

RETRATOS DE ESPAÑOLES ILUSTRES
CON UN EPÍTOME DE SUS VIDAS
ORÍGENES Y GESTACIÓN DE UNA EMPRESA
ILUSTRADA*

ÁLVARO MOLINA
UNED, Madrid
amolina@geo.uned.es

Publicada a partir de la década de los años noventa con el fin de celebrar la memoria de los grandes héroes de la nación, la colección de *Retratos de Españoles ilustres* es una de las empresas al servicio del grabado más ambiciosas del siglo de las Luces. Este artículo aporta documentación inédita y nuevas noticias respecto a su concepción, los referentes internacionales que le sirvieron como modelo y la datación de la venta de todos los cuadernos de la serie.

Palabras clave: Colecciones de retratos; Grabado; Memoria nacional; Ilustración; España.

PORTRAITS OF ILLUSTRIOUS SPANIARDS WITH AN EPITOME OF THEIR LIVES.
ORIGINS AND GESTATION OF AN ENLIGHTENED UNDERTAKING

Published from the early 1790s in order to celebrate the memory of the great heroes of the nation, the *Españoles ilustres* series is one of the most ambitious projects of the Age of Enlightenment in the field of engraving. This article provides unpublished documentation and new information regarding the conception of the project, the international references that served as models and the complete dating of the sales for the various installments of the series.

Key words: Collections of portraits; Engraving; National memory; Enlightenment; Spain.

Las primeras noticias sobre la idea de crear una colección de retratos de personajes ilustres de calidad similar a las que existían en el resto de Europa datan de febrero de 1788, cuando Manuel Monfort y Assensi, director de la Imprenta Real, redactó el *Plan de grabadores del Rey*. En este informe se proponían las medidas necesarias para perfeccionar el arte del grabado a través de la creación de un establecimiento calcográfico anexo a la citada entidad. Aunque, como es sabido, la finalidad principal era centralizar y reducir los costes que acarreaban los encargos oficiales de

* Investigación realizada en el marco de los proyectos HAR2012-32609 (MINECO) y CEMU 2013-06 (UAM). Agradezco la valiosa ayuda de Jesusa Vega y Juan A. Yéves.

estampas a impresores privados, el proyecto nacía igualmente con el objetivo de poder grabar “la colección de los cuadros originales que hay en España dignos de ser publicados, y la colección de los retratos de los Españoles distinguidos en las Letras, en las Armas y en la Política, cuya memoria aún por este camino convendría que se extendiese a todo el Mundo”¹.

Mientras que la primera se materializó en la constitución de la conocida *Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios*, el proyecto de los *Españoles ilustres* fue asumido directamente por el conde de Floridablanca a través de la Secretaría de Estado. El encargado de poner en marcha la empresa fue el teórico y aficionado a las bellas artes Diego Antonio Rejón de Silva, oficial responsable de la gestión de las academias en la citada secretaría desde 1785². Por la documentación existente en el Archivo Histórico Nacional del expediente de la serie³, sabemos que los primeros trabajos consistieron en la presentación de algunos dibujos y de posibles diseños para la orla de los retratos, asuntos de los que informaba Rejón de Silva en una carta a Floridablanca, lamentablemente sin fechar:

En consecuencia de lo que se habló en La Granja de una buena colección de Españoles Ilustres, que debe haber, he hecho dibujar los que presento a V. E. y son del Gran Capitán, del Gran Duque de Alba, de Arias Montano, de Ambrosio de Morales, de Cervantes, de Solís, de Lope, y de D. Nicolás Antonio. Los acompañan tres orlas para que V. E. elija la que quiera⁴.

Un poco más adelante se propusieron las características formales de la serie, que atendían tanto a la planificación de los cuadernos como a criterios técnicos. Así, en otra carta de 19 de agosto de 1788, Rejón de Silva proponía publicar la obra:

en cuadernos de seis estampas, cuatro de sujetos literarios grabados de rayas, y dos de militares y políticos al estilo de Bartolozzi en negro, acompañada cada estampa de una hoja impresa con el Compendio de la Vida del Personaje [...] De este modo, o ya encuadradas, o ya en marcos, será una obra que no desmerecerá el nombre de quien primero la inventó⁵.

La organización de la publicación por entregas, en cuadernos de seis retratos en este caso, era una pauta habitual en el mercado de estampas, sobre todo en colecciones de esta naturaleza, compuestas por un elevado número de láminas⁶. Desde una perspectiva económica, era la única vía de financiar la producción sin tener que elevar más de la cuenta la inversión inicial, pero, como veremos más adelante, también era necesario para poder hacer frente a las diferentes fases de producción que requerían tanto la elaboración de los retratos como la redacción e impresión de las biografías. En lo que respecta a las técnicas, la incorporación del grabado a puntos o “estilo de

¹ Carrete Parrondo, 1987: 525-26. Calcografía Nacional, 2005, I: 13-25.

² Sobre la figura de Rejón de Silva véase Peña Velasco, 1985.

³ En adelante, AHN (Estado, leg. 3231). En esta caja se conserva un plan incompleto de la obra, con documentación alusiva a la génesis de la empresa y la publicación de los cuatro primeros cuadernos. Carrete Parrondo (1976), que dio a conocer parcialmente esta documentación, estudió el primer cuaderno, publicado en 1791.

⁴ *Carta de Diego Antonio Rejón de Silva al conde de Floridablanca*, sin fechar. AHN, Estado, leg. 3231. Desconocemos en la actualidad el paradero de los bocetos de los marcos y orlas para insertar los retratos, así como a su autor. En el mismo informe, Floridablanca anotaba en un margen que se decantaba por el modelo definitivo usado en la serie, salvo que eliminando un lazo que había en la parte superior.

⁵ *Carta de Diego Antonio Rejón de Silva al conde de Floridablanca*, 19 de agosto de 1788. AHN, Estado, leg. 3231.

⁶ Sirva de ejemplo la colección *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro católico monarca Carlos III*, compuesta de 113 estampas grabadas por Manuel Rodríguez entre 1782 y 1792.



Fig. 1. José Ximeno (dib.) y Bartolomé Vázquez (grab.). “El Gran Duque de Alba”, en *Retratos de Españoles...* ca. 1791.

Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

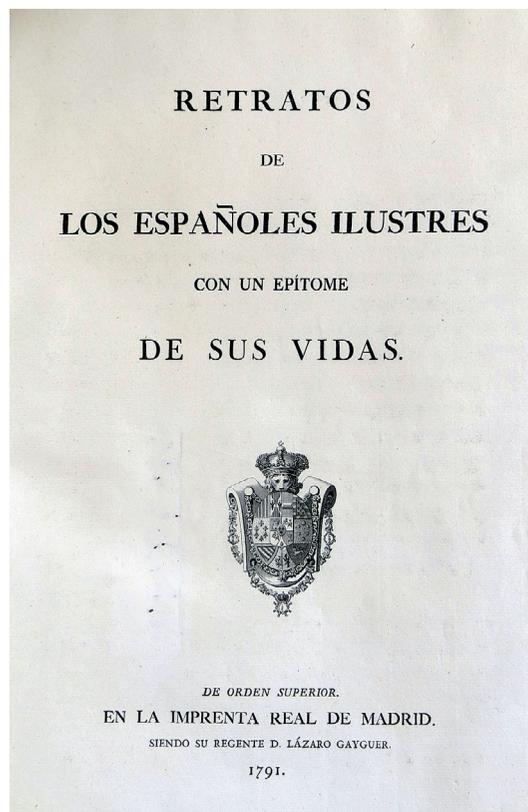


Fig. 2. Portada de la colección *Retratos de Españoles ilustres*, 1791.

Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

Bartolozzi” permitía, a diferencia del grabado de buriladas lineales o “de rayas”, una mayor plasticidad debido a la rica gradación de los tonos. En España, fue el grabador y platero Bartolomé Vázquez quien, precisamente a instancias de Floridablanca, había comenzado a investigar el método desde 1782, depurando tanto la técnica como los instrumentos necesarios para su ejecución⁷, como demuestran retratos de la serie como el del Gran Duque de Alba, copiado por José Ximeno de la pintura original de Ticiano (fig. 1)⁸.

Por otro lado, es relevante el hecho de que Rejón de Silva propusiera la técnica de puntos para grabar los retratos de personajes militares. En otro de sus informes iniciales, también sin fechar, escribe al ministro: “yo creo que los militares se deben dejar a Vázquez para que los grabe de puntos, el cual en compañía de sus hijos, y de Barcelona, que graba ya muy bien de la manera otra, podrá emprender esta tan digna obra”. Todo parece indicar que este tratamiento diferenciado venía a satisfacer el interés personal de Floridablanca por “inflamar el pundonor militar” en la serie –lo

⁷ En palabras del propio grabador, “no había tenido otro maestro ni documento a la vista que la muda voz de una estampa del dicho Bartolozzi”. Carrete Parrondo, 1987: 514.

⁸ Calcografía Nacional, 2005: I, núm. 2781.

que por otro lado manifiesta la jerarquía de los personajes en función de su ocupación⁹, pues no hay que olvidar que el grabado a puntos se valoraba como una técnica moderna y de buen gusto, entre otras razones porque otros promotores europeos habían empezado, hacía ya tiempo, a incorporarla en otras colecciones de retratos de este tipo. Por ejemplo, en el prefacio de la *Galerie française des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, cuyo primer volumen se publicó en 1770, se explicaba lo siguiente:

El género de grabado que hemos adoptado, y que está entre el dibujo estampado en negro y blanco, y la manera negra, reúne una doble ventaja. Ninguna especie de grabado no coloreado tiene mejor efecto, y no consigue parecidos con tanta exactitud y veracidad¹⁰.

De los ciento catorce retratos que finalmente compusieron la serie de los *Españoles ilustres*, tan sólo once fueron grabados a puntos, de modo que no se pudo cumplir la idea original de insertar dos en cada cuaderno¹¹. Sí se respetó, en cambio, la estructura prevista de disponer la venta de la serie a través de cuadernos compuestos de seis retratos, acompañando a cada uno una hoja impresa con la biografía del personaje representado. En cuanto al orden, se pensó que, pese a que la venta de las estampas dependiera de cuándo se iban grabando los retratos, debía ser el público quien decidiera la disposición final de los mismos, tal y como se explicaba en el prólogo que se publicó junto al primer cuaderno y la portada (fig. 2) en 1791:

[Los retratos] se graban luego que se encuentran los originales o copias de mejor mano, y más fidedignas; pues de no hacerlo así, se retardaría la publicación de la obra todo el tiempo que se necesita para formarla completamente. Concluida la colección, podrá el que la tenga arreglarla por el orden cronológico de los retratos, o del mejor modo que le parezca; porque le será fácil, según la disposición que se dará a los cuadernos¹².

El texto del prólogo fue, sin lugar a dudas, otro de los asuntos en los que se puso especial empeño y atención, encargándose su redacción a Pfo Ignacio de Lamo y Palacios, conde de Castañeda de los Lamos, oficial de la Secretaría de Estado entre 1787 y 1792 que ocupaba el puesto inmediatamente inferior a Rejón de Silva. Gracias a la publicación del *Calendario Manual y Guía de Forasteros* de esos años, sabemos que Castañeda comenzó su carrera como oficial 7º, ascendiendo en poco más de cuatro años a la 4ª plaza a causa de las vacantes que se iban produciendo en los puestos más altos¹³. Tras su destitución en 1792 y confinamiento fuera de la corte como consecuencia de la caída del ministro Floridablanca, regresó a Burgos, su ciudad natal, donde le fue encomendada la protección de las obras del Canal de Castilla entre otras responsabilidades¹⁴.

⁹ Carrete Parrondo, 2009: 61.

¹⁰ Gautier-Dagoty, 1770: s/n.

¹¹ Tan sólo se incluyeron retratos grabados a puntos en diez cuadernos, todos ellos realizados entre 1790 y 1792. Bartolomé Vázquez grabó los de Antonio de Leiva, el Gran Capitán, el Gran Duque de Alba, Garcilaso de la Vega, Sancho Dávila, Álvaro Bazán, Juan de Austria, Álvaro Navia Osorio, Diego Mesía y Guzmán y Hernando de Alarcón, y José Gómez Navia el de Diego Hurtado de Mendoza. La última edición del catálogo de la Calcografía Nacional (2005, I, núms. 2740 y 2764) también incluye bajo esta técnica los retratos de Alonso Cano y Jorge Juan, grabados en 1796 y 1797 por José Vázquez, aunque sólo se emplea en algunas zonas particulares.

¹² *Españoles ilustres* [en adelante, *EI*], 1791: Prólogo, s/n. Dos ejemplos de posible ordenación de la serie se encuentran en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. El primero (Inv. 1954), al que corresponden las reproducciones de este artículo, es un bellissimo ejemplar encuadernado por Antonio Suárez que respeta el orden en el que salieron a la venta los cuadernos; el segundo (Inv. 2621), lamentablemente incompleto y en peor estado de conservación, está ordenado siguiendo la cronología de los personajes.

¹³ López-Cordón, 1996: 846.

¹⁴ Ibáñez Pérez, 1982: 344-46. La orden de confinamiento fue levantada el 28 de marzo de 1808 (AHN, Estado, leg. 1, n. 224). Meses más tarde, la Junta Suprema Central readmitía a Castañeda y otros oficiales "con la antigüedad y sueldos

Del prólogo que redactó para la serie se conservan en el expediente del plan de la obra dos versiones manuscritas de tres hojas cada una, la primera con la indicación de las correcciones que se debían efectuar en el texto, y la segunda ya preparada para llevar a imprenta¹⁵. Aunque no se registra en ninguna de ellas la fecha de ejecución, debió de escribirse entre 1790 y 1791, pues Rejón de Silva lo remitía a Floridablanca junto a los “retratos de Leiva y Lope, queda[ndo] completo el primer cuaderno de los Hombres ilustres con sus respectivos epítomes”, que ya estaban impresos¹⁶. Al margen de leves correcciones, el principal cambio que se ejecutó con respecto al primer manuscrito se encuentra en el párrafo que hablaba sobre el patrocinio regio de la empresa. En el borrador, se lee:

Solo el Rey podía emprender una obra de esta naturaleza, y para que lo hiciera, según su inclinación al fomentar las artes, y el buen gusto; los estudios útiles, y cuanto pueda contribuir al bien y lustre en su Reino, que sus vasallos no necesitaban más, que el que se le inspirase.

En el texto definitivo, en cambio, se dice:

Solo el Rey podía emprender una obra de esta naturaleza: el grande objeto de excitar en los vasallos a la vista de las imágenes de sus héroes el noble deseo de imitarlos, y aun de excederlos; y la inclinación bien conocida del Monarca al fomento de las Artes y el buen gusto, de los estudios útiles, y cuanto pueda contribuir al bien y lustre de su Reino, no pedían más que un recuerdo ligerísimo, o una leve insinuación de la empresa.

Los sutiles cambios resaltan la vinculación directa de la obra a la acción de la corona, tanto en lo que se refiere a la finalidad de la colección a la hora de difundir los modelos ejemplares de la patria, como a la expresa voluntad del monarca en promover todo aquello que fomentara el progreso de las artes y las ciencias, para lo cual era imprescindible el grabado. Este último objetivo determinó, de hecho, que se encomendara a Manuel Salvador Carmona la dirección del plan para grabar los retratos y la coordinación de los grabadores que participarían en la empresa:

En consecuencia de los que Vm. me encarga de orden [de] su Ex.^a tocante al asunto de grabar los Hombres Ilustres de España, sobre los puntos que me indica debo responder, al primero, que es elegir los grabadores, me ha parecido por el honor de la Obra dirigirme a los que tienen más mérito, que son Selma, Muntaner, Ballester y Moreno [...] También me ha parecido nombrar [otros] grabadores de segunda clase, que bajo mi dirección puedan emplearse.¹⁷

que actualmente les correspondería si no hubiesen sido despojados [de sus cargos]” (AHN, Estado, leg. 3443-1, n. 5, fol. 65). Finalizada la guerra en 1814, Castañeda permanecería como primer oficial de la citada secretaría hasta su muerte en 1818.

¹⁵ En la misma carpeta en folio que contiene los manuscritos del prólogo, figura una hoja suelta con el título definitivo que se incluyó en la portada de la obra: “Retratos / de / los Españoles ilustres / con un / Epítome de sus vidas // De Orden Superior / En la Imp^{ta}. Real / Año 1791”. En la versión impresa, se añadiría, después de la mención a la Imprenta Real, “SIENDO SU REGENTE D. LÁZARO GAYGUER”, y su escudo. Véase el prólogo completo en Carrete Parrondo, 1988.

¹⁶ *Carta de Diego Antonio Rejón de Silva al conde de Floridablanca*, 1790-1791. AHN, Estado, leg. 3231.

¹⁷ *Informe de D. Manuel Salvador Carmona para el grabado de los Retratos Españoles*. AHN, Estado, leg. 3231. Los grabadores de segunda clase eran Mariano Brandi y Joaquín Pro, quienes por esos años se formaban en la Academia. Del mismo modo, Blas Ametller, Manuel Alegre y Luis Noseret realizaron algunas láminas concluidas por Salvador Carmona (Carrete Parrondo, 1987: 533).

La elección de los grabadores era un asunto vital, pues la valoración de estas colecciones en el resto de Europa venía determinada, en gran parte, por la calidad de sus retratos aparte de los contenidos ideológicos o patrióticos que pudieran reivindicar. Hay que tener en cuenta que Rejón de Silva debió de documentarse antes de presentar la propuesta, pues coinciden aspectos formales con algunas de las series de personajes más exitosas en la Europa del siglo XVIII, que debieron servirle como modelos. Una de las más apreciadas por la calidad de sus retratos fue la *Iconographie ou vies des hommes illustres du XVII^e siècle, écrite par M. V. avec les portraits peints par le fameux Van Dyck et gravées sous sa direction*, edición de los retratos grabados del célebre pintor publicada en Amsterdam en 1759¹⁸. Al igual que los *Españoles ilustres*, la serie se estructuraba en cuadernos compuestos por un retrato del personaje acompañado de una leyenda con su nombre y ocupación, a la que seguía una hoja impresa con el texto biográfico. No es extraño que esta serie tuviera aceptación entre los españoles pues este maestro fue considerado uno de los pintores más influyentes en el desarrollo del arte del retrato durante el siglo XVIII¹⁹. José Vargas Ponce, por ejemplo, en su “Discurso sobre el Bello Ideal de los Pintores, Escultores y Poetas”, consideraba sus retratos al natural como una “imitación ideal”, pues poseía el ingenio de saber “añadir alguna particularidad de espíritu”, “adiciones ingeniosas e ideales [...] que inmortalizan a los maestros que eternizan los retratos”²⁰.

La colección de los *Españoles Ilustres* siguió igualmente las convenciones propias del género de modelos franceses, como la de Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle: avec leur portraits au naturel*, publicada en dos volúmenes en 1697 y 1700 y destinada a celebrar la memoria de los grandes hombres que habían ayudado a alcanzar la gloria de Francia durante el “Gran Siglo”. La colección de Perrault fue una de las más conocidas en España. José Cadalso, por ejemplo, al lamentarse en las *Cartas marruecas*, a través de la voz de Nuño, de la carencia de colecciones de este tipo, decía: “no tienen los franceses una historia de sus héroes tan metódica como yo quisiera y ellos merecen, pues sólo tengo noticia de la obra de Mr. Perrault, y ésta no trata sino de los hombres ilustres del último de los tres reinados gloriosos que he dicho”²¹.

En la colección francesa se mezclaban personajes procedentes de distintos ramos y profesiones, pues “todos ellos habían contribuido al esplendor de nuestro Siglo”, y se limitaba la extensión de los resúmenes biográficos a una única hoja impresa con el fin de agilizar la publicación y sintetizar a través de sus retratos, “que parten de la mano de excelentes pintores y grabadores”, una perfecta idea de lo que cada hombre ilustre venía a representar²². Para ello, y a diferencia de la colección española, los retratos se disponían en forma de bustos sobre fondo neutro y dentro de marcos ovalados apoyados sobre un sencillo plinto donde figuraba su nombre y profesión. El único elemento accesorio era, en el caso de la nobleza, la inclusión del escudo de armas correspondiente bajo el óvalo, como sucede en el retrato de Jean Baptiste Colbert (fig. 3), secretario de Estado bajo el reinado de Luis XIV. El hecho de no hacer distinciones de jerarquía entre los retratados de la serie fue, en cierto sentido, una innovación en su momento, pues no se seleccionaba a los personajes en función de la condición social o procedencia de su nacimiento, sino a través del “mérito” de sus acciones, uno de los elementos sobre los que se cimentaría a lo largo del siglo XVIII el sentimiento del incipiente ciudadano hacia la idea abstracta de la patria, y que permitía en consecuencia proveer de un abanico más amplio de modelos heroicos en el que el público pudiera reconocerse²³.

¹⁸ Luitjen, 2003: 87. La primera edición de la colección se publicó en 1645, cuatro años después de morir el artista. En la Real Biblioteca existe ejemplar de la edición de 1759, publicada en dos volúmenes lujosamente encuadernados con Ex libris real de la época de Carlos IV (Sign. VI/2252-53).

¹⁹ Pommier, 1998: 239.

²⁰ Glendinning, 1992: 106-07.

²¹ Cadalso, 2000: 201.

²² Perrault, 1697: prefacio, s/n.

²³ Bell, 2003: 124.



Fig. 3. Jacques Lubin. “Jean Baptiste Colbert”, en Perrault, 1697. Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 4. Pasqual Pere i Moles. “Jean-Antoine Nollet”, en *Galerie française...* 1771. Bibliothèque nationale de France, París.

Otra de las colecciones de retratos que guarda similitudes con los planteamientos de Perrault y con la empresa española es la continuación de la *Galerie française ou Portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, publicada en 1771 y cuyo segundo volumen estuvo a cargo del pintor Jean B. Restout. Al igual que en *Les hommes illustres* de Perrault, los retratos se presentaban de medio busto, en marco ovalado y sobre plinto, esta vez con una cartela donde se grababa el nombre del personaje (fig. 4)²⁴. También se asemejaba al caso español la estructura de la serie, pues se vendía igualmente en cuadernos de seis sujetos procedentes de todos los campos, desde las artes y las ciencias a las armas o la religión, los cuales nunca podían ser de personas vivas. Por otro lado, en el prefacio de la obra también se avanzaba que “se decorará también de vez en cuando esta colección, con retratos de las mujeres más célebres, será una ocasión de rendir homenaje a sus gracias y bellezas”²⁵, idea que parece que Rejón de Silva albergaba igualmente, pues se lo propuso a Floridablanca a finales del año 1791: “aun de mujeres se podía publicar también algún número, si V. E. no halla inconveniente”²⁶. Es evidente que la propuesta no tuvo mucho éxito, a la vista del título definitivo que se dio a la serie: *Retratos de Españoles Ilustres*

²⁴ El retrato fue grabado por el valenciano Pasqual Pere i Moles según pintura de Maurice Quentin de La Tour durante su etapa de formación en París entre 1766 y 1774 (Subirana i Rebull, 1990: 159).

²⁵ Gautier-Dagoty, 1770: s/n.

²⁶ *Carta de Diego Antonio Rejón de Silva al conde de Floridablanca*, septiembre-octubre de 1791. AHN, Estado, leg. 3231.

con un epítome de sus vidas²⁷. El género no dejaba opción a incorporar personajes femeninos en la serie, entre otras razones, porque lo que se pretendía era ofrecer una visión histórica de los “hombres ilustres de una Nación” dirigida a los “verdaderos amantes de la Patria”, es decir, un catálogo de modelos ejemplares destinados a “excitar a la vista de las imágenes de sus héroes el noble deseo de imitarlos” en la esfera pública de la nueva ciudadanía, un espacio en el que las mujeres estaban excluidas (*EI*, Prólogo, s/n)²⁸. Tales fueron las premisas bajo las cuales se anunció la venta de la serie en la *Gaceta de Madrid* el 8 de marzo de 1791, con motivo de la aparición del primer cuaderno:

Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas: impreso de Orden Superior, en la Imprenta Real. Cuaderno Iº que contiene seis estampas, y el prólogo de la obra: su precio 60 rs.

La multitud de héroes que en todos estados y profesiones ha tenido la nación, exigía de justicia que se emprendiese a hacer esta colección, que al paso que representa la imagen de los hombres ilustres, dé una sucinta noticia de sus vidas. Se ha procurado el posible esmero, así en los dibujos como en el grabado y en la impresión, y se dará al público por cuadernos con la brevedad que admita la clase del trabajo, en el Despacho de la Imprenta Real²⁹.

El deseo de Rejón de Silva era que salieran dos cuadernos nuevos cada año, lo que se logró en 1791 y 1792 (cuadernos 1 al 4), 1794 a 1796 (núms. 5 al 10) y 1802 (núms. 14 y 15). El resto de cuadernos publicados antes de la guerra se anunciaron en 1797 (núm. 11), 1798 (núm. 12), 1800 (núm. 13), 1804 (núm. 16), y 1805 y 1806 (núms. 17 y 18)³⁰. Los retrasos en cumplir con los plazos previstos se debieron a distintos motivos. De un lado existía la dificultad de encontrar retratos originales para dibujarlos y pasarlos al grabado, tarea a la que se dedicaron todos los esfuerzos durante los primeros cinco años de gestación de la serie. Una de las fuentes principales para copiar las efigies de numerosos personajes fueron las propias colecciones reales, como por ejemplo la galería de retratos de la biblioteca alta de El Escorial, cuyos retratos, según informaba Rejón de Silva a Floridablanca, eran “todos de sujetos que merecen entrar en la colección, por lo que sería muy conducente que V. E. diese providencia de que viniese uno o dos dibujantes buenos a copiarlos”. Como es sabido, la biblioteca se había adornado desde sus orígenes siguiendo la doctrina humanista, pues en su interior no sólo se recopilaban libros, estampas o mapas, sino también toda clase de instrumentos científicos y objetos raros reunidos a modo de gabinete. Felipe II resolvió decorarla desde 1577 “con estatuas romanas y retratos de sumos pontífices y emperadores y reyes, y de personas doctas”³¹. Con un sentido de conciencia histórica y una mayor exaltación patriótica propia de la mentalidad ilustrada, esta colección universal de retratos de hombres ilustres

²⁷ Una de las formas más habituales de referirse a ella fue, de hecho, la de “colección de retratos de varones ilustres”, utilizada tanto en la documentación de archivo como en los anuncios de prensa.

²⁸ *EI*, 1791, prólogo, s/n. En relación a la proyección de las nuevas virtudes cívicas del hombre ilustrado en los retratos de la colección, véase Molina, 2013: 191-218.

²⁹ *Gaceta de Madrid*, 08/03/1791: núm. 19, 171-72. En adelante, *GM*.

³⁰ La venta de la colección se anunció puntualmente en la *Gaceta de Madrid*, lo que ha permitido conocer las fechas exactas en las que apareció cada cuaderno: núm. 1 (08/03/1791, núm. 19, 171-72); núm. 2 (30/08/1791, núm. 69, 624); núm. 3 (10/04/1792; núm. 29, 231); núm. 4 (13/07/1792; núm. 56, 475); núm. 5 (28/01/1794; núm. 8, 127); núm. 6 (21/11/1794; núm. 93, 1385); núm. 7 (10/07/1795; núm. 55, 735); núm. 8 (06/11/1795; núm. 89, 1161); núm. 9 (29/07/1796; núm. 61, 635); núm. 10 (28/10/1796; núm. 87, 922); núm. 11 (14/11/1797; núm. 91, 959); núm. 12 (20/07/1798, núm. 58, 511); núm. 13 (22/07/1800; núm. 58, 633); núm. 14 (20/07/1802; núm. 58, 703); núm. 15 (10/08/1802; núm. 65, 794); núm. 16 (15/05/1804; núm. 39, 437-38); núm. 17 (12/07/1805; núm. 56, 603); núm. 18 (08/08/1806; núm. 65, 681).

³¹ García-Frías Checa, 1991: 52.

en las ciencias y las letras se completó, en 1760, con una galería en la biblioteca alta compuesta por miembros de la República de las Letras, empresa para la cual fue comisionado durante cinco años Antonio Ponz a su regreso de Italia, y de quien se llegaron a copiar hasta 30 de sus retratos para la serie de los *Españoles ilustres*. De las efigies pintadas por Ponz en la biblioteca alta daba noticia Andrés Ximénez en su *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* en 1764:

Para mayor lustre de esta noble pieza, se están al presente colocando en ella los insignes varones en Letras, que han ilustrado nuestra España; y el primero que se ha colocado es un retrato original de cuerpo entero del celebrado y sin segundo Arias Montano; y al mismo tiempo se están copiando, y poniendo otros muchos retratos de varios esclarecidos varones españoles, obispos, arzobispos y cardenales, y otros que han florecido en ciencia y santidad. El desempeño de esta estimable obra se ha fiado al delicado gusto, y alta comprensión de D. Antonio Ponz, quien ha concluido ya mucha parte, desempeñándose con acierto, y bizarría³².

El propio Rejón de Silva conservaba en su biblioteca personal un ejemplar de la obra de Ximénez³³, y debía de conocer de primera mano esta colección de retratos ya que, pese a la cuestionable calidad de muchos de ellos, no parece que se dudara de la veracidad de los mismos³⁴. Así, en el mes de octubre de 1791 se envió al pintor José Maea al monasterio, donde “dibujó hasta veinte cabezas [...] para sacar luego sus dibujos concluidos y grabarlos en la colección de cuadernos. Estuvo un mes y algunos días”. Aunque Maea fue el que más dibujos proporcionó –53 de un total de 114–, en la empresa llegaron a participar casi una veintena de artistas, como Antonio Carnicero (10 dibujos), José López Enguídanos (9), Manuel Eraso (7), Rafael Ximeno (4) o José Camarón (3)³⁵. Pese a que en la mayor parte de los casos los dibujos copiaban retratos ya existentes, por lo general era el dibujante el encargado de recrear un escenario adecuado al decoro del personaje, algo absolutamente necesario cuando la fuente original era un busto o un retrato de perfil. Por ejemplo, para la estampa del arquitecto Juan de Herrera, José Maea debió valerse del retrato que se encontraba en la biblioteca alta de El Escorial, pintado en 1765 por José Querol y que copiaba, a su vez, una medalla de Jacome da Trezzo del siglo XVI con el retrato en busto del arquitecto de perfil. Así, en el primer boceto para la serie, dibujado a pluma y tinta china (fig. 5), Herrera, ahora en pie y de medio cuerpo, está ocupado en contemplar un diseño arquitectónico montado sobre el bastidor que mantiene entre sus manos, a la vez que se apoya sobre una mesa donde descansan instrumentos de dibujo, la regla, el compás, y unos libros apilados.

No hay que olvidar que el ambiente donde se hacía representar al personaje era de vital importancia en la composición de un retrato. Sir Joshua Reynolds, uno de los retratistas británicos más celebrados de la época y cuyas ideas sobre el arte de la pintura eran conocidas en España³⁶, precisaba este asunto en uno de sus discursos pronunciados en la Real Academia de Londres:

³² Ximénez, 1764: 210.

³³ Peña Velasco, 1985: 123.

³⁴ La relación completa de los retratos de Ponz en la biblioteca se encuentra en *Antonio Ponz* (1993).

³⁵ Algunos de los dibujos preliminares de Maea se encuentran en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, reunidos en el cuaderno Dib/15/69. En el citado expediente de la obra del Archivo Histórico Nacional se encuentra una carpetilla en folio con información de los primeros dibujantes. La mayor parte de los dibujos para grabar se conservan, por su parte, en la Calcografía Nacional (Gallego, 1978).

³⁶ “Los discursos que pronuncia anualmente el caballero Reynolds suministran nuevos asuntos, tanto de gusto como de instrucción: están llenos de observaciones que manifiestan un genio superior, y expresados con un estilo enérgico y sencillo, al paso que deleitan a los lectores, les llenan de mil ideas sublimes”, *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (06/03/1788: núm. 106, 21).



Fig. 5. José Maea. *Dibujo preliminar del retrato de Juan de Herrera*. ca. 1796. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

“Las figuras deben tener un sitio donde sostenerse; deben vestirse; deben tener un fondo; debe haber luz y sombra; pero ninguna de tales cosas debería parecer haber ocupado la atención del artista. Deben tratarse de tal modo que no llamen siquiera la del espectador. Sabemos bien, al examinar una obra, la dificultad y sutileza con que un artista ajusta el fondo, su ropaje y las masas de luz; sabemos que una parte considerable de la gracia y efecto de su pintura depende de ellos; pero este debe estar tan escondido, aun para la vista de que discierne, que ningún resto de estas partes subordinadas acude a la memoria cuando no está presente la pintura”³⁷.

Si parte del efecto de un retrato dependía de los fondos, se comprende que la mayoría de los cambios producidos entre los dibujos y las estampas definitivas se produjera precisamente en los elementos que rodeaban al personaje. Este proceso se puede estudiar detenidamente en las aportaciones a la colección de José Maea, de quien se conservan tanto los dibujos preliminares como los dibujos para grabar de algunos de sus retratos. Lo más probable, a tenor de los citados informes de Rejón de Silva, es que los primeros, de menor tamaño y realizados

a pluma y tinta china, sirvieran como boceto previo con el fin de ser examinados por los responsables de la serie; tras su revisión, se debía proceder a la elaboración del dibujo para grabar con lápiz negro, contribuyendo de ese modo a traducir adecuadamente las tonalidades y claroscuros al lenguaje de la talla dulce. Así sucede en el primer boceto de Maea del retrato de Juan Ginés de Sepúlveda, donde apenas se disponían sobre la mesa un par de libros apilados y una pared lisa como fondo (fig. 6)³⁸. Tanto en el dibujo para grabar (fig. 7)³⁸ como en la estampa definitiva (fig. 8)⁴⁰, en cambio, se insertó una librería con varios volúmenes; de este modo se reforzaba la consideración del religioso como erudito, a la vez que se lograba dar mayor sentido de profundidad a la estancia. En otros casos, los cambios se debían a una intención simbólica, como en el retrato del obispo Juan de Palafox y Mendoza: a la primera versión del dibujo preliminar (fig. 9)⁴¹, se añadió posteriormente

³⁷ Reynolds, 2005: 53 (discurso IV).

³⁸ Biblioteca Nacional de España, Madrid. Dib 15/69/6. B. 4247.

³⁹ Gallego, 1978: núm. 121.

⁴⁰ Calcografía Nacional, 2005: I, núm. 2746.

⁴¹ Biblioteca Nacional de España, Madrid. Dib 15/69/4. B. 4245.

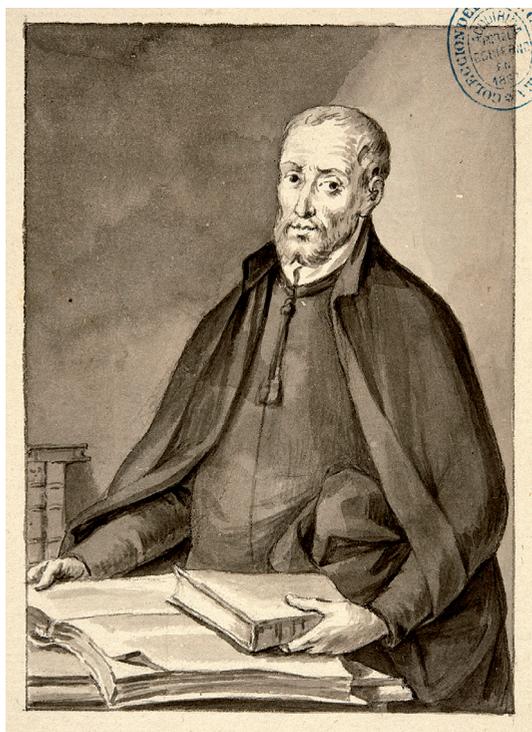


Fig. 6. José Maea. *Dibujo preliminar del retrato de Juan Ginés de Sepúlveda*. 1792. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 7. José Maea. *Dibujo para grabar del retrato de Juan Ginés de Sepúlveda*. 1792-95. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

en el dibujo para grabar (fig. 10)⁴² y en la estampa definitiva (fig. 11)⁴³ un cortinaje en la esquina superior izquierda, elemento muy utilizado en el periodo para subrayar la distinción de determinados sujetos; por eso no es de extrañar que, de todos los religiosos presentes en la serie, los cortinajes sólo figuren en los retratos de obispos y cardenales. En otros casos, se incorporaban pequeñas modificaciones desde pinturas originales, como sucede en el retrato de Diego de Velázquez (fig. 12), copiado del autorretrato original conservado entonces en la colección de Isabel de Farnesio y a quien se eliminaba la condición cortesana haciendo primar la artística al incorporar en su mano derecha la paleta y el pincel como expresión de la pintura⁴⁴.

Pese al buen ritmo con el que se empezaron a realizar los dibujos y abrir las primeras láminas, la preocupación por la búsqueda de retratos originales motivó que en el prólogo de la obra se insertara una nota con la siguiente solicitud⁴⁵:

⁴² Gallego, 1978: núm. 95.

⁴³ Calcografía Nacional, 2005: I, núm. 2710.

⁴⁴ Calcografía Nacional, 2005: I, núm. 2744.

⁴⁵ La búsqueda de retratos originales y veraces de los personajes tenía, pese al afán de sus promotores, su error de margen. En la *Distribución de premios de la Academia* de 1808, por ejemplo, se informaba de una de esas equivocaciones: “No es decir que falten retratos de estos héroes, sino que no los hay buenos. El de Hernán-Cortés que se grabó en la colección de varones ilustres, y se copió de un cuadro de Ticiano, es cosa averiguada que no representa a aquel capitán,

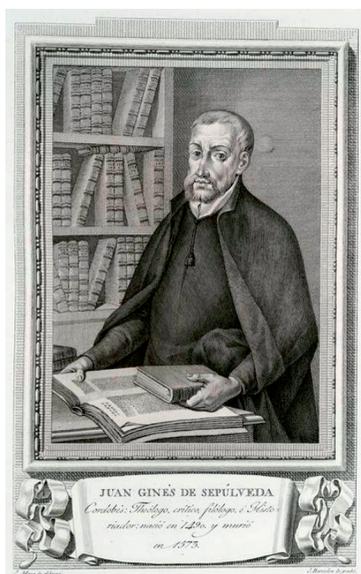


Fig. 8. José Maea (dib.) y Juan Barcelón (grab.). "Juan Ginés de Sepúlveda", *Retratos de Españoles...* 1795-96. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

"Como no es fácil, a pesar de cuantas diligencias se hagan, adquirir noticia de muchos retratos de Españoles ilustres que están en poder de algunos particulares y comunidades, contribuirá con un sufragio muy particular al complemento de esta obra el que poseyese alguno, y le franquease para sacar su dibujo, avisando a este efecto al Administrador de la Imprenta Real por el medio que le acomode"⁴⁶.

Otra de las causas que motivaron los retrasos fue la elaboración de las hojas impresas con el epítome de la vida del retratado, que debían acompañar a las estampas. A diferencia de los dibujantes, a quienes se pagó 440 reales por dibujo, y los grabadores, compensados con 3.000 reales por lámina, desconocemos en la actualidad la autoría de los primeros epítomes pues no consta documentación de pagos a tal efecto. Parece que Rejón de Silva encargó el trabajo de los primeros "a algunos amigos, capaces de desem-



Fig. 9. José Maea. Dibujo preliminar del retrato de Juan de Palafox y Mendoza. 1792. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 10. José Maea. Dibujo para grabar del retrato de Juan de Palafox y Mendoza. 1792. Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

sino a un comendador, según se vio por su nombre escrito en la espalda del cuadro, al trasladarlo de un sitio a otro" (*Distribución premios*, 1808: 37).

⁴⁶ *EI*, 1791: Prólogo, s/n.



Fig. 11. José Maea (dib.) y Mariano Brandi (grab.).
“Juan de Palafox y Mendoza”, *Retratos de Españoles...* 1792. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

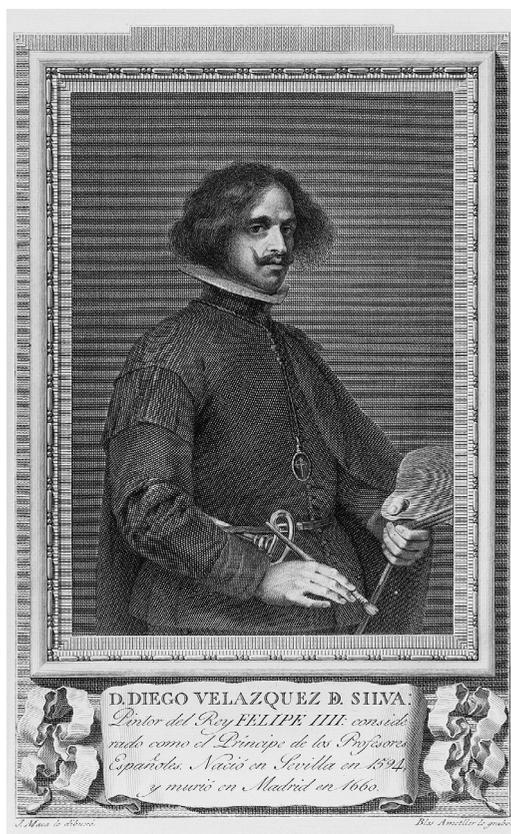


Fig. 12. José Maea (dib.) y Blas Ametller (grab.).
“Diego de Velázquez”, *Retratos de Españoles...* 1798. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

pañarlo” de forma voluntaria en torno a 1788, aunque dos años más tarde todavía no estaban claros los detalles que debían figurar en la cartela inferior de la estampa, ni si finalmente se imprimirían las hojas con el sumario biográfico. En 1790, el citado solicitaba a Floridablanca su dictamen sobre ambas cuestiones:

Espero que V. E. resuelva lo que se le ha de dar a los que han trabajado [grabadores y dibujantes], y los epígrafes que se han de poner al pie de las estampas, con todo lo demás que juzgue conveniente, en caso de determinar la impresión del sumario de las vidas para acompañar a cada retrato⁴⁷.

En el margen de la hoja, figura como respuesta que “al pie se debe resumir el epígrafe reduciéndolo al nacimiento, estudios o carrera militar, empleos y muerte. Si fue escritor, sus obras; si

⁴⁷ *Carta de Diego Antonio Rejón de Silva al conde de Floridablanca*, ca. 1790. AHN, Estado, leg. 3231.

⁴⁸ En la documentación del expediente de la serie se conserva una carpeta en folio que reúne una decena de manuscritos de los epígrafes de las estampas y 26 de los epítomes, algunos de ellos repetidos al haber insertado las correcciones desde la Secretaría de Estado. Ninguno está fechado ni firmado.

militar, sus principales hazañas [...]”⁴⁸. La fórmula de Rejón de Silva de acudir a los amigos para la redacción de los epítomes supuso, tras su cese en agosto de 1792, la interrupción de la publicación durante el año siguiente. Con su marcha y los cambios producidos tras la caída de Floridablanca, además del breve paso de Aranda por la Secretaría de Estado, parece que ningún oficial pudo encargarse de continuar con el encargo de las biografías. Tras el nombramiento de Manuel Godoy el 15 de noviembre de 1792 al frente de la secretaría se reanudaron las tareas de la colección, al igual que otras “empezadas en los años anteriores, pero mal seguidas por falta de socorros” y de “otras del todo nuevas”, según cuenta en sus *Memorias*, donde con autocomplacencia añade:

la calcografía real, que encontré casi del todo ociosa, fue puesta en nueva marcha sin perdonar ningún dispendio. Para obligarla más, inspiré, protegí y ayudé otras empresas que compitieran con las suyas. El grabado llegó por este medio a un punto de adelanto que jamás había tenido; los artistas y aficionados vieron realizado el medio de poseer a poco gasto mil tesoros ignorados o escondidos [dirigidos] no tan sólo a los progresos de las artes, más también al fomento de las ideas sublimes religiosas y políticas, y al recuerdo y al entusiasmo de nuestras glorias nacionales⁴⁹.

En la reseña de obras que incluía a continuación de estas palabras figuraba, en primer lugar, la “Colección de retratos de varones ilustres de España con su biografía” y, refiriéndose más adelante a los progresos de las artes y las ciencias del año 1802, aunque ya no fuera primer secretario, volvería a hablar del “nuevo lustre” que adquirió la Calcografía: “La [colección] de los retratos de ilustres españoles, y el epítome de su vida, volvió a continuarse con especial esmero”⁵⁰. No es extraño que Godoy fomentase la continuidad de la colección si tenemos en cuenta que los personajes reunidos en la misma venían a ser elegidos por el mérito de sus acciones y virtudes, no por la cuna; sutil diferencia que venía a legitimar de hecho su rápido ascenso social en la corte.

En consecuencia, debemos suponer que las primeras medidas para continuar la serie se tomaron apenas ser nombrado como primer secretario el extremeño, pero no conocemos ningún documento anterior al 23 de marzo, en el cual el juez subdelegado de la Imprenta Real, José Antonio Fita, responsable de la Imprenta Real, exponía la situación en que se encontraba la colección de la siguiente forma:

Hallándose la Real Calcografía con 13 láminas que ha costado para reunir la Colección de las estampas de los retratos de los Varones Ilustres de nuestra Nación, de las cuales se han tirado las pruebas que examinó V. E., no puede publicarse por faltarle los epígrafes y epítomes de las vidas con que se han dado los cuadernos anteriores: y carece el público de la Colección y la Calcografía de su utilidad.

Como D. Diego Rejón, oficial que fue de esa primera Secretaría se había encargado de esta obra en clase de aficionado al dibujo, aunque ninguna relación tenía con este destino: y el ocupar con esto a cualquier caballero oficial, venía [a] distraerle de lo principal relativo a la Secretaría; [se] me ha ocurrido el medio de que los epígrafes y epítomes de las vidas se encarguen a D. Antonio Capmany, Secretario de la Real Academia de la Historia, teniendo presente que goza de una pensión en Correos, y que así podría combinarse la economía posible, con la perfección de las obras supuesta la idoneidad de Capmany⁵¹.

⁴⁹ Godoy, 2008: 548.

⁵⁰ Godoy, 2008: 548 y 858.

⁵¹ *Carta de José Antonio Fita a Manuel Godoy*, 23 de marzo de 1793. AHN, Consejos, leg. 11.280, n. 33.

Capmany debió de elaborar en torno a una docena de biografías pero no fue el único, ya que también hay constancia de otros autores como Manuel José Quintana, Juan Antonio Enríquez o Juan Ramírez Alamanzón⁵². En noviembre de 1801 Nicolás Barsanti escribía al entonces secretario de Estado, Pedro Ceballos, explicando respecto a las biografías de Capmany que “son pasados dos años que no ha presentado ninguna”, añadiendo que “el único que ha trabajado con gusto las de los Jueces de Castilla Lain Calvo, y Nuño Rasura, es el Conde de Castañeda, ofreciéndose con eficacia a continuar trabajando las que se les encargue”⁵³. Su participación no estuvo, en todo caso, exenta del control oficial; así, el 13 de abril de 1802 el conde Isla, juez de imprentas, escribía a Pedro Ceballos sobre el epítome de Fray Bartolomé de Las Casas redactado por Castañeda, manifestando que “sería de desear que el autor templase algo más los elogios de Fr. Bartolomé de las Casas, porque si los extranjeros lo ponderan, y ensalzan en su Relación de las Indias, es porque, como en ella refiere tantas crueldades de los españoles, les suministra copiosa materia para desacreditarnos, justificando al mismo tiempo su envidia”⁵⁴.

Pese a las dificultades por encontrar nuevos retratos que copiar y preparar las noticias de los epítomes, la empresa alcanzó, al menos durante sus primeros años, una buena aceptación por parte del público, pues su venta, a 60 reales con el epítome o a 50 sólo las estampas, hacía obtener unos ingresos en el establecimiento de la Calcografía que le permitía subsistir por sí misma⁵⁵. En la documentación del expediente de la serie consta que antes de la venta de los cuadernos, se hacían llegar algunos ejemplares al rey y al príncipe, así como a los secretarios de Despacho y, de forma gratuita, se realizaban envíos de la colección a diversos embajadores, con la firme voluntad de difundir la colección en el extranjero, uno de los fines fundacionales de la empresa.

Aunque normalmente se ha datado la finalización de la serie en torno a 1819, por ser la fecha que figuraba en el retrato de Campomanes al igual que por ser entonces cuando ingresan algunas de las láminas de este cuaderno en la Calcografía, la venta de este último se dilató cerca de doce años más. Si acudimos a los anuncios del “Catálogo de las estampas que se hallan de venta en la Calcografía de la Imprenta Real”, que se publicaba de forma regular en la *Gaceta de Madrid* desde su creación, podemos constatar que, desde el 8 de agosto de 1806, cuando se anunció la venta del cuaderno decimotercero, no se publicaron nuevos retratos, sino que solamente se aludían a los ciento ocho ya existentes. Mención especial merece, en plena etapa del “Trienio Liberal”, el anuncio publicado el 7 de agosto de 1822 de los retratos sueltos del conde de Floridablanca y Pedro Rodríguez Campomanes, que se vendían a ocho reales cada uno⁵⁶. No constaba en el anuncio referencia alguna a los epítomes correspondientes, y desconocemos las razones que llevaron a sus promotores a ponerlos a la venta separados de los cuatro restantes, de los que al menos tres ya se habían grabado.

Reinstaurada la monarquía absoluta, la siguiente mención de la serie apareció el 9 de abril de 1825, donde tan sólo se referían los primeros dieciocho cuadernos, sin mencionar los retratos suel-

⁵² En relación a las biografías redactadas por Capmany, véase Palau y Dulcet (1948-77: 5, 76). Carrete Parrondo (2009: 62) ha aportado nuevas noticias y documentación inédita sobre los epítomes de la serie procedente de los expedientes conservados en el AHN de la Imprenta Real.

⁵³ *Carta de Nicolás Barsanti a Pedro Ceballos*, 10 de noviembre de 1801. AHN, Consejos, leg. 11284, n. 16. La carpetilla en folio de este expediente reúne documentación sobre la comisión dada a Castañeda desde entonces para redactar los epítomes durante su exilio en la ciudad de Burgos.

⁵⁴ *Carta del conde de Isla a Pedro Ceballos*, 13 de abril de 1802. AHN, Consejos, leg. 11.284, n. 16. Citado por Carrete Parrondo (2009: 62). Sobre el retrato y epítome de Bartolomé de Las Casas y el debate sobre la apología de los conquistadores españoles en América, véase Molina (2005: 674 y ss.).

⁵⁵ Carrete Parrondo, 2009: 61.

⁵⁶ “Retratos de la colección de varones ilustres españoles: D. Josef Moñino, conde de Floridablanca, y D. Pedro Rodríguez Campomanes. Se hallarán en la Calcografía de la Imprenta Nacional a 8 rs. cada uno” (*GM*, 07/08/1822: núm. 231, 1196).

tos de Floridablanca y Campomanes anunciados en 1822⁵⁷. Habría que esperar al 18 de octubre de 1831 para ver, por fin, anunciada la venta del cuaderno decimonoveno con sus correspondientes biografías, a continuación del listado de los dieciocho restantes:

[Cuaderno] 19. D. Diego de Álava y Beaumont, el conde de Gondomar, Pedro de Rivadeneira, el obispo de Orense, el conde de Campomanes y el conde de Floridablanca.

Cada cuaderno de seis retratos con el epítome de sus vidas 50 rs. [...]

Esta última entrega tardó en gestarse, como hemos visto, varios años y posiblemente con el tiempo varió la idea sobre qué personajes se debían incluir. Los retratos de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar y de Diego de Álava y Beaumont se iniciaron antes de la guerra: el primero fue grabado en 1807, mientras que el segundo quedó interrumpido por la muerte de su grabador, Manuel Álvarez, en 1809, no concluyéndose la lámina hasta 1816⁵⁸. Para la realización de estos últimos se había solicitado en 1807 al arzobispo abad de San Ildefonso que pusiese a disposición de los responsables de la serie algunos retratos que se encontraban en la biblioteca del Real Sitio con la finalidad de copiarlos y grabarlos, lo que demuestra que se seguían los mismos principios que en los orígenes de la serie para buscar retratos fidedignos. Entre los retratos que se debían copiar, también se encontraban los de Cristóbal Lechuga, García Hurtado de Mendoza y Antonio de Herrera⁵⁹, personajes que, sin embargo, no terminaron por incluirse en la colección, tal vez debido a nuevas preferencias con el paso del tiempo, como la de insertar las figuras de Campomanes y Floridablanca, ejemplos emblemáticos de la política de Carlos III que su nieto Fernando había tomado como modelo de imitación. Ambos se grabaron en 1819 junto al de Pedro de Ribadeneira. El más tardío, pues no consta como los anteriores la fecha de ingreso de la lámina en la Calcografía, debió de ser el del obispo de Orense y cardenal Pedro de Quevedo Quintano, fallecido en marzo de 1818 y cuyo retrato pudo ser grabado después de 1823 con un claro sentido de idoneidad, ya que fue uno de los defensores más firmes de la soberanía del rey durante las Cortes de Cádiz, asunto de plena actualidad tras el fracaso del “Trienio Liberal”⁶⁰.

A finales del siglo XIX, la ya liberal Calcografía Nacional promovió la continuación de la serie, pero dando preferencia a la adquisición de aquellas láminas grabadas a iniciativa de los propios artistas, siempre que mantuvieran las características formales de la serie. De este último intento, forjado entre 1869 y 1882, se publicó un único cuaderno de seis retratos⁶¹, que no venía sino a reflejar el grave declive que el grabado clásico y la propia Calcografía experimentaban ya por esas fechas⁶².

⁵⁷ “Ciento ocho retratos de varones ilustres de la nación española, dibujados y grabados por varios profesores, en 18 cuadernos de a seis retratos cada uno, que contienen los siguientes [...]” (*GM*, 09/04/1825: núm. 43, 172). Este último anuncio se publicaría en los mismos términos entre 1827 y 1830.

⁵⁸ Calcografía Nacional, 2005: I, núms. 2781 y 2782.

⁵⁹ Calcografía Nacional, 2005: I, 264.

⁶⁰ Calcografía Nacional, 2005: I, núm. 2786.

⁶¹ Calcografía Nacional, 2005: II, 615, núms. 5156-5161.

⁶² Vega, 1984: 94.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio Ponz (1993): *Antonio Ponz (1725-1792). Exposición conmemorativa*. Castellón: Fundación Caja Segorbe.
- Bell, David A. (2003): *The cult of the nation in France: inventing nationalism, 1680-1800*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cadalso, José (2000): *Cartas marruecas / Noches lúgubres*. Madrid: Cátedra.
- Calcografía Nacional (2005): *Calcografía Nacional. Catálogo General*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2 vols.
- Carrete Parrondo, Juan (1976): "Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de Retratos de Españoles Ilustres". En: *Revista de las Ideas Estéticas*, 1976: 135, pp. 211-216.
- Carrete Parrondo, Juan (1987): "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada". En: *El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. XXI, pp. 393-644.
- Carrete Parrondo, Juan (1988): *Memoria histórica del siglo de las luces: Retratos de los Españoles ilustres*. Madrid: Calcografía Nacional, cat. exp.
- Carrete Parrondo, Juan (2009): "El arte del grabado y la milicia en el Madrid del siglo XVIII". En: *Revista de Historia Militar*, 2009, LII, pp. 57-87.
- Distribución (1808): *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 septiembre de 1808*. Madrid: Ibarra Impresor.
- EI (1791): *Retratos de los Españoles ilustres con un Epítome de sus vidas*. Madrid: Imprenta Real.
- Gallego, Antonio (1978): "Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional". En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [separata].
- García-Frías Checa, Carmen (1991): *La Pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Gautier-Dagoty, Jacques (1770): *Galerie française ou Portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France... On y a joint un Abrégé de leur vie, puisé dans les meilleurs sources*. París: Chez Hérisant le Fils.
- Glendinning, Nigel (1992): *Goya. La década de Los Caprichos. Retratos: 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Godoy, Manuel (2008): *Memorias [del Príncipe de la Paz, o sean memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del señor D. Carlos IV de Borbón]*. Alicante: Universidad de Alicante. Ed. de E. La Parra y E. Larriba.
- Ibáñez Pérez, Alberto (1982): *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial.
- López-Cordón, M. Victoria (1996): "Oficiales y caballeros: la carrera administrativa en la España del siglo XVIII". En: *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. 2, pp. 843-854.
- Luitjen, Ger (2003): "La Iconografía: los retratos grabados de Van Dyck". En: *Anton Van Dyck y el arte del grabado*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 73-91.
- Molina, Álvaro (2005): "La misión de la historia en el dieciocho español. Arte y cultura visual en la imagen de América". En: *Revista de Indias*, 2005, LXV, 235, pp. 651-682.
- Molina, Álvaro (2013): *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra.
- Palau y Dulcet, Antonio (1948-77): *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, 28 vols.
- Peña Velasco, Concepción (1985): *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*. Murcia: Comunidad Autónoma de Murcia.
- Perrault, Charles (1697-1700): *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle: avec leurs portraits au naturel*. París: Chez Antoine Dezallier, 2 vols.
- Pommier, Édouard (1998): *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. París: Gallimard.
- Reynolds, Sir Joshua (2005): *Quince discursos pronunciados en la Real Academia de Londres*. Madrid: Visor Libros.

- Subirana i Rebull, Rosa M. (1990): *Pasqual Pere Moles i Corones*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Vega, Jesusa (1984): "Declinar del grabado clásico. El concurso nacional de 1871". En: *Goya. Revista de Arte*, 181-182, pp. 94-99.
- Ximénez, Andrés (1764): *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio*. Madrid: Imprenta de Antonio Marín.

Fecha de recepción: 30-VII-2014

Fecha de aceptación: 12-XII-2014