

LA EDUCACIÓN EN EL EJERCICIO DE LAS ARTES VISUALES EN LA FAMILIA DE CARLOS IV*

Education in the Exercise of Visual Arts in The Family of Carlos IV

Roberto GONZÁLEZ RAMOS
Universidad de Córdoba
roberto.gonzalez@uco.es

Fecha de recepción: 13/04/2022
Fecha de aceptación definitiva: 10/04/2023

RESUMEN: La educación en el dibujo y la pintura se había convertido en el siglo XVIII en una parte importante de la formación de las elites europeas. Tras un largo proceso de desarrollo cultural, que en la Monarquía Hispánica presenta un nivel paragonable al de sus homólogos europeos, la llegada de los Borbones dio un impulso significativo a la educación artístico-visual de los distintos miembros de la familia real. Esta tendencia tiene su punto culminante en la familia de Carlos IV, cuando se incluyó el aprendizaje y práctica de las artes de forma definitiva en el programa educativo de la casa real, afectando al propio Carlos, a sus hermanos y hermanas, así como a sus descendientes. Todos ellos recibieron clases al menos de dibujo y, en muchos casos, esa educación artística llegó a convertirse en afición reseñable.

Palabras clave: Educación artística; Casa Real; Carlos IV; Amateurismo; dibujo; pintura.

ABSTRACT: Education in drawing and painting had become an important part of the formation of European elites by the 18th century. After a long process of

* Este trabajo es resultado del proyecto I+D del MINECO, ref. HAR2016-79059-P, titulado «El desarrollo de la cultura aristocrática hispana: educación de la nobleza y práctica de las artes figurativas (1580-1800)».

cultural development, which in the Hispanic Monarchy presents a level comparable to that of its European counterparts, the arrival of the Bourbons gave a significant boost to the artistic-visual education of the different members of the royal family. This trend has its culminating point in the family of Carlos IV, when the learning and practice of the arts was included in a definitive way, affecting Carlos himself, his brothers and sisters, as well as his descendants. All of them received at least drawing classes and, in many cases, this artistic education became a notable amateur activity.

Key words: Artistic education; Royal Family; Carlos IV; Amateurism; Drawing; Painting.

1. INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XVIII, a tenor del desarrollo de la cultura estética y artística de la época en Europa, encontramos que entre las referencias culturales que marcaban la pertenencia a las clases altas, y que incluso permitían a los recién llegados o advenedizos diferenciarse de las bajas, estaban los conocimientos artísticos y el ejercicio de las artes. La clave era la buena educación y el arte como placer refinado que completaba la distinción social y cultural (Guichard, 2008: 239; Rosenbaum, 2010; Sloan, 2000; Bermingham, 2000). La música como ejercicio abrió las puertas de este fenómeno, y la diferenciación entre arte y artesanía, la idea de que la experiencia de las Bellas Artes tenía efectos morales beneficiosos y que para el ejercicio artístico aficionado era necesario tener educación y ocupar el tiempo libre, fueron factores determinantes para el desarrollo de este ideal (Marchán, 1982: 44 y 66; Shiner, 2017: 143-147, 175).

Es conocido que distintos miembros de la familia real española desde el siglo XVI venían ejerciendo las artes del dibujo y la pintura, y los Austrias nos han dejado numerosos ejemplos de practicantes de estas artes, con los casos de Felipe II, III y Juan de Austria (Gonzalo, 2004: 539-67; Gonzalo, 2019). Destaca entre todos, ya en el siglo XVII, el rey Felipe IV, de quien constan sus incursiones en el campo del arte amateur (Gállego, 1979: 533-4; Macartney, 1999: 48-56), seguido por sus hermanos los infantes (Martín González, 1993) y sus hijos el príncipe Baltasar Carlos y, sobre todo, Juan José de Austria (Barcia, 1906: 32-41; González Asenjo, 2005). Estas incursiones, por lo general vinculadas a la etapa formativa de sus vidas, en algunos casos fueron afición que llegó a mantenerse en la edad adulta, como se comprueba en este último caso.

Sin embargo, ya en el siglo XVIII, porque es cuando el asunto tomó dimensiones ciertamente relevantes, o quizás porque contamos con más datos, e incluso abundantes testimonios físicos conservados de estas actividades artísticas, fueron los Borbones los que más declaradamente incluyeron la práctica de las artes visuales en la etapa de formación de los miembros de la familia real, en ejemplos de afición que, en ocasiones, se extendieron durante toda la vida. El caso hispano de los siglos anteriores no fue, lógicamente, el único, como demuestran diversos

ejemplos europeos contemporáneos, todos claramente derivados del ámbito italiano y de la difusión de los nuevos conceptos de educación principesca y nobiliaria que encontramos plenamente definidos en *Il Cortigiano* de Castiglione, y de cuya plasmación en la realidad tenemos diversos testimonios en los siglos XVI (Ciardi, 1971: 267-84; Garrand, 1994: 556-622; Rosenbaum, 2010) y XVII (Haillant, 2009: 535-54; Jones, 2021). Quizás sea igual de importante la extensión del fenómeno a la Europa Central, en la que los Habsburgo austríacos ofrecieron ejemplos de gran interés (Schlosser, 1988: 54-57, 204-242; Trevor-Roper, 1971: 13), junto con los de los que pueden localizarse en Inglaterra, a los que hay que sumar en el Setecientos a ejemplos en Sajonia y otros lugares, e incluso prusianos, como el de Federico Guillermo I (Rosenbaum, 2010: 161-193).

La casa real francesa es el caso más relevante en este mundo de regios diletantes o, al menos, principescos educandos en las artes visuales (Mormiche, 2015). Si la literatura artística se refiere a la figura de Francisco I como un ejemplo temprano del gusto por la ejecución artística (Pacheco, 1649: 12; García Hidalgo, 1693; Palomino, 1715: I, 160; Preciado, 1789: 25), contamos con datos de primera mano referidos a Luis XIII, quien no sólo recibió educación infantil en el dibujo, sino que nos ha dejado ejemplos de sus ejercicios básicos en este campo (Rubin, 1984: 10-17; Foisil, 1996: 93). No es de extrañar que, siguiendo esta línea, tengamos de Luis XIV una buena colección de dibujos autógrafos y, de la misma forma, tenemos datos sobre la educación en el dibujo de sus descendientes (Mormiche, 2015: 445). No en vano el Gran Delfín y sus hijos recibieron lecciones de Charles Silvestre (Mormiche, 2015: 452), hasta el punto de que se ha llegado a insinuar que esta familia de artistas se convirtió en cierta forma en la cantera de maestros de dibujo en la corte francesa, y también las recibió de uno de los Silvestre el propio Luis XV (Mormiche, 2018: 231-32). Así, el duque de Anjou, futuro rey de la Monarquía Hispánica como Felipe V, no sólo se educó en el dibujo en Francia (Palomino, 1715: I, 160; Preciado, 1789: 25; Ceán, 1800: II, 85), sino que continuó dibujando en España (Urrea, 1977: 235; Bottineau, 1986: 123; Aterido, 2004: I, 137; Aterido, 2010: 206-11), y sus hijos Luis I y Fernando VI también consta que recibieron lecciones (Palomino, 1715: II, dedicatoria; Aterido, 2004: I, 140).

La reina Isabel de Farnesio parece haber fomentado de manera definitiva que las artes formaran parte imprescindible de la formación de los miembros de la familia real española en el Setecientos. Teniendo en cuenta que la misma reina llegó de Italia con el gusto por el arte (Urrea, 1977:108-110; Lavalle, 2000: 183) y su ejecución personal totalmente formado (Bertini, 2002: 424; Aterido, 2004: I, 138), no es de extrañar que procurara que sus propios hijos recibieran lecciones. Sabemos que el infante Carlos, luego rey, las recibió del pintor italiano Domenico Maria Sani –quien reclamó haberlas impartido también a los reyes sus padres– (Urrea, 1977: 201) y, según Ceán, Carlos se dedicó después por diversión a grabar a buril (Ceán, 1800: I, 256; Gori, 1808: III, 337). De hecho, uno de sus grabados se conserva (Urrea, 1989: 67)(Fig. 1), y en la colección de la casa de Sajonia en Dresde, lo que se explica seguramente por la procedencia de su esposa María

Amalia, se conservaban varios grabados supuestamente realizados por el propio Carlos III cuando era rey de las dos Sicilias. Así lo declaraba en 1789 Heinecken en su *Dictionnaire* (Heinecken, 1789: III, 594; Thieme, 1912: VI, 10), aunque las piezas que hoy están en el museo de la ciudad alemana están firmados por Sasone, quien trabajó para él en Nápoles y, según el autor alemán, fue el encargado de enseñar esta actividad al rey de las Dos Sicilias. Junto a Carlos, el Cardenal Infante Luis Antonio, después simplemente el infante don Luis, tuvo de profesor a Giovanni Francesco Sasso, y consta que continuó la práctica artística, como se refleja en el hecho de que en uno de sus conocidos retratos aparezca con instrumentos de dibujo, y que en el inventario de La Granja de 1746 aparezcan obras de su mano (Urrea, 1977: 216; Sancho, 1988: 507). Además, en 1773, de entre los objetos de la testamentaría de la reina madre, se eligieron varios para entregarse a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trataba de tres dibujos de la Infanta Archiduquesa Isabel María, hija del infante Felipe, duque de Parma, y un dibujo del propio infante duque de Parma¹, lo que nos habla de nuevo de esta praxis artística (Aterido, 2004: I, 140; González Ramos, 2019).



Figura 1. *La Virgen con el niño*. 1735. Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias. Archivo de Simancas. Tomado de Urrea Fernández, Jesús (1989), *Carlos III en Italia. Itinerario de un monarca español, 1731-1759*, Madrid: Ministerio de Cultura, p. 68.

1. Archivo de la Real Academia de San Fernando (ARABASF), 1-49-4.

2. EDUCACIÓN ARTÍSTICO-VISUAL DE CARLOS IV Y SUS HERMANOS

Los hijos de Carlos III también tuvieron su formación en las artes. Sabemos por descripciones de visitas reales a la Academia de San Fernando, como la que realizó el rey en 1775, que en la sala de juntas de la institución se encontraba, bajo dosel, junto a las mencionadas, al menos una obra del infante Gabriel, y otra de «la Sra Infanta Primera mujer del Emperador»². En este caso se trataba de la ya mencionada archiduquesa Isabel María, primera esposa del emperador José II, hermana del rey, infanta de España fallecida en 1763.

La relación del infante Gabriel con las artes y su praxis personal está bien documentada. Sabemos de su afición gracias a Ceán Bermúdez (1800: I, 160-161), a documentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue académico de mérito en 1784 –no 1782 como dice el autor del *Diccionario*³ (Martínez Cuesta, 2003: 415), y a otras fuentes, además de por varias obras que se conservan de su mano. Gabriel, el infante Antonio y el príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, se educaron juntos bajo la tutela de un discípulo de Mayans, Pérez Bayer (Gonzalo, 2004: 550). Entre los contenidos del amplio programa cultural supervisado por este, se incluyó el dibujo (Enciso, 2013: 126; Sancho, 2009: 19), y tuvieron como maestro en esta disciplina a Carlos Ruta (Martínez Cuesta, 2003: 254-5). Este italiano, personaje aparentemente menor y poco conocido, debió ser, sin embargo, bastante relevante. Originario de Parma, fue al parecer arquitecto discípulo de Vanvitelli, según indica Llaguno (1829: IV, 283-4), y condiscípulo de este junto a Sabatini, de quien actuó después como una especie de «arquitecto auxiliar» (Sambrić, 1986: 185, 191). Seguramente, a juzgar por su papel, su origen noble, y lo marginal de sus labores arquitectónicas, fue un cortesano más que un artista. Vino a España con Carlos III, de quien fue hasta prácticamente la muerte del rey, «ayuda de cámara». Aunque ingresó en la Academia de San Fernando como académico de honor y de mérito el 9 de enero de 1763, cuando entregó un diseño de una casa de campo o palacio para un jardín⁴ (Arbaiza, 2006: 179), y la Academia conserva otros dibujos arquitectónicos suyos –como uno de una

2. ARABASF, 1-15-6, sin fol.

3. ARABASF, 3-123, fol. 288 v.

4. ARABASF, sign. 3-82, Junta ordinaria del 9 de enero de 1763, fols. 158 v-159 r. Señala el texto del Acta: «El Sor. Viceprotector dio cuenta de un memorial en que Dn. Carlos Ruta Ayuda de Cámara de S. M., presentando la planta, corte y elevación de un pequeño palacio para dentro de un jardín, solicita que le conceda la Academia el honor (fol. 159 r) de ser uno de sus individuos. La Junta, habiendo examinado los expresados dibujos, y hallado en ellos pruebas manifiestas de la habilidad e inteligencia de su Autor, y atendiendo también a su calidad y circunstancias, por uniformidad de todos los votos, lo crea y declaró Académico de honor y de mérito en la Arquitectura». Se trata de un nombramiento que podemos interpretar, sin restar mérito a sus diseños, que por su tenor, y por atender además a «la calidad y circunstancias» del aspirante, parece más el que se otorgaba a uno de esos nobles aficionados que empezaban a abundar en esta época, que a un arquitecto profesional, lo cual es muy de tener en cuenta.

iglesia– (Sambricio, 1986: 162-163), no parece haberse dedicado en exceso a la institución, pues como señala Llaguno, su atención al servicio del rey se lo habría impedido. Sorprende muchísimo, y explicaría su importante papel al lado del monarca, que aparezca en 1787 como Caballero de la Orden de Carlos III⁵ (*Distribución*, 1787: 146; Cadenas, 1987: XI, 120-1), honor que no llegaron a ostentar arquitectos más conocidos y exitosos como el mismo Sabatini, papel relevante que explicaría que el rey le confiase la educación artística de su hijo predilecto y de su propio heredero. Cuando recibió la Orden de Carlos III estaba al servicio directo del príncipe Carlos y, de hecho, continuó estándolo posteriormente, pues aparece citado en los años de 1790 como «Jefe de la Guardarropa de Su Majestad», e incluso relacionado con acontecimientos del reinado. Falleció en Madrid en octubre de 1794 (Llaguno, 1829: IV, 284).

La educación en el dibujo de los hijos de Carlos III conduciría a que ambos tuvieran en adelante un destacado interés por la praxis artística, especialmente Gabriel. El príncipe de Asturias se dedicó al dibujo basado en estampas y, según parece «dio muestras de su complicidad con la pintura al interesarse por los frescos de Bayeu e intentar ayudar –con poca fortuna– al artista» (Enciso, 2013: 125-6). Practicó el dibujo con Ruta durante muchos años, incluso décadas (Jordán, 2009: 54), por lo que este recibió desde 1761 una asignación anual de 750 reales de vellón «por el cuidado de imponer a S. A. en el dibujo» (Jordán, 2009: 72). El príncipe mantuvo su aplicación a sus ejercicios de dibujo sobre estampas incluso cuando ya había contraído matrimonio (Sancho, 2009: 19). También se dedicó a la pintura, y constan las compras de diversos instrumentos que se adquirieron para la formación y entretenimiento en estas lides de ambos hermanos –cajas con colores, pinceles, tientos, caballetes, etc-, e incluso en alguna ocasión se nombran marcos comprados para sus obras (Jordán, 2009: 72). El príncipe también se aficionó a la relojería y, como su padre, al trabajo del torno. Trabajó con un torno comprado en Inglaterra (Jordán, 2009: 56).

Según Martínez Cuesta, Antonio de la Vega, que fue pintor de cámara de la reina María Amalia de Sajonia (*Enciclopedia*, 2006: III, 805), se ocupó también de las lecciones artísticas de Gabriel, entre las que se contaron algunas sobre técnicas para la elaboración de los colores para pintar (Martínez Cuesta, 1991: 42). También encontramos entre los que le enseñaron técnicas artísticas al pintor Antonio Martínez, quien entró al servicio del infante en 1776 y estuvo con él dieciocho años. En principio, fue contratado para pintar al fresco las paredes del gabinete de ciencias de Gabriel, y posteriormente su cuarto en el Palacio Real de Madrid. Este pintor aparece en las gratificaciones del bolsillo secreto del infante, con sueldo de 35.000 reales al año. Al menos en parte, dichos emolumentos fueron por sus lecciones pues, en 1802, Martínez solicitaba al rey Carlos IV la plaza de pintor de cámara alegando los servicios que había prestado como maestro de su

5. Archivo Histórico Nacional, Estado-Carlos III, Exp. 226 (1785).

difunto hermano. Es más, entre los pagos que se realizaron para las necesidades del infante, se encuentran numerosos destinados a la adquisición de colores «para la diversión de S. A.» –algunos traídos de Roma (Martínez Cuesta, 2003: 391), pinceles y lienzos para las clases y, en general, las actividades pictóricas de Gabriel (Martínez Cuesta, 1991: 42). Hay, incluso, pagos por «yeso para hacer modelos S. A.» (Martínez Cuesta, 2003: 339), por la adquisición de «acuarelas para pintar S. A.», papel para «el dibujo de S. A.», compra de «libretas para el dibujo de S. A.», pagos a distintas personas que ejercieron de modelos ante el infante, y por «dos cristales en rosco para la pintura de S. A.» (Martínez Cuesta, 2003: 346, 417, 424, 444).

El infante fue un prolífico y consumado pintor, habiendo realizado cuadros en paño de borra –como los que conserva el Museo de B.A. de Córdoba– (Morel, 1998: 411-23)(Fig. 2), una técnica textil, pero también, aparte de los dibujos que ya hemos mencionado, cuadros al óleo. Sabemos gracias a su testamento que, a la muerte del infante, éste conservaba más de veinte pinturas hechas de su mano, que se dispersaron en su almoneda, aunque algunas pasaron a la colección de Carlos IV en la Casita del Príncipe de El Escorial (Morel, 1998: 414). Había trabajado el paño de borra, pero también el óleo, el encausto y las aguadas, realizando obras casi todas copias de cuadros de Rafael, Leonardo, Murillo o Ribera, aunque sabemos que también pintó retratos de sus servidores y allegados (Martínez Cuesta, 1991: 39-61; Morel, 1998: 411-423).



Figura 2. Vinatero. C. 1785. Gabriel de Borbón, Infante de España. Museo de Bellas Artes, Córdoba.

Relacionado con el dibujo que hemos visto aparecer bajo dosel en la Academia, tendrá que ver el hecho de que en 1782, la institución agradeciera el envío de dos dibujos de cabezas presentados por el infante Gabriel⁶, y que este solici-

6. ARABASF, 3-84, fol. 212 v.

tara copias de yeso de esculturas de la Academia «para sus adelantamientos en el dibujo»⁷. Los dibujos a los que nos referíamos son con toda probabilidad los que aparecen en los inventarios antiguos de obras propiedad de la Academia, y que adornaban sus salas, como el de 1817, que recoge dos de ellos que al parecer ya no se conservan (*Catálogo*, 1817: 9)⁸.

La esposa de Carlos IV, la italiana María Luisa de Parma, también era practicante de las artes, pues en su tierra de origen, y siguiendo la tradición familiar, había recibido formación artística. María Luisa tuvo una educación esmerada, supervisada por el abate Condillac, que incluyó, entre otras cosas, la música y la danza. Su maestro de dibujo y pintura fue el pintor de la corte parmesana Giuseppe Baldrighi, formado en París en el taller de François Boucher (García Sánchez, 2015: 131). Ya en España, tras su matrimonio con Carlos, el príncipe de Asturias, encontramos algunas noticias sobre la actividad artística de la por entonces esposa del heredero al trono. En 1785 remitió a la Academia dos dibujos a pluma que había realizado en Parma⁹, obras que aparecen registradas en los inventarios antiguos de la institución (*Catálogo*, 1817: 9)¹⁰.

3. LOS DESCENDIENTES DE CARLOS IV

Los hijos de Carlos IV, en la línea marcada por la ya firme tradición educativa de la familia real borbónica, también recibieron clases de dibujo, e incluso de pintura. La hija mayor de Carlos IV, Carlota Joaquina (1775-1830), aunque por su condición femenina tuvo en otros aspectos una formación diferente a la de sus hermanos, también recibió la correspondiente educación artística que, sin embargo, duró poco tiempo, pues abandonó la corte española con solo 10 años. Esta orientación se llegó a convertir en importante afición, como demuestra el hecho de que, tras contraer matrimonio con el heredero de la corona de Portugal y pasar al país vecino, se formara con mucho interés en las artes, dibujando y pintando (Pereira, 2008: 23; Soares, 2020: 2). En Portugal recibió lecciones de Domingos Antonio Sequeira y de Gregorio de Assis e Queiroz, que también enseñaron a su hija y otras infantas portuguesas (Lima, 1925: 17; Barros, 2019: 63). De hecho, como ha señalado el profesor De Moura Sobral, Carlota Joaquina se sumergió con otras mujeres de la casa real portuguesa en la pintura, e incluso se conserva algún óleo de su mano (*Figura popular*, 1795, Palacio Nacional de Ajuda, Portugal), así como retratos de su persona

7. ARABASF, 1-16-43, Infante don Gabriel.

8. En el inventario manuscrito: ARABASF, 2-58-17, fol. 2 v: «40 Dos divujos de 1 pie y 10 pulgadas de alto, con 1 pie y 5 pulgadas de ancho, representan dos Cavezas al parecer de Apóstoles su Autor el Ser.mo Señor Ynfante D.n Gabriel».

9. ARABASF, 3-84, fol. 283 r.

10. «Inventario de 1817 de cuadros expuestos en las salas de la Academia»: ARABASF, sign. 2-58-17, fol. 2 v.

en los que aparece bien sosteniendo un instrumento de dibujo –un portacarboncillo-, o como pintora con paleta y pinceles en las manos (Sobral, 2019: 310-3)(Fig. 3). También tenemos constancia de la praxis artística de otra de las hijas de Carlos IV, la infanta María Isabel, quien por su matrimonio en 1802 con Francisco I de las Dos Sicilias, sería reina. En agosto de 1802 se recibió en la Academia de San Fernando un dibujo realizado por la infanta princesa heredera de Nápoles (González Ramos, 2020)¹¹, lo que le valió que la Academia la nombrase académica de honor y de mérito por la pintura el 1 de agosto. Esta obra debe ser el dibujo que consta como una de las obras de altos aficionados que participaron en una de las exposiciones que organizó la Academia desde finales del Setecientos. Concretamente, en el mismo año 1802 se expuso un «Un Dibuxo de mano de la Serenísima S.^a D.ña María Ysabel Princesa de Nápoles», junto a otros muchos de –aparte de los de los artistas profesionales– nobles aficionados y aficionadas¹².



Figura 3. *Retrato de Doña Carlota Joaquina*. C. 1800. Anónimo portugués. Palacio Nacional de Ajuda, Portugal.

11. ARABASF, 3-86, fol. 197 r.
12. RABASF, sign. 1-55-2, 1802.

El príncipe Fernando, el heredero de la Corona, tuvo una educación acorde a su posición, como es natural, ejerciendo de ayo el marqués de Santa Cruz. A la educación de Fernando se ligó la de sus hermanos, los infantes Carlos María Isidro y Francisco de Paula Antonio. Destacan de entre los maestros que se les asignaron los hermanos Scio, escolapios que sustituyeron a los jesuitas y que se centraron en las enseñanzas de matemáticas, ciencias y lenguas muertas (Gonzalo, 2004: 550; Parra, 2018: 46-48). El mayor, Felipe Scio de San Miguel, fue nombrado por Carlos III preceptor de sus hijos y de sus nietos en 1780, incluidas las infantas Carlota Joaquina, María Amalia y María Luisa, y el heredero, Carlos IV, lo confirmó en este cargo, que ejerció hasta poco antes de su muerte en 1796. En 1794 fue sustituido por Francisco Javier Cabrera, obispo de Orihuela, que se convirtió en preceptor del príncipe por mediación de Godoy (Izquierdo, 1963: 152, 158; Gonzalo, 2004: 551; Parra, 2018: 47-48). El profesor del seminario de Badajoz Gregorio Alcalde se ocupó de la historia y la geografía. Con la ayuda del canónigo Fernando Ledesma y del bibliotecario real Francisco Berguirao, el presbítero Cristóbal Bencomo, maestro de los caballeros pajes de la corte, pasó a ocuparse de las enseñanzas de gramática española y latina, así como de literatura, de los hijos de Carlos IV, y en el futuro sería confesor del príncipe de Asturias cuando se convirtió en rey (Izquierdo, 1963: 164-176; Parra, 2018: 48-50).

En 1795 el canónigo zaragozano Juan de Escoiquiz fue nombrado preceptor de Fernando, centrado en la geografía y las matemáticas (Izquierdo, 1963: 165; Gonzalo, 2004: 551). El brigadier y caballero de Calatrava Vicente Maturana se ocupó de la instrucción militar desde 1801. También se les enseñó equitación, como era preceptivo en la educación de las clases dirigentes, así como esgrima, baile, música y etiqueta cortesana. En el caso del infante Francisco de Paula Antonio, sabemos que se preparó cierto plan de estudios especial inspirado en la pedagogía de Pestalozzi (Moral, 1999a: 34-44).

En cierto momento se consideró necesario completar la educación de Fernando en cuestiones artísticas. El obispo de Orihuela señalaba en uno de sus informes que el príncipe podía dedicar una de las horas de latín al dibujo «a manera de entretenimiento, considerando que esta ocupación puede contribuir a su diversión y al mismo tiempo para formarle el gusto» (Parra, 2018: 49). Se sopesó la idea de que le enseñara esa disciplina el presbítero Esteban Rodríguez y Naranjo, según Emilio de la Parra discípulo de Maella (Parra, 2018: 49), que, sin embargo, no llegó a ejercer pues era «muy mediano en el dibujo» (Izquierdo, 1963: 164). El príncipe de Asturias tendría finalmente como maestro de dibujo a Antonio Carnicero. En tanto que pintor de cámara de los reyes que era desde 1795, este artista solicitó el cargo de maestro de dibujo del príncipe de Asturias el 26 de noviembre de 1796, pero su oferta fue rechazada señalándose que «cuando llegue el caso se verá» (Izquierdo, 1963: 183). Según Sánchez Cantón, el 9 de julio de 1798 Carnicero pidió de nuevo ser nombrado maestro de dibujo de Fernando, Príncipe de Asturias (Sánchez Cantón, 1916: 154; Sánchez Cantón, 1965: 22, 27; Martínez Ibáñez, 1987:

I, 147; Martínez Ibáñez, 1992: 181-204), aunque el marqués de Santa Cruz, ayo de Fernando, contestó que

continúa Su Alteza dando lecciones de baile y asistiendo al picadero, por lo que me parece que, para no fatigar más a Su Alteza, podía, por ahora, suspender la enseñanza del dibujo, hasta que Su Alteza estuviese perfeccionado en alguna de las ciencias en que se está instruyendo (Sánchez Cantón, 1916: 154).

Parece ser que, en su lugar, Carnicero impartió lecciones a la infanta Isabel y a la princesa de Parma (Martínez Ibáñez, 1987: I, 147).

En 1801 Carnicero volvió a solicitar dicho puesto de maestro de dibujo del príncipe de Asturias, y en esta ocasión su demanda fue atendida (Izquierdo, 1963: 183; Martínez Ibáñez, 1987: I, 150-1). Según parece, la propia reina María Luisa de Parma tomó cartas en el asunto, pues con fecha del 2 de diciembre, en una carta a Godoy, esta se refería a que «es de justicia que se despache al momento el memorial de Antonio Carnicero, que ha remitido en solicitud de la plaza de profesor de dibujo y diseño del Príncipe» (Martínez Ibáñez, 1987: I, 151). A la nueva petición del artista, se accedió el mismo 2 de diciembre de 1801, de cuando data su nombramiento¹³. No se sabe con certeza por qué en esta ocasión se consideró positivamente la oferta, quizás debido a la mayor edad de Fernando o porque tenía menos lecciones en esta época. Además, Carnicero sumó a este cargo el de maestro de dibujo de los infantes Carlos María Isidro y Francisco de Paula, con un sueldo de 12.000 reales de vellón, pagado de los alimentos del príncipe de Asturias. El sueldo era el mismo que percibían los otros profesores que impartían enseñanzas al príncipe y a los infantes, pero sabemos que Carnicero debió elevar al rey diversos escritos en los que solicitaba que se indicase la cantidad a percibir y el concepto por el que se le tenía que abonar, pues no siempre cobraba a tiempo, y debía desplazarse con la familia real a los diversos Reales Sitios (Martínez Ibáñez, 1987: I, 151; Martínez Ibáñez, 1992: 181-204). El 13 de septiembre de 1804, el marqués de Valdemediano solicitó a la tesorería del Príncipe de Asturias que abonase a Antonio Carnicero la cantidad de 11.186 reales que se le debían desde la fecha de su nombramiento como maestro de dibujo (Martínez Ibáñez, 1987: I, 152; Moral, 1999a: 36). Cuando llegó al rey conocimiento de los problemas del pintor para cobrar, ordenó que le pagasen los 12.000 reales de vellón al año, que debían abonarse de «los reales alimentos del Príncipe y de sus hermanos los infantes» (Martínez Ibáñez, 1987: I, 152). Antonio Carnicero dejó de ser maestro de dibujo de Fernando en 1806 por razones que desconocemos, aunque continuó su labor con los infantes (Sánchez Cantón, 1965: 325; Martínez Ibáñez, 1987: I, 151).

De la educación en el dibujo del príncipe y de los infantes con Carnicero tenemos algunos interesantes testimonios, que se conservan en el la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Se trata de una carpeta en la que se han conservado

13. Archivo del Palacio Real de Madrid, Caja 16759, exp. 10.

varios dibujos que en los registros de la Real Biblioteca aparecen de la siguiente forma: *Ejercicios de dibujo por los príncipes*, datado en Aranjuez en enero de 1802 (Matilla, 2019: 22)¹⁴. Los dibujos aparecen en dichos registros atribuidos al príncipe de Asturias Fernando, y a sus hermanos los infantes Carlos María Isidro y Francisco de Paula Antonio. Se trata, efectivamente, de ejercicios de principiantes en las artes en papel verjurado grueso, realizados con lápiz de grafito, con unas medidas muy dispares que van de los 68 x 87 a los 240 x 332 mm. Algunos están fechados, señalando «1.º en Aranjuez» y «5 de enero de 1802», entre otras anotaciones menos precisas. En ellos encontramos los habituales ejercicios de dibujo de partes de rostros humanos, con narices, ojos y orejas, vistos desde distintos puntos de vista, en principio tomados de dibujos o grabados, pero también del natural, basándose en los rostros de personas de la servidumbre y entorno del príncipe e infantes, con y sin sombreado (Fig. 4). También encontramos dibujos de medallas con bustos de la Antigüedad, vistas de edificios, árboles, una paloma, fuentes ornamentales, paisajes –en ocasiones con cuadrícula, como la vista de un puerto, u otra de un caserío–, incluso relojes de mesa o de faldriquera y sus esferas. Siendo estos ejercicios muy básicos, encontramos otros más adelantados y trabajados en formas y sombreado, como un perfil de una escultura clásica, o un hombre sentado y echado de lado sobre una roca, visto de espaldas (Fig. 5).



Figura 4. *Ejercicio de dibujo de ojos*. C. 1802. Fernando de Borbón, príncipe de Asturias, o uno de sus hermanos los infantes. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

14. Real Biblioteca, Madrid, signatura II/3275.

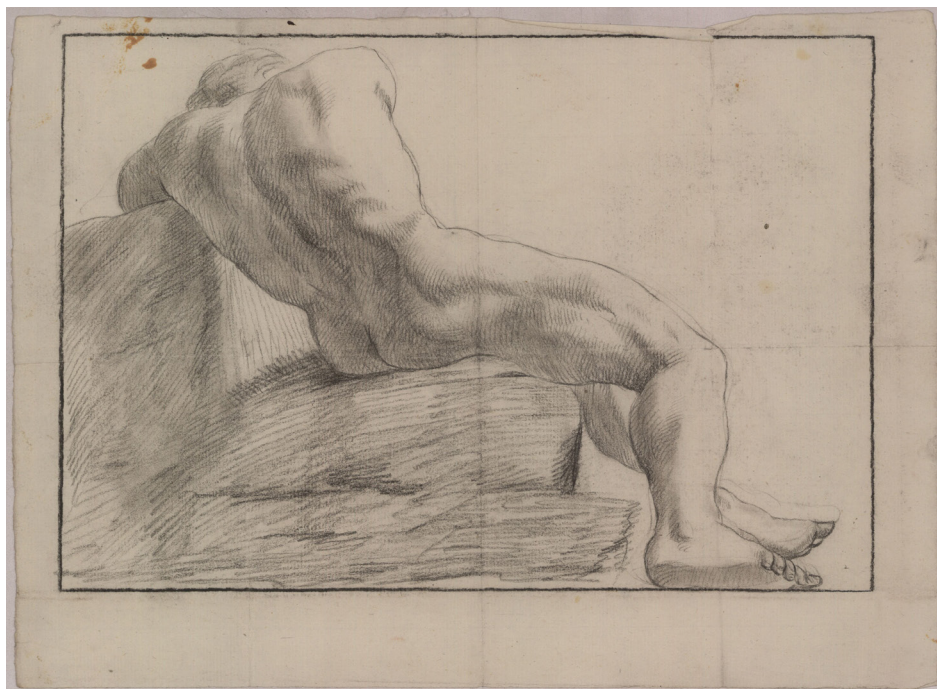


Figura 5. *Ejercicio de dibujo de hombre de espaldas*. C. 1802. Fernando de Borbón, príncipe de Asturias, o uno de sus hermanos los infantes. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

Aunque las láminas no están firmadas, a veces llevan anotaciones que o bien son parte de ejercicios de ortografía, e incluso traducción del francés, frases en latín, o comentarios diversos. Uno de los dibujos presenta la siguiente inscripción: «quién dibuja mejor, Fernando o yo», que sin duda hace referencia a que uno de los infantes pretendía manifestar su satisfacción por la calidad de los resultados de sus ejercicios artísticos, lo que vendría a confirmar que se trata de dibujos no sólo del príncipe, sino también de sus hermanos. Incluso, encontramos uno que podría ser de su tío el infante Gabriel, toda vez que lleva la inscripción «Yfn Gabriel», y que representa la cabeza de la Virgen. Además, algunas de las hojas presentan varios lavados de color, que parecen toques o pruebas de acuarela, aunque ninguna de las planas presenta este tipo de acabado en los dibujos, salvo en un par de casos de esquemáticas edificaciones.

Se trate de dibujos exclusivamente de Fernando o también de sus hermanos –y tío-, lo cierto es que son ejemplos típicos de los principios en el dibujo que realizaban los aprendices en aquella época, especialmente los diletantes. Se basan en ejercicios recomendados en cartillas de dibujo creadas y pensadas para la educación de profesionales, pero en muchas ocasiones también de aficionados,

y que desde mediados del Setecientos tenían mucho éxito en Francia (Guichard, 2008: 240-256). Como recomendaban los tratadistas, se trataba de ir del detalle a lo general, comenzando por dibujar ojos, narices, bocas, orejas, etc, antes de pasar a las cabezas y los cuerpos. También, se recomendaba iniciar el dibujo de paisajes, para los que de igual forma se usaban vistas o modelos naturales o tomados de grabados, dibujos o pinturas de otros o, en el caso de las partes y figuras humanas más o menos completas, de esculturas y vaciados en yeso, aunque también podían dibujarse basándose en modelos vivos (Muller, 1984; Pérez Sánchez, 1986: 40-81; Vega, 1989: 1-29; Nanobashvili, 2019; Cuenca, 2019).

Lo cierto es que los jóvenes de las clases altas se educaban en el dibujo especialmente, en un principio, como parte de su formación militar (Motley, 1990), tanto en Europa como en España (*Plan*, 1785; Peset, 1981: 519-535; Soubeyroux, 1995: 201-211; Domingo Malvadi, 2012). Por ello, se les enseñaba a diseñar mapas y fortificaciones, entre otras cosas por el estilo. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII se nota que el dibujo puramente figurativo, artístico, empezaba a considerarse como parte integrante de su educación. Además de estudios de lo que hoy conocemos como «Historia del Arte», en tanto que conocimientos necesarios de la «buena educación» de las elites que ya recomendaban tratados sobre la formación nobiliaria, encontramos recomendaciones directas sobre el aprendizaje al menos –y por lo general exclusivamente– del dibujo, como los del caballero Brucourt, *Essai sur l'éducation de la noblesse* (1747) traducido al castellano por el ilustrado militar Bernardo María de Calzada (Madrid, en 1792); el del marqués Caraccioli, titulado *Le véritable mentor ou l'éducation de la noblesse* (1759), que vertió al castellano en Madrid, en 1783 el conocido periodista Francisco Mariano Nipho –*El verdadero mentor; o educación de la nobleza*–; la obra de Antonio Vila y Camps, titulada *El noble bien educado*, de 1776; la del polígrafo jesuita Lorenzo Hervás y Panduro, a la que ya se refirió Gállego (1976: 206), titulada *Historia de la vida del hombre* (tomo I, Madrid, 1789), cuando habla de la educación; o el libro *Tratado de educación para la Nobleza, escrito por un eclesiástico de París: y traducido del francés al castellano por la Marquesa de Tolosa*, publicado en Madrid, en 1796, que va por los mismos derroteros.

En la traducción de Calzada de la obra de Brucourt se lee que «débese también enseñar a los jóvenes el dibujo. Fuera de que esta habilidad es útil en infinitas ocasiones, se le puede mirar como la llave de las Bellas Artes. Enseña a imitar la naturaleza, la bella proporción de las partes, la elegante expresión, la perspectiva, y forma también el gusto en las artes por las disposiciones que deja en el ánimo» (Brucourt, 1792: II, 65-66). Además, el francés en el original introduce una nota en la que recomienda para la enseñanza del dibujo la cartilla de Gerard Lairese, citando la edición de Amsterdam, de 1719, donde «on peut voir les principes du dessein, ou la méthode courte & facile d'apprendre cet art en peu de tems». El tratado de Caraccioli hace una pequeña referencia a la necesidad de conocer y practicar el dibujo (Caraccioli, 1783: 119). Vila y Camps aconseja también «el dibujo, o el diseño, que me parece necesario y utilísimo a cualquier hombre bien

nacido, y aun preciso en la educación de un joven, y puedes aprenderlo fácilmente, pues no te costará mucho» (Vila, 1776: 215; Mayordomo, 1988: 214). También Hervás se refiere a este asunto, al hablar de las «habilidades caballerescas que deben aprender los niños de familias nobles o civiles acomodadas» (Hervás, 1789: 361). La obra traducida por la marquesa de Tolosa señala cosas parecidas, cuando dice, al respecto de la educación del joven de clase alta, que

es preciso empezar poniéndole un buen maestro de dibuxo desde que sea capaz de tener aplicación para ello. Pero un maestro vigilante debe asistir a las lecciones, y obligar al que le enseña a que le dé todos los principios de este arte, porque regularmente estos sujetos se contentan con hacer ejecutar sin instruir, y así enseñan a sus discípulos a dibuxar alguna cosa de grotesco, algún país, algún castillo, y a lo más algunas figuras sin enseñarles ningunas reglas, ni de la perspectiva ni de las proporciones, por lo cual regularmente sucede, que la mano ejecuta algunas veces bastante bien, sin que el entendimiento conozca lo que hace, ni pueda formar juicio sólido de los defectos, o de las perfecciones de un dibuxo, ni de una estampa, y lo mismo sucederá cuando dibuxe la vista de alguna cosa magnífica, o castillo (Tolosa, 1796: 307-309).

Un esclarecedor documento, sobre la enseñanza del dibujo artístico en las últimas décadas del Setecientos y principios del S. XIX, lo tenemos en el plan para la educación de la nobleza. Se trata del *Plan de gobierno y estudios formado de orden del consejo para los seminarios de educación de la nobleza y gentes acomodadas que se establezcan en las capitales de provincia*, de 1790, pero ya terminado por José Vargas Ponce –su autor– y aprobado por comisión de la que formaba parte nombrada al efecto, en 1787 (Ruiz Berrio, 1983: 9; Durán López, 1997: 90-91; Espigado, 1999: 133-167.). Este documento, antiguamente atribuido a Jovellanos, supone la inclusión directa de los estudios formales del dibujo artístico en los centros específicos de educación nobiliaria (Jovellanos, 1915; Jovellanos, 1956: 296-332), lo que nos habla de la extensión de lo que ya se venía haciendo con los vástagos de la casa real, y nos ayuda a concretar en qué consistían esos estudios con algo de detalle. Por otro lado, supone que en esta época encontramos definido el aspecto de la educación en la praxis artística en lo que es seguramente el primer documento oficial totalmente explícito al respecto.

El plan, entre otras cosas, en uno de sus capítulos, bajo el título «Dibujo y habilidades», pretendía que el dibujo se encuadrara en el campo de las habilidades puramente nobiliarias, y no junto a las materias de educación literaria, lo que nos habla sin duda del significado que este texto otorga a el ejercicio artístico de la nobleza, al encontrarse junto a la danza, la esgrima y la equitación, tradicionales ejercicios relacionados con los rasgos definitorios del estamento. Además, no nos encontramos ante un curso de dibujo técnico situado exclusivamente en el campo de la geometría, la arquitectura militar y de fortificaciones –que era lo más habitual–, sino que se centra declaradamente en el campo de las artes figurativas, cuando se señala que:

El segundo año del seminario se empezará a aprender el dibuxo, que continuará desde este segundo hasta el quinto sin interrupción: y desde este al octavo dos días por semana porque esta arte conviene mucho poseerla con la posible perfección.

En los tres primeros años se copiará por partes la figura humana, no por estampas sino por dibuxos de lápiz muy concluidos y correctos. Estos principios son ojos, orejas, bocas, narices, medias cabezas, enteras; después manos, pies, piernas, brazos, medios cuerpos y figuras enteras. El estudio de la figura humana facilita la mano y el entendimiento para imitar cualquier objeto. Ya adquirido se empleará un año en el dibuxo por modelo: el siguiente de adornos; otro de adornos y paisaje, y el último de arquitectura civil, y haciéndoles sacar muchos modelos arreglados geométricamente de todo género de fábricas públicas para que adquieran facilidad en todo esto. En el nono y décimo año, que son los dos últimos del Colegio, dibujarán ocho días al mes sin asunto predeterminado, lo que les ocurra: pero presentándolo al maestro para su corrección.

Todos los dibuxos, los modelos y los vaciados, se adquirirán precisamente en la Academia de San Fernando, con cuya consulta de examen y aprobación, se elegirá el maestro que haya de dirigir a la juventud (Jovellanos, 1915: 231-2).

Como puede comprobarse, tanto en los ejemplos conservados de los ejercicios de dibujo de príncipe e infantes, como en lo que se refiere al plan estudios de los Seminarios de Nobles, el procedimiento es el mismo que el que se recomendaba en las cartillas de dibujo, y que seguía procedimientos académicos convencionales, típicos de la época.

No tenemos mucha más información sobre la praxis artística del heredero de la Corona, mucho menos cuando se convirtió en rey como Fernando VII. El infante Carlos María Isidro, sin embargo, tuvo una estrecha relación con las artes, muy probablemente por su condición de infante y, en principio, alejado de la posibilidad de reinar. Según Ossorio, el primer rey de los carlistas fue, efectivamente, pintor aficionado y presidió la Academia de San Fernando (Ossorio, 1868: I, 82-83), lo que se comprueba al acudir a las actas de la institución, pues en la de la Junta General del 8 de enero de 1816 se registra tu nombramiento como «jefe principal» de la Academia¹⁵. Antes, en 1814, había sido nombrado académico de honor y de mérito por la pintura, y consiliario de la Academia¹⁶, distinciones que se le otorgaron con motivo de la visita de Fernando VII a la institución el 5 de julio de ese año, acompañado de los infantes Antonio su tío y Carlos María. Los académicos solicitaron la elección del arte por parte de este último, quien eligió el de la pintura, mientras que Antonio se decantó por la arquitectura¹⁷. La labor de Carlos al frente de la Academia le dio la oportunidad de demostrar su aprecio por

15. ARABASF, 3-87, p. 549.

16. ARABASF, 1-15-6, s. fol.

17. ARABASF, 3-87, pp. 465-466.

las artes, y le supuso una ocupación extra, en la que se incluyó presidir algunas Juntas, así como atender a asuntos vinculados con la institución. Por ejemplo, en 1818 Pedro Franco envió un plan al infante para la fundación de una escuela de dibujo para niñas tuteladas por la Real Junta de Caridad, proyecto que Carlos María apoyó (Moral, 1999a: 191).

También aparece como dibujante y pintor aficionado su hermano e hijo menor de Carlos IV, Francisco de Paula Antonio, quien según Ossorio presentó a la Academia en 1816 tres cuadros al óleo, por lo que fue nombrado académico de honor y de mérito (Ossorio, 1868: I, 83). La Junta Ordinaria de la institución del 6 de octubre de 1816 señala que fue el Infante Carlos María Isidro el que, durante la sesión, presentó «dos cuadros pintados al óleo por su augusto hermano el Serenísimo infante Dn. Francisco de Paula, que acababa de recibir de Roma, indicando que el uno le admitiría (sic) a la Academia para colocarse en lugar correspondiente en una de sus salas»¹⁸. Los académicos decidieron, en consecuencia, que se le nombrase académico de honor y de mérito, «como lo hizo en 1814 con los serenísimos Sres infantes Carlos María y D. Antonio, y pidió que al rey se le pidiera nombrara consiliario al mismo infante Francisco de Paula». Aunque Ossorio sumó dos a la recibida, por razones que ahora veremos, lo cierto es que la obra de la que se habla ingresó en la Academia, y el infante recibió sus nombramientos, sin que sepamos qué fue de la restante.

Ossorio asignó tres obras a la entrega de 1816 porque son tres las pinturas de mano del infante que conserva el museo de la Real Academia de San Fernando. Una de ellas será, como es de suponer, la presentada ese año, pero las restantes llegarían en otros momentos. Las obras, de calidad mediocre, típicas de un aficionado, se conservan efectivamente en la institución y una de ellas se vio en la exposición de la Academia de 1818 (Ossorio, 1868: I, 83). Uno de los cuadros representa unos *Desposorios de la Virgen*, firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Francisco Antonio/ Infante de España, Académico de S. Lucas, Roma 1816» (Tormo, 1929: 104; *Catálogo*, 1929: 112; Pérez Sánchez, 1964: 43)(ol/lz, 113x137cm, n.º de inventario 0423)(Fig. 6). Este es el que se remitió a la Academia ese año, pues consta en el inventario de obras de la institución de 1817 con el mismo tema, atribuido al infante, colocado en la Sala de Funciones, situado junto a otras obras de personas de la Casa Real, como la reina María Luisa, el infante Gabriel, la infanta Isabel María, y el propio Carlos IV –en este caso un dibujo de arquitectura-. Todo parece señalar que durante su exilio romano junto a sus progenitores (Moral, 1999b: 111-135; Smerdou, 2000), no sólo continuó su afición, sino que la desarrolló integrado en una institución principal en esa época en lo que se refiere al desarrollo de los artistas diletantes de alta categoría social, la Academia de San Lucas (Cesareo, 2009: 93-145). Sabemos, además, que regaló a la

18. ARABASF, 3-87, pp. 595-596. También aparece en la Junta Particular: ARABASF, 3-127, fol. 125 r y v.

Academia madrileña una *Cabeza del Bautista*, obra de Domenichino, que remitiría desde Roma (*Catálogo*, 1819: 5). A su regreso a España, siguió recibiendo clases de dibujo, esta vez impartidas por el pintor José Aparicio (Moral, 1998: 115-132; Moral 1999a: 194).

El segundo cuadro obra del infante en el museo de la de San Fernando es una copia de la *Magdalena Penitente* de Ribera que se conserva en el Museo del Prado (Pérez Sánchez, 1964: 45), que porta la inscripción «Copiado por Francisco de Paula, infante», sin fechar (ol/lz, 168x135 cm, n.º de inventario 0454). Se trata de una obra que aparece por primera vez en el inventario de la Academia de 1819 (*Catálogo*, 1819: 28), por lo que no debe haber llegado en fecha muy anterior. Finalmente, tenemos un *San Jerónimo Penitente* al parecer copia de un Ribera conservado en El Escorial (Pérez Sánchez, 1964: 27), firmado y fechado «Francisco Antonio/ Ynfante de España/ Año 1819» (ol/lz, 127x96 cm, n.º de inventario 0209). La obra aparece en los catálogos de la de San Fernando desde 1829 (*Catálogo*, 1929: 35)(Fig. 7).



Figura 6. *Desposorios de la Virgen*. 1816. Francisco de Paula Antonio de Borbón, Infante de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Figura 7. *San Jerónimo penitente*. 1819. Francisco de Paula Antonio de Borbón, Infante de España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En adelante, ya plenamente incluidos en la formación de los integrantes de las clases dirigentes europeas, el dibujo y la pintura fueron practicados por numerosos miembros de la familia real española, entre los que encontramos a las reinas María Cristina e Isabel II, la infanta María Luisa Fernanda, o el infante Sebastián María Gabriel (Ossorio, 1868: I, 83-87). La educación artística, e incluso el ejercicio más o menos intenso en etapas adultas de la vida, se había convertido en la segunda mitad del siglo XVIII en una parte tan destacada como relevante a la hora de considerar una parte de los rasgos definitorios de los estamentos dirigentes de la sociedad. La familia real española no dejó, como puede comprobarse, de participar de un comportamiento que hacía de sus componentes unos artistas diletantes, al igual que ocurría en otras muchas familias reinantes de toda Europa. El

diletantismo como rasgo definitorio de la clase social es un fenómeno que ayuda a explicar muchas de las características y las transformaciones de la consideración social del arte y de su ejercicio en ámbitos no profesionales, e incluso en estos, pues abrieron la vía a que muchos aficionados contribuyeran a los grandes cambios artísticos del arte contemporáneo.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Arbaiza, Silvia y Heras, Carmen (2006), «Inventario de los dibujos de Arquitectura (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 102-103, pp. 151-332.
- Aterido Fernández, Ángel (2004), «No sólo aspás y lises: señas de una colección de pinturas», en Aterido, Ángel, Martínez, Juan y Pérez, José Juan (eds.), *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio: inventarios reales*, Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del arte hispánico, 2004, I, pp. 25-310.
- Aterido Fernández, Ángel (2010), «Las colecciones reales y el lustro andaluz de Felipe V», en Morales, Nicolás y Quiles, Fernando (coords.), *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 205-220.
- Barcia, Ángel M. de (1906), «Algunas obras artísticas de aficionados reales (Biblioteca Nacional)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 14, pp. 32-41.
- Barros, Mafalda Magalhaes (2019), *As coleções de arte da Rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830)*, Lisboa: Universidad Autónoma, 2019, <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/4459>
- Birmingham, Ann (2000), *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven: Yale University Press.
- Bertini, Giuseppe (2002), «La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio», en Morán, Miguel (ed.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid: Museo del Prado, pp. 417-433.
- Bottineau, Yves (1986), *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Brucourt, Chevalier de (1747), *Essai sur l'Éducation de la noblesse*, Paris: Durand.
- Brucourt, Chevalier de (1792), *Ensayo sobre la educación de la Nobleza. Lo escribió Ch. F O. Rosette, Chevalier de Brucourt; y trasladó al castellano Don Bernardo María de Calzada*, Madrid, Imprenta Real.
- Cadenas y Vicent, Vicente de (1987), *Extractos de los expedientes de la Orden de Carlos 3.º*, Madrid: CSIC.
- Caraccioli, Louis-Antoine (1759), *Le véritable mentor ou l'éducation de la noblesse*, Lieja, Bassonmpierre, y Bruselas, J. van den Berghen.
- Caraccioli, Louis-Antoine (1783), *El verdadero mentor, ó, educación de la nobleza*, Madrid: M. Escribano.
- Catálogo* (1817), *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- Catálogo* (1819), *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Catálogo* (1929), *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ceán Bermúdez, Juan A. (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra.
- Cesareo, Antonello (2009), «I cui nomi sono cogniti per ogni dove...» Caterina Cherubini Preciado e la presenza femminile nell'Accademia di San Luca tra secondo Settecento ed inizi Ottocento», en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (ed.), *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 93-145.
- Ciardi, Roberto P. (1971), «Le Regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico», *Storia dell'arte*, 12, pp. 267-284.
- Cuenca, María L., Hernández, Ana y Matilla, José M. (eds.) (2019), *El maestro de papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII a XIX*, Madrid: Museo del Prado-CEEH.
- Distribución (1787), *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 14 de julio de 1787*, Madrid: Viuda de Ibarra.
- Domingo Malvadi, Arancha (2012), *La Real Casa de Caballeros Pajes*, Valladolid: Universidad-Fundación Foro Jovellanos.
- Durán López, Fernando (1997), *José Vargas Ponce, 1760-1821: ensayo de una bibliografía y crítica de sus obras*, Cádiz: Universidad.
- Enciclopedia* (2006), *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado.
- Enciso Recio, Luis M. (2013), *Compases finales de la cultura ilustrada en la época de Carlos IV*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- Espigado Tocino, Gloria (1999), «El pensamiento pedagógico de José Vargas Ponce», en *Había bajado de Saturno: diez calas en la obra de José Vargas Ponce, seguidas de un opúsculo inédito del mismo autor*, Cádiz-Oviedo: Universidad de Cádiz-Universidad de Oviedo, pp. 133-167.
- Foisil, Madeleine (1996), *L'enfant Louis XIII. L'éducation d'un roi (1601-1617)*, París: Librairie Académique Perrin.
- Gállego, Julián (1976), *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad.
- Gállego, Julián (1979), «Felipe IV pintor», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada: Universidad, I, pp. 533-534.
- García Hidalgo, José (1693), *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, Madrid: s. e.
- García Sánchez, Laura (2015), «Iconografía oficial e imagen real: Los retratos de juventud y de pedida de la princesa María Luisa de Parma», en Alba Pagán, Ester y Pérez Ochando, Luis (eds.), *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: CSIC, pp. 129-140.
- Garrand, Mary D. (1994), «Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artists», *Renaissance Quarterly*, 47, 3, pp. 556-622.
- González Asenjo, Elvira (2005), *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Madrid: Fundación para la Historia del Arte Hispánico.
- González Ramos, Roberto (2019), «Academia, nobleza y ejercicio del dibujo y la pintura en la España del siglo XVIII», en González Ramos, Roberto y Ruiz Carrasco, Jesús M.

- (eds.), *Arte y nobleza. El diletantismo artístico en la Edad Moderna*, Córdoba: Universidad, pp.175-229.
- González Ramos, Roberto (2020), «Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)», *Arte, Individuo y Sociedad*, 23, 2, pp. 405-430.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José L. (2004), «La educación del príncipe», en Alvar Ezquerra, Alfredo (dir.), *La cultura española en la Edad Moderna*, Madrid: Itsmo, pp. 539-567.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José L. (2013), *La educación de un «felicísimo príncipe» (1527-1545)*, Madrid: Polifemo.
- Gori Gandellini, Giovanni (1808), *Notizie Istoriche degl'Intagliatori*, Siena: Onorato Porri, [1772].
- Guichard, Charlotte (2008), *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel: Champ Vallon.
- Haillant, Marie R. (2009), «La leçon de dessin: apprendre à dessiner à Rome au XVIIe siècle», *Dix-septième siècle*, 244, pp. 535-554, <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-3-page-535.htm>
- Heineken, Karl F. von (1789), *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig: Breitkopf.
- Hervás y Panduro, Lorenzo (1789), *Historia de la vida del hombre, I*, Madrid: Aznar.
- Izquierdo Hernández, Manuel (1963), *Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII*, Madrid: Cultura Hispánica.
- Jones, Tania L. (ed.) (2021), *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe (c. 1450-1700)*, Amsterdam: University Press.
- Jordán de Urrés, Javier (2009), «El gusto de Carlos IV en sus casas de campo», en Jordán, Javier y Sancho, José L. (comis.), *Carlos iv. Mecenas y coleccionista*, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 53-74.
- Jovellanos, Gaspar M. de (1915), *Manuscritos inéditos de Jovellanos: Plan de educación de la nobleza, trabajado de orden del rey en 1798. Precedido de un estudio preliminar por Miguel Adellac González de Agüero*, Gijón: Lino V. Sangenis.
- Jovellanos, Gaspar M. (1956), *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos, Tomo V*, Madrid: Atlas.
- Lavalle-Cobo, Teresa (2000), «Biografía artística de Isabel de Farnesio», en Rodríguez Ruiz, Delfín (comis.), *Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey*, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 182-193.
- Lima, Henrique de Campos Ferreira (1925), *Princesas Artistas*, Coimbra: Universidad.
- Llaguno, Eugenio (1829), *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Madrid: Imprenta Real.
- Macartney, Hillary (1999), «The Nobility of Art: The Seville Academy founded by Murillo and a Portrait of Philip IV at Pollok House», *Journal of the Scottish Society for Art History*, 4, pp. 48-56.
- Marchán, Simón (1982), *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Barcelona: G. Gili.
- Martín González, Juan J. (1993), *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra.
- Martínez Cuesta, Juan (1991), «El Infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de la pintura», *Boletín del Museo del Prado*, 12, n.º. 30, pp. 39-62.

- Martínez Cuesta, Juan (2003), *Don Gabriel de Borbón y Sajonia: mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia: Real Maestranza de Caballería de Ronda.
- Martínez Ibáñez, María A. (1987), *Antonio Carnicero Mancio. Pintor*, Madrid: Universidad Complutense.
- Martínez Ibáñez, María A. (1992), «Antonio Carnicero Mancio, pintor de Cámara de Carlos IV», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5, 9, pp. 181-204.
- Matilla, José M. (2019) «El maestro de papel», en Cuenca, María L., Hernández, Ana y Matilla, José M. (eds.), *El maestro de papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII a XIX*, Madrid: Museo del Prado-CEEH, pp.11-27.
- Mayordomo, Alejandro y Lázaro, Luis M. (1988), *Escritos pedagógicos de la Ilustración, I*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Moral Roncal, Antonio M. (1998), «El pintor José Aparicio y la corte de Fernando VII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 74, pp. 115-132.
- Moral Roncal, Antonio M. (1999a), *Carlos V de Borbón (1788-1855)*, Madrid: Actas.
- Moral Roncal, Antonio M. (1999b), «Los límites de un mito liberal: el infante Don Francisco de Paula Borbón», *Trienio: ilustración y liberalismo*, 34, pp. 111-135.
- Morel d'Arleux, Antonia (1998), «Los cuadros de borra de paño del infante D. Gabriel de Borbón: un original testimonio de las nuevas tendencias artísticas», en *I Congreso internacional «Pintura española siglo XVIII»*, Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 411-423.
- Mormiche, Pascale (2015), *Devenir Prince. L'école du pouvoir en France*, París: CNRS.
- Mormiche, Pascale (2018), *Le petit Louis xv. Enfance d'un prince, genèse d'un roi (1704-1725)*, Ceyzérieu: Champ Vallon.
- Motley, Mark (1990), *Becoming a French Aristocrat. The Education of the Court Nobility (1580-1715)*, Princeton: University Press.
- Muller, Jeffrey M. (et al.) (1984), *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Providence: Brown University.
- Nanobashvili, Nino y Teutenberg, Tobias H. (eds.) (2019), *Drawing Education – Worldwide!* Heidelberg: Universidad.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1868), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: R. Moreno.
- Pacheco, Francisco (1649), *El arte de la pintura*, Sevilla: Simón Fajardo.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1715), *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Lucas A. de Bedmar.
- Parra, Emilio (2018), *Fernando VII: un rey deseado y detestado*, Barcelona: Tusquets.
- Pereira, Sara Marques (2008), *D. Carlota Joaquina Rainha de Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1964), *Inventario de Pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1986), *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid: Cátedra.
- Peset, José L. (1981), «Ciencia, nobleza y ejército en el Seminario de Nobles de Madrid», en *Mayans y la Ilustración*, Valencia: Ayto. de Oliva, pp. 519-535.
- Plan* (1785), *Plan de Estudios y Habilidades que por ahora se tienen y enseñan en el Real Seminario de Nobles de esta Corte*, Madrid: J. Ibarra.
- Ponz, Antonio (1787), *Viaje de España*, Madrid: Joaquín Ibarra.

- Preciado de la Vega, Francisco (1789), *Arcadia pictórica, en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura*, Madrid: A. Sancha.
- Rosenbaum, Alexander (2010), *Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlín: Gebr. Mann.
- Rubin, Laurie (1984), «First Draft Artistry Children's Drawings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en Muller, Jeffrey M. (et al.), *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Providence: Brown University, pp. 10-17.
- Ruiz Berrio, Julio (1983), «El plan de reforma educativa de un afrancesado: el de Manuel José Narganes de Posada», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 2, pp.1-18.
- Sambrić, Carlos (1986), *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.
- Sánchez Cantón, Francisco J. (1916), *Los pintores de cámara de los reyes de España*, Madrid: s. e.
- Sánchez Cantón, Francisco J. (1965), *Escultura y pintura del siglo XVIII. Ars Hispaniae, XVII*, Madrid: Plus Ultra.
- Sancho Gaspar, José L. (1988), «Un cuadro de Francisco Sasso en El Escorial», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 54, p. 507.
- Sancho Gaspar, José L. (2009), «Tan perfectos como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades». Las artes en la corte de Carlos IV», en Jordán de Urríes, Javier y Sancho, José L. (comis.), *Carlos iv. Mecenas y coleccionista*, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 15-51.
- Schlosser, Julius von (1988), *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Madrid: Akal.
- Shiner, Larry (2000), *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.
- Sloan, Kim (2000), *A Noble Art: Amateur Artists and Master Drawings, C. 1600-1800*, Londres: British Museum.
- Smerdou, Luis (2000), *Carlos iv en el exilio*, Pamplona: Eunsa.
- Soares, Clara Moura (2020), «Pinturas, esculturas y otros objetos en el inventario de bienes realizado a la muerte de doña Carlota Joaquina de Borbón», *Archivo Español de Arte*, 93, 396, pp. 1-20. <https://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1092>.
- Sobral, Luis De Moura (2019), «Ecco i disegni delle auguste donne. Nobles portuguesas aficionados a la pintura», en González, Roberto y Ruiz, Jesús M. (eds.), *Arte y nobleza. El dilettantismo artístico en la Edad Moderna*, Córdoba: Universidad, pp. 309-329.
- Soubeyroux, Jacques (1995), «El Real Seminario de Nobles de Madrid y la formación de las elites en el siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, 97, 1, pp. 201-211.
- Thieme, Ulrich y Becker, Felix (1912), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig: Seemann.
- Tolosa, Marquesa de (1796), *Tratado de educación para la Nobleza, escrito por un eclesiástico de París: y traducido del francés al castellano por la Marquesa de Tolosa*, Madrid: M. Álvarez.
- Tormo, Elías (1929), *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Hauser y Menet.
- Trevor-Roper, Hugh R. (1971), *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, Londres: Thames & Hudson.
- Urrea Fernández, Jesús (1977), *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid: Universidad.

- Urrea Fernández, Jesús (1989), *Carlos III en Italia. Itinerario de un monarca español, 1731-1759*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Vega, Jesusa (1989), «Los inicios del artista. El dibujo base de las artes», en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional, pp. 1-29.
- Vila y Camps, Antonio (1776), *El noble bien educado*, Madrid: M. Escribano.