la expresión de su carácter o quizá muestre que, al no tener que presentarlo para su evaluación, utilizara su *taccuino* de una manera aún más personal (incluye

⁷¹⁶ Citada en Reuter, Anna. «José del Castillo. Cuadernos italianos», *Roma en el bolsillo cuadernos de viaje y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, Matilla, José Manuel (coord.), Museo del Prado, Madrid, 2013, p. 31.

⁷¹⁷ Mariano Salvador Maella decide trasladarse en 1758 a Roma costeándose su viaje tras no haber obtenido la pensión de la Academia de San Fernando en los concursos de 1756 y 1757. Ya en Italia conseguirá el patrocinio de José Torrubia, naturalista franciscano. En 1760 la Academia madrileña le concederá una beca extraordinaria. Mano, José Manuel de la y Matilla, José Manuel. «Mariano Salvador Maella. Cuaderno Italiano», en *Roma en el bolsillo cuadernos de viaje y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, Matilla, José Manuel (coord.), Museo del Prado, Madrid, 2013, p. 39.

anotaciones sobre adeudos, borradores de cartas, itinerarios de viaje o fechas importantes en su vida como el día de su boda o el bautizo de sus hijos).⁷¹⁸

Muchos de los artistas que estuvieron en Roma siguieron utilizando sus *taccuini* a su regreso a España, continuaban tomando apuntes y también les servían para esbozar sus propias obras. Francisco de Goya y José del Castillo, por ejemplo, tomaron apuntes de los paisajes alrededor de la ciudad de Madrid que más tarde les sirvieron como referencia a la hora de elaborar sus cartones para tapices.⁷¹⁹ Mariano Salvador Maella realizó apuntes preliminares para algunas de las obras que realizó en el Palacio Real de Madrid y en el Palacio del Pardo.⁷²⁰

Los cuadernos tenían un tamaño de octavo mayor (18-22cm.) Este formato era idóneo para ser transportado cómodamente. Se podía sostener con una mano y dibujar con la otra para poder tomar apuntes rápidos sin necesidad de apoyo. Las técnicas utilizadas en estos cuadernos se diferenciaban entre las secas (lápiz y sanguina) y las húmedas (tinta y aguada). Generalmente, se utilizaban las técnicas secas para los apuntes rápidos, ya que los lápices negros y la sanguina eran fáciles de transportar y porque al no necesitar tiempo de secado podía cerrarse el cuaderno de forma inmediata sin miedo a que el dibujo recién realizado fuera a malograrse o que fueran a ensuciarse las hojas adyacentes. Las técnicas húmedas se utilizaban para dibujos o composiciones más complejas o para dar acabados a los apuntes que se habían tomado a lápiz o sanguina.

Sobre la utilización de las diferentes técnicas habla Anna Reuter: «Los dibujantes solían utilizar para los primeros apuntes realizados a pie de calle o en plena naturaleza las técnicas secas, como el lápiz negro, más presente entre los españoles, y la sanguina, utilizada desde la época del mandato de Charles Natoire en la Académie de France especialmente para trabajar los paisajes, Y de la que hicieron magnífico uso Hubert Robert o Jean Honoré Fragonard. Prensadas en barritas y colocadas en portatizas, eran más fáciles y cómodas de llevar en el bolsillo que el tintero. Pero a menudo los artistas también

⁷¹⁸ Reuter, Anna. «El cuaderno italiano de Goya», en *Goya e Italia*, Sureda, Joan (coord.), Fundación Goya en Aragón y Turner, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 2008, vol. 2, p. 87.

⁷¹⁹ Reuter, Anna. Op. cit., 2013, p. 31.

⁷²⁰ Mano, José Manuel de la y Matilla, José Manuel. Op. cit., 2013, p. 42.

utilizaban las tintas, especialmente la de bugalla, aplicadas a modo de retoque con la pluma o el pincel. Los pensionados como Pajou y Traverse, pero también José del Castillo y Primo, retomaron a menudo sus bocetos realizados *in situ* para recrear con sutiles aguadas las sombras y las luces». ⁷²¹

En cuanto a la utilización del cuaderno en sentido vertical u horizontal, dependía de la preferencia del artista o de las necesidades específicas de cada dibujo. A veces se utilizaban las dos páginas para composiciones más extensas. Muchos artistas solo dibujaban en el recto y el verso lo reservaban para anotaciones; servía para evitar confusiones ya que a veces los trazos del dibujo se transparentaban en el verso cuando se utilizaban tintas o aguadas. Con las sanguinas y otros materiales pulverulentos, los dibujos dejaban su huella en la página anterior, donde quedaba invertido el mismo dibujo o composición. Esto ha servido para que en algún caso en el que se han encontrado páginas faltantes, se pudiese reconstruir el dibujo original al fijarnos en la huella.

José Manuel Matilla destaca el carácter secuencial de los cuadernos como seña de identidad de estos soportes: «A diferencia de los dibujos sueltos que, aunque elaborados como parte de un proceso creativo, difícilmente permiten explicar con claridad su desarrollo, en los cuadernos podemos valorar, a través del análisis de las secuencias, el proceso mental del artista o su itinerario físico por las calles, edificios o colecciones, en última instancia, por su propia vida». ⁷²² Y, aunque en ocasiones el uso de estos cuadernos por parte de su autor no seguía un orden específico (podían utilizar de manera salteada las páginas u ocupar años después hojas que habían dejado en blanco) no dejan de ser un conjunto de obras unidas que llegan hasta nosotros de la manera específica en las que fueron concebidas por el artista, a no ser que presenten páginas arrancadas o hayan sido desmembrados por completo con el fin de comercializar las hojas a modo de dibujos sueltos.

⁷²¹ Reuter, Anna. «Los cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII 'Libros de memoria' en formato bolsillo», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, p. 31.

⁷²² Matilla, José Manuel (coord.). *Roma en un cuaderno. Roma en el bolsillo cuadernos de viaje y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 2013, p. 10.

Por ahora, no se ha podido corroborar si Ximeno utilizó un *taccuino* durante su estancia romana, pero sí tenemos constancia de que desde que partió de la península hasta el final de sus días le acompañó en su periplo novohispano un cuaderno en el que fue plasmando todo aquello que iba descubriendo y que le llamaba su atención. Representó personas, paisajes, animales, plantas, etc... También utilizó las páginas del cuaderno para seguir ejercitando su mano en el dibujo académico y para esbozar ideas y ensayar composiciones para proyectos de mayor envergadura.

La libreta de dibujos de Ximeno fue adquirida alrededor de 1980 por la Sociedad de Ex alumnos de la Facultad de Ingeniería de la UNAM (SEFI) siendo su anterior propietario Don Luis Quintanilla. La vinculación de la SEFI con el Palacio de Minería, sede desde 1867 de la Escuela Especial de Ingenieros de la UNAM, impulsó la compra de este volumen, ya que como hemos señalado con anterioridad, fue Ximeno quien decoró la Capilla de la escuela Real de Minas, edificio que, en su conjunto, fue uno de los proyectos arquitectónicos más ambiciosos de la época y obra de Manuel Tolsá. En 1985 la SEFI publicó una edición facsímil del cuaderno, acompañado de un estudio sobre Rafael Ximeno realizado por Xavier Moysén, que es hasta la fecha el único monográfico dedicado al artista valenciano.⁷²³

El cuaderno tiene un formato de 21x15 cm. y consta de 355 páginas, de las cuales más de la mitad contienen trazos con un grado mayor o menor de acabado. El papel presenta unas marcas de agua en las que se puede leer DN JOAQN OSCA ONTENTE, siendo el lugar de origen de este material la ciudad valenciana de Onteniente. Las técnicas que utilizó Ximeno son lápiz plomo y sanguina en cuanto a técnicas secas y tintas roja y negra además de aguada y acuarela respecto a las húmedas. Predomina el uso del lápiz negro y es muy destacada la presencia de las tres acuarelas perfectamente acabadas y que representan los retratos de dos mujeres (pág.129 y pág. 121) y un niño (pág.145), conocemos muy pocos ejemplos de obras realizadas en esta técnica dentro de la época

⁷²³ Xavier Moysén no analiza de manera exhaustiva el contenido de la libreta de dibujos sino que apenas le dedica un pequeño estudio a modo de presentación.

Moysén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), UNAM, México, 1985.

virreinal. Quizá Ximeno utilizara este cuaderno como una suerte de tarjeta de presentación, en la que además de mostrar su destreza en el dibujo, pudiera quedar patente su habilidad en el manejo del color y quizá por ello incluyó estas tres delicadas acuarelas.

Nunca ha habido dudas sobre su atribución ya que en la primera página aparecen las iniciales R.X. y más adelante su nombre completo. Además podemos saber que fue utilizada desde su partida de la península en 1793⁷²⁴ (se observa el itinerario del viaje reflejado en sus hojas; hay paisajes pertenecientes a las escalas en Tenerife, Puerto Rico y Santo Domingo) hasta al menos el año de 1821, última fecha anotada en el cuaderno (pág. 308). La primera referencia bibliográfica que tenemos sobre la libreta de dibujos es de 1931⁷²⁵ y su importancia para entender la personalidad artística de Ximeno también queda resaltada por Jaime Cuadriello quien ha señalado que los apuntes del artista valenciano y su compromiso con el costumbrismo quedan integrados en sus obras murales del *Milagro del Pocito* (Palacio de Minería) y la *Subelevación de los Indios del Cardonal* (Convento del Santo Cristo de Santa Teresa) donde Ximeno tuvo que crear una nueva iconografía para estos episodios tan importantes en la historia de la colonia: «Ximeno entendía que el género y el contexto localista le imponían la participación variopinta de los tipos «del natural» y no meramente la artificialidad aprendida del idealismo académico».⁷²⁶ Vemos de nuevo el impulso renovador de Ximeno dentro del arte academicista ya que supo integrar dentro de sus obras lo que observaba a su alrededor y no se regía únicamente por alcanzar el concepto del «bello ideal» solamente a través de la copia de las obras de la antigüedad clásica.

Observando el contenido del cuaderno⁷²⁷ podríamos dividir en seis categorías los diferentes tipos de dibujos realizados. Predominan los que contienen figuras humanas,

⁷²⁴ Archivo General de Indias, año 1793, Arribadas, 517, N.20.

⁷²⁵ González de Mendoza, José María «El álbum de croquis de Ximeno», *Crisol* n.º 25, México, enero 1931, pp. 43-49. Toussaint también hace referencia a la libreta años más tarde citando el trabajo de González de Mendoza. Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1967, p. 207.

⁷²⁶ Cuadriello, Jaime. «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 227.

⁷²⁷ La libreta fue restaurada por el Departamento de Bienes Artísticos y Culturales de la UNAM con anterioridad a la publicación de su edición facsimilar. Casi todas sus páginas fueron sometidas a un proceso de limpieza, consistente en lavado y desacidificación, para consolidar tanto el soporte como los dibujos. Se decidió reencuadrar la libreta con un nuevo pergamino y cartones en sus cubiertas, ya que

dentro de esta categoría, la mayoría de escenas son bocetos y apuntes de composiciones de temática religiosa, también hay escenas que capturan a personas realizando actividades cotidianas además de figuras sueltas, tomadas del natural. La siguiente categoría destacable es la de los retratos, a los que Ximeno da diferentes grados de acabado y detalle. Hay también un gran número de paisajes así como numerosas representaciones de animales y plantas, especialmente en la primera parte del cuaderno, correspondiente al viaje transoceánico a la Nueva España. Ximeno también dibujó varios objetos de uso cotidiano y por último destacaremos, una serie de adornos a modo de repertorio ornamental neoclásico.

1. Figuras humanas

Tal y como hemos mencionado, la mayor parte de páginas de la libreta contienen dibujos en los que aparecen figuras humanas. Un gran número de estos dibujos son apuntes espontáneos con modelos improvisados. En la primera mitad del cuaderno, correspondiente a la travesía en barco de Ximeno, se suceden imágenes de marineros y otros pasajeros. Seguramente el artista realizó éstos dibujos para ejercitar su mano, su capacidad de observación y seguramente también, para entretenerse en tan largo viaje.

Aprovecha los momentos en los que los marineros están realizando alguna tarea que los mantenga en una postura medianamente estática para poder dibujarlos, como por ejemplo en la página 30 donde vemos situado de perfil y cuerpo entero a un marinero sosteniendo una tira de tela entre sus manos. En la página 41, vemos a uno de ellos sentado golpeando con un porrino la relinga de una vela para ablandar sus costuras y hacerla así más manejable.⁷²⁸ En la página 43 otro aparece de pie mientras se inclina por la borda, recogiendo alguna cuerda o aparejo. Aquí Ximeno muestra con detalle los ropajes de este hombre, camisa blanca sobre la que lleva un chaleco, pantalones hasta media pantorrilla y

los originales se encontraban en un estado de conservación muy deteriorado, probablemente por el uso continuado que de él hizo Ximeno a lo largo de los años además del paso del tiempo. La libreta fue cosida con cintas, en lugar de cordeles para así facilitar su apertura y la posibilidad de observar las hojas en su totalidad, incluyendo el margen interno, ya que Ximeno en numerosas ocasiones realiza dibujos ocupando hojas enteras Moyssén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), México, 1985, pp. 38 y 39.

⁷²⁸ Información facilitada por Eduardo Bernal González-Villegas, Jefe del Departamento de Historia del Instituto de Historia y Cultura Naval. Ministerio de Defensa. España.

pies descalzos. También dibuja a los marineros en momentos de descanso, en la página 27 Ximeno utiliza el lápiz rojo para pintar las piernas y el rostro del marinero que aparece sentado en el suelo de espaldas a nosotros o en la página 123 donde, sentado sobre un cañón y con las piernas cruzadas, el marino parece estar leyendo o entretenido con algo que sujeta entre sus manos. En la página 59, un marinero le da un masaje a otro, quien gira su cabeza hacia atrás agradeciendo el favor a su compañero. En estos dibujos notamos el trazo preciso del lápiz de Ximeno, que se preocupa en mostrar el juego de luces y sombras en los cuerpos según la incidencia lumínica y también el detalle de los pliegues de la ropa de los marineros, al mismo tiempo que capta las actitudes de estas personas.



Libreta de dibujos. Página 41



Libreta de dibujos. Página 43

También esboza imágenes de otros pasajeros, como por ejemplo en la página 19 donde aparece de espaldas un hombre con peluca, casaca corta, calzones y medias. En el barco también viajaron unos monjes franciscanos en los que Ximeno encontró un sujeto interesante que trabajar en su *taccuino*. Destacan los dibujos de las páginas 87 y 89, en las que vemos al mismo monje en diferente pose; primero apoyado en una mesa escribiendo, Ximeno le dibuja desde un punto de vista alto tomando como eje la diagonal del borde de la mesa y dejando en blanco el resto de la página. Podemos observar perfectamente su cabeza

tonsurada y la actitud reflexiva del monje, que parece haber hecho una pausa para pensar sus próximas líneas. En la hoja siguiente, parece que Ximeno decide ponerse frente a él para retratarle desde otro punto de vista. Vemos como el monje sigue sentado y con el brazo apoyado en la mesa, pero ahora nos mira de manera directa. Ximeno utiliza los pliegues de su hábito para practicar los dibujos de paños que tantas veces habrá realizado a lo largo de sus años de formación. La expresión del monje es seria, con una ceja alzada y la boca apretada, medio rostro está ensombrecido. La imagen resultante es de tal equilibrio y medida que el pintor finaliza el dibujo trazando un ligerísimo nimbo sobre la cabeza del franciscano.



Libreta de dibujos. Página 87



Libreta de dibujos. Página 89

La actividad cotidiana del viaje también se refleja en las páginas del cuaderno, en la página 47 vemos a un franciscano en camisa y calzones a la vez que sostiene su hábito en la mano mientras lo sacude. Otras cuantas imágenes tienen como protagonistas de la acción los cañones. En la página 32 otro religioso prende fuego a la carga del cañón con una mecha. Ximeno capta el preciso momento en el que sale un fagonazo enorme por el orificio trasero del cañón. El personaje, quizá anticipando el peligro, aparece con el hábito arremangado. Tanto las manos, rostro, mecha y fuego, están dibujadas con sanguina. En la

página siguiente hay un marinero sentado en el cañón preparando algún elemento para la próxima carga.



Libreta de dibujos. Página 32



Libreta de dibujos. Página 36

El momento preciso del disparo queda registrado en la escena dibujada más adelante, un artillero con espada al cinto está dando la orden de fuego (palabra que Ximeno escribe al lado de su boca), mientras que la persona encargada de disparar se lamenta diciendo la frase: *se apagó la mecha*. Detrás de él aparece otra persona con gesto desesperado. Del lado derecho hay otra persona apostada tras una barda. Debajo de la escena Ximeno anotó *Nuestra Fortuna*. No sabemos si Ximeno presenció esta escena o si quizá fue una anécdota que le contaron, de todas formas, capta el instante lleno de acción y se hace servir de los diálogos para que se pueda entender lo que ocurre. No tenemos certeza de si estos cañones eran transportados hacia la Nueva España como mercancía, si formaban parte del equipamiento defensivo del barco o si estas escenas corresponden a alguna de las escalas, siendo los cañones parte de las defensas portuarias.

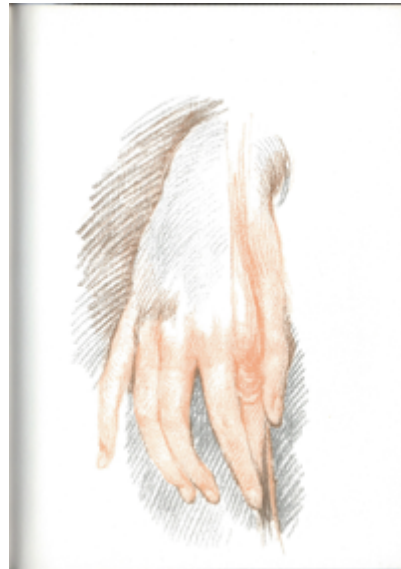
Hay otras personas presentes en la libreta dibujadas de manera espontánea, por ejemplo un par de mujeres cosiendo (pp. 5 y 7) destaca la naturalidad con la que dibuja a la

primera, que aparece centrada en su tarea y con las piernas cruzadas y cuya falda deja a la vista sus zapatos y pantorrillas. En la página 97 hay un hombre con túnica blanca y turbante portando un gallo y un indígena con una serpiente (pág. 227). En las página 9 Ximeno dibuja con trazos rápidos a una mujer elegantemente vestida y con un tocado de plumas y otros adornos, además hay un par de cabezas de más donde ensaya diferentes tocados.

También hay en la libreta unos cuantos dibujos puramente académicos, hay numerosos estudios de manos y también un par de desnudos (pp. 75 y 221) siendo el de la página 221 un boceto rápido de una academia con énfasis en la musculatura del modelo. En cuanto a los estudios de manos, Ximeno las dibuja en diferentes posturas y algunas aparecen sujetando diferentes objetos; un papel, bastón o vela. Destaca esta imagen por la combinación que realiza Ximeno con el lápiz negro y la sanguina para presentar el fuego y sus efectos lumínicos sobre la piel (pág. 241). Estas manos serían posiblemente tomadas del natural para detalles en futuras obras como retratos o grandes composiciones religiosas.



Libreta de dibujos. Página 221



Libreta de dibujos. Página 241

En la página 281 observamos un estudio a modo de *figures drapées* tal y como se realizaban en la academia de los franceses en Roma,⁷²⁹ puramente centrado en los pliegues de las grandes telas que cubren a una mujer, probablemente una estatua en este caso. Ya vimos cómo Ximeno también supo utilizar con este fin a los franciscanos como modelos improvisados para sus estudios de ropajes.



Libreta de dibujos. Página 281

⁷²⁹ Ana Reuter habla sobre estas lecciones en referencia al cuaderno italiano de Goya: «El aragonés realizó toda una secuencia de modelos y maniqués envueltos en grandes paños o hábitos religiosos, conocidos en la *Académie de France* como *figures drapées*. Esos dibujos de figuras de paños se estudiaron en la institución gala desde el mandato de Nicolas Vleughels (1751-1737) y también durante el gobierno de Charles Natoire (1751-1775) [...] y estaban considerados como una lección complementaria a la del desnudo». Reuter, Anna. «Los cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII 'Libros de memoria' en formato bolsillo», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, p. 37.

Hacia la mitad del cuaderno empezamos a encontrar numerosos bocetos e ideas para composiciones religiosas, que no son sino un reflejo de la intensa actividad artística que llevó a cabo Ximeno desde su desembarco en la Nueva España y consecuencia de la alta demanda que existía en el virreinato de pintura sacra. Hay bocetos de figuras sueltas representando a la Virgen u otros santos y también alguna composición más compleja.

Hay dibujos de diferentes advocaciones de la Virgen. Un primer ejemplo es la Virgen del Rosario de la página 138 realizada con trazos muy rápidos y esquemáticos. Tenemos en la página 215 a la Virgen como Dolorosa en dos posturas ligeramente distintas en las que vemos como varía la inclinación de la cabeza y la posición de las manos. Están realizadas con tinta y aguada en tonos grisáceos. En la página siguiente hay otra Virgen similar junto a la que hay una corona de espinas que está realizada con la misma técnica pero en tonos pardos.

En las páginas 285 y 287 y dibujadas a lápiz, de nuevo observamos varias posibilidades de representación de la Virgen, en las dos de la página 285 la Virgen mira hacia la izquierda mientras que entrelaza sus manos en gesto de oración. En la página siguiente aparecen dos opciones más, la Virgen sigue mirando a la izquierda pero su mano izquierda recoge su manto y la derecha descansa sobre el brazo izquierdo. Estas imágenes posiblemente correspondan al cuadro de gran formato de El Calvario del que también se conserva su boceto en el Museo Nacional. Tal y como hemos comentado al comparar el boceto con la obra final observamos que la postura de la Virgen variaba. En el boceto aparece mirando hacia la cruz y en el cuadro final está mirando hacia la izquierda y con las manos entrelazadas. Posiblemente Ximeno utilizara la libreta para ensayar otras opciones con la postura de la Virgen y así completar su proceso creativo sirviendo de puente entre el boceto y el cuadro final.



Libreta de dibujos. Página 285



Libreta de dibujos. Página 287

Más adelante en el cuaderno, en las páginas 337 y 338 observamos de nuevo unas figuras que podrían corresponder a la Virgen en actitud de duelo. En la página 337 además de la figura de la Virgen vemos a una mujer desnuda con un paño de pureza, con las manos juntas y mirada dirigida hacia lo alto, quizá fuera un estudio anatómico para determinar la postura de María y la manera correcta en la que se acomodan las telas sobre su cuerpo. Aunque quizá sea un apunte independiente realizado en otro momento, ya que está realizado en tinta mientras que la imagen de la Virgen es un dibujo a lápiz.

La Virgen también fue protagonista de sus dos encargos principales de pintura mural, el plafond de la capilla del Palacio de Minería y la cúpula de la Catedral, cuyo tema común fue la Asunción de María. De manera muy esquemática, en la página 329 representa la coronación de la Virgen en un formato circular. Observamos numerosas figuras entre las que distinguimos al arcángel San Miguel a la derecha, la Virgen en el centro sobre la esfera celeste. Y encima de su cabeza, la corona portada por dos figuras. Este apunte a lápiz que Ximeno pareció tomar rápidamente quizá fuera una idea para sus futuras composiciones o el análisis de alguna composición ya existente.



Libreta de dibujos. Página 176

De una manera más trabajada, en tinta y aguada, observamos en la página 176 la representación de una Inmaculada Concepción rodeada de ángeles. La Virgen está de pie sobre la media luna y la serpiente que se enrosca sobre el orbe celeste. Sus ropajes aparecen flotando y en movimiento, mientras recibe los rayos del espíritu santo, que en forma de paloma se sitúa sobre ella. Las nubes y los ángeles enmarcan la composición dotándola de dinamismo. En la página anterior Ximeno esboza de manera más detallada al ángel de la esquina inferior derecha, cuyo cuerpo está cubierto solamente por un paño de pureza mientras se apoya en un escudo.

Destaca la apariencia monumental de la Virgen de la página 301, está coronada y en postura sedente. Sobre una de sus rodillas aparece de pie el niño Jesús. En la esquina inferior izquierda vemos la figura de un hombre con barba, quizá sea San José, pero llama la atención que esté representado en una posición tan secundaria. Ximeno realiza este dibujo con tinta y aguada, con lo que consigue crear unos volúmenes muy acentuados en las piernas de la Virgen, lo que nos recuerda en cierta manera a las figuras femeninas de

Miguel Ángel. La postura de María recuerda ligeramente al lienzo de la Iglesia de Jesús María que representa la *Aparición de la Virgen y el Niño ante San Cayetano*. La página 311 muestra un dibujo muy abocetado de una mujer cubierta por un manto y con las manos en gesto de oración, posiblemente sea otro apunte de la Virgen. En la página 348, la penúltima del cuaderno, aparece de nuevo la figura de la Inmaculada, esta vez de manera aislada, con corona de estrellas y dibujada a lápiz con trazos simples.



Libreta de dibujos. Página 301

Vamos a comentar de manera un poco más extensa el dibujo que encontramos en la página 319 ya que es una escena bastante compleja. Ximeno presenta a la Virgen sentada sobre un pedestal, con el niño en brazos y rodeada de 4 figuras. Al fondo vemos un paisaje y del lado derecho el pintor coloca un edificio de corte clásico (columnas de orden toscano, entablamento sobre el que descansa el arquitrabe, friso con triglifos y cornisa). Un gran cortinaje con tres angelitos cierra la composición por la parte superior y dota al conjunto de significación religiosa. Hemos interpretado la posibilidad de que esta representación esté

relacionada con la *Letania Lauretana de la Virgen Santísima* de Francisco Xavier Dornn cuya segunda traducción al castellano fue publicada en Valencia en el año 1768 y que Rafael Ximeno debía conocer. En concreto este dibujo haría alusión a la identificación de María como *Sedes Sapientiae*.

El texto de Dornn dice así:

Esta imagen nos representa aquella casa de quien dice Salomón: La sabiduría edificó para sí una casa, labró siete columnas. Por esta casa se significa a María, la cual es llamada por la Iglesia Asiento de la Sabiduría, y con mucha razón, porque la misma sabiduría encarnada, Cristo, puso su asiento en el vientre virginal, y habitó en esta Señora nueve meses el Verbo que se hizo carne. Y así como en este Verbo consiste toda la sabiduría, así María por este Verbo alcanzó una sabiduría incomparable.

II

La casa de la Sabiduría, según el citado texto, tiene siete columnas, en las cuales se significan las siete virtudes principales, esto es, las teologales, fe, esperanza, y caridad, con las cardinales, prudencia, justicia, fortaleza y templanza, o los siete dones del Espíritu Santo. Uno y otro se halla altamente en María: se halla lo primero, porque esta Señora es espejo de todas las virtudes; se halla lo segundo, porque esta Señora es Esposa del Espíritu Santo, y por consiguiente fue adornada por su esposo con los dones más especiales; luego con mucha razón se llama María asiento o casa de la Sabiduría, y casa fundada sobre siete columnas.⁷³⁰

Louis Réau comenta: «Una variante interesante de la Virgen de Majestad o Sedes Sapientiae, es la Virgen sentada sobre el trono con los leones de Salomón, rodeada de figuras alegóricas en forma de mujeres coronadas, que simbolizan las virtudes».⁷³¹ Con estas referencias podemos entender la presencia de la Virgen en este escenario y la presencia de las figuras. El hombre de la izquierda que apoya su rodilla sobre un león podría ser Salomón (el león alude a la tribu de Judá). La mujer coronada de la derecha a la que la Virgen da la mano, sería una virtud. En el margen derecho aparece ligeramente

⁷³⁰ Dornn, Francisco Xavier. *Letania Lauretana*, Editorial Rialp facsímiles, Madrid, 1978, p. 69.

⁷³¹ Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Tomo II, Vol. 4 Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, p. 101.

abocetada y en un plano secundario una figura de un hombre desnudo que porta una espada, quizá en alusión al juicio de Salomón. La cuarta figura es una mujer portadora de un recipiente que mira a la Virgen con adoración, debe representar otra virtud.



Libreta de dibujos. Página 319

Este es sin duda el dibujo más complejo que realiza Ximeno en su cuaderno, tanto por la densidad y desarrollo del contenido iconográfico como por la composición del espacio e interacción de las figuras. Está realizada con tinta y aguada, técnicas con las que dota a la imagen de profundidad, juegos de volúmenes, luces y sombras. A pesar de ser un boceto cuida pequeños detalles, como por ejemplo el dibujo geométrico de los mármoles del suelo o el juego de miradas entre los personajes. Destaca la postura de Salomón, quien nos mira estando casi de espaldas haciéndonos partícipes de la escena. Esta composición representando a la Virgen como *Sedes Sapientiae* vinculada al trono de Salomón nos descubre a Ximeno como a un hombre de trasfondo intelectual, conocedor de los textos religiosos y de gran creatividad artística.

Además de la Virgen, en el cuaderno encontramos dibujados varios santos aunque, curiosamente, ninguna santa. En la página 135 identificamos a San Marcos, aparece el Santo mirando al cielo, con un rollo de escrituras medio desplegado en la mano izquierda y con un león a sus pies. Al fondo Ximeno dibuja un prisma que podríamos interpretar como una pirámide egipcia, en referencia a la fundación de la Iglesia de Alejandría por el evangelista, ciudad en la que además fue martirizado.⁷³² Quizá este dibujo fuera una idea preliminar para una de las pechinas de la Capilla del Cristo de Santa Teresa. De las cuatro, solo sobrevivió al terremoto de 1845 la que representa a San Mateo. Ximeno utiliza en este dibujo tinta y aguada, obteniendo una composición con mucho contraste lumínico en donde predominan las zonas más oscuras.

En la página 159 inscrito dentro un óvalo observamos la imagen de un personaje difícil de identificar. Va vestido con un hábito y parece que está adorando un crucifijo del que sólo queda el brazo izquierdo. Podría ser San Luis Gonzaga aunque faltan los atributos típicos del Santo, quizá en concordancia con la idea clasicista de depurar la religión popular y hacerla más íntima e intelectual. Ximeno dibujó a lápiz con trazos rápidos y sombreados realizados con la mina en contacto oblicuo con el papel. Quizá, la figura que muestra la página 243 se puede identificar más claramente con este Santo. Esta vez realizado en tinta y aguada, presenta a San Luis Gonzaga de rodillas, con su sotana y sobrepelliz blanco, indumentaria de los novicios jesuitas. Sostiene un crucifijo entre sus manos y un cráneo en el altar hace referencia a su vida ascética.⁷³³

⁷³² «San Pedro lo envió (a San Marcos) a Egipto, a la ciudad de Alejandría, donde desembarcó en tiempos del emperador Nerón. Allí hizo que el zapatero remendón Aniano pusiera suela nueva a sus sandalias, el artesano se hirió la mano con la lezna, San Marcos lo curó y lo convirtió al cristianismo. A causa de su prédica en Alejandría fue acusado de magia y arrestado el día de Pascua; mientras celebraba misa; en la prisión se le apareció Cristo. El populacho lo arrastró por las calles con una cuerda atada al cuello, como un buey conducido al matadero; golpeado hasta la muerte con una maza, falleció antes de que sus verdugos tuvieran tiempo de lapidarlo» Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Tomo II, Vol. 4, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, pp. 321-322.

⁷³³ «Se le representa en hábito de novicio de la orden de los jesuitas, con la sotana, pero sin la estola. Sus atributos son un lirio, símbolo de pureza, un crucifijo, una calavera y una disciplina, que alude a su vida ascética.» Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Tomo II, Vol. 4, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, pp. 283-284.



Libreta de dibujos. Página 159



Libreta de dibujos. Página 243

Observamos la página 183 dividida en dos mitades, en una de estas Ximeno dibuja un boceto para retrato que comentaremos más adelante en este capítulo, en la otra mitad podemos ver el dibujo de un fraile que está de pie, sostiene unos papeles en la mano izquierda en los que está escribiendo con una pluma que sujeta con la mano derecha mientras una paloma le inspira directamente su pensamiento. A sus pies encontramos varios cuerpos desnudos.⁷³⁴ Con estos atributos iconográficos podemos identificar con certeza a Santo Tomás de Aquino. El dibujo es a lápiz y muy esquemático.

Ximeno representa en la página 191 a San Felipe Neri, este dibujo está realizado a tinta y aguada. Vemos al Santo con hábito de oratoriano, arrodillado delante de un altar y en actitud de éxtasis ante la cruz. Detrás de él hay un ángel. Unos trazos ligeros a modo de rayos proyectados desde el ángel al cielo, enfatizan la escena del éxtasis del Santo. En el suelo, al lado del altar aparece una mitra que alude a la renuncia de las distinciones otorgadas por el Papa.⁷³⁵ Es posible que Ximeno proyectara esta obra como pieza de altar. Los filipenses en la Nueva España pasaron a ocupar la Iglesia de la Profesa tras la

⁷³⁴ «... Sus atributos usuales son la paloma del Espíritu Santo, que le habla al oído... a sus pies hay tres herejes derribados, a quienes Santo Tomás derrotó: Arriano, Averroes y Sabelio.» Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Tomo II, Vol. 4, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, pp. 282 y 284.

⁷³⁵ Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los Santos*, Editorial Omega, Barcelona, 1950, p. 108.

expulsión de los Jesuitas. En 1805 Manuel Tolsá terminó el encargo de remodelar el templo. Construyó un altar mayor coronado por una escena del éxtasis de San Felipe, quizá en un primer momento Ximeno pudo sugerir la incorporación de un lienzo dentro del conjunto, cosa que finalmente no sucedió.



Libreta de dibujos. Página 191

Más adelante (página 213) podemos observar una composición a tinta y aguada que representa a un arzobispo con su báculo pastoral arrodillado ante un altar contemplando la cruz. A la izquierda hay un angelote. Podría ser Santo Tomás de Villanueva quien experimentaba estados de éxtasis mientras celebraba la misa, quedándose inmóvil durante un momento, como ausente. En la página 223 con apenas unas líneas a tinta, Ximeno aboceta otra figura con mitra y báculo. En la página siguiente (pág. 225) representa a San Agustín de Hipona, identificable porque porta en su mano izquierda un corazón inflamado, que es un atributo característico del santo.

Observamos en la página 297 un dibujo a tinta que representa la figura del arcángel San Miguel, quien aparece flotando sobre los demonios vencidos. El santo va vestido a la romana, destacando su coraza de marcada musculatura. Un paño que porta en su hombro izquierdo le envuelve generando sensación de movimiento y ligereza.



Libreta de dibujos. Página 331

A lápiz, con mucho más detalle y siendo la única figura del cuaderno identificada por una anotación del autor, encontramos en la página 331 al profeta Daniel. Ximeno escribió: *Daniel en Abito Babilonio*, con túnica, camisa, anaxarides (calzones largos y ajustados) y diadema. El artista no incluye leones, que son el atributo iconográfico con el que se identifica a este personaje bíblico y con el que se acompañaba habitualmente sus representaciones en el foso o como orante. Podemos detectar aquí un interés por la arqueología bíblica que busca representaciones más evolucionadas.

En la página 322 Ximeno dibuja en tinta, aguada y lápiz una escena en la que encontramos a la Virgen cargando al niño en brazos, coronando a un monje que está

arrodillado ante ella. Un angelito nos invita a observar la escena desde la esquina inferior derecha. Podemos identificar esta composición con la aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo. El Santo, con barba y cabeza tonsurada, acaba de recibir el rosario de manos de la Virgen y lo aprieta contra su pecho. Para dar énfasis a la escena, la Virgen se dispone a colocarle la corona de rosas, de nuevo en alusión al rosario.⁷³⁶ Louis Réau señala que esta aparición se considera un error intencionado, ya que Santo Domingo pasa por ser el iniciador del rezo del rosario, siendo en realidad el promotor el monje dominico bretón Alain de la Roche ya perteneciente al siglo XVI. Ximeno sugiere la presencia divina de la Virgen con unos trazos que aparecen desde lo alto y que caen sobre las figuras.

La imagen de San José está presente dos veces en la libreta.⁷³⁷ La página 291 está ocupada por un dibujo a lápiz del Santo sosteniendo al niño Jesús, que está sentado en un pedestal. Reconocemos al San José por su barba y su vara florida. En el dibujo de la página 274 a tinta y aguada encontramos a un hombre sentado con un niño en brazos, lo hemos identificado también como San José porque aparece la vara florida, pero en esta composición Ximeno sitúa a las figuras en medio de la naturaleza, vemos árboles y un paisaje al fondo. Curiosamente, dibuja un pedestal en el que observamos el arranque de una estatua de un dios pagano que ha sido derribada. Sobre el pedestal aún se mantienen sus piernas y un trozo de vestimenta con tela muy drapeada. En el suelo se encuentra el torso derribado que ha caído boca abajo y al que le falta un brazo. Quizá represente el triunfo de la iglesia cristiana sobre dioses paganos que ya han sido vencidos. En el anverso de esta página y con trazos a lápiz muy abocetados, observamos lo que podría ser una Sagrada Familia. San José con sus barbas en primer plano sostiene al niño y la Virgen está situada detrás. Tampoco está muy clara la presencia de María. Quizá fuera una idea preliminar para el dibujo de la página 274, en el que ya no aparece la Virgen.

⁷³⁶ «La Virgen se habría aparecido en Albí y entregado un rosario que se llama la Corona de rosas de Nuestra Señora, o el rosario. Es a esta devoción, que en verdad se remonta sólo al siglo XV, a que se atribuye el aplastamiento de la herejía Albigense.» Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Tomo II, Vol. 4, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, pp. 396.

⁷³⁷ Quizá sean bocetos para un *San José con el Niño* que cita Toussaint como perteneciente a la galería Buch y que no hemos podido localizar. Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*, UNAM, México, 1962, p. 240.



Libreta de dibujos. Página 291



Libreta de dibujos. Página 274

En la página 325 a tinta y aguada, Ximeno dibuja al niño Jesús con San Juanito. Es un escena divertida en la que vemos a los dos niños con los brazos en alto, San Juan sentado encima de un corderito. La composición está realizada sobre una cuadrícula, seguramente para traspasar el boceto a un formato más grande. En la misma página y con trazos más suaves a lápiz encontramos dos figuras, el arcángel San Rafael sosteniendo un bastón de peregrino y a su lado Tobías con torso desnudo y con un pez entre sus manos, que es atributo del arcángel.⁷³⁸

Otro tema religioso que vemos repetido en cuatro ocasiones es el de la Trinidad. En la página 179 y realizado a lápiz vemos el boceto preliminar del lienzo que se conserva en el Museo del Palacio de Minería. Ximeno estaba indeciso sobre qué brazo de Jesucristo debía cargar con la cruz. En el dibujo encontramos las dos opciones. Finalmente en el lienzo la cruz se sitúa del lado izquierdo, siendo esta la opción que vemos trazada de forma más desvaída en la libreta. En la página 336 Ximeno dibujó otro boceto, más cercano al

⁷³⁸ «El arcángel Rafael está representado en su papel de mentor del joven Tobías, vestido de peregrino con el bordón, la cantimplora y el zurrón. Su atributo es el pez que hizo pescar a su joven compañero o el pote de remedios emblema de los médicos, con el cual curó al viejo Tobías en el momento de su regreso». Louis Réau. *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo I, vol. 1, Ediciones del Serval, Barcelona, 1997, pp. 77-78.

resultado final de este cuadro. Incluye el triángulo que vemos en el lienzo tras las figuras de Dios Padre y Jesucristo, teniendo en el vértice al espíritu Santo y enfatizando aún más la idea de la Trinidad. La diferencia más marcada es que en este dibujo las figuras aparecen muy cerca, y en el lienzo Ximeno va a distanciarlas más.



Libreta de dibujos. Página 179



Libreta de dibujos. Página 336

En las páginas 284 y 339 encontramos dos representaciones antropomorfas de la Trinidad. La primera está muy abocetada, las tres figuras están sentadas y flotando sobre ángeles. De los tres hombres, destaca el de en medio, que está algo más elevado y bendiciendo con la mano, sobre el pecho cada uno presenta un pequeño dibujo, la figura de la izquierda tiene un pájaro, el del centro un sol y el tercero un cordero; estos símbolos se utilizaban para establecer una diferenciación entre ellos. Ximeno cierra la composición con unas nubes realizadas con varios trazos rápidos. En la página 339 los tres hombres aparecen sentados y flotando sobre nubes, pero esta vez están todos a la misma altura y sin que ninguno destaque. Están muy juntos, en estrecha interacción, como abrazándose. Hay un triángulo por detrás de los tres que cierra la composición, reforzando así el mensaje simbólico.



Libreta de dibujos. Página 284



Libreta de dibujos. Página 339

Es posible que con estos ensayos Ximeno estuviera valorando cual de las dos representaciones trinitarias realizar en la cúpula de la Catedral Metropolitana, en cuya composición, el grupo de la Trinidad tenía un papel destacado. Tal y como hemos explicado al comentar las pinturas de la cúpula, la versión antropomorfa gozaba de una fuerte presencia en la tradición artística barroca de la Nueva España.⁷³⁹ Ximeno debió utilizar su cuaderno para realizar anotaciones y estudiar las representaciones trinitarias de los artistas novohispanos. Finalmente se inclinó por representar la versión antropomorfa en la cúpula de la catedral sin embargo, en el lienzo optará por la versión específicamente aprobada en el escrito *Sollicitudine Nostrae* de Benedicto XIV quizá en un intento por dar mayor difusión a la tipología canónica.

Hay unos cuantos dibujos de figuras sueltas que no podemos identificar claramente, pero parecen ser detalles para composiciones religiosas más complejas. En la página 277, dibujado a lápiz dentro de un óvalo vemos a un hombre con barba (quien podría ser un Santo) que dirige su mirada hacia lo alto. En la página 306 hay otro dibujo de un hombre de

⁷³⁹ Maquívar, María del Consuelo. *La Santísima Trinidad en el arte novohispano. Un estudio iconográfico*. Tesis doctoral, UNAM, México DF, 1998 y Maquívar, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Porrúa, México, 2006.

similares características y actitud, este además tiene las manos colocadas sobre su pecho y también está realizado a lápiz. En la página siguiente aparece (pág. 309), junto con otros dibujos, la cabeza de un niño rollizo, posiblemente como apunte de un angelote. En la página 341, observamos una mujer cubierta con un manto en actitud de recogimiento, su rostro muestra un gesto doliente. Es un dibujo a lápiz, muy abocetado sin más referencias.

Las escenas no religiosas tienen una presencia minoritaria en la libreta de apuntes de Ximeno. En la página 13 dibuja a tinta una Atenea sedente rodeada de un par de figuras infantiles. Es una composición alegórica que nos recuerda a las cabeceras que realizó para las empresas bibliográficas en las que participó antes de partir a la Nueva España. En esta página también vemos un par de diseños para tarjetas de visita que comentaremos más adelante. Ximeno quizá quiso recoger en una página estos dos ejemplos de sus posibilidades profesionales como artista, a parte de su labor como pintor y profesor académico.



Libreta de dibujos. Página 309

Podemos hablar de una sola escena de temática mitológica, se encuentra en la página 309. Observamos enmarcadas en un paisaje, apenas esbozado, a dos figuras en primer plano, hay una más al fondo la cual parece estar realizando alguna labor en el campo. Las dos figuras principales son un hombre reclinado en el suelo y una mujer, que le ofrece en actitud muy incitante el contenido de un recipiente, probablemente vino. Junto a ellos hay una cabra. Pudieran ser Acis y Galatea siendo Polifemo el personaje del fondo. Ximeno conocía las Metamorfosis de Ovidio y este dibujo puede referirse al final del libro XIII, versos 870-898.

En la página 275 se encuentra la anotación más extensa que realiza Ximeno en su cuaderno, es un escrito en el que detalla los árboles, plantas y animales asociados a los diferentes dioses clásicos y cuyo contenido seguramente transmitió a sus alumnos de la academia, insistiéndoles en la importancia de conocer las representaciones de las deidades clásicas:

Yervas dedicadas a los Dioses

Jupiter el Esculo que es una especie de encina

Apolo el Laurel. Minerba el olivo. Venus el Mirto. El Dios Pan el Pino. Los Dioses infernales el cipres, árbol que no vuelve a nacer después de cortado, como el hombre que muere. La yedra era de Baco a Ercules el alamo blanco.

Para los sacrificios el Cabron a Baco, a Ceres la puerca, Diana la Cierva y el Pescado. Neptuno el Caballo, a Fauno la Cabra, a Jupiter el toro, a Esculapio el Gallo. A Isis el Ganso. Los sacerdotes para sacrificar se ponían una alba.

Por último señalaremos la presencia de tres dibujos con figuras en los que Ximeno retrata escenas contemporáneas. La primera aparece en la página 7, donde la mitad de la página la ocupa una mujer cosiendo, en la otra mitad observamos una escena con varias figuras, en primer plano tenemos a una mujer con los brazos abiertos sujeta por dos hombres. Ella dirige su mirada hacia el fondo, donde vemos a otra figura sentada que levanta la mano. Creemos reconocer aquí una posible escena de despedida. No cabe duda que Ximeno experimentaría esta sensación de desasosiego al despedirse de su familia y que sería testigo de escenas similares al embarcar para su viaje hacia la Nueva España.

En la página 11 vemos un dibujo realizado con unos ligerísimos trazos a tinta, que representa a tres figuras en reunión. Distinguimos claramente por su vestido a una mujer a la izquierda y un hombre con casaca y calzones a la derecha. Parecen estar hablando, en actitud implorante, con la tercera figura, un hombre que pasa sus brazos por la espalda del hombre y la mujer, en señal de cercanía. Ximeno no nos ofrece ningún detalle más en esta escena en la que simplemente capta las diferentes actitudes a través de las posturas de estas figuras.

Finalmente, en la página 179 y al lado de uno de los bocetos de la Santísima Trinidad, aparece una pareja bailando. En este dibujo realizado a lápiz, vemos claramente la figura de la mujer con un vestido de cintura muy ceñida y con cabello largo. Está girando su cuello hacia la derecha, donde podemos adivinar la figura de un hombre muy abocetada que le da la mano a ella mientras levanta su otro brazo en el aire en actitud danzante.

2. Retratos

Ya hemos estudiado la labor de Ximeno como pintor de retratos, esta faceta de su actividad artística en la Nueva España queda también reflejada en su libreta de dibujos, entre sus páginas destacan 4 acuarelas que demuestran una vez más su capacidad para captar la esencia de sus modelos. En la página 119 vemos el retrato de una mujer de mediana edad elegantemente vestida sobre fondo neutro, vemos su busto y cabeza dispuestos en tres cuartos mientras nos mira directamente. Ximeno capta de manera magistral sus rasgos: unas marcadas cejas, su profunda mirada de ojos castaños, la barbilla y labios carnosos y las sonrosadas mejillas. La mujer lleva un vestido azul celeste, por los brillos que observamos en su manga, parece que fuera de raso. Sobre sus hombros descansa un delicado velo semitransparente en el que Ximeno traza unas delicadas líneas sugiriendo ciertos motivos de adorno. También pinta con cuidado el voluminoso peinado de la dama, probablemente una peluca empolvada envuelta con un pañuelo rayado en la parte posterior. Destacan los pendientes a modo de cestillo colgante de un intenso coral rojo a juego con los labios. En este pequeño retrato Ximeno demuestra su magistral manejo del dibujo y del

color, siendo capaz de captar las diferentes calidades (carnaciones, telas, velo, cabello) en una obra que, por su tamaño y detalle, podría considerarse una miniatura.



Libreta de dibujos. Página 119



Libreta de dibujos. Página 121

En la página 121 encontramos el retrato de otra mujer de apariencia más joven y con un atuendo mucho más sencillo, Ximeno le da un acabado abocetado. Dispuesta también con el cuerpo en tres cuartos y la cabeza ligeramente dirigida hacia el frente, esta muchacha nos mira con sus ojos color miel que hacen juego con su cabello rubio. Sus facciones son finas y su tez muy clara, en ella destacan las mejillas sonrosadas y labios rojos. Su vestimenta es sencilla, un vestido blanco con un pañuelo también blanco colocado sobre los hombros. Ximeno con unas pinceladas sombrea ligeramente las telas para crear sensación de volumen. El único adorno que porta la muchacha es el pañuelo en tonos rojizos con el que recoge su cabello. Siendo una acuarela con un grado de acabado mucho menor que el ejemplo anterior, vemos de nuevo la capacidad de Ximeno de captar la expresividad de la modelo. Las pinceladas perfectamente visibles tanto en fondo como en las telas y en el

cabello de la muchacha, no impiden que capturemos los volúmenes y diferentes calidades del retrato.

Unas páginas más adelante, encontramos el retrato de un niño (pág. 145) de ojos azules, cabello rubio y tez muy clara. Es sin duda, igual que las dos mujeres anteriores, miembro de la corte virreinal. Está peinado con bucles sobre las orejas y un lazo rojo recoge su pelo en una cola de caballo. Elegantemente vestido, porta casaca azul de doble botonadura bajo la que asoma una camisa de cuello blanco. El niño nos mira tímidamente, Ximeno lo muestra con semblante serio, el pequeño modelo mantiene la compostura y seriedad al saberse retratado.



Libreta de dibujos. Página 77



Libreta de dibujos. Página 145

Contrasta esta actitud con la niña de la página 77. En esta aguada de colores sepia, Ximeno muestra a la pequeña con intensa mirada y una boca que parece esbozar media sonrisa. También va ricamente ataviada, observamos los cuellos de un vestido delicadamente plisados y, a pesar de su cortísima edad, luce un tocado de lazada y broche y

flores en lo alto de su cabeza, desde donde pende hacia un lado una hilera de perlas que se recoge tras su oreja. Ximeno capta el carácter picarón de la pequeña sin descuidar el detalle de sus rasgos y la riqueza de su atuendo, que de manera evidente, denota el alto estatus social de la niña.

Sin duda Ximeno se sirvió de estos cuatro ejemplos contenidos en su cuaderno para mostrar sus capacidades como retratista allá donde fuera, lo que le facilitaría la consecución de nuevos encargos al poder probar su habilidad manejando dibujo y color a la hora de representar con realismo y elegancia a los miembros de las clases privilegiadas novohispanas. De hecho, Ximeno también utilizó su libreta para dibujar bocetos para retratos realizados posteriormente en lienzo. Observamos varios ejemplos en los que el pintor ensaya las diferentes posturas para disponer a los retratados. El primero en la página 183, donde vemos a un hombre vestido con elegancia en una postura muy dinámica, con el brazo extendido a un lado del cuerpo y las piernas como si acabaran de dar un paso. En la página 283 hay dos posibilidades para el retrato de un hombre elegantemente vestido con casaca y tocado con peluca, probablemente se trate de un boceto para el retrato de un virrey ya que, a la derecha vemos como la figura apoya su mano en un bastón de mando. A la izquierda aparece el modelo de perfil y con su brazo derecho elevado y extendido a la altura del pecho, observamos una composición similar en el retrato dibujado por Ximeno y grabado por Fabregat del arzobispo y virrey Alonso Núñez de Haro y Peralta (1729-1800) y en el del obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez (1763-18290), donde juega con la disposición del torso y los brazos para crear profundidad y una postura más dinámica.

La otra opción que ensaya Ximeno es la de presentar al modelo de frente con una mano en la cadera y la otra pasando por delante del cuerpo. Cierra esta composición con unos trazos que sugieren la presencia de una columna sobre un plinto. La postura del modelo recuerda al retrato realizado al virrey Iturrigaray.

En la página 327 encontramos un boceto que probablemente represente a un capitán de barco. Aparece esta figura sentada en escorzo, señalando con un dedo hacia el horizonte y sosteniendo con la mano izquierda lo que parece ser una bengala de mando, al fondo se abre un paisaje donde se podría intuir la silueta de un barco. Junto a esta composición,

Ximeno realiza un estudio anatómico de la misma figura que ahora aparece desnuda y en la que varía la posición de uno de los brazos, mostrando como el resultado, el torso de frente y no escorzado. Esta práctica era habitual entre los artistas académicos, Jacques Louis David (1748-1825) la utilizó para realizar los estudios preparatorios de sus grandes obras.

El boceto de la página 328 está realizado a tinta, representa a un eclesiástico, quizá sea una idea para el retrato del ya mencionado obispo de Puebla Pérez Martínez ya que aparece con pluma y papel entre sus manos igual que en el lienzo final. Del lado izquierdo vemos una pieza de mobiliario que Ximeno quiere aprovechar para situar la cartela que identifica al personaje. Los papeles que está firmando descansan sobre este mueble. Un cortinaje cierra la composición. Los retratos que realizó Ximeno a hombres de la iglesia fueron de un corte más conservador, siguiendo la tradición ya establecida del retrato oficial.

En el cuaderno también hay unos cuantos retratos de corte más íntimo y espontáneo. Parecen personas cercanas al pintor, a los que seguramente dibujó en confianza, captando expresiones más sutiles. Todos están realizados a lápiz. El primero de ellos es el de la página 233, donde vemos a una mujer sonriente tocándose con la mano su mejilla izquierda. Este dibujo parece ser el resultado de un apunte muy rápido porque el busto de la mujer apenas está trazado.

Destacaremos el retrato de la página 263 en el que aparece una mujer joven con rostro de mirada plácida y media sonrisa. Tiene el pelo recogido en un moño con pinta tallada (peineta sin punta), sobre los hombros lleva un pañuelo de pecho, tiene un collar anudado con una lazada roja (Ximeno utiliza la sanguina aquí) que asoma tras su espalda. No están muy claramente dibujados pero sus pendientes parecen ser de racimo. Ximeno realiza el retrato con trazos decididos, siendo más pequeños y difuminados en el rostro, donde además da unos pequeños toques con la sanguina para dar color a labios, mejillas, nariz y párpados. La vestimenta de aire valenciano nos inclina a pensar que posiblemente sea un retrato de su hermana realizado de antes de partir. Ximeno dejó por escrito las instrucciones de que parte de su sueldo como director del ramo de pintura de la Academia de San Carlos

fuera destinado a su madre y hermana que dejaba en Valencia.⁷⁴⁰ Otra posibilidad es que fuera su mujer, Luisa Flores Mendizábal, con la que contrajo matrimonio el 15 de abril de 1806 en el Sagrario Metropolitano. De cualquier manera, podemos afirmar que esta es una persona cercana al corazón de Rafael Ximeno, por el cariño que transmite el retrato y por la sencilla elegancia contenida de esta mujer.



Libreta de dibujos. Página 263

En la siguiente página, hay un retrato de un niño de alrededor de un año de edad. El dibujo está realizado de la misma manera que el de la mujer, en el fondo vemos los mismos trazos amplios y diagonales que enmarcan la figura, mientras que en el rostro capta la expresión y rasgos del pequeño con trazos más cortos y delicados. El niño está apoyando su antebrazo en una mesa y lleva al cuello un pañuelo en cuyos pliegues se recrea Ximeno.

⁷⁴⁰ Angulo Íñiguez, Diego. *La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1936, p. 45.

Quizá sea uno de sus hijos, retratado en la intimidad de su hogar de manera rápida y espontánea.

Otro retrato de mujer es el que de la página 299 , en un fondo neutro ovalado, aparece mirándonos con la cabeza ladeada y cierta expresión de timidez. Se presenta con el pelo algo despeinado y un sencillo pañuelo sobre los hombros. De nuevo vemos la espontaneidad y confianza con la que Ximeno realiza este retrato.



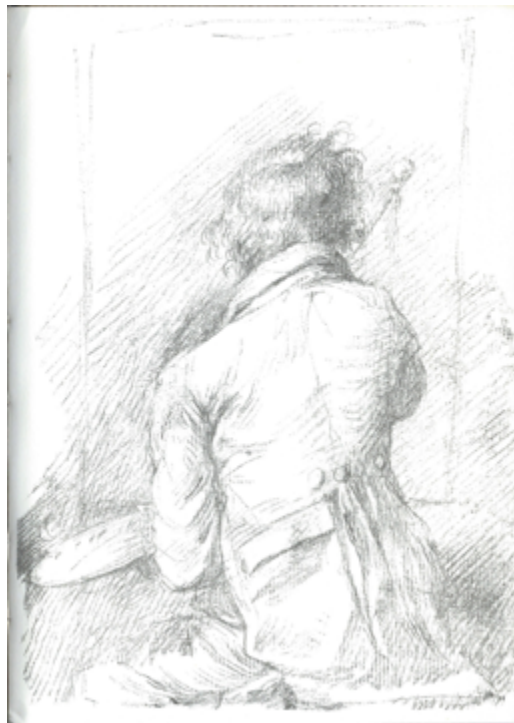
Libreta de dibujos. Página 333



Libreta de dibujos. Página 293

Hay en la libreta dos retratos de hombres. El de la página 333 es el único en el que Ximeno anota quién es el sujeto retratado, en este caso presenta a Don Joaquín Uselai, personaje del cual no tenemos ninguna noticia. Este hombre de mediana edad y facciones redondeadas nos mira con cierta distancia. Lleva una pequeño pañuelo anudado al cuello y podemos ver como su cabello negro, dibujado pelo a pelo, se enrosca en unos caracolillos sobre su frente y sienas. Ximeno concentra todo el detalle del dibujo en el rostro y cabello de este personaje.

El otro retrato masculino es el de la página 293. Muestra a un hombre joven, que aparece vestido con sombrero de copa, pañuelo sobre la cabeza y capa. Apoya su mano sobre barbilla y mejilla derecha, con meñique y anular extendidos. El pintor detalla todos los pliegues del cuello de la capa. Esta postura, un poco más trabajada que en los otros ejemplos observados nos hace pensar que quizá fuera este un autorretrato de Ximeno. Sabemos que utilizaba capa y sombrero alto, ya que estas prendas aparecen dibujadas en la vista del cuarto del Tomillejo, otro apunte contenido en la libreta y que comentaremos más adelante. En el reverso de este retrato encontramos la curiosa anotación *Ultimo dia del año 99*.



Libreta de dibujos. Página 349

Lo que parece más factible, y que ya ha sido comentado por varios autores,⁷⁴¹ es que Ximeno se representa a sí mismo en las últimas páginas del cuaderno, retratándose de

⁷⁴¹ Moyssén, Xavier. *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), México, 1985, p. 32 y Cuadriello, Jaime. «La Real Academia

espaldas mientras pinta sobre un lienzo (pág.349). La imagen nos muestra a un hombre vestido con casaca, y pelo alborotado. Sostiene la paleta con su mano izquierda mientras que con la derecha pinta ayudándose de un tiento que está apoyado en la tela y el cual sobresale tras su hombro derecho. Es posible que Ximeno quisiera rubricar su libreta de dibujos con su autorretrato, presentándose como profesional liberal desempeñando su actividad creativa.

Por último comentaremos que en la mayoría de apuntes realizados con figuras humanas como protagonistas, Ximeno detalla de manera bastante certera las facciones de los personajes, pero hay una serie de ejemplos que destacan por su excelente acabado y en los que vemos claramente la intención del pintor de captar tanto los rasgos como la expresión de estos personajes anónimos.



Libreta de dibujos página 21



Libreta de dibujos página 25

de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550 – 1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, p. 227.

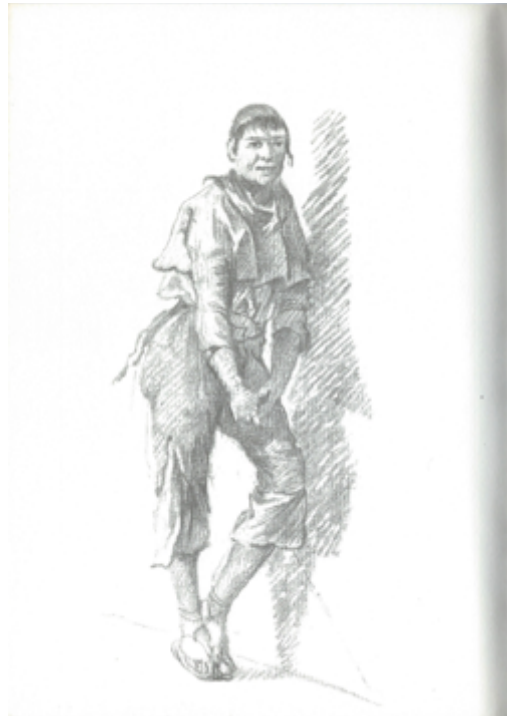
Hay un par de retratos de marineros que aparecen de perfil (pp. 21 y 25) en los que el pintor valenciano desarrolla sus habilidades captando incluso el estado de ánimo de estas personas. En la página 47 retrata la expresión grotesca de otro marinero, que muestra su boca con los dientes apretados en una mueca un tanto desconcertante. Cerca de estas páginas también observamos el dibujo de un niño de alrededor de cinco años de edad sentado en un escalón y al lado de un barril, sostiene un racimo de uvas en su mano derecha. Ximeno enmarca con cuidado esta composición que ocupa toda la página 51. Utiliza la sanguina para dibujar las partes de piel que dejan al descubierto las ropas del niño, que con una mirada ausente parece conformarse a estar quieto un momento mientras el pintor le dibuja.



Libreta de dibujos página 51

Encontramos en la página 208 el dibujo de un indígena de cuerpo entero, apoyado de manera casual en una pared. Este hombre va vestido con ropas autóctonas y huaraches (sandalias). Destaca la representación de su rostro y su cabello con balcarrotas, el corte de pelo característico de los hombres indígenas. Ximeno utilizará la observación directa y sus apuntes para incluir posteriormente varias figuras con estas características en las composiciones de *El milagro del Pocito* del Palacio de Minería y la *Sublevación de los*

indios del Cardonal para la Capilla de Santa Teresa. Ximeno supo encontrar y captar estos recursos sirviéndose de sus extraordinarias habilidades como dibujante y de su *taccuino* como herramienta de trabajo.



Libreta de dibujos. Página 208

3. Paisajes

La presencia de paisajes en las libretas de memoria es algo habitual que hemos visto en artistas como Durero o Goya; durante el siglo XVII el paisaje ya tiene una presencia importante dentro de la producción artística, pero será dentro del ámbito académico del siglo XIX cuando se establezca como género independiente. En México, Pelegrín Clavé (1811-1880) fue quien instauró la enseñanza de dibujo y pintura de paisaje en San Carlos, la llegada en 1855 del pintor italiano Eugenio Landesio (1810-1879) supuso un gran

impulso a la enseñanza de esta disciplina siendo José María Velasco (1840-1912) el artista que consolide el género paisajístico en México.⁷⁴²

La libreta contiene veintiocho dibujos de paisajes. En su mayoría corresponden a los diferentes puertos y costas en los que hizo escala Ximeno en su travesía hacia la Nueva España. En los años siguientes, realizará dibujos de lugares cercanos a la Ciudad de México así como de un par de excursiones a localidades más alejadas. En todas estas imágenes vemos la calidad del dibujo de Ximeno quien capta de manera rápida y espontánea la naturaleza que observa de manera directa al aire libre. Utiliza únicamente el lápiz, esta técnica seca le permitía cerrar rápidamente el cuaderno después de dibujar y reanudar su marcha.

Los primeros paisajes que observamos en la libreta de Ximeno son los realizados durante la travesía hacia América. Hay varios ejemplos de avistamientos de la costa desde la fragata de Nuestra Señora de los Dolores, el barco en el que navegaba.⁷⁴³ Son dibujos que muestran un horizonte lejano en el que se observa el perfil del litoral hacia el que se dirige la embarcación. Un ejemplo claro de estos es el que aparece en la zona inferior de la página 21 (bajo al retrato de perfil de marinero reproducido anteriormente) en el cual divisamos la escarpada geografía de la isla de *Thenerife*, tal y como anota Ximeno, quien además especifica la posición Sur Oeste/Oeste desde donde dibuja la isla y en la que destaca la presencia del volcán Teide.

En la página 45 tenemos una vista más detallada de un puerto, observamos unas construcciones, un barco de considerable tamaño y un par de embarcaciones menores que intentan aproximarse a la costa. Ximeno plasma con maestría la agitación del mar con sus trazos a lápiz que se juntan y difuminan para representar olas de considerable tamaño con sus crestas de espuma. Además de estas olas de mar picada en medio del puerto observamos también el instante violento del impacto del agua con el dique de sillares que da la entrada a la bahía. Quizá esta fuera la última imagen que tuvo del viejo mundo Rafael

⁷⁴² Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 131-132.

⁷⁴³ AGI/25.268.7//ARRIBADAS,517,N.20.

Ximeno y lo agitado de la escena un presagio de lo que sería su vida en los próximos años, llena de actividad profesional, turbulentos momentos políticos y agitación social.



Libreta de dibujos. Página 45

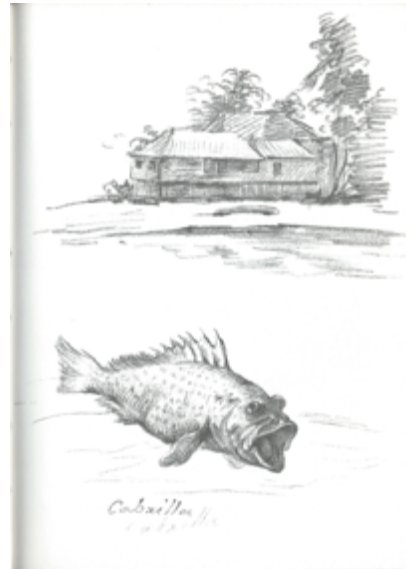
Los siguientes paisajes corresponden a Puerto Rico (pp. 63, 67 y 69), el primer contacto del artista valenciano con la costa caribeña y el continente americano representan la Aguadilla, un puerto fundado en 1775 por el almirante Don Luis de Córdoba (1706-1796), y que está situado en el extremo Noroeste de la isla de Puerto Rico. En el dibujo de la página 67 podemos observar una exuberante naturaleza con varios cocoteros y el pequeño núcleo urbano con una iglesia en el lado derecho. Es la primera vez que Ximeno observa este tipo de construcciones, pequeñas chozas a pie de playa con techo de hoja de palmera y paredes de madera y que dibuja con más detalle en las páginas 81 y 83.



Libreta de dibujos. Página 67



Libreta de dibujos. Página 81



Libreta de dibujos. Página 83

El siguiente paisaje lo encontramos en la página 103, no especifica el autor el lugar pero posiblemente corresponda a la actual isla de República Dominicana ya que un par de páginas más adelante dibuja con gran detalle un Gavilán en la que sí anota el artista su procedencia. En este paisaje podemos observar una serie de construcciones, un puente y lo

que podrían ser unos campos hacia los que se dirige un personaje que aparece de espaldas y con sombrero.

La página 129 quizá muestre la primera vista que Ximeno hace en tierras novohispanas. No identifica el lugar pero observamos construcciones en piedra recubiertas de estuco con amplias galerías abiertas y tejados a una y dos vertientes. Posiblemente sea alguna localidad veracruzana, ya que Veracruz era el puerto principal al que llegaban los peninsulares después de cruzar el océano Atlántico. A continuación y de manera muy bosquejada, aparece en la página 131 una escena de pesca probablemente en un lago. En las pequeñas embarcaciones alargadas los pescadores se sirven de unas grandes redes con forma de mariposa y redes de mango en una técnica que los indígenas empleaban para realizar pesca menor y pesca de superficie;⁷⁴⁴ sin duda debió llamar la atención del pintor valenciano que incluirá a un pescador utilizando red de mango en una de las dos vistas que acompañan al Plano general de la Ciudad de México de 1793 ya comentado en el apartado dedicado a los grabados realizados en la Nueva España.

Los siguientes paisajes que encontramos están datados lo cual no había hecho Ximeno hasta ahora. Corresponden a una serie de imágenes de la Villa de San Agustín de las Cuevas, que hoy en día se conoce como delegación de Tlalpan y que forma parte de la Ciudad de México. Este lugar era una zona de recreo y descanso que se encontraba a unas dos horas del centro de la ciudad. Ximeno realizó varias vistas, tanto de los paisajes cercanos (pp. 162, 164, 167, 171) como de alguna calle (pág. 169). Anotó en su cuaderno *Vista desde el Calvario de S. Agustín de las Cuevas dibujada en 10 de Agosto de 1797* (pág. 164) en este dibujo podemos observar a lo lejos el convento Franciscano de San Agustín de las Cuevas. En la página 171 aparece uno de los manantiales del lugar donde varios paseantes disfrutaban de la naturaleza. De nuevo Ximeno captura a lápiz y con soltura en sus trazos la frondosa vegetación y el discurrir del agua de uno de los riachuelos que hoy forman parte del parque de las Fuentes Brotantes.

⁷⁴⁴ Brockmann, Andreas. *La pesca indígena en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2004, pp. 71 y 72.



Libreta de dibujos. Pág. 164. Vista desde el camino San Agustín de las Cuevas 10 agosto 1797

La siguiente excursión que recoge Ximeno en su *taccuino* es la que realizó a Texcoco, una población a 30 kilómetros al Noreste de la Ciudad de México, en esta ocasión el artista utilizó su libreta cinco veces para realizar apuntes de diferentes obras prehispánicas (pp. 197, 199, 202), la conocida como Habitación de Cortés (p.209) y un paisaje con ahuehuetes, unos árboles de majestuosa monumentalidad (p.206). La ciudad había sido un asentamiento importante desde el siglo XIII teniendo como etapa de esplendor el reinado de Nezahualcóyotl (1402-1472) conocido como el Rey Poeta. Pertenecen a este período una serie de construcciones que fueron visitadas por Rafael Ximeno, quien anota en su libreta *Ruinas del Palacio del Rey de Tescoco* (pág. 202) y en donde podemos observar una serie de paramentos medio derrumbados probablemente edificados posteriormente sobre el palacio original, y que hoy en día no perduran ya que el sitio arqueológico de Tezcotzinco fue rehabilitado por el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) dejando expuestos los vestigios prehispánicos.

Texcoco fue un enclave estratégico de suma importancia para Cortés quien en 1521 decidió sitiar Tenochtitlán tomando las diferentes ciudades situadas alrededor de la gran laguna de México. Para ello se empleó en construir en la ciudad de Tlaxcala una flota de 13

bergantines que fueron transportados hasta Texcoco, donde se procedió a su botadura.⁷⁴⁵ En el dibujo de la página 209 Ximeno anotó *Ruinas de la abitacion de Cortes en Tescoco*, observamos una pequeña construcción semiderruida sobre cuyos muros crecen algunas plantas. No se tiene constancia de que Cortés habitara en la ciudad de Texcoco.



Libreta de dibujos. Página 197

Ximeno también pudo observar dos obras de ingeniería, un acueducto prehispánico (pág. 197) y un puente (pág.199). Estas mismas obras también fueron visitadas en 1855 por Edward Burnett Tylor, padre de la antropología cultural y quien narró así su visita en su libro *Anáhuac o México y los mexicanos antiguos y modernos* publicado en 1861:

A unas tres o cuatro millas del pueblo [de Texcoco] se levanta el cerro de Tezcotzingo, donde Netzahualcóyotl tenía sus huertas de recreo... no fuimos primero al Tezcotzingo mismo, sino a otro cerro que está conectado con él por medio de un acueducto de inmenso tamaño, sobre el cual caminamos. Las montañas de esta parte son de pórvido,

⁷⁴⁵ Duverger, Christian. *Cortés: más allá de la leyenda*, Taurus, Madrid, 2013, pp. 211-212.

Y el canal del acueducto estaba hecho principalmente de bloques del mismo material, sobre el cual el estuco liso que una vez había cubierto el conjunto, por adentro y por afuera, permanecía todavía casi perfecto. El canal estaba sostenido, no por arcos, sino por un talud sólido de ciento cincuenta o doscientos pies de alto y tan ancho como camino de carruaje.⁷⁴⁶

Ximeno dibuja el acueducto en un tramo en el que este discurre a una altura de no más de dos metros. La obra está semiderrumbada gracias a lo que podemos observar de manera transversal el canal con el interior recubierto en estuco que describe Tylor. Unos cactus crecen alrededor de la estructura. Ximeno se recrea en el detalle de las luces y sombras de la tuna de la derecha, mientras que a la izquierda la dibuja con trazos más rápidos y anota: *Acueducto echo por los Yndios tres veces en alturas diferentes porque no sabían sacar el nibel del agua. en Tescoco.*

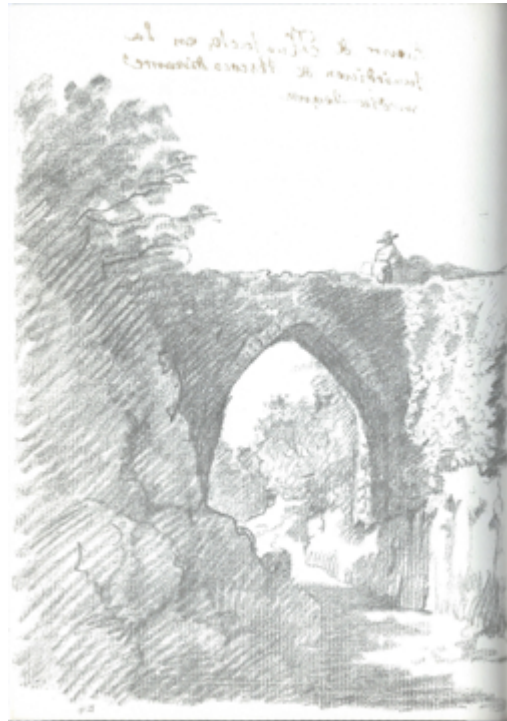
Tyler continúa su narración hablando precisamente del puente que Ximeno dibuja en la página 199:

Hay un viejo puente mexicano cerca de Tezcuco, que parece ser el original puente de las Bergantinas, el puente donde Cortés botó a los bergantines en el lago de Tezcuco. Este puente tiene un anchura de unos 20 pies, y es una curiosa muestra de cuan cerca habían llegado los mexicanos de la idea del arco. Está hecho en forma de un techo que descansa sobre dos muros, y compuesto de lajas de piedra colocadas verticalmente y unidas con mortero en los intersticios; las lajas son de formas irregulares, de tal manera que permiten el mantenerse juntas como las piedras de un arco verdadero.

En Europa es posible ver, de vez en cuando, techos de piedra de chozas pequeñas construidas de la misma manera; sin embargo, 20 pies es una inmensa apertura para este tipo de construcción».⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ Palerm, Ángel. *Historia de la etnología: Tylor y los profesionales británicos*, Universidad Iberoamericana, México, 2004, p. 26

⁷⁴⁷ Palerm, Ángel. Op. cit., p. 26.



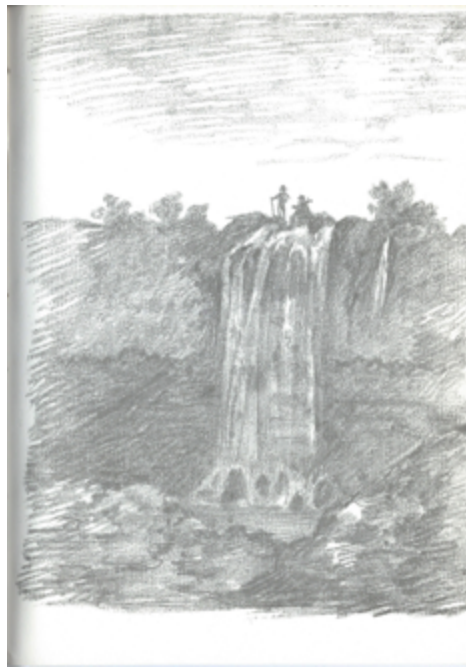
Libreta de dibujos. Página 199

Ximeno dibuja el puente desde abajo, para resaltar la pericia de sus constructores. Sitúa en la parte alta a una persona para tener una referencia visual que nos haga conscientes del tamaño de la estructura. Dibuja la estructura del puente con más detalle que los árboles que aparecen alrededor del puente y los que vemos en último plano. Al igual que Tylor, debió quedar impresionado por esta obra que se conserva hasta hoy, con algunas modificaciones, dentro del municipio de San Luis Huexotla. Sobre su autoría, en 1957 Pedro Romero de Terreros ponía en duda su origen prehispánico apuntando la posibilidad de que fuera obra de los franciscanos asentados en el lugar desde 1526,⁷⁴⁸ estudios posteriores afianzan esta teoría, afirmando además que la estructura se sustenta a partir de un arco angular con dovelas dispuestas en forma radial, las que de hecho, podemos observar en el dibujo de Ximeno.⁷⁴⁹

⁷⁴⁸ Romero de Terreros, Pedro. «Huexotla», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 26, 1957, pp. 51-53.

⁷⁴⁹ Nebot, Edgar. «Huexotla, Estado de México. Historia y arqueología de un sitio postclásico del Altiplano Central» *Estrat Crític*, n.º 4, Col·lectiu Estrat Jove, Universitat Autònoma de Barcelona, España, pp. 47-61, 2010. p.53 y García, N. *Rescate en «Los Cerritos y Candelapa» Huexotla, Texcoco, Estado de*

Precisamente encontramos el dibujo de un convento franciscano en la página 212. Es una vista de Ayapango (60 km. Suroeste de la ciudad de México), al fondo de la imagen vemos el volcán Popocatepetl. Ximeno realiza su dibujo situándose bastante alejado de la población para así poder mostrar la grandiosidad de la montaña cuyo perfil cierra la composición con sus nieves en la zona superior del cono. Este mismo volcán aparece en el retrato que hizo Ximeno del científico alemán Alexander Humboldt (1769-1859).



Libreta de dibujos. Página 251.

El siguiente paisaje que observamos entre las hojas de la libreta (pág. 251) muestra una cascada cercana a la localidad de Tenancingo (100 km. Suroeste de la ciudad de México). En esta localidad se encuentra el convento del Santo Desierto de las Carmelitas Descalzas, obra de José Antonio González Velázquez (?-1810), director del ramo de arquitectura en la Academia.⁷⁵⁰ Quizá Ximeno decidiera acompañar a su colega en el viaje que realizó en mayo de 1798 para revisar la progresión de las obras y para el cual solicitó se

México, Informe suministrado al Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH. México, 1981.

⁷⁵⁰ Báez Macías, Eduardo. Op. cit., México, 2009, p. 82.

le concediera licencia para ausentarse, petición que queda recogida en un documento del archivo fechado el 27 de mayo.⁷⁵¹

En la página 251 del *taccuino* observamos el llamado salto de Santa Ana y la anotación de la fecha 17 de marzo de 1799 en el reverso de esa misma hoja. Ximeno de nuevo se sitúa en un lugar bajo para potenciar la visión de la cascada situando el horizonte a una altura que ocupa tres cuartas partes de la hoja. Un par de figuras en lo alto nos sirven como referencia visual. La actitud de la figura que está de pie, con un bastón y sombrero alto, nos adelanta en cierta manera, el espíritu romántico del ser humano y su relación con las impetuosas fuerzas de la naturaleza. La presencia de estas figuras también retrata la realidad del momento, el creciente interés que suscitaba el territorio novohispano entre científicos y viajeros. Ximeno bosqueja la vegetación alrededor de la cascada, cargando con muchos trazos la imagen, en la que predominan los grises oscuros, enfatizando así la frondosidad del paraje. Se recrea en el dibujo del agua, que cae en diferentes cataratas, como velos de espuma, chocan en un escalón rocoso casi al final de la caída, lo que hace que se abra en diferentes abanicos hasta por fin descansar en la poza natural. Observando la imagen es fácil imaginar el estruendo de la caída del agua.

Cuatro días más tarde vuelve a abrir Ximeno su libreta para dibujar otro paraje natural (pág. 253), en esta ocasión unas aguas termales a 32 kilómetros al sur de Tenancingo. De forma bastante original, anota en el muro de una casa que aparece en el margen derecho *Baños termales de Ystapa dibujados el 21 de Marzo de 1799*. Podemos ver una especie de piscina natural rodeada con unas cuantas rocas y espesa vegetación al fondo. A la orilla del agua hay una estructura con maderas y unas telas grandes, quizá fuera una especie de vestidor donde los bañistas se cambiaban de ropas. Al fondo, parece elevarse una cruz.

Ximeno también dibujó la Parroquia de la Asunción de María, situada en el centro de la localidad de Ixtapan de la Sal, llamada así por la cercanía a unas salinas (pág. 257). Curiosamente opta por dibujar el templo desde un lateral, sin importarle que en medio de la vista se interpongan un árbol y una construcción de madera un poco destartalada. Podemos

⁷⁵¹ AAASC. Gaveta 9. 995.

ver como sobresalen al fondo los muros almenados de la parroquia, la torre de dos cuerpos y la cúpula con una pequeña linterna. La elección de este atípico punto de vista es de nuevo un síntoma de la espontaneidad en el uso de su *taccuino*. Ximeno simplemente dibuja lo que capta su atención en el momento y lugar donde esto sucede, casi como una instantánea fotográfica.

En último paisaje que dibujó Ximeno (pág. 303) no anotó ni fecha ni localización, podemos observar una Iglesia, vista desde el ábside, junto a otras pequeñas construcciones en medio de una naturaleza boscosa. Puede ser uno de los numerosos conventos que existen en los alrededores de la ciudad de México.

Hemos revisado con detenimiento los dibujos de paisaje que realizó Ximeno; durante las primeras hojas del cuaderno estuvo atento en captar lo que sería para él una experiencia única, la travesía hacia el nuevo mundo y el contacto con paisajes que nunca antes había observado. Ya estando en México aprovechó los momentos en los que estuvo de nuevo al aire libre para captar el entorno que le rodeaba. Esta observación directa seguramente le sirvió a la hora de proyectar los dos paisajes incluidos en el Plano general de la Ciudad de México así como el entorno natural en el que sitúa *El Milagro del Pocito*, donde el prodigio del nacimiento del agua tiene un papel protagónico en la composición, o en el caso de *La Sublevación de los Indios del Cardonal* para la Capilla de Santa Teresa, en la que la naturaleza enmarca el violento episodio.

4. Fauna y flora

El mismo interés muestra Ximeno en la observación de animales y plantas y, de igual manera que con los paisajes, va captando a lo largo del viaje todo aquello que le parece nuevo y sorprendente. A finales del siglo XVIII, el interés ilustrado de conocimiento y clasificación se veía materializado en las numerosas expediciones de carácter científico que impulsaban los diferentes gobiernos europeos. La corona española también participó de esta corriente siendo los reinados de Carlos III y Carlos IV las etapas de mayor actividad. Una de las expediciones político-científicas españolas más ambiciosas fue la que hoy

conocemos como Expedición Malaspina, que se desarrolló de 1789 a 1794 entre América y Asia. Esta magna empresa contó con la presencia de una persona ligada directamente al ámbito académico novohispano, Tomás Suría (1761-1844), uno de los grabadores españoles que pasó en 1778 a la Nueva España como discípulo de Jerónimo Antonio Gil. Suría embarcó en febrero de 1791 en la corbeta Descubierta y viajó desde Acapulco hasta las costas de Alaska. Durante los siete meses en los que trabajó en la expedición, realizó numerosos dibujos de animales (peces, aves, serpientes, ...) y también de los nativos de Mulgrave y Nootka.⁷⁵² Es también destacable la figura de Atanasio Echeverría (1771-1803), artista nacido en la Nueva España y formado bajo la supervisión directa de Jerónimo Antonio Gil en la recién fundada Academia de San Carlos. Participó en la Real Expedición Botánica a Nueva España (1786-1893) realizando excelentes dibujos científicos.⁷⁵³

El espíritu de las expediciones ilustradas también está presente en la libreta de Rafael Ximeno, donde observamos siete dibujos de peces (pp. 55, 61, 69, 81, 83, 109), los que seguramente veía extraer del mar por los pescadores en las diferentes escalas costeras. Ximeno se recrea en el detalle, dibujando escamas, aletas y demás rasgos característicos de cada ejemplar casi con rigor científico anotando, en la mayoría de los casos, su nombre común. Dibuja un ejemplar de pez volador, una breca en la que utiliza lápiz rojo para resaltar sus tonos rojizos, una cabrilla con la boca abierta y una disposición en escorzo para poder observar su aleta superior y un cochino de mar (pez ballesta) en el que dibuja con exactitud los esquemas geométricos de sus escamas (pág.109).

⁷⁵² Jiménez Pelayo, Águeda. «Tomás de Suría un dibujante de la expedición de Malaspina. Su contribución al conocimiento del Occidente de Norteamérica», *Anuario de estudios americanos*, vol. 54, n.º 2, Sevilla, 1997, pp. 489-509.

⁷⁵³ Maldonado Polo, José Luis «La Expedición Botánica a Nueva España, 1786-1803: El Jardín Botánico Y La Cátedra De Botánica», *Historia Mexicana* 50, n.º 1, El Colegio de México, México, 2000, pp. 5-56.



Libreta de dibujos. Página 69



Libreta de dibujos. Página 111



Libreta de dibujos. Página 187

Ximeno también dibujó aves en su cuaderno, en la primera página aparece una paloma. De la isla de Santo Domingo, retrata detalladamente a un gavián (pág. 111), un ejemplar del denominado Gavián de la Hispaniola. También debió llamarle mucho la atención el minúsculo tamaño del colibrí, el cual dibujó anotando *mismo tamaño* para enfatizar que había dibujado al pequeño pájaro a su tamaño real (pág. 187). En las últimas hojas vemos el dibujo de un pollito (pág. 342).

El resto de animales que recoge en su libreta son una vaca sentada, una cabeza de oveja, una oveja colgada que está siendo desollada y que ofrece el efecto visual que hace pensar que tiene seis patas (pág. 107), una ardilla, un par de burros y varios perros. Destaca el dibujo de la página 308 donde vemos dos perros, uno de ellos durmiendo en el suelo plácidamente enroscado y al lado otro sentado. Ximeno muestra su habilidad al representar el suave pelaje de los animales con los trazos y sombreados a lápiz. Están dibujados con tanta ternura que nos hace pensar que posiblemente fueran las mascotas del pintor, quien realiza este dibujo a una edad ya avanzada como nos indica su anotación de la fecha *1821 a 4 de Julio*, siendo esta la más tardía que aparece anotada en el *taccuino*.



Libreta de dibujos. Página 1

También recogió en su libreta varios dibujos de plantas. Pareció llamarle la atención las vistosas flores de hibisco, que aparecen en las páginas 1 y 101, y donde utiliza la sanguina para colorear sus pétalos. Además dibuja unas rosas (pp. 267 y 295) y una ramita con flores de pimienta dibujadas con precisión naturalista en la página 330. En la zona superior vemos una mujer en el proceso de limpieza y secado de los granos de pimienta advirtiéndose así el interés que despertaban en Ximeno las actividades cotidianas de la gente común.



Libreta de dibujos. Página 330

De manera muy original, a modo de una especie de herbario, Ximeno entinta una serie de hojas que luego estampa prensándolas entre las hojas de su cuaderno, dando como

resultado una composición simétrica a dos caras de la libreta abierta. Observamos esta técnica entre las páginas 148-149, 152 -153 y 346-347 (donde anota *La flor de la Cicuta*).



Libreta de dibujos. Páginas 148-149

Este interés por la flora y fauna no solo es reflejo de la época en que vivía Rafael Ximeno sino también de su relación con los académicos que participaron en estas expediciones así como el contacto directo que tuvo con estudiosos como Andrés Manuel del Río o Alexander von Humboldt cuya curiosidad e impulso científico, les llevó a recorrer y analizar estos territorios todavía no explorados llenos de especies desconocidas y fenómenos geológicos singulares. Mientras realizó los retratos de estos dos científicos Ximeno conversaría con ellos y podría sentir la efervescencia de sus avances e investigaciones llevados a cabo en esos momentos y la importancia que tendrían para la historia de la ciencia.

5. Objetos

Vemos en la libreta de apuntes de Ximeno unos cuantos dibujos de objetos, en su mayoría son simples ejercicios que servían al pintor para entrenar su mano. En la página 15 aparece un globo terráqueo, quizá en alguna de las dependencias oficiales que visitó antes de zarpar y donde el pintor seguramente observó el trayecto y la distancia de la travesía transoceánica que estaba a punto de realizar.



Libreta de dibujos. Página 17

La página 17 está dividida en dos partes, en la zona superior dibuja la vista general de un cuarto donde Ximeno debió alojarse antes de embarcar ya que vemos colgadas sus ropas de viaje, capa y sombrero alto, en una percha a la derecha y una serie de objetos en una mesita. Por el suelo corretean unos cuantos ratones. El lamentable estado del lugar debió impresionarle ya que anotó *Una de las vistas del espantoso quarto del Tomillejo*. En la parte inferior de la página, dibuja con más detalle los objetos que aparecían en la mesita, acomodados a modo de bodegón, vemos un capazo de mimbre y una jarra de barro junto a

otros enseres. Posiblemente Ximeno quiso mantener la mente y las manos ocupadas, en esos momentos de espera en tal escenario.

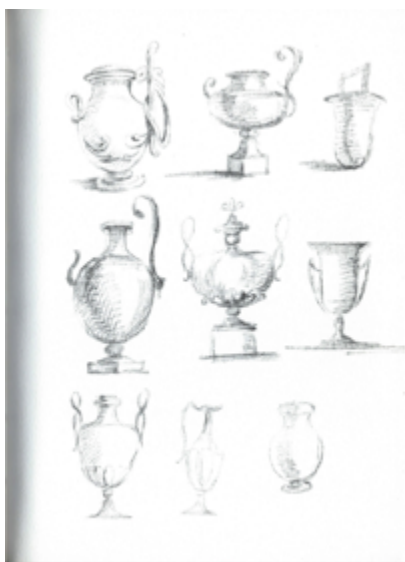
Unas páginas más adelante, encontramos el dibujo de una goleta (pág. 65), aquí Ximeno aísla el barco del entorno y lo representa como si fuera un objeto, detallando con cuidado todos los aparejos del barco. Especifica en su anotación *Goleta sin gavia*, siendo la gavia un tipo de vela que aparece recogida en el dibujo.

6. Adornos

Ximeno también utiliza su libreta para dibujar ideas de adornos, dentro de este repertorio ornamental observamos varias filacterias y cartuchos (pp. 3, 13, 217, 237) que podemos considerar como modelos para la realización de tarjetas de visita, unos elegantes anagramas (pág. 239) e incluso una amplia colección de ánforas y jarrones (pp. 139, 141, 143). Recuerdan las ideas recogidas por el arquitecto y ornamentista Jean Charles Delafosse (1734-1791), quien se inspira en la antigüedad aportando a su vez un aire neoclásico. Su influencia, tal y como ha señalado Jaime Cuadriello, sirvió para configurar el denominado *estilo Tolsá* presente en los bronce y calaminas realizados por el artista de Enguera y cuyos diseños llegaron a influir también en el arte de la platería como por ejemplo en la obra de Antonio Forcada (1790-1818) o la de José María Rodallega (1772-1820), tal y como hemos señalado en el análisis del retrato que le realizó Ximeno.⁷⁵⁴ Joaquín Bérchez remarca la influencia de este repertorio ornamental en la obra arquitectónica de Manuel Tolsá que se manifiesta en la profusión de balaustres y jarrones que rematan sus edificios.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Manuel Tolsá proponía en las salas de dibujo ornamental de la academia la copia de las láminas de la *Nouvelle iconologie historique* de Delafosse. Cuadriello, Jaime, «Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI», *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 132-133.

⁷⁵⁵ Bérchez, Joaquín. «El adorno no fue delito: Tolsá en México», *Tolsá. Fotografías-Joaquín Bérchez*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, p. 96.



Libreta de dibujos. Página 139



Libreta de dibujos. Página 141

En la página 219 aparecen unos diseños de tarjeta de visita para María Guadalupe de Moncada y Berrio (1762-1840), Marquesa de San Román. Rafael Ximeno diseñó al menos dos tarjetas de este tipo, una fue para su colega y amigo Manuel Tolsá y la otra es la realizada para la Marquesa de San Román, obras comentadas en el capítulo anterior. Ximeno dibuja cuatro propuestas diferentes para este proyecto. Utiliza tinta y aguada para mostrar de una manera más fiel el resultado final que tendrá la tarjeta de visita una vez grabada.

Tras este análisis del contenido del cuaderno de dibujos, hemos podido constatar como además de servir como libreta de memoria, se convirtió para Ximeno en una herramienta indispensable de trabajo. Le sirvió para ejercitarse en el dibujo del natural, tomar apuntes rápidos sobre paisajes, figuras o actitudes que pudo utilizar después en alguna de sus obras, realizó bocetos y ensayó composiciones de obras complejas y también le sirvió como libro de muestra o carta de presentación a la hora de mostrar su habilidad como retratista o hacer trabajos más sencillos como tarjetas de visita.

Vemos como concentra su utilización durante la travesía y primeros años de estancia en la Nueva España. Años que supondrían un gran reto personal y artístico, donde tuvo que tomar las riendas de la enseñanza académica de pintura además de proyectar obras de gran

monumentalidad e importancia, como por ejemplo los techos del Palacio de Minería. Desde su cuaderno, su obra más personal, vemos plasmados esos años de efervescencia.

8. Conclusiones

Uno de los objetivos principales del estudio realizado a lo largo de estas páginas ha sido plantear un acercamiento integral a la figura de Rafael Ximeno y Planes intentando unificar las dos etapas, a uno y otro lado del océano Atlántico, en las que se desarrolló su carrera artística. La visión global de la obra del pintor, el análisis de su formación dentro del ámbito artístico valenciano, madrileño y romano, así como la vinculación con diferentes instituciones académicas a lo largo de su vida, nos ha servido para comprender su relevancia dentro del contexto del academicismo novohispano. Hemos encontrado, tanto en su producción artística como en su labor al frente de la Academia de San Carlos de México, significativas aportaciones durante un período marcado por los grandes cambios políticos y sociales que culminarán con el fin del Virreinato de la Nueva España.

Tras este análisis, hemos podido conocer a un artista capaz de desarrollar su actividad creativa en diferentes formatos y utilizando técnicas variadas dando como resultado un conjunto de obra diverso pero siempre regido por los principios académicos interiorizados desde su etapa de formación. Las ideas dictadas en 1776 por Gregorio Mayans (1699-1781) en el discurso *El Arte de Pintar* y el que Ximeno quizá escuchara en calidad de discípulo de la Academia de San Carlos de Valencia, debieron calar en el joven pintor, quien mantuvo siempre presentes en sus obras los criterios estéticos basados en la elegancia y el decoro defendidos por el pensador valenciano. La elección de los artistas en cuyas obras decidió buscar magisterio, entre ellos Rafael (1483-1520), Tiziano (1490-1576) o Mengs (1728-1779), nos indican las preferencias del pintor por un estilo basado en el equilibrio y la armonía.

Para valorar de forma más profunda y transversal la personalidad artística de Rafael Ximeno y Planes ha sido necesario analizar detalladamente los dos apartados con menor desarrollo historiográfico dentro del conjunto de su obra. El primero corresponde a su faceta como dibujante de ilustraciones para libros. A lo largo de catorce años y coincidiendo con el momento de auge de la imprenta española, el artista participó en

numerosos proyectos bibliográficos de las casas impresoras más destacadas de Valencia y Madrid. El capítulo dedicado a la recopilación y análisis de su obra como ilustrador es el más extenso de los que componen este estudio ya que la fructífera dedicación de Ximeno a esta actividad conforma la sección más voluminosa dentro de la totalidad de su producción artística. La faceta de Ximeno como ilustrador fue desarrollada de forma paralela a su labor de pintor, lo cual le sirvió para forjarse como un artista versátil y capaz de trabajar en diferentes medios permitiéndole afrontar con seguridad los grandes proyectos llevados a cabo durante su etapa novohispana.

El segundo apartado dentro de la obra de Ximeno, que hasta la fecha no contaba con un estudio pormenorizado, corresponde a la libreta de dibujos que el pintor valenciano utilizó desde el inicio de su viaje hacia la Nueva España hasta sus últimos años de vida. Dada la importancia y alcance de esta obra, se ha dedicado un capítulo completo a su análisis ya que entre las páginas del cuaderno hemos podido observar la faceta más personal del artista; su contenido responde únicamente a los aspectos que más llaman su atención y es precisamente en este medio donde puede expresarse de manera completamente libre. El cuaderno se convierte en una herramienta indispensable de trabajo en la que puede captar al detalle, con un instinto casi fotográfico, diversos elementos de su entorno los cuales integra después en sus obras, mostrando de esta forma su impulso renovador dentro de la Academia por su manera de buscar el *bello ideal* no solo en la antigüedad grecorromana sino en la propia naturaleza. Entre las páginas del cuaderno podemos vislumbrar el itinerario vital y profesional del artista durante los treinta y un años que habitó en la Nueva España. Los numerosos bocetos que recoge ofrecen la posibilidad hacia futuras identificaciones de obras hasta ahora desconocidas en su producción.

En sus retratos, Ximeno está fuertemente influido por la obra de Anton Rafael Mengs en cuanto a aspectos técnicos y compositivos, comparte con el pintor bohemio un objetivo principal que es la captura de la psicología de sus modelos; añadiendo paralelamente una serie de elementos con los que se completa la narrativa específica a cada personaje. Son llamativas las aportaciones que hace el pintor en los retratos dedicados a artistas y hombres de ciencia. En el ámbito del retrato oficial, Ximeno fue consciente de que esta tipología

respondía a unas normas específicas de representación y permitía un menor grado de innovación, a pesar de ello vemos cómo en su libreta ensaya diferentes opciones para sus retratos de virreyes. Sus aportaciones se concretan en la presencia de posturas más dinámicas en comparación con la rigidez predominante en la pintura novohispana precedente, la eliminación de cartelas y escudos, la inclusión de elementos decorativos con aire clásico, como las mesas o escribanías en plata y, finalmente, la esmerada atención a la representación psicológica de los mandatarios.

La capacidad de observación y asimilación de Ximeno queda reflejada en su obra de temática religiosa, configurada a partir de los preceptos estilísticos defendidos por el academicismo y el nuevo concepto de religiosidad propuesto por las corrientes ilustradas, que promovían la reflexión interior y por tanto, una simplicidad formal alejada de la teatralidad barroca. Desde su etapa de formación en Valencia, coincidiendo con un momento de auge en la pintura decorativa y donde posiblemente colaborara como ayudante en los proyectos de pintura mural de su tío Luis Planes (1742-1821), Ximeno pudo observar las obras de otros artistas dedicados a este medio como es el caso de José Vergara (1726-1799), quien a su vez, fue figura clave del academicismo valenciano. Así comienza a configurarse en el joven discípulo de la Academia de San Carlos su concepción de la pintura religiosa mural en la que irá integrando nuevos aspectos asimilados a lo largo de su carrera. Durante los años transcurridos en Madrid, podrá observar y adoptar recursos de las obras que observa en El Escorial así como de los grandes proyectos de pintura mural llevados a cabo por Tiepolo (1696-1770), Mengs (1728-1779), Bayeu (1734-1795) y Maella (1739-1819) en el Palacio Real de Madrid.

En México, será entre los años 1809 y 1813, cuando Ximeno lleve a cabo sus grandes proyectos de pintura mural en los que advertimos el modo en que integra diversos aspectos tomados del medio y la tradición local. En el aspecto formal, sus obras suponen una evolución hacia una pintura de corte academicista que intenta establecer diferencias con el arte virreinal precedente. Las pinturas de Ximeno del interior de la cúpula de la Catedral se basan en una claridad compositiva alejada del abigarramiento característico de la pintura del barroco novohispano, presente en el templo en obras como las realizadas en la Sacristía

por Juan Correa (1646-1716) y Cristóbal de Villalpando (ca.1649-1714). El programa decorativo desarrollado por Ximeno debió generar un contraste importante con las obras de los grandes representantes del barroco novohispano a la vez que sirvió para que la corriente academicista ganara visibilidad.

Ximeno supo adaptarse al medio en el que trabajaba integrando en sus obras algún aspecto propio de la tradición novohispana. En el caso del programa de la cúpula de la Catedral, dedicado a *la Asunción de la Virgen*, el pintor opta por incluir una representación antropomorfa de la Trinidad, modalidad iconográfica con fuerte arraigo en el medio novohispano. Esta iconografía, de la que se había llegado a cuestionar su validez, estaba recogida en una de las obras de consulta habitual de Ximeno, el tratado publicado en 1782 *El pintor Christiano y erudito* de Juan Interián de Ayala (1656-1730), sin embargo en Europa había caído en desuso. Apoyándonos de nuevo en el contenido de su libreta de dibujos, vemos cómo Ximeno realiza de forma abocetada hasta cuatro apuntes con la Trinidad como protagonista, quizá inspirado en la observación de alguna de las obras de Miguel Cabrera (1695-1768) o José de Páez (1720- 1790) que presentan este tema, sirviéndole de trabajo previo a la realización de las pinturas en la cúpula catedralicia.

Destacan como aportaciones sobresalientes sus pinturas de *El Milagro del Pocito* y *La sublevación de los indios de El Cardonal*, dos episodios milagrosos de origen local sin precedentes iconográficos y que Ximeno resuelve de forma original apoyándose en los recursos compositivos y narrativos practicados durante su etapa como ilustrador de libros, así como en la observación detallada del paisaje y los tipos autóctonos que lleva a cabo en su libreta de dibujos; todos estos elementos quedarán integrados en unas obras en las que deja constancia de su genio creativo. Debido a su temática, la historiografía ha relacionado estos temas con la configuración de la identidad criolla y el reflejo del clima de efervescencia y tensión política del momento ya que las pinturas fueron realizadas entre 1810 y 1813, años que coinciden con el levantamiento armado y estallido del movimiento de Insurgencia Nacional.

A pesar de ser una composición conocida únicamente a partir de la maqueta conservada en el Museo Nacional de Arte, es posible afirmar que *La sublevación de los indios de El Cardonal* es la obra que muestra un mayor grado de evolución en la personalidad artística de Ximeno. Diferentes autores han señalado las similitudes en el carácter de este trabajo con la obra de Francisco de Goya, tanto por el tipo de escena representada, a partir de una aproximación costumbrista del medio local, hasta por los aspectos técnicos en la que está realizada. Destaca el tipo de pincelada enérgica y expresiva en consonancia con los hechos dinámicos y violentos que representa la obra y que deja de lado la precisión de contornos que observamos en otras de sus obras o la idealización de las figuras, tomando claramente partido por la observación directa de la naturaleza. Esta composición, en la que las alusiones a su carácter religioso se limitan a un sutil rompimiento de gloria y unos pequeños ángeles, sería difícilmente asociada como la representación de un hecho milagroso ya que la acción está totalmente centrada en el conjunto de caídas, disparos, peleas y demás hechos violentos que suceden de forma simultánea entre las numerosas figuras presentes en la escena. Ximeno progresa en esta composición hacia un nivel de gran modernidad que sigue basándose en preceptos academicistas pero aplicados de manera más flexible. Su evolución como pintor de grandes composiciones llega aquí hasta su punto más alto ya que a partir de 1813 ya no surgirá ninguna oportunidad de participar en otro proyecto de pintura mural.

La vinculación de Rafael Ximeno y Planes al mundo académico fue una constante en su vida y el componente que rigió el desarrollo de su carrera profesional. En esta tesis hemos intentado analizar la forma en la que su presencia en las diferentes instituciones de enseñanza de las Bellas Artes de las que formó parte tanto como discípulo, pensionado, profesor o director, determinaron la configuración de su personalidad artística así como la manera en la que él mismo intentó transmitir los valores y preceptos del academicismo, a través de sus obras y de su labor al frente de la primera Academia de Bellas Artes fundada en América. La relación a través de Manuel Monfort (1757-1852) con el grupo de ilustrados valencianos del círculo de Francisco Pérez Bayer (1711-1794), personalidad muy cercana al rey Carlos III, fue un factor determinante en el desarrollo de su carrera profesional. La influencia que este grupo ejercía en la corte y en el ámbito académico queda

reflejada en el nombramiento de tres profesores valencianos para la Academia de San Carlos de la Nueva España. Aunque la elección y llegada de cada uno de ellos se produjera en años y circunstancias distintas, deja de manifiesto el peso que los artistas valencianos alcanzaron en el contexto cultural de la época.

Será en 1792 con la convocatoria del concurso para la segunda plaza de director de pintura de la Academia de San Carlos de la Nueva España cuando Ximeno vea materializarse la posibilidad de dedicar su carrera a la enseñanza de las artes siendo consciente de que en España probablemente le esperara un futuro dedicado únicamente a la ilustración de libros. Su llegada a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España se enmarca en un momento complicado para la institución. Para comprender este contexto nos hemos remontado al origen del academicismo novohispano, viendo en este proceso ciertas similitudes con el proceso de génesis de la Academia homónima valenciana. Ya en la Nueva España hemos visto el papel de Ximeno como docente y reformador del plan de estudios así como su labor al frente de la Academia en los momentos de mayor dificultad en su historia causados por la inestabilidad política y económica que vivió el virreinato a partir de 1810 con el inicio del movimiento de Independencia Nacional

A pesar de la labor desarrollada desde la Real Academia de San Carlos por todos sus profesores, el arte académico no llegó a establecerse de forma afianzada en México hasta mediados del siglo XIX. La causa principal fue la coincidencia con unas complicadas circunstancias políticas y económicas causadas por la guerra, combinadas, tal y como apunta Jaime Cuadriello, con la propia ruptura impuesta desde la Academia del sistema de consumo y producción artística tradicional basado en los gremios y obradores particulares.⁷⁵⁶

El academicismo novohispano fue considerado durante un tiempo como una etapa de declive y decadencia artística ya que en contraste con un período tan exultante y enraizado como lo fue el barroco novohispano fue difícil intentar imponer un nuevo gusto basado en

⁷⁵⁶ Cuadriello, Jaime. Op. cit., 2014, p. 217.

unos ideales de un pasado grecorromano completamente ajeno al medio local y con el que era difícil establecer una conexión formal. A pesar de ello, la Academia intentó propiciar no una ruptura sino una transformación de los conceptos estéticos, buscando evolucionar hacia una claridad compositiva y simplicidad formal, asimilada por sus discípulos más destacados, quienes hicieron propias las enseñanzas impartidas en San Carlos, entre ellos citaremos a José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815), José María Vázquez (1765-c.1826), José María Guerrero (--) y Juan Sáenz (--) que destacaron en el género del retrato o el sobresaliente escultor Pedro Patiño Ixtolinque (1774-1835). Será a partir de 1843 cuando la Academia Nacional de las tres Nobles Artes, bajo el gobierno del presidente Antonio López de Santa Anna (1794-1876), sea reorganizada en su estructura de patrocinio y cuerpo docente, cuando se viva una etapa de auténtico afianzamiento del arte académico en México de cuyo legado forma parte importante la labor de Rafael Ximeno y demás profesores de la Real Academia de San Carlos.

Tras este recorrido por la vida y obra de Rafael Ximeno y Planes, hemos podido conocer a un hombre completamente dedicado y comprometido con el mundo académico que refleja, en consonancia con los ideales ilustrados de la época en la que vivió, su creencia en el desarrollo de las cualidades humanas a partir de la educación. Fue un artista que supo aprovechar las oportunidades que se presentaron a lo largo de su etapa de formación para progresar y mejorar, y también propició las situaciones que le permitirían desarrollar su carrera artística y profesional, entre ellas su partida a Roma como pensionado o la decisión de marcharse a la Nueva España para poder cumplir con su voluntad de dedicarse a la docencia de las Bellas Artes.

Encontró en el academicismo un estilo en el que se desenvolvió cómodamente, sus excelentes aptitudes para el dibujo le permitieron abarcar diferentes técnicas y géneros resolviendo siempre con maestría los variados medios en los que desarrolló su personalidad artística. Participó en una ingente cantidad de proyectos bibliográficos donde, a pequeña escala, creaba complejas escenas narrativas. En las composiciones de pintura mural que pudo realizar en México utiliza los mismos recursos pero a una escala mayor. Al igual que hizo Manuel Tolsá, Ximeno aprovechó las oportunidades que le brindaba el ambiente

novohispano; en México encontró mayor libertad y posibilidades de creación y pudo alcanzar una proyección que difícilmente hubiera podido conseguir en España.

Ximeno también fue un artista que supo explorar más allá de las premisas estrictamente academicistas, buscando en la naturaleza una fuente de inspiración constante y la que conseguía captar a partir de los dibujos en su cuaderno de apuntes donde plasmaba con una instantaneidad casi fotográfica el entorno que le rodeaba, tanto personas realizando actividades cotidianas, como paisajes o animales que nunca antes había visto. Este interés por conocer y adaptarse al medio le lleva a interpretar en sus cuadros tipos iconográficos predominantes en el medio novohispano, como es el caso de la Trinidad antropomorfa o episodios de la religiosidad local con un alto valor simbólico, por ejemplo *El Milagro del Pocito*. También mostró interés por el pasado prehispánico de México quedando reflejado en la visita que realizó a Texcoco o en los dibujos que realizó para las *Cartas Mexicanas* del Padre Moxó.

A lo largo de su vida, hemos visto en Ximeno un hombre preocupado por su familia, decide asignar a su madre y hermana parte de su salario correspondiente a su puesto de profesor en la Nueva España, y también capaz de establecer estrechos vínculos de amistad con otros artistas que darán como fruto numerosas colaboraciones. Sucedió con Mariano Brandi (fl.1750-ca.1824) durante su etapa como dibujante para grabados de libros y también con Manuel Tolsá con quien trabaja en los grandes proyectos de pintura mural, a quien retrata en varias ocasiones e incluso diseña su tarjeta de visita.

Fue un hombre muy comprometido con su labor al frente de la Academia de San Carlos, trabajando siempre a favor de los ideales de belleza en los que creía e intentando transmitirlos a través de la enseñanza, incluso cuando los momentos difíciles por los que atravesó la institución, le hicieron tener que poner en riesgo su economía y su salud. A pesar de haber trabajado con dedicación toda su vida, no consiguió construir un gran patrimonio. La interrupción y retraso de sus salarios le hicieron morir dejando deudas a su viuda, Luisa Flores Mendizábal.

Esperamos haber reflejado con el presente trabajo la relevancia de la figura de Rafael Ximeno y Planes dentro de su contexto sociocultural, así como la singularidad de su papel como representante del academicismo en territorios novohispanos. El bagaje adquirido en las academias europeas le sirvió para aportar nuevos métodos de aprendizaje además de contribuir a la modernización del gusto y a continuar con la transformación de los planteamientos barrocos, tanto estéticos como organizativos, que todavía se imponían en la realidad artística novohispana de finales de siglo XVIII.

En su nuevo cargo como miembro del alto funcionariado se vio involucrado en la vida de la élite cultural y política del virreinato. Retrató a virreyes, artistas y hombres de ciencia de una manera novedosa con la que se hacen presentes los nuevos planteamientos defendidos por las corrientes del pensamiento ilustrado. Desde la Academia también pudo involucrarse en los proyectos del embellecimiento y modernización del paisaje urbano como la remodelación de la Plaza Mayor o la inauguración de nuevos caminos, cuyas vistas recoge el *Plano general de la Ciudad de México levantado por el Teniente Coronel de Dragones Don Diego García Conde en el año de 1793, y grabado en el año de 1807*.

Rafael Ximeno desarrolló empresas artísticas de gran envergadura y originalidad contribuyendo a la conformación de la nueva sensibilidad nacional. Fue testigo de todas las transformaciones que experimentó México desde el inicio del movimiento de Independencia Nacional en 1810 hasta la proclamación de los Estados Unidos Mexicanos en 1824. El paso de los años y los estudios realizados sobre su obra contribuyen al reconocimiento de su legado en el desarrollo del gusto estético y la formación, bajo los cánones y preceptos académicos, de los artistas mexicanos del siglo XIX. El presente acercamiento a su figura, en sus etapas europea y novohispana así como en su labor artística y académica, deja abiertas nuevas líneas de investigación que esperamos puedan ser abordadas en trabajos futuros.

Apéndice documental

Archivo Real Academia de San Carlos

Legajo 65/ expediente 1-76

M. I. S.

Dn. Rafael Ximeno, Pintor, natural de la Ciudad de Valencia, á V. S. M. I. Con el maior respeto Sup.ca y dice: Que es discipulo de esta R.l Acad.a y en ella á seguido su carrera, llevando algunas ayudas de costa, y un premio en el primer concurso gen.l del año de 1773. En el año de 1776 paso á Madrid bajo la dirección del S.or D.n Manuel Monfort que le coloco, y estuvo por discipulo del Caballero D. Antonio Rafael Mengs; y obtuvo varios premios en la R.l Acad.a de S.n Fernando. Estubo mas de dos años en el Monasterio del Escorial copiando algunos de los preciosos quadros de aquel Monasterio como consta á esta R.l Acad.a En el año de 1779 fue nombrado por S. M. Pensionado de esta R.l Acad.a en la clase de Pintura cuiu Pensión fue servido S. M. Prorrogarle por otros tres años en su R.l Orden de 82, durante la cual paso á perfeccionarse á Roma con ordenes de S. M. Que á este fin se dieron al S.or Embajador, Ministro, y Director de las Artes; en donde estubo los dos años que le restaban al cumplimiento de su Pención, y en Roma obtubo un Premio en la R.l Acad.a de S.n Lucas: vuelto á España presento al Rey algunas de sus obras, que una se quedó el S.or Ministro y otras vinieron a esta R.l Acad.a, como hasi consta de la carta orden que se envió a esta R.l Acad.a en la que le recomienda S. M. Para sus ascensos. En el año de 1786 mereció a esta R.l Acad.a le nombrase por uno de sus Académicos de mérito onrrandole con el grado de teniente onorario. En atención á estos meritos y exercicios; y creiendo el suplicante que por muerte del Director D.n Christobal Valero podra tal vez resultar bacante la plaza de teniente de Pintura y deseando el sup.te ser colocado en dha. Teniencia y poder

comunicar lo que a visto y observado; en esta atención A S. M. I. Rendidamente sup.ca se sirva faborecerle, y en caso de que se de por bacante la plaza de teniente, y se aia de proveer esta, se le atienda y mire como discipulo, y con el cariño y amor que siempre le á mirado, y se confiera dh. Teniencia que es gracia que espera de V. S. M. I.

Madrid decz.e 29 de 1789

Rafael Ximeno

Archivo General de Indias.

Arribadas, 517, n.20

Provisto Don Rafael Ximeno

Fragata N. S. De los Dolores
A Veracruz

El Rey se ha servido conceder licencia a Don Rafael Ximeno, Director nombrado de Pintura de la Real Academia de S. Carlos de México para que pase a su destino con el equipaje correspondiente y un criado haciendo que consten ante V. S. No ser de los prohibidos de pasar a Indias. De orden de S. M. Lo participo a V. S. Para que en los términos referidos no ponga impedimento a Ximeno y dicho criado en su embarco.

Dios guíe a V. S. Muchos años. San Ildefonso a 18 de agosto de 1793

El duque de la Alcudia

A día 17 de Diciembre de 1793

Mediante dejar hecho el Juramento de Flota el interesado en esta Real Orden, expidasele por la compañía de Grecia la correspondiente Licencia de Embarque para que se transfiera a su destino en la Fragata Nuestra Señora de los Dolores con un criado nombrado Pedro Antonio Pérez natural de Axamil, su edad veintinueve años, soltero. Como se acredita por los adjuntos Documento que se devolverán al interesado que se despacha a Veracruz

Guiral

En 17 de Diciembre de 1793 se expidió la correspondiente Licencia para el buque que cita el anterior Decreto habiendosele devuelto las informaciones que cita con cuya comprobación, firmará aquí su recibo

Rafael Ximeno

Señor Presidente Juez de Arribadas de Indias en Cádiz

17 de Diciembre de 93

Archivo Antigua Academia de San Carlos de México**Documento 1787**

Exmo Sor:

Don Rafael Ximeno y Planes Director de esta Real Academia de San Carlos desde el año de 1793 y a su servicio desde el 13 de mayo de 1794 en que tomó posesión; con el mayor respeto dice: que siéndole indispensable para las pretenciones ó solisitudes que la necesidad le precise á hacer á S.M., un documento que acredite la exactitud, buen zelo y cumplimiento de su obligación en el ejercicio de dicho empleo y el de Director General no ciñéndose las mas veces en su trabajo sólo á lo que estrecha su destino, sino estendiéndose á todo lo que le á parecido conveniente á el adelantamiento de la juventud como haver mudado todos los originales que había antiguos por malos, puesto un estudio completo de Anatomia, no perdonando quanto le ha parecido util para mejorar el Estudio según aprendió en las Academias de España y Roma donde hizo su carrera y procuró observar el método de la enseñanza de aquellas Escuelas que se deven venerar por Madres de las Artes y con sus sencillas esplicaciones á comunicado a los alumnos de este establecimiento; por tanto espera se sirva V.E. mandar se le extienda y entregue el referido documento para el fin que lleva explicado. En cuya virtud.

AVE . rendidamente suplica se sirva decretar conforme ha pedido, en que recibirá gracia y merced

Exmo Sor

Rafael Ximeno y Planes

Solicitud del Director General Don Rafael Ximeno sobre que se le dé un informe para S.M. (en el reverso del siguiente folio)

Archivo Antigua Academia de San Carlos de México

Documento 2179

Sr Presidente de la Academia Nacional de San Carlos

Cumpliendo con lo que Vuestra Señoría me encargó de que ponga una instrucción para los pensionados que van a Roma digo: que estos después de haber concluido su viaje procurarán ser obedientes a los respectivos directores que el señor Vázquez su conductor les solicite procurando dicho señor escogerlos entre los hombres de más habilidad que haya allí; que dichos enviados empleen para su aprovechamiento los días de fiesta en veer las antigüedades, galerías, y demás cosas pertenecientes a sus Artes asistiendo constantemente al Estudio del Natural en la Academia del Campidolio y procurando remitir aquí anualmente sus estudios para conocer los progresos de su adelanto.

Es cuanto a cerca de esto puede decir

Rafael Ximeno

Mejico 2 de Abril de 1825

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México**Actas de Cabildo. Libro 63. Folios 068r-069v. Junta de 17 de junio del año 1809**

En la Ciudad de México a diez y siete días del mes de Junio del año de mil ochocientos nueve, estando junto y congregado en su Sala Capitular á la hora acostumbrada el Ilmo. V. Cabildo de esta Sta. Yglesia Me-tropolitana, compuesto de los Señores Mier Arcediano, Gamboa Maestrescuela, Garano Penitenciario y Foncerrada Canonigo: y los Señores Sandoval, Granados, Cienfuegos, Aguero y Gonzalez. Prebend. De entera y media ración, implorada la gracia del Espíritu Santo se comenzó este acto del modo siguiente.

Salieron primero para el Altar los Señores Alcalá Magistral, Bucheli y Sta. María, y para el Coro el Señor Madrid. Inmediatamente se leyó una representación del Maestro de Obras de esta Sta Iglesia Don Manuel Tolsa en que expone, que sin embargo de haverle dado orden el Señor González comisionado para la Obra del Cimborrio, de la que en la parte interior de este no hiciere otra cosa que blanquearlo sin otro agregado alguno no puede menos que representar a este Ilustrísimo Cabildo el buen estado en que se halla la composición exterior del cimborrio que presenta un aspecto que hará dudar a los inteligentes si es composición la que se a echo en el o se a construido de nuevo que asimismo estan puestos los costosos andamios para que en poco tiempo y con el corto premio de 4000 pesos con que se gratifique a don Rafael Ximeno se le dé al Cimborrio en la parte interior el ultimo golpe de perfeccion y ermosura, pintando en él un cuerpo de Arquitectura en prespectiva con varios grupos de nubes y Ángeles que acompañen al principal de la Titular, como á representado ya otra vez para dejar completa una obra en que se han gastado tantos centenares de miles y tantos años en el concepto de que aunque se pinte el cimborrio no por eso debe hacerse lo mismo en el resto de la Yglesia como lo acreditan todas las obras modernas que se han echo en Europa; y que ultimamente de no pintarse el cimborrio, será necesario reponer las molduras que tenía en la parte interior y fue preciso quitarle para dar a las ventanas todo el claro que ya tienen y en esto se gastaria tanto o más de los 4000 pesos que cuesta la pintura: concluyendo Tolsa con que para esta representación no tiene más interes que la perfeccion de la obra, el decoro de la Santa Iglesia, y complacer a este Ilmo. Cabdo, quien en vista de lo referido, resolverá lo que tenga

por conveniente. Y oído, conferenciado el asunto largamente, y teniéndose presente que en el Cabildo de veinte y uno de Marzo de ochocientos siete se resolvió que no se pintara el Cimborrio, se acordó que se dé cédula para determinar si se revoca aquella resolución en vista de las razones que ahora expone Tolsa. Después el Sor. Maesteruela dijo que en virtud de la comisión que le dio este Ilmo. Cabildo para que hablara con el Señor Marqués de Castañiza sobre el establecimiento de la Plaza de Maestro de Ceremonias de Coro que mandó fundar el Señor Urive lo había ejecutado, y estaba llano el Señor marqués a realizar otra fundación y que en consecuencia había procedido el Señor Maestrecuela a firmar el plan de obligar del que obtuviere la citada plaza como comisionado también al efecto por este Ilmo. Cabildo. Y oído, con el plan que se asentó a la letra, se acordó que se diese

Cédula para determinar si se aprueba.

En seguida se dio cuenta con la presentada por Don Manuel Tolsa comprensiva de los gastos erogados en las obras de esta Sta. Yglesia en el año anterior de ochocientos ocho la que importa su cargo de lo recibido hasta doce de diciembre del mismo según la glosa formada por la Contaduría, 1684 pesos 4 [.] y la data 14165 pesos 6 [.] 3 [.] la que comparada con el cargo resultan contra Tolsa 1918 pesos, pues no se le abonan o pagan en data 756 pesos que ymporta la memoria n.º 3, que se abona por los valúos que hizo de las Casas de Obras pias de esta Yglesia enagenadas por la Consolidacion, hasta tanto lo determino este Ylmo Cabdo respecto a que Tolsa como informan los Señores Jueces Hacedores, está dotado con quinientos pesos anuales por maestro mayor de las obras de la Yglesia que se le satisfarán aún cuando no las haya ni en el Cabildo de 11 de Mayo de mil ochocientos dos en que se le dio este destino, ni en el titulo que se le expidio se esepciona algo de cuanto pueda ocurrir en su ministerio. Y oído, conferenciado el asunto, se acordó que para resolver si a Tolsa se le pasa en data otra cantidad se cite con Cédula.

Ultimamente el infraescrito Srio. Dio parte de hallarse vacante una de las Capellanias de Coro de Lorenzana por muerte del Presbitero Don Mariano Rengifo. Y oido, se acordó que para su provisión se fije el Edicto acostumbrado.

Con lo que se concluyó este cabildo que firmó el Señor Arcediano.

El Arcediano

R. Mier

Ante mi

Ramon Marques

Secretario

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México**Actas de Cabildo. Libro 63. Folios 070r-071v. Junta de 20 de junio del año 1809**

En la Ciudad de Mexico a veinte dias del mes de Junio del año de mil ochocientos nueve estando junto y congregado en su sala Capitular a la hora acostumbrada y citado con Cedula ante díem el Ylmo. Cabildo de esta Sta. Yglesia Metropolitana, combiene a saber los Señores Mier Arcediano, Gamboa Maestrescuela, y Señores Sandoval, Guevara, Granados, Cienfuegos, Sta. María y Gonzalez Prebend. De entera y media racion implorada la gracia del Espiritu Santo se celebró este acto en la forma siguiente.

Salieron primero para el altar los Señores Cortina, Alfaro y Agüero habiendo dejado el primero y el ultimo sus votos á el Señor Sandoval; y el coro el Señor Magistral. Inmediatamente se leyó la Cedula de ante díem expedida por el Señor Dean, refrendada por el infrascrito Srio. Y mandada poner en manos del Ilmo. Señor Arzobispo para ver una representación del Maestro de Obras de esta Sta. Yglesia, sobre que se pinte el Cimborrio de ella por la parte interior, no obstante lo determinado en Cabildo de veinte y uno de Marzo de ochocientos siete, y resolver lo conveniente. Asimismo para determinar si al expresado Tolsa se le pasa en data una partida de setecientos cuarenta y seis pesos que se abona en su cuenta del año pasado por los valuos que hizo de cincuent y tres Casas de Obras pías de esta Yglesia enagenadas por la Consolidacion. Y ultimamente para resolver sise aprueba el Plan de Obligacion del Maestro de Ceremonias de Coro que ha formado el Señor Maestrescuela y por la certificacion del Portuguero que obra a su favor se consta haberla puesto, digo consta que el Ilmo. Señor Arzobispo se halla ausente, el Señor Deán enfermo, el Señor Chantre enfermo que mandó su voto al Señor Granados, el Señor tesorero enfermo y ausente, el Señor Beristain enfermo, el Señor Sarrio enfermo ausente, el Señor Foncorrada enfermo, el Señor Villa Urrrutia ausente, el Señor Gomez enfermo y el Señor Ortega ausente. Y pasandose á tratar sobre el primer punto de la Cedula se volvió a la representación de Don Manuel Tolsa y á conferenciar el asunto, y despues de una larga discusion se acordó al fin por pluralidad de votos, que sin embargo de lo determinado en Cabildo de veinte y uno de marzo de ochocientos siete se pinte el Cimborrio por la parte

interior como propone Don Manuel Tolsa. Y el Señor Granados votando en su lugar pidió se acentase al suyo que era que no se pintase el Cimborrio, ni se hiciese iguales gastos atendiendo particularmente a las circunstancias del día.

Luego se pasó al segundo punto de la Cedula el que despues de tratado, se comenzó a votar, y habiendo llegado la votacion al Señor Guevara dijo su Señoria que ignoraba absolutamente el punto que se estaba votando, puesd aunque se le citó, no fue por el Portugero sino por un mozo que este embió sin la Cedula, por lo que no la pudo ver, aunque la pidió para imponerse del asunto para que se citaba; y que por esta razón era ilegal la cotacion que se havia echo, y devia volverse a expedir nueva Cedula que comprendiese los puntos que contenía esta. Cuyo punto tratado largamente, y reducido despues á votacion, resultó acordado por pluralidad de votos que quedaba subsistente lo determinado acerca del primer punto de la Cedula, respecto a que cuando se trató y votó no opuso el Señor Guevara esepcion alguna suficiente a suspender la votacion, como lo ha echo respecto de los otros dos puntos para los cuales se mandó dár nueva Cedula. Y el Señor Granados que fue del mismo modo de pensar que el Señor Guevara, pidió que en caso de no darse nuevamente Cedula para resolver si se havia de pintar el Cimborrio, se le diese testimonio de este acuerdo para hacer de l los usos que le combengan. Lo que oido, se mandó al infrascrito Secretario diese al Señor Granados todos los testimonios que pidiere del presente acuerdo.

Con lo que se concluyó este Cabildo que firmó el Señor Arcediano que presidió.

El Arcediano R. Mier

Ante mi

Ramon Marques Secretario

Secretario

Fuentes y bibliografía

Fuentes manuscritas

- Archivo de la Antigua Academia de San Carlos de México

Los documentos consultados en el archivo de la Antigua Academia de San Carlos de México son documentos sueltos conservados en gavetas. Aparecen citados por su número de registro correspondiente a las guías realizadas por Justino Fernández y Eduardo Báez.

- Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Libro 63 de Actas de Cabildo.

- Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia

Real Academia de San Carlos. Libro de individuos desde su creación en 1768-1847.

Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 hasta 1786.

- Archivo Real Academia de San Fernando de Madrid

Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1776 hasta 1786.

Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1786 hasta 1794.

Registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815.

- Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia

Cuenta de la Tesorería de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia rendida por su tesorero, D. José Salvador, desde el 1 de julio de 1778 hasta el 22 de junio de 1779. N.º 5.

Cuentas de tesorería de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia rendida por su tesorero el Señor Conde de Peñalva, desde el 31 de julio de 1777 hasta el 30 de junio de 1778. N.º 13.

Se han realizado consultas puntuales en el Archivo General de Indias, Archivo General de la Nación y en el Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco y Demerson, Jorge y Paula, *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII, Guía del Investigador*, San Sebastián, CSIC, 1974.

Aguilar Piñal, Francisco. *El Conde de Aranda*. José Antonio Ferrer Benimeli (comisario), Catálogo de la exposición, Palacio De Sástago, Zaragoza, Zaragoza, 1998.

— «Otra innovación del siglo XVIII: las tarjetas de visita», *Bulletin Hispanique*, tomo 104, n.º 1, 2002, pp. 23-39.

Aguilera Cerni, Vicente (coordinador). «Del manierismo al arte moderno», *Historia del Arte valenciano*, Tomo IV, Biblioteca Valenciana, Valencia, 1989, pp. 162-191.

Alamán, Lucas. *Historia de México*, Imprenta de José M. De Lara, México, 1849.

Alastruey, Gregorio. *Tratado de la Virgen Santísima. Primera versión castellana de la Mariología latina*, Biblioteca de Autores Cristianos, BAC, Madrid, 1945.

Albiñana, Salvador. *Universidad e ilustración. Valencia en la época de Carlos III*. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Universitat de València, Valencia, 1988.

Alcahalí, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1897.

Alcalá, Luisa Elena. «Imagen e historia. La representación del milagro en la pintura colonial», *Los siglos de oro en los virreinos de América: 1550-1700*, Joaquín Bérchez (comisario), Luisa Elena Alcalá (coordinadora general), Sociedad Estatal

- para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, Madrid, 1999, pp. 107-125.
- «La obra del pintor novohispano Francisco Martínez», *Anales del Museo de América*, Madrid, núm. 7, 1999, pp. 175-187.
- Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014.
- Alcántar Terán, Iván y Soriano Valdez, María Cristina. «La construcción del Real Colegio de Minería, 1797-1813», *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Escamilla González, Francisco Omar (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013.
- Aldana Fernández, Salvador. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Historia de una Institución*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Valencia, 1998.
- Alejos Morán, Asunción. «La capilla de la Comunión del templo de los Santos Juanes de Valencia», *Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 87-108.
- «La pintura en la Valencia del siglo XVIII», *La Real Academia de San Carlos en la Valencia Ilustrada*, Román de la Calle (coord.), Univeristat de València, Valencia, 2009, pp. 231-256.
- Almela y Vives, Francisco e Igual Úbeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950.
- Andueza Unanua, Pilar. «La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 100, 2012, pp. 41 y 83.

- Angulo Íñiguez, Diego. *La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1936, p. 1-75.
- «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas Españolas», *Diego Angulo Íñiguez. Historiador del Arte*, Isabel Mateo Gómez (coord.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, pp. 153-192.
- Arbeteta Mira, Letizia. «Espacio privado: la casa de Calderón. Museo del discreto», en Fernando Checa Cremades y José María Díez Borque (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, pp. 67-92.
- Armella de Aspe, Virginia; Castelló Yturbide, Teresa y Borja Martínez, Ignacio. *La historia de México a través de la indumentaria*, Banco Bursátil, Ciudad de México, 1998.
- Arnáiz y Freg, Arturo «Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 2, 1938, pp. 21-43.
- «Don Andrés Manuel del Río y su ilustre magisterio en México» *Ciencia, revista hispano americana de ciencia pura y aplicada*, n.º 5, México, 1965, p. 196-200.
- Avecilla Zapata, Jessica y Alvarado Camacho, Iván. «La antigua capilla del Palacio de Minería. Un acercamiento a su historia a través de sus restauraciones: 1812-2012», *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Escamilla González, Francisco Omar (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013, pp. 540-595.
- Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1801-1843)*, UNAM, México, 1972.
- *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*, Colección Popular, México, 1979.
- «Cinco dibujos de Rafael Ximeno para el libro Retrato de los españoles ilustres», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 56, 1986, pp. 107-112.

- *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001.
- «La gran edición del Quijote de Ibarra (1780), Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fabregat, Rafael Ximeno y Fernando Selma», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 88, 2006, pp. 149-167.
- *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP, UNAM, México, 2009.
- Bargellini, Clara y Fuentes Rojas, Elizabeth. *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1991.
- Barrena, Clemente; Matilla, José Manuel y Villena, Elvira. «Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada», en *Fernando Selma, El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la exposición, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993, pp. 23-37.
- Bartolomé, Belén. «Francisco Bayeu, decorador, en los Reales sitios», *Francisco Bayeu (1734-1795)*, Catálogo de la Exposición, Ibercaja, Zaragoza, 1996, pp.29-49.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura. *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1808)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2002.
- Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808); contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.
- Benito García, Pilar, Jordán de Urríes y de la Colina, Javier y Sancho Gaspar, José Luis. *Carlos III. Majestad y Ornato*, Catálogo de la Exposición, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Madrid, 2016.
- Bérchez, Joaquín (dir.). *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, 2 vols. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1983.

- Bérchez, Joaquín. «Origen y censura del ‘Arte de pintar’ de Gregorio Mayans», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, n.º 53, 1981, pp. 149-169.
- *Arquitectura y Academicismo*. Edicions Alfons el Magnànim. València, 1987.
- «Manuel Tolsá en la Arquitectura española de su tiempo», *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Bérchez, Joaquín (comisario), Catálogo de la Exposición, Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè. Centenari del Descobriment D’Amèrica, Valencia, 1989, pp. 15-64.
- «Cultura artística: entre la tradició i la novetat», en *Història del País Valencià*, Edicions 62, Barcelona, 1990, vol. iv, pp. 327-375.
- «Francisco Guerrero y Torres y la arquitectura de la Ciudad de México a finales del siglo XVIII», *Annali di architettura*, n.º 15, Vicenza, 2003, pp. 215-232.
- «El adorno no fue delito: Tolsá en México», *Tolsá. Fotografías-Joaquín Bérchez*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2008, pp. 77-107.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid, 1999.
- Berndt León Mariscal, Beatriz. «Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares», *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 99, 2011, pp. 181- 235.
- Biblia de Jerusalén*, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969.
- Blas Benito, Javier de. «Bajo el designio de la monarquía, bajo el signo de la Ilustración. La Imprenta Real», en *Caracteres de la Imprenta Real*, texto online del proyecto Ibarra Real en <http://www.ibarrareal.es/pdf/imprensa.pdf> [20 de enero 2017]
- Bono Guardiola, María José. «La defensa del absolutismo en ‘La Monarquía’ de Clemente Peñalosa», *Revista de Historia Moderna*, Anales de la Universidad de Alicante, n.º 13-14, dic. 1995, pp. 313-340.

- Bordes, Philippe. «*Ferdinand Guillemardet* par Francisco Goya et le portrait officiel autour de 1800», Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 403-416.
- Brading, David. *Mineros y comerciantes en el México Borbónico 1763-1810*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Brockmann, Andreas. *La pesca indígena en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2004.
- Brook, Carolina. «Regollamenti delle pensioni per Roma dell'Accademia di San Fernando (1758-1830)», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 89-102.
- Brown, Jonathan; Pierce, Donna; Ruiz Gomar, Rogelio y Bargellini, Clara. *Painting a New World: Mexican Art and Life 1521-1821*, Catálogo de la Exposición, Denver Art Museum, 2004.
- Brown, Jonathan y Gutiérrez Haces, Juana (coords.). *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, Palacio de Cultura Banamex, Fomento Cultural Banamex, 2010.
- Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos en la Nueva España*, 2 vols., Setentas, México, 1976.
- Burke, Marcus. *Treasures of Mexican Colonial Painting*, The Davenport Museum of Art Collection, 1998.
- «The parallel Course of Latin American and European Art in the Viceregal Era», *The Arts in Latin America 1492-1820*, Rishel, Joseph J. y Stratton, Suzanne L. (eds.), Catálogo de la Exposición, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (México), Los Angeles County Museum of Art, 2006-2007, pp. 71-85.
- Bushnell, David. *El marqués de Branciforte*, Historia Mexicana, Vol. 2, El Colegio de México, México, 1953, pp. 390-400.

- Campe, Heinrich. *El Nuevo Robinson. Traducción de Tomas de Iriarte*, Benito Cano, Madrid, 1789.
- Cánovas del Castillo, Soledad. «Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808», en *Boletín de la Real Academia De Bellas Artes de San Fernando*, n.º 68, 1989, 153-210.
- Cárcel Ortí, Vicente. *Historia de la Iglesia en Valencia*, Arzobispado de Valencia, Valencia, 1987. Tomo I.
- Carnero, Guillermo (ed.) *Historia de la literatura española – Siglo XVIII*. Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- Carrera Stampa, Manuel. «La mesa directiva del nobilísimo gremio de la platería de la ciudad de México (1527- 1861)», *Anales del INAH*, Tomo. III, INAH, SEP, México, 1949, pp. 157-173.
- Carrete, Juan. *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Club Urbis, 1978.
- «El libro ilustrado en el siglo XVIII», en *Fernando Selma, El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la exposición, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993, pp. 17-21.
- Carrete, Juan y Villena, Elvira. *El grabado en el siglo XVIII. José Joaquín Fabregat. Valencia, Madrid, México*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1990.
- Carrete, Juan *et al.*, «Siglo XVIII. Libros y series de estampas», *Calcografía Nacional: catálogo general*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 2004. Vol. I, pp. 119-354.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El arte en México de 1781 a 1863*, Academia de San Carlos, México, 1939.
- Carrillo y Pérez, Ignacio. *Pensil Americano. Florido en el rigor del invierno. La Imagen de María Santísima de Guadalupe, aparecida en la Corte de la Septentrional América México*. En donde escribía esta Historia Don Ignacio Carrillo y Pérez, hijo de esta

- ciudad y Dependiente de su Real Casa de Moneda, año 1793, D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, México, 1797.
- Caso González, José Miguel «La prosa del siglo XVIII: Gaspar Melchor de Jovellanos», en Carnero, Guillermo (ed.) *Historia de la literatura española – Siglo XVIII*. Espasa Calpe. Madrid 1995.
- Castro Morales, Efraín. «Un grabado neoclásico» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 33, 1964, pp. 107-111.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. «Un esbozo sobre el pintor valenciano *Dionís Vidal*», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 64, 1983, pp. 23-27.
- *El pintor y académico José Vergara. Valencia, 1726-1799*, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2004.
- Catalá Sanz, Jorge. «Pérez Bayer después del viaje a Italia», *Estudis revista de Historia Moderna*, n.º 27, Universitat de València, 2001, pp. 229-245.
- Catalán Martí, José Ignacio. «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort Y Asensi», *Ars Longa*, n.º 14-15, 2005-2006, pp. 233-244.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Edición de Juan Antonio Pellicer. Imprenta Gabriel de Sancha, Madrid, 1797-1798.
- *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua española, Madrid, 2004.
- Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, University of Texas Press. Austin, 1962.
- Chávez, Ezequiel A. *Agustín de Iturbide. Libertador de México*. Ed. Jus, México, 1957.
- Chevalier, Jean y Gheerbrandt, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont, París, 1982.

- Chomel O., Martine y Hernández O., Víctor. «La ciudad de México y su valle», en *Mapas y planos de México: siglos XVI al XIX*, Instituto Nacional de Antropología, INEGI, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México, 1988.
- Ciancas, María Esther y Meyer, Bárbara. *La pintura de retrato colonial, (siglos XVI-XVIII)*, Museo Nacional de Historia, INAH, México, 1994.
- Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta 1828*. Imprenta de Benito Monfort, Valencia, 1828.
- Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de Las Nobles Artes, establecida en Valencia con el título de San Carlos y Relación de los Premios que distribuyó en las Juntas Públicas de 6 de Noviembre de 1776 y de 26 del mismo mes de 1780. En Valencia: En la Oficina de Benito Monfort, Impresor de la Real Academia. Año 1871*
- Corbeto, Albert. «Edición, imprenta y fundición de tipos en la Real Biblioteca», en *Las letras de la Ilustración*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de la Biblioteca Nacional de España Sala de las Musas, Madrid, 2012, pp. 2-24.
- Cordero Herrera, Alicia Leonor. *La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México*. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México, 1967.
- Correa, Antonio (coord.), «Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII», en *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la Exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museu Sant Pius V, Fundación «la Caixa», Barcelona, 1993.
- Cortés y López, Miguel. *Diccionario Geográfico Histórico de la España Antigua. Tarraconense, Bética y Lusitania*, Imprenta Real, Madrid, 1836.
- Costes de La Calprenède, Gauthier de. *Cassandra*, Tome X. A Paris. Chez Montalant, Imprimeur-Libraire, Quai des Augustins, 1731.
- Cots Morato, Francisco de Paula. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. *Repertorio biográfico*, Universitat de València, 2005.

- Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México* [1872], Estudio introductorio Juana Gutiérrez Haces; Notas Rogelio Ruiz Gomar, Cien de México, Conaculta, México, 1995.
- Cruz Alcañiz, Cándido de la y García Sánchez, Jorge, «*L'Accademia romana di Francisco Preciado de la Vega in piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento*», en *Bolletino d'Arte*, fascicolo I, serie VII, 2009, pp. 91-102
- Cruz Redondo, Alba de la. «Las Imprentas Reales en Europa en el siglo XVIII», *Erasmus: Revista de Historia Bajomedieval y Moderna* n.º 2, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 33-42.
- Cruz, Salvador. «Examen de una imagen de caña de maíz. El Cristo de Santa Teresa en los Siglos XVII y XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 36, 1967, pp. 63-72.
- Cuadriello, Jaime. *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, 1989.
- «Retrato de Antonio Joaquín Pérez Martínez», *Obras maestras del Arte Colonial. Homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, INBA, Museo Nacional de Arte, México, 1990, p. 122.
- «Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas. El caso del estilo Luis XVI», *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 123-138.
- «Rafael Ximeno y Planes, Sublevación de los indios del Cardonal», en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Conaculta, México, 1999, Tomo I. pp. 182-186.
- «Visiones en Patmos Tenochtitlán. La mujer águila», *Artes de México*, n.º 29, 2ª Edición, México, 1999, pp. 10-23.

— «Del escudo de armas al estandarte armado», *Los pinceles de la historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional de Arte, México, 2000, pp. 33-49.

— «La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo», en Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, pp. 204-242.

Dexeus Mallol, Mercedes (comisaria), *El Quijote. Biografía de un libro 1605-2005*, Catálogo de la Exposición, Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura, Madrid, 2005.

Díaz de Ovando, Clementina. «Manuel Tolsá en el inicio y fin de un nuevo mundo americano (1791-1816)», *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Elisa García Barragán (ed.), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 195-214.

Díaz-Trechuelo López-Spínola, Lourdes; Pajarón Parody, Concepción y Rubio Gil, Adolfo. «El Segundo Conde de Revillagigedo. Virrey de Nueva España 1789-1794», en *Los Virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos IV: 1798-1808*, José Antonio Calderón Quijano (dir.), Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1972.

Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 25 de Julio de 1778. Madrid. Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, Madrid, 1778.

Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de setiembre de 1808, Ibarra, 1832.

Donahue-Wallace, Kelly. *Jerónimo Antonio Gil and the Idea of the Spanish Enlightenment*, University of New Mexico Press, 2017.

Dornn, Francisco Xavier. *Letania Lauretana*. Editorial Rialp facsímiles, Madrid, 1978.

- Duverger, Christian. *Cortés: más allá de la leyenda*, Taurus, Madrid, 2013.
- El Concilio de Trento. Exposiciones e Investigaciones*, Editorial Razón y Fe, Madrid, 1945.
- Escamilla González, Francisco Omar (coord.), *200 Años del Palacio de Minería. Su historia a partir de Fuentes documentales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería, División de Educación Continuada y a Distancia, México, 2013.
- Escontría, Alfredo. *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, Empresa Editorial de Ingeniería y Arquitectura, México, 1929.
- Espinós Díaz, Adela y García Sáiz, M. Concepción. «Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México» *Archivo Español de Arte*, n.º 202 Madrid, 1978, pp. 115-135.
- Espinós Díaz, Adela. *Catálogo de Dibujos II (Siglo XVIII)*, Tomo II (V-Z), Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984.
- «Rafael Ximeno y Planes en España», *Tolsá, Jimeno y Fabregat. Trayectoria artística en España siglo XVIII*, Catálogo de la Exposición, Bérchez, Joaquín (comisario), Generalitat Valenciana, Comissió per al Vè. Centenari del Descobriment D'Amèrica, Valencia, 1989, pp. 143-171.
- «Rafael Ximeno y Planes ilustrador de la Historia General de España del P. Mariana», en *Relaciones Artísticas entre España y América*, CSIC, Madrid, 1990, pp. 173-216.
- «Carlos IV de Rafael Ximeno», en *Pintura española del siglo XVI al XIX. Pintura española en el Museo San Pío V de Valencia*. Catálogo de la Exposición, Sapporo, Hakodate, Valencia, 1991, p. 203, n.º 24.
- Esteras Martín, Cristina. «Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork», en Phipps, Elena; Hecht, Johanna; Martín Esteras, Elena y Alcalá, Luisa Elena. *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork 1530-1830*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, pp. 58-71.

- «La platería mexicana, un arte de brillo y valor», *Itinerario de Hernán Cortés*: catálogo de la exposición, Almagro Gorbea, Martín y Esteras Martín, Cristina (coords.), Centro de Exposiciones Arte Canal, Madrid, 2015, pp. 360-365.
- Estrada, Genaro. *Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México*. México. 1935.
- «Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México» [1935] en *Obras Completas*, Siglo XXI Editores, México, 1988.
- Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Nueva España*. En la Imprenta Nueva Mexicana de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Año de 1785.
- Fabre, Francisco José. *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa. Madrid, 1829.
- Feria Pérez, Rafael. «La industrialización de la producción monetaria en España, 1700-1868», *VI Jornadas Científicas sobre documentación borbónica en España y América (1700-1868)*, UCM, Madrid, 2007, pp. 155-176.
- Fernández Corte, José Carlos. «*Cuniculosae Celtiberiae* de Catulo 37 y la Etimología fenicia de Hispania», *Voces*, n.º 10-11, 1999-2000, pp. 59-73.
- Fernández, Justino. «Dibujos Neoclásicos», *El Hijo Pródigo*, n.º 9, México, diciembre 1943.
- «Tiépolo, Mengs and Don Rafael Ximeno y Planes», *Gazette des Beaux Arts*, Nueva York, junio 1943, pp. 345-362.
- *El Palacio de Minería*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1951.
- «El diario de Waldeck», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 22, 1954, pp. 15-32.
- *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1781-1800)*, UNAM, México, 1968.

- *El arte del siglo XIX en México*, UNAM, México, 1983.
- *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, 2 vols., UNAM, México, 2001.
- Fernández, Justino y Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos (1801-1843)*, UNAM, México, 1972.
- Fernández Varela, Manuel. *Oración Fúnebre por la Reina Nuestra Señora Doña María Isabel Francisca de Braganza. Predicada en la Santa iglesia catedral de Lugo el día 15 de Febrero del Presente año*, Madrid en la Imprenta de D. M. de Burgos, 1819.
- Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los Santos*, Editorial Omega, Barcelona, 1950.
- Filóstrato el Viejo. *Filóstrato el Viejo, Imágenes. Filóstrato el Joven, Imágenes. Calístrato, Descripciones*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.
- Florencia, Francisco de. *La Estrella Pensil del Norte de México. La Historia de la milagrosa imagen de María Stma. De Guadalupe*, escrita en el siglo XVII por el P. Francisco de Florencia. De la compañía de Jesús. Nueva edición con Prólogo del Señor Canónigo lectoral de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara. Imprenta de J. Cabrera. Carmen y Maestranza, letra F, Guadalajara, 1895.
- Flores Flores, Óscar (coord.), *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *Numismática. Catálogos razonados de los acervos artísticos de la Academia de San Carlos*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 1998.
- *Renacimiento de la Academia de San Carlos Mexicana: crisis y consolidación como centro docente y como museo*. Artículo LASA 6 de octubre 2010. http://blogs.fad.unam.mx/academicos/elizabeth_fuentes/wp-content/uploads/2011/05/Articulo-LASA-2010-Renacimiento-de-la-Academia1.pdf [8 de marzo 2017]

- Fuentes Rojas, Elizabeth *et al.*, *Crisis y consolidación del México Independiente en la Medallística de la Academia de San Carlos (1808-1843)*, Catálogo de Numismática, ENAP-UNAM, México, 2000.
- Fuster Serra, Francisco. *Cartuja de Portaceli. Historia y vida. Arquitectura y Arte*, Ajuntament de València, Valencia, 2003.
- *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, F.B. Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 2012.
- Galera Gómez, Andrés. *Las corbetas del Rey. El viaje alrededor del Mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*, Fundación BBVA, Bilbao, 2010.
- Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1979.
- García Barragán, Elisa. «Rafael Ximeno y Planes en México», *Batlía*, n.º 5, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1986.
- «La Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España: soberanía de la razón», *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Óscar Flores Flores (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, 2014, pp. 239-255.
- García Barragán, Elisa (coord.), *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México-Valencia*, Catálogo de la Exposición, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- García Garrosa, María Jesús. «Los suscriptores de ‘La Casandra’ (1792). Una aproximación a los lectores de novelas en la España de finales del siglo XVIII», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 46 (2), 2016, pp. 219-238.
- García Sáiz, María Concepción y Espinós Díaz, Adela. «Modelos italianos en la pintura mexicana de fines del virreinato: el apostolado de José Luis Rodríguez Alconedo»,

- Revista de Indias*, núms. 149-150, Julio-Diciembre, CSIC, Madrid, 1977, pp. 707-711.
- García Sáiz, María Concepción y Rodríguez Tembleque, Carmen. «Historia de un intento fallido: La Academia madrileña para pensionados mexicanos», *Cuadernos de arte colonial*, n.º 2, pp. 5-17.
- García, N. *Rescate en «Los Cerritos y Candelapa» Huexotla, Texcoco, Estado de México*, Informe suministrado al Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH. México, 1981.
- Garín y Ortiz de Taranco, Felipe. *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Valencia 1945.
- Garrido, Elisa. «Arte, ciencia y cultura visual en el atlas pintoresco: Vista de la Plaza Mayor de Mexico», *HIN: Internationale Zeitschrift für Humboldt Studien* vol. 16, n.º 30, Universität Potsdam, Institut fuer Romanistik, 2015, pp. 54-67.
- Gavira Tomás, Ignacio «La evolución del escudo de España, desde los Reyes Católicos hasta el Estado Español» texto online de *Heráldica Hispánica* en <http://www.heraldicahispanica.com/historiaescudo.htm> [25 de enero 2017]
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador. El pintor. Descripción y crítica de sus obras* [1956], Córdoba, Diputación Provincial, 1981.
- Gimilio Sanz, David. «José Vergara Gimeno y la *retratística* valenciana en el siglo XVIII», *Ars Longa*, n.º 12, 2003.
- *José Vergara (1726-1799) del Tardobarroco al Clasicismo dieciochesco*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2005.
- Gómez de la Puente, Eusebio. *Iconografía de gobernantes de la Nueva España: tomada de la colección que se conserva en el salón de cabildos del Palacio Municipal de la Cibdad* [sic] *de México*, México, 1921.
- Gómez Martos, Francisco. «Juan de Mariana y la historiografía ilustrada. Un debate a propósito de los falsos cronicones», en

<http://www.proyectos.cchs.csic.es/humanismoyhumanistas/cabeza-encantada> pp. 1-22
[28 de enero 2017]

Gómez-Ferrer, Álvaro. *Una lección neoclásica. La arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1986.

González de Mendoza, José María «El álbum de croquis de Ximeno», *Crisol* n.º 25, México, enero 1931, pp. 43-50.

González Obregón, Luis. *La vida en México en 1810*, Editorial Stylo, México, 1943.

Graham-Dixon, Andrew. *Caravaggio: una vida sagrada y profana*, Editorial Taurus, Barcelona, 2016.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Ed. Paidós, Barcelona, 1981.

Guerrero Orozco, Omar. «Revillagigedo o el Hombre de Estado», *Revista Novohispana*, n.º1, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 229-257.

Gutierrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1983.

Gutiérrez Haces, Juana. *The Arts in Latin America 1492-1820*, Vi-64, Rishel, Joseph J. y Stratton, Suzanne L. (eds.), Catálogo de la Exposición, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso (México), Los Angeles County Museum of Art, 2006-2007.

Heredia Moreno, Carmen. «Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º51, 1983, pp. 59-71.

— «Arte Hispanoamericano en Navarra», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º3, 2008, pp. 341-376.

Hetch, Johanna. «New Identities of Some Old Hispanic Silver», *Metropolitan Museum Journal*, v. 29, New York, 1994, pp. 77-88.

Higuera, Ernesto. *Hidalgo. Reseña biográfica con una iconografía del iniciador de nuestra independencia*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1955.

- Horacio, *Horace, the Odes: New translations by contemporary poets*, J.D. McClatchy (ed.). Princeton University Press, New Jersey, 2002.
- *Obras completas, Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas*, Planeta, Barcelona, 1986.
- Humboldt, Alexander. *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España, edición crítica, con una Introducción Bibliográfica, Notas y Arreglo de la Versión Española por Vito Alessio Robles*, Editorial Pedro Robredo, México, 1941.
- *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, París, 1810.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro*, Madrid, 1782.
- Iriarte, Tomás de. *Colección de obras en prosa y en verso. Tomo III. Que contiene los cuatro primeros libros de la Eneida de Virgilio, traducidos en verso castellano*, Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1787.
- Jiménez Pelayo, Águeda. «Tomás de Suría un dibujante de la expedición de Malaspina. Su contribución al conocimiento del Occidente de Norteamérica», *Anuario de estudios americanos*, vol. 54, n.º 2, Sevilla, 1997, pp. 489-509.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier. «La pintura mural», en *Carlos III. Majestad y Ornato*, Benito García, Pilar; Jordán de Urríes y de la Colina, Javier y Sancho Gaspar, José Luis. Catálogo de la Exposición, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Madrid, 2016, pp. 155-208.
- Jovellanos, Gaspar M. de. *Escritos literarios*, ed. José Miguel Caso González, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1956.
- Junco de Meyer, Victoria. *Gamarra o el Eclecticismo en México*. Fondo de Cultura Económica. México. 1973.

- Juvenal, *Sátiras, Traducción, estudio introductorio y notas de Bartolomé Segura Ramos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1996.
- Katzew, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Conaculta/Turner, Singapur, 2004.
- «Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785», Alcalá, Luisa Elena y Brown, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, Madrid, 2014, pp. 148-203.
- Kohut, Karl. «Clavijero y las disputas sobre el Nuevo Mundo en Europa y América», *Revista Destiempos*, Marzo-Abril, n.º 14, México, 2008, pp. 52-81.
- Krickeberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*, Fondo de Cultura Económica, 5.^a reimpresión, México 1982.
- Labastida, Jaime. «Humboldt en la Nueva España», en *Alexander von Humboldt, From the Americas to the Cosmos*, Erickson, Raymond. Font, Mauricio A y Schwartz (coords.), Bildner Center for Western Hemisphere Studies, The Graduate Center, The City University of New York, 2004, pp. 25-40.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Los Retratos de Lope de Vega*, Exposición bibliográfica de la Biblioteca Nacional, Imprenta Helénica, Madrid, 1935.
- Llorens Montoro, Juan Vicente. *El Programa iconográfico del templo de San Nicolás Obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*. Ecir, Valencia, 1988.
- Lombardo Ruiz, Sonia. «Las Reformas Borbónicas y su influencia en el arte de la Nueva España», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982, Tomo 9, pp. 19-41.
- López de Meneses, Amanda. «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 41, 1933, pp. 253-300.

- López Luján, Leonardo. «El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a fines del siglo XVII», *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 42 Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011, pp. 203-232.
- Lorenzo Villanueva, Joaquín. *De la lección de la Sagrada Escritura en lengua vulgar*, Oficina de Benito Monfort, Valencia, 1791.
- Löwenberg, Julius. Avé-Lallemant, Robert y Dove, Alfred. *Life of Humboldt*, Cosimo Classics, New York, 2009.
- Lucio, Rafael. *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento. Calle de san Andrés número 16. México. 1889.
- Luzán, Ignacio de. *Memorias literarias de París*, Gabriel Ramírez, Madrid, 1751.
- Lynch, J. *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, Ariel, Barcelona, 1976.
- Maldonado Polo, José Luis. «La Expedición Botánica a Nueva España, 1786-1803: El Jardín Botánico Y La Cátedra De Botánica», *Historia Mexicana* 50, n.º 1, El Colegio de México, México, 2000, pp. 5-56.
- Mano, José Manuel de la. *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Fundación de la de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2011.
- Maquívar, María del Consuelo. *La Santísima Trinidad en el arte novohispano. Un estudio iconográfico*. Tesis doctoral, UNAM, México DF, 1998.
- *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Porrúa, México, 2006.
- Marizzi, Bernd. «‘El Nuevo Robinson’ de Joachim Heinrich Campe, en la traducción de Tomas de Iriarte» (1789), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc668f7> [20 de enero 2017]
- Martínez, Francisco. *Historia de la Imagen Sagrada de la Virgen SSma. Del Puig, Primera y Principal Patrona de la Ciudad y Reino de Valencia. Reducida a una prudente*

- crítica con que se comprueban todas sus maravillosas circunstancias.* Joseph Lucas, Valencia, 1760.
- Matilla, José Manuel (coord.), *Roma en un cuaderno. Roma en el bolsillo cuadernos de viaje y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, Catálogo de Exposición, Museo del Prado, Madrid, 2013.
- Mayans i Siscar, Gregorio, Epistolario XXIV. *Mayans y los arzobispos de Valencia Orbe, Mayoral y Fabián y Fuero*, Antonio Mestre Sanchis (estudio preliminar, transcripción y notas), Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, Valencia, 2009.
- *El Arte de pintar*. Obra póstuma. Imprenta de José Rius. Valencia. 1854. Copia Facsímil Librerías Paris-Valencia. 1991.
- Maza, Francisco de la. «José Luis Rodríguez Alconedo», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n.º 2, 1940, pp. 39-56.
- *Las piras funerarias en la historia del Arte de México. Grabados, Litografías y Documentos del siglo XVI al XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria de México, 1946.
- Méndez Plancarte, Gabriel. *Humanistas del Siglo XVIII*, UNAM, México, 1941.
- Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, volumen V. Mayo 1785. Madrid, Imprenta Real, 1785.
- Mestre Sanchis, Antonio. «Un grupo de valencianos en la Corte de Carlos III», *Estudis. Revista de historia moderna*, n.º 4, Universitat de València, 1975, pp. 213-230.
- *Mayans y Siscar y el pensamiento ilustrado español contra el absolutismo*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, León, 2007.
- «La edición de *Opera Omnia* de Vives por Mayans (1782-1790)», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 26, 2014, pp. 598-601.
- Mínguez Cornelles, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México Virreinal*, Biblioteca de les Aules, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana 1995.

- Molina Martín, Álvaro. «Retrato de Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, Tomo 89, n.º 353, 2016, pp. 43-60.
- Moncada Maya, J. Omar. «La ciudad de México a finales del siglo XVIII. Una descripción por el ingeniero Miguel Constanzó», *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona Vol. XI, n.º 692. Barcelona, 2006.
- Moncada Maya, José Omar y Escamilla Herrera, Irma. «Diego García Conde, un militar español en la transición al México Independiente», *Revista de Indias*, vol. LXXVI n.º 267, UNAM, México, 2016, pp. 449-480.
- Moncada Maya, José Omar y González Ordaz, Paola. «Algunas reformas urbanas en la ciudad de México a finales del siglo XVIII», *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH Tercera Época, Núm 11, septiembre-diciembre 2007, pp. 94-112.
- Montserrat Rull, Assumpta. «Vicente Martín y Soler: una aproximación a su figura», *Pedralbes: revista d'història moderna*, n.º 18, 1998, pp. 447-454.
- Mora Rodríguez, Gloria. «La moneda púnica en la historiografía española de los siglos XVI a XIX», en García-Bellido, María Paz y Callegarín, Laurent (eds.), *Los Cartagineses y la monetización del Mediterráneo occidental*, Instituto de Historia CSIC, Casa de Velázquez, Madrid, 2000, pp. 169-179.
- «La ‘Erudita peregrinación’. El viaje arqueológico de Francisco Pérez Bayer a Italia (1754-1759)», Beltrán Fortes, José *et al.*, *Iluminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2003, pp. 255-275.
- Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 1991.
- Moxó, Benito María de. *Cartas mexicanas. Facsímil de la edición de Génova, 1839*. Prólogo de Elías Trabulse, Fundación Miguel Alemán, A. C. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

- Moyssén, Xavier. «La primera academia de pintura», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 34, 1964, pp. 15-29.
- «Las pinturas perdidas de la Catedral de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 39, 1970, pp. 87-112.
- «Una maqueta de Rafael Jimeno», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 48, 1978, pp. 67-70.
- «La pintura y el dibujo académico», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982. Tomo 9, pp. 90-111.
- *El pintor Rafael Jimeno y Planes y su libreta de dibujos*, SEFI (Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería), UNAM, México, 1985.
- «La pintura académica de Rafael Jimeno y Planes», *Memoria*, n.º 2, Museo Nacional de Arte, México, 1990, pp. 59-66.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Muriel, Josefina. *Conventos de Monjas en la Nueva España*, Editorial Santiago, México, 1946.
- Naylor, Henry Darnley. *Horace odes and epodes. A study in poetic Word-order*, Cambridge the University Press, Cambridge, 1922.
- Navarrete Prieto, Benito. «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen», *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, n.º 6, 2010, pp. 52-64.
- Navarro, Bernabé. *La Introducción de la Filosofía Moderna en México*. Fondo de Cultura Económica. México. 1948.
- Nebot, Edgar. «Huexotla, Estado de México. Historia y arqueología de un sitio postclásico del Altiplano Central» *Estrat Crític*, n.º 4, Col·lectiu Estrat Jove, Universitat Autònoma de Barcelona, España, 2010, pp. 47-61.

- Negrete Plano, Almudena (comisaria). Jordán de Urríes y de la Colina, Javier *et al.*, *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, 2013.
- Noguera Celdrán, José Miguel. «Técnicas en la escultura romana: materiales, imprimaciones y coloraciones. A propósito del grupo escultórico de Mazarrón», *Anales de Prehistoria y arqueología*, n.º 17-18, Universidad de Murcia, 2001-2002, pp. 393-412.
- Noticia Histórica de los Principios, Progreso, y Erección de la Real Academia de las Nobles Artes, Pintura, Escultura, y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los Premios que se distribuyó en la Junta Pública. Celebrada en 18 de Agosto de 1773. En Valencia en la imprenta de Benito Monfort, impresor de la Real Academia. Año 1773*
- Orellana, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Segunda edición Xavier de Salas, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967.
- Ortega Calderón, José María. *Todo el Prado*. Ediciones Todo el Prado, Madrid 1996.
- Orozco y Berra, Manuel. *Memoria para el plano de la ciudad de México. Formada de orden del Ministerio de Fomento*, Imprenta de Santiago White, Callejón de Sta. Clara, Núm. 9, México, 1867.
- Páez, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981-1985.
- Palerm, Ángel. *Historia de la etnología: Tylor y los profesionales británicos*, Universidad Iberoamericana, México, 2004.
- Palomino, Antonio. *Vidas*, Ayala Mallori (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Papa Clemente XIII. «A los venerables hermanos patriarcas, primados, arzobispos, y obispos», *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, ordenado por disposición de San Pio V. Benito Monfort. Valencia, Benito Monfort, 1782.

- Pardo Canalis, Enrique. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752-1815*. Madrid. 1967.
- Pedraza, Pilar. «La estética en el pensamiento de Mayans: El Arte de Pintar» estudio introductorio en Mayans, Gregorio. *El Arte de Pintar*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.
- Pérez Marchand, Lina. *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición*. Ed. Colegio de México. México. 1949.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., «Notas sobre Palomino pintor», *Archivo Español de Arte*, vol. CLXXIX, n.º XLV, Madrid, 1972, pp. 251-269.
- «Francisco Bayeu en el panorama de la pintura española de su tiempo», *Francisco Bayeu (1734-1795)*, Catálogo de la Exposición, Ibercaja, Zaragoza, 1996, pp. 109-112.
- *Pintura Española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Catálogos de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2005.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. y Sayre, Eleanor (comisarios), *Goya y el Espíritu de la Ilustración*, Catálogo de la exposición Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 173-175.
- Pérez Vejo, Tomás y Quezada, Marta Yolanda (coords.). *De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, Museo Nacional de Historia, INAH, México, 2009, pp. 7-23.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos. Madrid, 1980.
- Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte: Pasado y presente*, epílogo de Francisco Calvo Serraller, Cátedra, Madrid, 1982.
- Pingarrón Seco, Fernando. *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1998.
- Poisson de Gomez, Magdalena Angélica. *Jornadas divertidas, políticas sentencias y hechos memorables de los reyes y héroes de la antigüedad*, Traducido del francés por Don Baltasar Driguet, Imprenta Don Isidoro Fernández Pacheco, Madrid, 1792.

- *Les journées amusantes, dédiées au roy. Troisième Edition, revûë, corrigée & enrichie de Figures en Taille douce*, Chez Charles le Clerc, Quay des Augustins, à la Toison d'Or, Tomo II, Paris, 1728.
- Ponte, Lorenzo da. *Memorias*, Editorial Siruela, Libros del Tiempo, Madrid, 2006.
- Ponz, Antonio. *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Su autor D. Antonio Pons, Secretario de la Real Academia de San Fernando, Individuo de la Real de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y Económica de Madrid. Dedicado al Príncipe Nuestro Señor. Tomo II. Segunda edición con estampas. Trata del Escorial*. D. Joachin Ibarra, Madrid, 1777.
- *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo VI. Trata de Madrid, y sitios Reales. Segunda impresión con estampas*. Joachin Ibarra. Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1782.
- Portús Pérez, Javier. «Varia fortuna del retrato en España», en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Javier Portús Pérez (ed.), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, pp. 16-67.
- *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Editorial Nerea, Hondarribia, 1999.
- Puerta Escribano, Ruth de la. «La moda civil en la España del Siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras», *Ars Longa*, n.º 17, 2008, pp. 67-80.
- Puig-Samper, Miguel Ángel. «Humboldt, un prusiano en la Corte del Rey Carlos IV», *Revista de Indias*, vol. 59, n.º 216, CSIC, 1999, , pp. 329-355.
- Pulgar, Hernando del. *Crónica de los Reyes Católicos*, Benito Monfort, Valencia, 1780.
- Ramírez Rojas, Fausto, *La plástica del siglo de la independencia*, Fondo Editorial de la plástica mexicana, México, 1985.
- Ramírez, Fausto, *El Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, La Muralla, Madrid, 1984.

— «El arte de la afirmación nacional», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982, Tomo 9, pp. 2-17.

— «La visión de la América tropical: los artistas viajeros», en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, 1982, Tomo 9, pp. 138-163.

Ramírez, Santiago. *Ensayos biográficos de Joaquín Velázquez de León y Andrés Manuel del Río*, Facultad de Ingeniería e Instituto de Investigaciones Históricas, SEFI, UNAM, México, 1983.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1996-1998.

Rebolledo, Bernardino de. *Idilio Sacro Dedicole a la Sacra Real Majestad de la Reina Nuestra Señora Doña Mariana de Austria. El Conde Don Bernardino de Rebolledo*, Officina Plantiniana, Amberes, 1660.

Retratos de los Españoles ilustres con un epitome de sus vidas, Imprenta Real, Madrid, 1791. Prólogo (s/n).

Reuter, Anna. «El cuaderno italiano de Goya», en *Goya e Italia*, Sureda, Joan (coord.), Fundación Goya en Aragón y Turner, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 2008, vol. 2, pp. 87-97.

— «José del Castillo. Cuadernos italianos», *Roma en el bolsillo cuadernos de viaje y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*, Matilla, José Manuel (coord.), Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, Madrid, 2013, pp. 25-35.

— «Los cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII 'Libros de memoria' en formato bolsillo», Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric (eds.), *El Arte Español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Collection Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 29-54.

Ripa, Cesare. *Iconología*, Editorial Akal, Madrid, 1987.

Rivera Cambas, Manuel. *Los gobernantes de México*, Tomo I, Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, México 1872.

— *México pintoresco, artístico y monumental*, Imprenta de la Reforma, México, 1880.

- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. *El Siglo XVIII. Entre Tradición y Academia*, Ed. Silex, Madrid, 1992.
- Rodríguez G. De Ceballos, Alfonso (coord.), *Francisco Preciado de la Vega : un pintor español del siglo XVIII en Roma : I Jornada de Estudios en Honor de Italo Faldi, celebrada en Roma en 2007*. Real Academia de San Fernando, Madrid, 2009.
- Rodríguez Gallego, Fernando. «Sobre el texto de *Bien vengas mal, si vienes solo*, de Calderón de la Barca», *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*. Vol.16 n.º 2, 2015, pp. 127-146.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII», *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, n.º 8, 2001, pp. 79-92.
- *La mirada del Virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Universitat Jaume I. Castellón, 2003.
- «A la sombra de San Fernando: la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos de México desde sus inicios hasta la independencia», *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, n.º 11, 2004, pp. 63-75.
- *El retrato en México: 1781-1867 Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006.
- «La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente», *De novohispanos a mexicanos. Retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, en Pérez Vejo, Tomás y Quezada, Marta Yolanda (coords.), Museo Nacional de Historia, INAH, México, 2009, pp. 27-47.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (coord.). *Arte poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*, Universitat Jaume I, Castellón, 2008.
- Roettgen, Steffi. *Anton Rafael Mengs 1728-1779 and his British Patrons*, English Heritage, London, 1993.
- Romero de Terreros, Manuel. «'El Calvario' de Jimeno», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 10, 1948, pp. 80-81.

- «Huexotla», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 26, 1957, pp. 51-54.
- Rubeis, Juan Jacobo. *Series chronologica et imagines regum Hispaniae ab Ataulpho ad Carolum II feliciter regnantem summa cura et diligentia ex probatissimus auctoribus numismatibus ac picturis expresase*, Roma, 1685.
- Salas Álvarez, Jesús. «El viaje arqueológico a Andalucía y Portugal de Francisco Pérez Bayer» *Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, n.º16, 2007, pp. 9-24.
- Salas, Xavier de. «Notas sobre el retrato de la Marquesa de Llano por Mengs», *Archivo Español de Arte*, n.º 35, 140, 1962, pp. 331-333.
- Salazar Andreu, Pablo. «Antonio Joaquín Pérez Martínez. Sus aportaciones al nacimiento del estado mexicano», *Los abogados y la formación del estado mexicano*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Serie: doctrina jurídica, Núm. 683, UNAM, 2013, pp. 457-485.
- Salazar Navarro, Nuria María. *El convento de Jesús María de la Ciudad de México, Historia Artística 1577-1860*, Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana. México, 1986.
- Sanchiz, Javier y Gayol, Víctor. «Familias novohispanas. Un sistema de redes» Proyecto de investigación desarrollado por el Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México y el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán. <http://gw.geneanet.org/sanchiz?n=ximeno+planes&oc=&p=rafael> [15 de abril 2017]
- Sancho Gaspar, Jose Luis. «Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid», *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Negrete Plano, Almudena (dir.), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, 2013, pp. 51-63.
- Sedano, Francisco. *Noticias de México recogidas desde el año 1756*. Tomo II, Imprenta J. R. Barbedillo y Cia, México, 1880.

- Santiago Páez, Elena María. «Ilustraciones para el Quijote en la Biblioteca Nacional», en *El Quijote. Biografía de un libro*, Catálogo Exposición Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005, pp. 77-116.
- Sartor, Mario. «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia n.º 25, I semestre 2007, Estudios, Quito, pp. 9-43.
- Sebastián, Santiago; Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. 2 vols, *Summa artis: Historia general del arte*, vols. XXVIII y XXIX, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- Serrano Morales, José Enrique. *Reseña histórica en forma de Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*. Imprenta de F. Doménech, Valencia, 1868.
- Soler Jardón, Fernando. «El arte tipográfico en España bajo el reinado de Carlos III», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 186, cuaderno 1, 1989, p. 117.
- Sosa, Francisco. *El Episcopado Mexicano*, Editorial Innovación, México, 1978, pp. 97-126.
- Sotos Serrano, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1982.
- Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serval, Barcelona, 2002.
- Toussaint, Manuel. *Iglesias de México 1525-1925*, Volumen II, Catedral, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, México, 1924.
- *La litografía en México*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, México, 1934.
- *Arte Colonial en México*, [1948], Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, 1962.
- *Pintura Colonial en México*, [1948], Xavier Moyssén (ed.), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1965.

- Tovar de Teresa, Guillermo. «Arquitectura efímera y fiestas reales: La Jura de Carlos IV en la ciudad de México en 1789», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 48-49, 1992, pp. 353-378.
- Trabulse, Elías. «Humboldt y sus Tablas Geográficas-Políticas: el destino de un Manuscrito», Museo de Antropología, INAH. Conferencia impartida el 26 octubre 1999. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/humb/humboldt/estudio.html> [19 de marzo 2017]
- Trabulse Atala, Elías; Jiménez Codinach, Guadalupe y Moreno Toscano, Alejandra. *Una visión científica y artística de la ciudad de México. El plano de la capital virreinal (1793-1807) de Diego García Conde*, Grupo Carso, México, 2003.
- Úbeda de los Cobos, Andrés. «Propuesta de reforma y planes de estudio: las reformas de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Archivo Español de Arte*, n.º 240, Madrid, 1987, pp. 447-461.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (dir.), *Lorenzo Tiepolo*, Catálogo de Exposición, Museo del Prado, Madrid, 1999.
- Úbeda de los Cobos, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Aldeasa, 2001.
- Uribe Salas, José Alfredo. «La labor de Andrés Manuel del Río en México: profesor en el Real Seminario de Minería e innovador tecnológico en minas y ferrerías», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LVIII, n.º 2, julio-diciembre, 2006, pp. 231-260.
- Uribe, Eloisa. «Manuel Tolsá. De Valencia a la Nueva España», en *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo «antiguo» y arte ilustrado México—Valencia*, Elisa García Barragán (ed.), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 63-84.
- Urrea Fernández, Jesús. *Relaciones Artísticas Hispano-Romanas en El Siglo XVIII*, Fundación De Apoyo a La Historia Del Arte Hispánico, Madrid, 2006.

- Valverde Madrid, José. «El retrato de la Marquesa de Llano por Mengs», *Goya: revista de Arte*, n.º 210, 1989, pp. 327-329.
- «Corrado Giaquinto en España», en Pérez Sánchez, Alfonso E. (dir.), *Corrado Giaquinto y España*, Catálogo de Exposición, Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid, 2006, pp. 35-55.
- Vargaslugo, Elisa. «Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana», *Anuario de Estudios Americanos*, n.º 38, 1981, pp. 671-792.
- «La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 80, 1982, pp. 71-76.
- «El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 51, 1983, pp. 13-20.
- «Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España», en *Anuario de Historia de la Iglesia*. Núm. 13, Universidad de Navarra, 2004, pp. 67-78.
- Velasco, Alfonso Alberto de. *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la Antigua*. Reimpresión en papel mexicano. En la Calle Palma núm. 4. México. 1845.
- Vinci, Leonardo da. *Tratado de pintura*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- 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*. Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 1889.
- Virgilio. *La Eneida*. Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, 1964.
- Vives, Juan Luis. *Introductio ad sapientiam* traducida al castellano por Diego de Astudillo, Imprenta Benito Monfort, Valencia, 1765.
- VV. AA., *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Catálogo de la Exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990.

- VV. AA., *Vicente López (1772-1850)*, José Luis Morales Marín (comisario), Museo Municipal de Madrid, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1989.
- VV. AA., *Obras maestras del Arte Colonial. Homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)*, Catálogo de la Exposición, UNAM, México 1990.
- VV. AA., *Imágenes Guadalupanas: cuatro siglos*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, México, 1987.
- Wilson, Edward M. y Moir, Duncan. *El siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, *Historia de la literatura española*, Editorial Ariel, Barcelona, 1974.
- Wilson-Bareau, Juliet y Mena Marqués, Manuela B (comisarias). *Goya. El Capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, Madrid, 1993.

