



El pez, la perla y la margarita: admiración por Rafael y sus obras en las colecciones españolas

El peix, la perla i la margarida: admiració per Rafael i les seves obres a les col·leccions espanyoles

O peixe, a pérola e a margarida: admiração por Rafael e suas obras nas coleções espanholas

The fish, the pearl and the daisy: admiration for Rafael and his works in the Spanish collections

Aurora GALISTEO RIVERO¹

Jorge RIVAS LÓPEZ²

Resumen: El presente artículo tiene por objetivo realizar una valoración sobre un artista en concreto, Rafael Sanzio, en las colecciones españolas desde el mismo siglo XVI hasta la actualidad. Para centrar esta cuestión, se han seleccionado las tres obras más representativas de entre todas las que estuvieron en algún momento en España. Se intentará reflejar la gran importancia que desde un principio tuvieron estas pinturas, adquiridas en el siglo XVII durante el reinado de Felipe IV. Para ello, la consulta de diferentes fuentes será fundamental, entre ellas, las descripciones del monasterio del Escorial, tratados artísticos o noticias de la época. También se considerarán los avatares sufridos durante la Guerra de la Independencia y la salida de obras a Francia, así como su regreso y disposición en las salas del recién inaugurado Museo del Prado. Todo ello permitirá evaluar las diferentes etapas por las que ha ido transitando el gusto o la estimación por este artista en nuestro país, entender su presencia dentro del mundo del coleccionismo y su influencia en el panorama artístico.

Palabras-clave: Rafael Sanzio – Coleccionismo – Felipe IV – Museo del Prado – Pintura renacentista.

Abstract: This article aims to make an appreciation about a specific artist, Raphael Sanzio, in the Spanish collections from the very XVIth century to the present. To focus on this matter, the three most representative paintings have been selected among all those which were at some point in Spain. It will try to reflect the great importance that these paintings had from the beginning, all of them being acquired in the XVIIth century during the reign of Philip IV of Spain. For this purpose, the consultation of different sources will be

¹ Doctoranda en *Bellas Artes*, itinerario *Conservación-Restauración*, en la [Universidad Complutense de Madrid \(UCM\)](http://www.ucm.es); miembro del [Grupo de Investigación CAPIRE](http://www.capires.com). E-mail: augalist@ucm.es

² **Profesor Titular** del Departamento de Pintura y Conservación-Restauración de la [Universidad Complutense de Madrid \(UCM\)](http://www.ucm.es); miembro del [Grupo de Investigación CAPIRE](http://www.capires.com). E-mail: jrivaslo@art.ucm.es



essential, among them, the descriptions of the Escorial monastery, artistic treatises, or news. The vicissitudes during the Peninsular War have been also considered, as well as the departure of artworks to France, their return, and their placement in the rooms of the newly opened Prado Museum. Taking all this into account, we will be able to evaluate the different stages through which the taste or esteem for this artist has been changing in our country, to understand his presence into the world of the art collecting and his influence in the artistic scene.

Keywords: Raphael – Art Collecting – Philip IV of Spain – Prado Museum – Renaissance painting.

ENVIADO: 20.02.2022
ACEPTADO: 15.05.2022

Introducción

Rafael Sanzio de Urbino (1483-1520) ha sido siempre considerado uno de los grandes genios de la Historia del Arte y de los mayores y más influyentes artistas del Renacimiento italiano, perpetuando un nuevo estilo que tendrá continuidad durante toda la Edad Moderna y llegará incluso hasta el siglo XIX. Esta importancia no solo es visible a través de la deuda contraída por los artistas posteriores, sino también mediante los testimonios otorgados en diferentes fuentes escritas y el afán coleccionista de monarcas, nobles y personalidades eclesiásticas. En efecto, ya en el siglo XVI, Giorgio Vasari, en el capítulo que le dedica en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, enuncia todas las cualidades que convergen en un artista como Rafael, al que considera como un pintor casi divino y cuya memoria perduraría en el tiempo³.

Además de los límites temporales, la fama de Rafael traspasó fronteras. En España, la propia adquisición de cuadros del pintor –además de copias– y la existencia de numerosas fuentes escritas, reflejan un gusto indiscutible por la obra del artista a lo largo de los siglos. En este sentido, son interesantes las descripciones realizadas por religiosos del Escorial como Fray José de Sigüenza, quien considera a Rafael uno de los tres mejores artistas⁴.

³ VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010 (1ª edic. 1550), pp. 520-521.

⁴ SIGÜENZA, José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar Maior, 1988 (1ª edic. 1605), pp. 526-527.



Posteriormente, encontramos a Fray Francisco de los Santos con su *Descripción breve del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, donde proporciona información sobre las pinturas llegadas al monasterio en un momento de gran actividad, coincidiendo con los trabajos de decoración y reordenación de la colección por parte de Velázquez, quien alude a estas labores en su supuesta *Memoria*, impresa en 1658⁶. Por último, en el siglo XVIII será fundamental la *Descripción del real monasterio de San Lorenzo del Escorial* de Fray Andrés Ximénez, publicada en 1764. Al tratar sobre Rafael, puede percibirse una gran estimación por el artista, al que se refiere como «famosísimo, y singular entre todos los Pintores [...]: dotóle el Cielo de un peregrino ingenio, dándole al mismo tiempo una afabilidad y modestia grande; con otros dotes que atesoró en él naturaleza»⁷. Estas mismas opiniones serán compartidas por otros personajes de influencia dentro de la escena artística como Antonio Ponz o Anton Rafael Mengs, como se verá más adelante.

En lo que respecta a los cuadros, puede decirse que hubo una actividad coleccionista importante de la obra de Rafael. Aunque fue la *Madonna della Tenda*⁸ la primera pintura que se adquirió en España, su salida del país a principios del siglo XIX y su menor trascendencia en comparación con otras del artista, hacen que sea más interesante centrarnos en un momento de mayor relevancia.

Es por ello que, para poder hacer una valoración más amplia en el tiempo y entender el alcance de lo que supuso la presencia de las obras de Rafael en España, hemos escogido las tres pinturas que han sido objeto de una mayor estima: *La Virgen y el Niño con el arcángel san Rafael, Tobías y san Jerónimo*, la *Sagrada Familia, llamada la Perla* y la *Caída en el camino del Calvario*. Todas ellas fueron adquiridas por Felipe IV en distintos momentos a lo largo de su reinado y, actualmente, se conservan en el Museo Nacional del Prado.

⁵ La primera edición es de 1657 y hay otras tres posteriores, con modificaciones, de 1667, 1681 y 1698. Resulta interesante la consulta de todas ellas para comparar posibles cambios en la disposición de las obras dentro del monasterio.

⁶ «Memoria de las pinturas, que la Magestad Catholica del Rey Nuestro Señor don Phelipe IV envía al Monasterio de San Laurencio el real del Escorial, este año de MDCLVI descriptas y colocadas, por Diego de Sylva Velázquez, caballero del Orden de Santiago, ayuda de cámara de Su Magestad, aposentador mayor de su imperial palacio, ayuda de la guarda ropa, ugier de cámara, superintendente extraordinario de las demás obras reales, y pintor de cámara, Apeles deste siglo». In: PITA ANDRADE, José Manuel (dir.). *Corpus Velazqueño: documentos y textos*, vol. 1. Madrid: Secretaría General Técnica, 2000, pp. 336-343.

⁷ XIMÉNEZ, Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1984 (1ª edic. de 1764), p. 432.

⁸ RUIZ MANERO, José María. *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 51-53.



I. Las adquisiciones más importantes en tiempos de Felipe IV y su suerte hasta el siglo XIX

Imagen 1



Rafael. *La Virgen y el Niño con el arcángel san Rafael, Tobías y san Jerónimo, o Virgen del pez* (1513-1514). [Museo Nacional del Prado](#), Madrid.



Antonio CORTIJO & Vicent MARTINES (orgs.). *Mirabilia Journal* 34 (2022/1)

Jan-Jun 2022
ISSN 1676-5818

La primera obra de Rafael que pasó a formar parte de la Colección Real en el siglo XVII fue *La Virgen y el Niño con el arcángel san Rafael, Tobías y san Jerónimo*, más conocida como la *Virgen del Pez* (**imagen 1**). Vasari da testimonio de ella en una capilla de la iglesia de Santo Domingo de Nápoles⁹, para donde fue encargada y donde permaneció hasta que en 1638 fue adquirida por el duque de Medina de las Torres, entonces virrey de este territorio. Al finalizar su mandato y regresar a España en 1644, regaló la obra a Felipe IV, quien, tras un breve periodo en la capilla del Alcázar, la envió en 1645 al Escorial¹⁰.

Fue una de las obras que Velázquez adecuó a la nueva decoración del monasterio en sus trabajos de 1656, refiriéndose a ella en su *Memoria*¹¹ con un texto muy similar a como lo hace el Padre Santos en 1657 en su *Descripción breve*, –situándola, además, en el Aula del Moral–, de la cual merece destacarse la valoración acerca de la concepción espacial y la relación que el pintor logra mantener entre todas las figuras, que «parece que mueven la respiración»¹².

Posteriormente, el Padre Ximénez en 1764 recoge además sus cambios de ubicación, situándose finalmente en la Iglesia Vieja, «mirando a su mayor seguridad, y conservación»¹³.

La Sagrada Familia, llamada la Perla (imagen 2), fue adquirida en la almoneda de Carlos I de Inglaterra¹⁴ por Alonso de Cárdenas –embajador en Londres– bajo las órdenes de don Luis de Haro, marqués del Carpio y ministro de Felipe IV, para la colección del monarca. Estaba tasada en 2.250 libras¹⁵, cifra a la que ni se acercaban otras pinturas en

⁹ VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, *op. cit.*, p. 532.

¹⁰ RUIZ MANERO, José María. *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p. 54; MENA MARQUÉS, Manuela (dir.). *Rafael en España* [Exposición de mayo a agosto de 1985. Museo del Prado. Madrid]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, p. 14.

¹¹ PITA ANDRADE, José Manuel (dir.). *Corpus Velazqueño: documentos y textos*, vol. 1. Madrid: Secretaría General Técnica, 2000, p. 338.

¹² SANTOS, Francisco de los. *Descripción breve del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1657, fol. 71r.

¹³ XIMÉNEZ, Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1984 (edic. de 1764), p. 112.

¹⁴ BROWN, Jonathan. «Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654». In: BROWN, Jonathan (dir.), y ELLIOTT, John (dir.). *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 59-66.

¹⁵ BROWN, Jonathan. «Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654», *op. cit.*, p. 62.



venta también de gran relevancia y, pese a todo, era uno de los cuadros más codiciados¹⁶. Felipe IV la destinaría al Escorial, formando parte del nuevo programa decorativo del que se encargaba Velázquez¹⁷.

Imagen 2



Rafael. *Sagrada Familia, llamada la Perla* (h. 1518). [Museo Nacional del Prado](#), Madrid.

¹⁶ BURKE, Marcus B. «Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte». *In*: BROWN, Jonathan (dir.) y ELLIOTT, John (dir.). *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, p. 96.

¹⁷ PITA ANDRADE, José Manuel (dir.). *Corpus Velazqueño: documentos y textos*, vol. 1. Madrid: Secretaría General Técnica, 2000, p. 337.



Su importancia y estimación hicieron que se colocara en un lugar preeminente presidiendo la sacristía¹⁸, si bien en época de Carlos II fue sustituido por *La Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello quedando, no obstante, dentro de la misma estancia¹⁹. A finales del siglo XVIII se llevó al Palacio Real Nuevo, puesto que figura en el inventario realizado en 1789 a la muerte de Carlos III²⁰ y en el de 1794²¹. Al poco tiempo regresaría de nuevo al Escorial.

Por lo que respecta a la *Caída en el camino del Calvario* (imagen 3), Vasari narra cómo la obra se salvó milagrosamente de un naufragio cuando era transportada a Sicilia, otorgándole así un carácter milagroso que no hizo sino acrecentar la fama de esta pintura²². En España no fueron ajenos a ella y Felipe IV la codiciaba desde hacía tiempo. Don Fernando de Fonseca, conde de Ayala y virrey de Sicilia, logró adquirirla en 1661 tras varias negociaciones, enviándosela al monarca²³. Se colocó en el altar mayor de la Capilla Real del Alcázar, aunque ya en 1700 fue sustituida²⁴; en el inventario a la muerte de Carlos II se cita entre las “pinturas desmontadas que se hallaron en dicha bobeda de el tiçiano”²⁵.

La siguiente noticia que tenemos de esta obra es que se trasladó en 1715 al Palacio del Buen Retiro para decorar la Cámara de la Reina, aunque no aparece en el inventario que se hizo en 1716²⁶. Así se salvó del incendio del Alcázar de 1734²⁷ y se llevó al Palacio

¹⁸ SANTOS, Francisco de los. *Descripción breve del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1657, 1667, fol. 44r.; 1681, fol. 38v.

¹⁹ RUIZ MANERO, José María. *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p. 37.

²⁰ FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Fernando. *Inventarios Reales: Carlos III, 1789-1790*, vol. 1. Madrid: Patrimonio Nacional, 1988, p. 36.

²¹ «Real Palacio Nuevo de Madrid (pinturas), 1794». In: *Inventarios Reales*, vol. XI, 1794, p. 36.

²² VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, *op. cit.*, pp. 535-536.

²³ CRUZ YÁBAR, Juan María. «La llegada del Pasmó de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo». In: *De arte: revista de historia del arte*, n.º 14 (2015), pp. 40-44.

²⁴ CRUZ YÁBAR, Juan María. «La llegada del Pasmó de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo», *op. cit.*, pp. 45-53.

²⁵ FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria. *Inventarios Reales: Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, vol. 1. Madrid: Museo del Prado, Patronato Real de Museos, 1975, p. 70.

²⁶ ATERIDO, Ángel; BLANCA, Diego; MARTÍNEZ CUESTA, Juan Ricardo; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio: inventarios reales*, vol. 1. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, p. 229.

²⁷ Madrazo explica en el catálogo de 1872 que la obra se salvó del incendio porque fue trasladada al Palacio del Buen Retiro, información que han seguido posteriormente otros estudiosos. MADRAZO,



Real Nuevo una vez construido, figurando en el inventario de 1772 en el cuarto del Infante Don Javier, en el que se especifica además la procedencia de la obra, que venía del Palacio del Buen Retiro²⁸.

Imagen 3



Rafael (y taller). *Caída en el camino del Calvario* (1515-1516). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, p. 188.

²⁸ «Reconocimiento de las pinturas de S. M. que se hallan colocadas en el Nuevo Real Palacio, 1772», *In: Inventarios Reales*, vol. VIII, 1772, p. 59.



En 1773 Ponz dice con respecto a su ubicación que «no tenía antes lugar destinado en Palacio, y se le ha dado últimamente en la pieza de vestir del príncipe»²⁹; ciertamente, desde que abandonó su lugar principal en la Capilla Real su colocación fue y será bastante variable. En el inventario de 1789 se cita en la pieza de vestir³⁰, exactamente igual que en el de 1794³¹.

II. En torno a las apreciaciones, calificativos y sobrenombres

De las pinturas que se han referido, la *Caída en el camino del Calvario* es la que en un primer momento despertó mayor admiración, como se desprende desde el mismo relato de Vasari hasta la dificultad para su adquisición. De hecho, fue al poco tiempo de venir a España cuando se referirán a ella con el término “Pasma”. En realidad, esta denominación viene de su lugar de procedencia, la iglesia de Santa Maria dello Spasimo de Palermo, castellanizándose “spasimo” como “pasma” –en lugar de “espasmo”–, entendiéndose así en sentido de admiración³², acepción con la que se describe en un documento de 1661, donde se dice que «le dio su Artifice nombre de Admiración de la Virgen y Pasma del Mundo»³³. Así se popularizó su nombre, que hoy conocemos como *El Pasma de Sicilia* y que ya aparece recogido en el inventario del Alcázar de 1686: «que por su primor y grandeza llaman el Pasma»³⁴.

La *Sagrada Familia* tampoco se queda atrás en cuanto a despertar sentimientos de admiración se refiere. Ya se ha señalado cuán cotizada estaba esta pintura en la venta de bienes de Carlos I de Inglaterra, hasta el punto de que el propio Cárdenas, en una carta dirigida a don Luis de Haro en 1653, refiere «que se estima oy por la mejor de Europa y que aquí tiene nombre entre los pintores de la primera pintura del mundo»³⁵. En términos similares se expresó Velázquez en su *Memoria*, a quien la obra le pareció excelente: «puédesse asegurar sin riesgo que hasta hoy no se ha visto en España cosa igual de su

²⁹ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 2, T. VI. Madrid: Aguilar, 1988 (edic. 1773), p. 254.

³⁰ FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Fernando. *Inventarios Reales: Carlos III, 1789-1790*, vol. 1. Madrid: Patrimonio Nacional, 1988, p. 21.

³¹ «Real Palacio Nuevo de Madrid (pinturas), 1794». In: *Inventarios Reales*, vol. XI, 1794, p. 14.

³² CRUZ YÁBAR, Juan María. «La llegada del Pasma de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo». In: *De arte: revista de historia del arte*, n.º 14 (2015), p. 44.

³³ RUIZ MANERO, José María. *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p. 63.

³⁴ BOTTINEAU, Yves. «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIe siècle». In: *Bulletin Hispanique* 58, n.º 4 (1956), p. 440.

³⁵ BROWN, Jonathan (dir.) y ELLIOTT, John (dir.). *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, p. 244.



autor»³⁶. El Padre Santos, además de una descripción muy similar a la del sevillano, añade que es «excelentísimo todo ello, assi en el dibujo, como en el colorido, la accion, y rostro de la Virgen, mas que humano; faltan palabras para explicar su mucha gracia, y la del Niño, y San Juan»³⁷.

Es sabido que Felipe IV gustó mucho de esta obra, incluso se le atribuye la famosa frase «¡He aquí la *perla* de mis cuadros!»³⁸, que ha dado lugar a que se denomine popularmente como *La Perla*. Ya en un documento de 1656 se apunta una opinión del monarca similar, haciendo referencia a que era su favorita³⁹, aunque el primer registro del conocido calificativo aparece en una relación anónima del Escorial de finales del siglo XVII⁴⁰: «es la Perla del Sr. don Felipe IV, en tabla, pintura de Rafael»⁴¹.

No obstante, Mena Marqués apunta la posibilidad de que este apodo se refiera, en realidad, al *Pasmo de Sicilia*, del que Vicente Vitoria escribió en 1690 sobre su adquisición y «que la apreciaba tanto aquella Magestad que entre los tesoros de sus pinturas solía llamar a esta la Margarita»⁴². En efecto, antiguamente “margarita” era sinónimo de “perla”⁴³, aunque la hipótesis más plausible es que Felipe IV valorara a estas dos pinturas por igual –puede que con estos mismos calificativos–, sin necesidad de situar a una por encima de la otra⁴⁴.

La atribución a Ponz de la frase de Felipe IV sobre *La Perla*⁴⁵ probablemente se deba a una construcción decimonónica a través de la cual ensalzar este cuadro en particular,

³⁶ PITA ANDRADE, José Manuel (dir.). *Corpus Velazqueño: documentos y textos*, vols. 1 y 2. Madrid: Secretaría General Técnica, 2000, p. 337.

³⁷ SANTOS, Francisco de los. *Descripción breve del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1657, 1667, fol. 44r.; 1681, fol. 38v.

³⁸ PORTÚS, Javier, y SABÁN, Montserrat. *Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*. Madrid: Organismo Autónomo del Museo del Prado, 1996, p. 300.

³⁹ BROWN, Jonathan (dir.) y ELLIOTT, John (dir.). *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, p. 244.

⁴⁰ RUIZ MANERO, José María. *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 37-38.

⁴¹ ANDRÉS, Gregorio de. «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial». In: *Archivo español de arte* 44, n.º 173 (1971), p. 59.

⁴² Citado por: MENA MARQUÉS, Manuela (dir.). *Rafael en España* [Exposición de mayo a agosto de 1985. Museo del Prado. Madrid]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, pp. 17-18.

⁴³ «*Margarita*». In: *Diccionario de Autoridades*, 1734, t. IV.

⁴⁴ CRUZ YÁBAR, Juan María. «La llegada del Pasmo de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo». In: *De arte: revista de historia del arte*, n.º 14 (2015), pp. 44-45.

⁴⁵ MENA MARQUÉS, Manuela (dir.). *Rafael en España* [Exposición de mayo a agosto de 1985. Museo del Prado. Madrid]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, p. 18.



puesto que el tratadista no hace referencia explícitamente a la misma en su *Viaje de España* de 1773. En todo caso, a través de la extensa descripción que realiza sí puede constatar que este calificativo está plenamente asentado y que, tanto la obra como el propio artista, ostentaban los puestos más elevados dentro de la Pintura: «Con mucha razón se llama este cuadro la Perla, y se podía decir Perla incomparable, en que el gran Rafael ejerció su manera más excelente de pintar»⁴⁶.

Por comparación con la otra “perla”, aunque al *Pasmo de Sicilia* le dedica apenas unas líneas, se refiere a ella como «la más singular de esta célebre colección, y una de las mejores del mundo, obra del incomparable Rafael de Urbino»⁴⁷. Pero la verdadera obra cumbre para Ponz era la *Virgen del pez*, a la que dedica una sección aparte en sus reflexiones para –después de describirla de manera exhaustiva⁴⁸–, concluir que «se aventaja en mucho y vence una por una a todas las pinturas que hay en El Escorial. [...] Es la alhaja de más valor de su género que tiene el rey católico u otro príncipe alguno eclesiástico o secular en todos sus dominios»⁴⁹.

Por último, conviene rescatar, por su gran importancia dentro del panorama artístico español, los juicios de Mengs. En una carta enviada a Ponz –recogida en su *Viaje de España*⁵⁰– se muestra un ferviente defensor de Rafael como el artista más completo, considerando que, aunando sus cualidades con las de Correggio y Tiziano, se lograría la absoluta perfección y la belleza ideal. Entre otras cuestiones, teoriza sobre los elementos que componen una pintura, tales como el dibujo o el colorido y, aunque Rafael destaca en todas ellas, es en la invención y la composición en las que lo considera superior.

Esto puede considerarse como una de las mejores valoraciones que se le puede hacer a un artista dado que dichas cualidades van ligadas al ingenio, suponiendo el aspecto más intelectual y estudiado de la pintura. En relación con esto último, Mengs termina con un análisis del *Pasmo de Sicilia*, la obra que mejor recoge las virtudes del artista, y es que «si Rafael no fuera siempre tan grande en sus obras, se podría decir que ésta era única por su mucha belleza»⁵¹.

⁴⁶ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 2, T. II. Madrid: Aguilar, 1988 (edic. 1773), pp. 363-364.

⁴⁷ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 2, T. VI, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁸ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 1, T. II, *op. cit.*, pp. 419-426.

⁴⁹ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 1, T. II, *op. cit.*, p. 426.

⁵⁰ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 2, T. VI, *op. cit.*, pp. 309-341.

⁵¹ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 2, T. VI, *op. cit.*, p. 334.



III. Salida hacia Francia y regreso a Madrid después de su restauración

A principios del siglo XIX, en el contexto de la Guerra de la Independencia, José I Bonaparte ordenó concentrar en los palacios y Sitios Reales las obras conservadas en los monasterios de la península. De esta tarea se encargó Frédéric Quilliet, llevando las mejores pinturas del Escorial al Palacio de La Granja en 1809 para, en 1810, conducir las al Palacio Real⁵². Quilliet conocía bien la colección del monasterio, por lo que no le costó seleccionar las mejores obras para el traslado: en una primera tanda se llevó la *Virgen del pez* y, en una segunda, *La Perla*⁵³.

Cuando finalmente llegaron al Palacio Real, según el inventario de 1811 la primera se colocó en una cámara del dormitorio de la reina y la segunda en el gran salón de la reina⁵⁴. El *Pasmo de Sicilia*, que ya se encontraba en el Palacio Real, colgaba en el dormitorio del rey según un informe de Quilliet de 1808⁵⁵ y del mismo inventario de 1811⁵⁶.

Todas ellas fueron trasladadas a París antes de la caída definitiva de José I. Así, a finales de marzo de 1813, varios carruajes iniciaban su viaje desde Madrid cargados de obras de arte, el primero de ellos con las referidas obras de Rafael. A lo largo del trayecto permanecieron ocultas en diferentes ciudades francesas: *La Perla* estuvo en Tours, mientras que la *Virgen del pez* y el *Pasmo de Sicilia* se quedaron en Orleans. Desde España se empezó a negociar su devolución, pero el mal estado de conservación que presentaban algunas de ellas debido a la naturaleza del soporte y un incorrecto almacenaje a merced de las inclemencias del tiempo, hacían necesaria una intervención urgente.

Se convocó un Comité Internacional de Profesores para deliberar acerca de dicha intervención, aunque existían discrepancias entre los encargados de las obras en París y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que desaprobaba la decisión y prefería

⁵² ANES, Gonzalo. *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996, pp. 76-77.

⁵³ BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Memoria Artium, 2002, pp. 81-82.

⁵⁴ LUNA, Juan José. *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*. Madrid: Fundación Rich, 1993, pp. 107-108.

⁵⁵ SANCHO, José Luis. «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S.M.C.*, por Frédéric Quilliet (1808)». In: *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 665 (2001), p. 112.

⁵⁶ LUNA, Juan José. *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*. Madrid: Fundación Rich, 1993, p. 95.



tener las obras de vuelta cuanto antes, en 1815 según se había acordado. Finalmente se procedió a su restauración, prorrogándose el tiempo establecido en el acuerdo⁵⁷.

De las obras estudiadas, la *Virgen del pez* y el *Pasmo de Sicilia* fueron traspasadas de tabla a lienzo en el Museo del Louvre, una práctica que se había hecho frecuente en Francia a mediados del siglo XVIII. Se encargó de la operación François-Toussaint Hacquin, siendo posteriormente restauradas por Féréol Bonnemaison junto con *La Perla*, que no requirió un traslado de soporte⁵⁸. Todos los procesos se dilataron más de lo esperado hasta que, finalmente, las pinturas llegaron a Madrid en noviembre de 1818⁵⁹.

IV. Disposición en las salas del Museo del Prado desde el siglo XIX

Inaugurado el Museo del Prado –por aquél entonces, el Real Museo de Pintura y Escultura– un año después, el 19 de noviembre de 1819, las primeras pinturas que colgaron fueron todas de la escuela española⁶⁰. No obstante, poco después, en 1821, se incorporaron algunas obras italianas, colocadas en la primera mitad de la Galería Principal, pero sin un orden o criterio específico⁶¹. Entre ellas estaba el *Pasmo de Sicilia*⁶².

Con la progresiva supresión de las órdenes monásticas, en 1837 se produjo la que afectó al Escorial, llegando por esta vía las obras que allí quedaban de Rafael, entre las que se encontraban la *Virgen del pez* y *La Perla*, como se refleja en el catálogo de 1843⁶³. Se

⁵⁷ FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Guerra de la Independencia (1808-1814)*, vol. 1. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, p. 366 y pp. 434-437.

⁵⁸ MENA MARQUÉS, Manuela (dir.). *Rafael en España* [Exposición de mayo a agosto de 1985. Museo del Prado. Madrid]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, pp. 109-111; GONZÁLEZ MOZO, Ana, y ALONSO ALONSO, Rafael. «Reflexión ante la restauración del ‘Pasmo de Sicilia’, de Rafael». In: *Boletín del Museo del Prado*, n.º 47 (2011), p. 104.

⁵⁹ FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Guerra de la Independencia (1808-1814)*, vol. 1. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 437-438.

⁶⁰ ANES, Gonzalo. *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996, pp. 80-90.

⁶¹ MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier. *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* [exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, p. 20.

⁶² *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*. Madrid: Imprenta Nacional, 1821, p. 30.

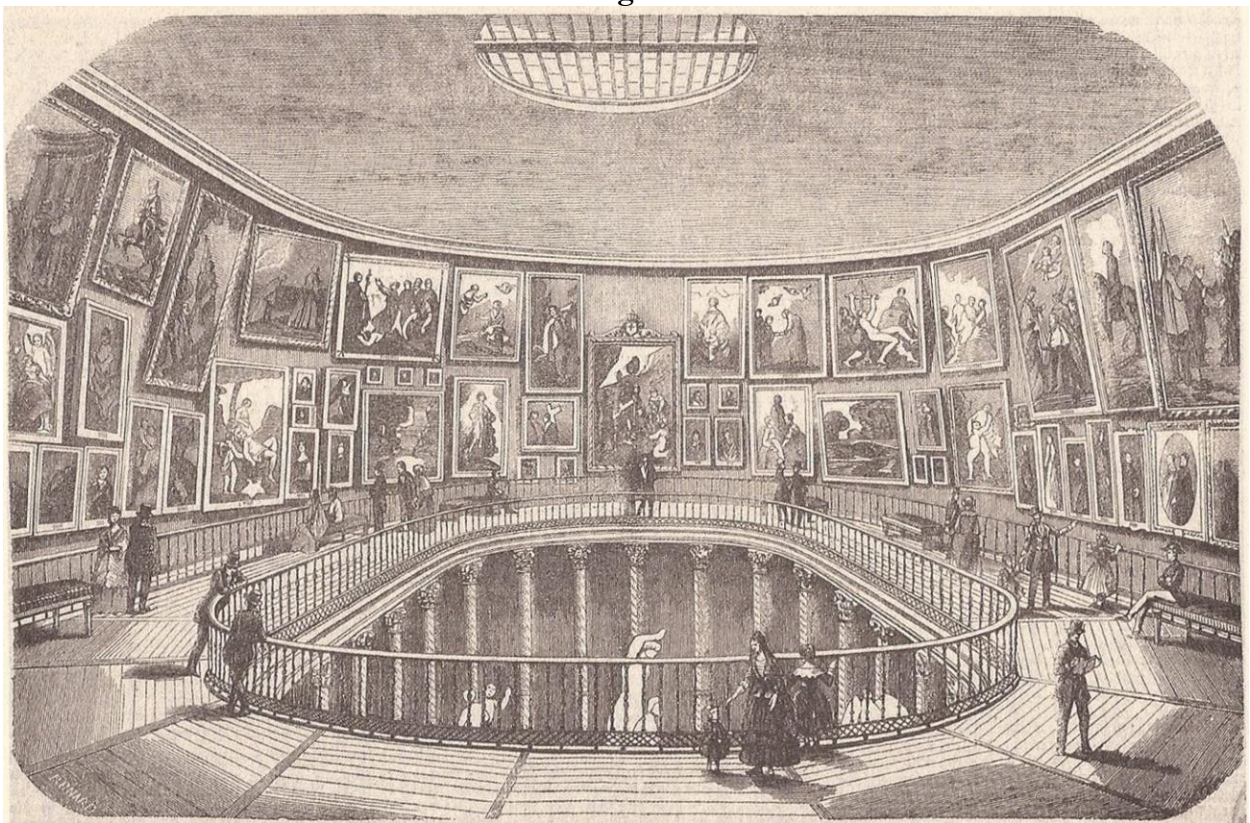
⁶³ MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.* Madrid: Oficina de Aguado, Impresor de Cámara, 1843, p. 155 y p. 159.



colocaron en la Galería Principal, en ocasiones ocupando los espacios de otras pinturas que tuvieron que ser llevadas a la planta baja⁶⁴.

Una de las grandes transformaciones en el museo y que supuso una reordenación de los fondos, fue la apertura del llamado Salón Ovalado o Sala de la Reina Isabel entre 1852-1853. En esta sala, el por entonces director del museo, José de Madrazo, decidió colocar las grandes joyas de la colección, independientemente de escuelas, artistas o cronología⁶⁵.

Imagen 4



RENARD (siguiendo a BARROETA). *La Tribuna del Museo de Pintura en Madrid*, grabado publicado en *La Ilustración* el 29 de mayo de 1854. GÉAL, Pierre. *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005, p. 508.

Dentro de ella se dispusieron algunas obras de Rafael, aunque, desgraciadamente, los catálogos de aquella época no reflejan la disposición de las salas. Sin embargo, existe un

⁶⁴ MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier. *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* [exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 36-37.

⁶⁵ GÉAL, Pierre. «El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)». In: *Boletín del Museo del Prado*, n.º 37 (2001), pp. 143-146.



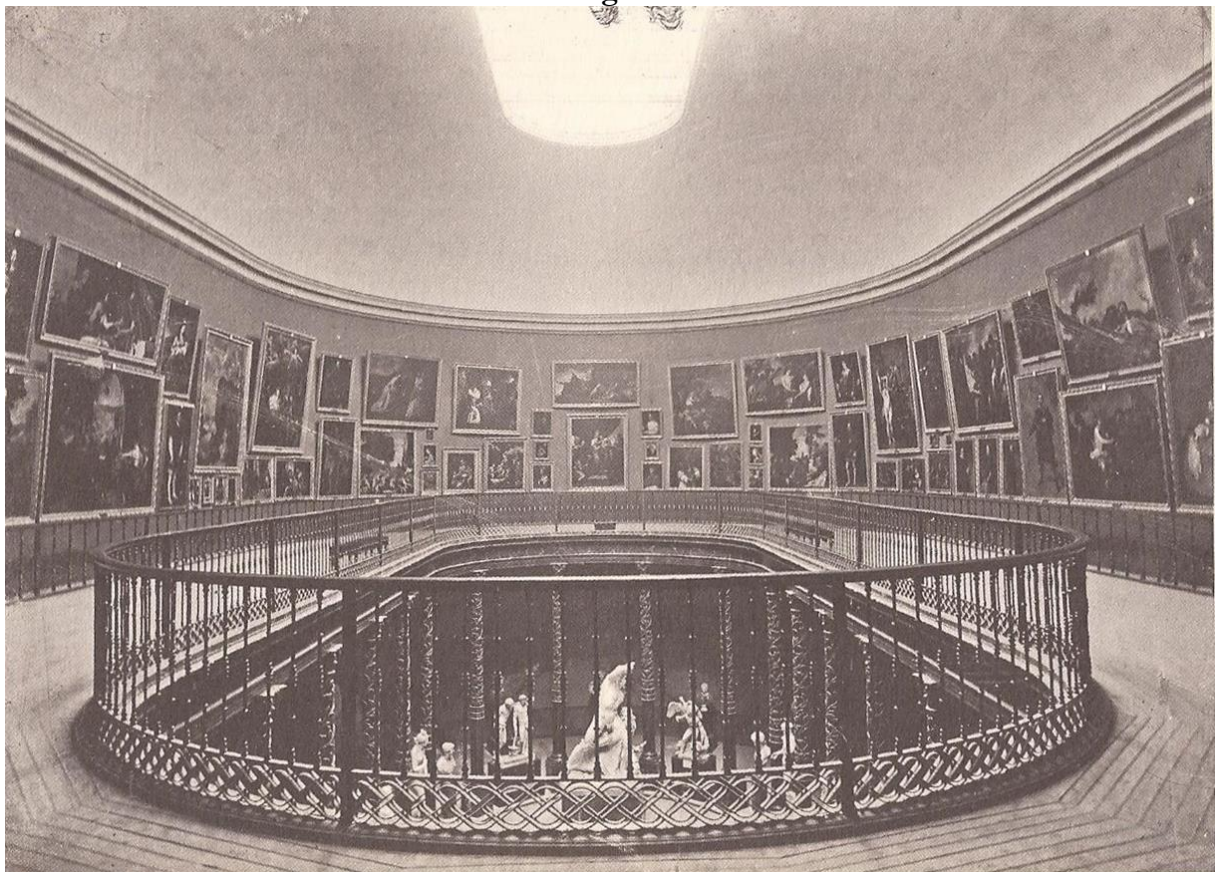
Antonio CORTIJO & Vicent MARTINES (orgs.). *Mirabilia Journal* 34 (2022/1)

Jan-Jun 2022
ISSN 1676-5818

grabado de 1854, publicado en *La Ilustración*⁶⁶, en el que puede verse que es el *Pasmo de Sicilia* el cuadro que preside la sala (**imagen 4**), de la misma manera que hoy lo hacen *Las Meninas* de Velázquez.

En el catálogo de 1872 ya se reflejan algunos cambios importantes, el más destacado, precisamente, la sustitución en la parte principal del *Pasmo de Sicilia* por la *Virgen del pez*⁶⁷ (**imagen 5**), pasando la primera a la Galería Principal, frente a la puerta de acceso de esa sala⁶⁸.

Imagen 5



LAURENT, Jean. *Vista de la sala de la reina Isabel II del Museo del Prado* (s.f., entre 1872-1879). GÉAL, Pierre. *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005, p. 510.

⁶⁶ GÉAL, Pierre. «El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)». In: *Boletín del Museo del Prado*, n.º 37 (2001), p. 151.

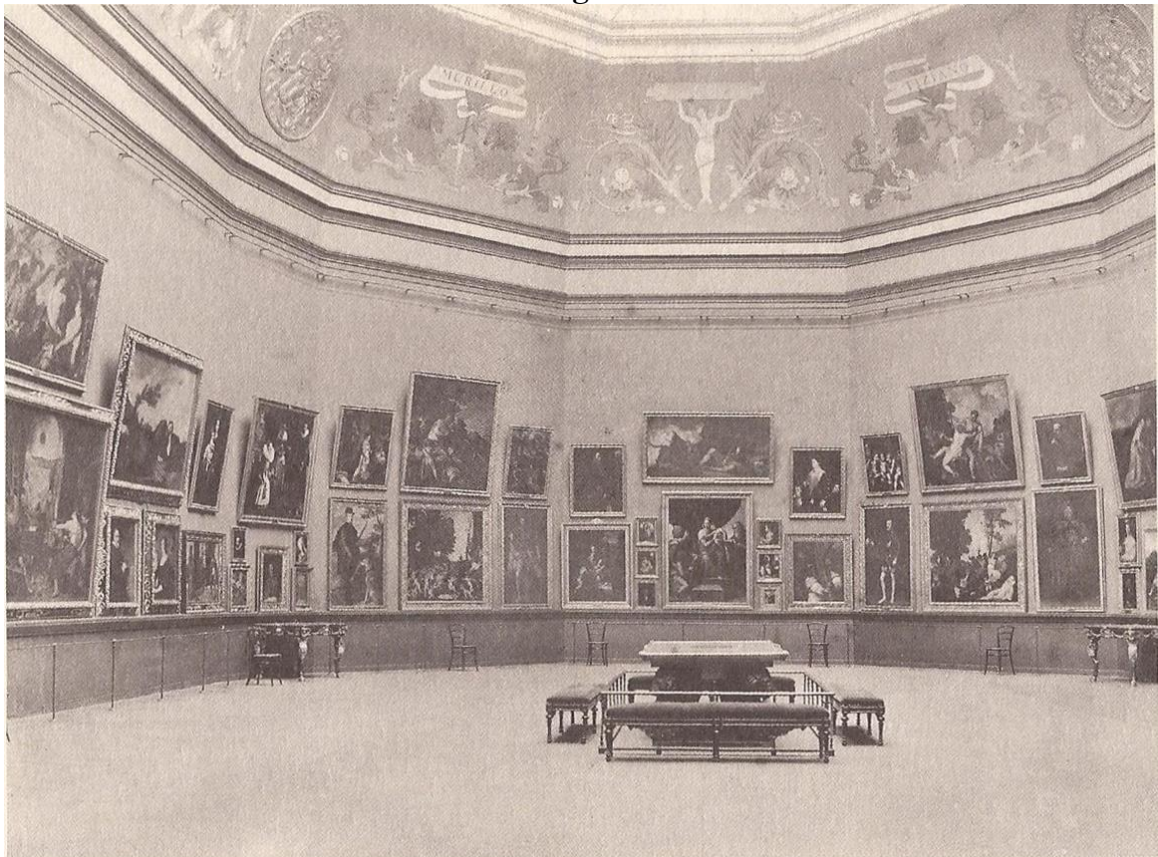
⁶⁷ MADRAZO, PEDRO DE. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, pp. 674-675.

⁶⁸ MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier. *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* [exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, p. 46 y pp. 144-145.



Posteriormente, entre 1885 y 1892, debido a la difícil contemplación de algunas de las obras de esta sala y a la mala iluminación de la inferior de escultura, se procedió a cerrar el hueco central, creándose espacios completamente diferenciados. Sin embargo, esto no supuso grandes cambios a nivel expositivo⁶⁹. De los cuadros de nuestro estudio, *La Perla* pasó a formar parte del grupo selecto de la Sala de la Reina Isabel, según se refleja en el catálogo de 1889⁷⁰. Esta disposición parece que se mantuvo hasta 1899⁷¹ (**imagen 6**), fecha en la que se decidió dedicar la sala en exclusiva a Velázquez, en conmemoración del tercer centenario de su bautizo.

Imagen 6



LAURENT, Jean (y Cía). *Vista de la sala de la reina Isabel II (1893-1899)*. GÉAL, Pierre. *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005, p. 512.

⁶⁹ MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier. *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* [exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 47-48.

⁷⁰ MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C^a, 1889, pp. 70-71.

⁷¹ MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier. *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* [exposición], *op. cit.*, pp. 84-87.



Se constituyó así la llama Sala de Velázquez, ocupando *La rendición de Breda* el espacio que había sido de el *Pasmo de Sicilia* y posteriormente de la *Virgen del pez*.

Las pinturas de Rafael que anteriormente habían ocupado esta sala tuvieron que acomodarse a otras áreas del museo, en este caso, en el ala sur de la Rotonda junto con el resto de las obras de la escuela italiana⁷². La primera vez que este cambio aparece reflejado en un catálogo es en el del año 1933, contando Rafael con una sala solo para sus cuadros⁷³. Actualmente, comparten espacio con las obras de otros artistas italianos en la sala 49.

Conclusiones

Tras este breve recorrido acompañando a algunas de las obras más destacadas de Rafael, pueden extraerse conclusiones acerca de su valoración a lo largo del tiempo, tanto individualmente como de manera más general sobre el artista. En primer lugar, la selección de las tres pinturas estudiadas no ha sido, como ya se ha explicado, casual. El punto de partida lo hemos situado siendo conscientes de la alta estima de la que gozaron estas obras desde un principio, pero que podría, no obstante, haber cambiado con el paso de los siglos.

Sin embargo, los comentarios dentro de los diferentes escritos dan buena cuenta de la estima de la que gozaron desde el momento de su adquisición durante el reinado de Felipe IV hasta el siglo XIX. De manera paralela, en dichos testimonios siempre suele ensalzarse de igual modo a la figura del artista.

Un aspecto importante para tener en consideración es en cuanto a la propia producción de Rafael se refiere: sus trabajos en Roma como decorador de las *stanze* del Vaticano y como arquitecto durante los pontificados de Julio II y León X, además de su prematura muerte, hacen que el número de pinturas de caballete no sea especialmente elevado. Esto explica que no se conserven actualmente en un museo como el del Prado tantas pinturas de Rafael como de otros artistas de gran calado dentro de la Historia del Arte.

Pero, al mismo tiempo y considerando la trascendencia de estas obras, puede decirse que este museo atesora una de las mejores colecciones del artista fuera de su país de origen. Este carácter en cierto modo exclusivo de las pinturas de Rafael que podían adquirirse en su momento explica también en parte el deseo por poseerlas y la valoración y trascendencia que tuvieron dentro de la Colección Real.

⁷² MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier. *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* [exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 164-167.

⁷³ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado, catálogo*. Madrid: Blas S. A., 1933, pp. 9-15.



Antonio CORTIJO & Vicent MARTINES (orgs.). *Mirabilia Journal* 34 (2022/1)

Jan-Jun 2022
ISSN 1676-5818

De manera específica sobre las pinturas estudiadas, no debe olvidarse el hecho de que no todas se ubicaban en el mismo lugar: mientras la *Virgen del pez* y *La Perla* estaban en el Escorial, el *Pasmo de Sicilia* colgaba en las paredes del Alcázar. Las descripciones de los monjes del monasterio, por tanto, solo nos permiten conocer la valoración de los dos primeros cuadros, mientras que el último sería más accesible a otro tipo de personajes importantes dentro del ámbito cortesano.

En este sentido, la obra de Ponz resulta muy ilustrativa por haber podido contemplarlas todas, a pesar de tratarse ya de un testimonio del siglo XVIII. Los comentarios de Ponz y los de Mengs son muy reveladores, no solo como ejemplos para comprender los principios que guiaban las cuestiones artísticas en el Neoclasicismo, sino también porque las dos pinturas más ensalzadas en sus escritos, la *Virgen del pez* en el primero y el *Pasmo de Sicilia* por parte del segundo, fueron, precisamente, las obras que ocuparon un lugar predilecto en el Museo del Prado desde que se abrió la Sala de la Reina Isabel hasta 1899 cuando fue ocupada por Velázquez.

Esto nos habla del gusto que siguió imperando durante el siglo XIX y del cambio que se fue produciendo a partir de entonces, orientado hacia una pintura más desdibujada y de pincelada más suelta, y más abierta a otro tipo de géneros pictóricos.

Fuentes

- «[Margarita](#)». In: *Diccionario de Autoridades*, 1734, t. IV.
- «Real Palacio Nuevo de Madrid (pinturas), 1794». In: *Inventarios Reales*, vol. XI, 1794.
- «Reconocimiento de las pinturas de S. M. que se hallan colocadas en el Nuevo Real Palacio, 1772». In: *Inventarios Reales*, vol. VIII, 1772.
- ANDRÉS, Gregorio de. «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial». In: *Archivo español de arte* 44, n.º 173 (1971), pp. 49-64.
- ANES, Gonzalo. *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996.
- ATERIDO, Ángel; BLANCA, Diego; MARTÍNEZ CUESTA, Juan Ricardo; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio: inventarios reales*, vol. 1. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
- BOTINEAU, Yves. «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIe siècle». In: *Bulletin Hispanique* 58, n.º 4 (1956), pp. 421-452.
- Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*. Madrid: Imprenta Nacional, 1821.
- FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria. *Inventarios reales: testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703*, vol. 1. Madrid: Museo del Prado, 1975.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, Fernando. *Inventarios Reales: Carlos III, 1789-1790*, vol. 1. Madrid: Patrimonio Nacional, 1988.



- MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C^a, 1889.
- MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.* Madrid: Oficina de Aguado, Impresor de Cámara, 1843.
- MADRAZO, Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- PITA ANDRADE, José Manuel (dir.). *Corpus Velázquez: documentos y textos*, vols. 1 y 2. Madrid: Secretaría General Técnica, 2000.
- PONZ, Antonio. *Viaje de España*, vol. 2, T. II, VI. Madrid: Aguilar, 1988 (edic. 1773).
- SANTOS, Francisco de los. *Descripción breve del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, 1657, 1667, 1681, 1698.
- SIGÜENZA, José de. *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar Maior, 1988 (1^a edic. 1605).
- VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010 (1^a edic. 1550).
- XIMÉNEZ, Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1984 (1^a edic. de 1764).

Bibliografía

- BASEGODA I HUGAS, Bonaventura. *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Memoria Artium, 2002.
- BROWN, Jonathan (dir.) y ELLIOTT, John (dir.). *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002.
- BROWN, Jonathan. «Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654». In: BROWN, Jonathan (dir.) y ELLIOTT, John (dir.). *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 41-68.
- BURKE, Marcus B. «Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte». In: BROWN, Jonathan (dir.) y ELLIOTT, John (dir.). *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 87-106.
- CRUZ YÁBAR, Juan María. «La llegada del Pasmó de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo». In: *De arte: revista de historia del arte*, n.º 14 (2015), pp. 38-53.
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Guerra de la Independencia (1808-1814)*, vol. 1. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.
- GÉAL, Pierre. «El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)». In: *Boletín del Museo del Prado*, n.º 37 (2001), pp. 143-146.
- GÉAL, Pierre. *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005.
- GONZÁLEZ MOZO, Ana, y ALONSO ALONSO, Rafael. «Reflexión ante la restauración del 'Pasmó de Sicilia', de Rafael». In: *Boletín del Museo del Prado*, n.º 47 (2011), pp. 104-119.
- LUNA, Juan José. *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*. Madrid: Fundación Rich, 1993.
- MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier. *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* [exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.



Antonio CORTIJO & Vicent MARTINES (orgs.). *Mirabilia Journal* 34 (2022/1)

Jan-Jun 2022
ISSN 1676-5818

- MENA MARQUÉS, Manuela (dir.). *Rafael en España* [Exposición de mayo a agosto de 1985. Museo del Prado. Madrid]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.
- PORTÚS, Javier y SABÁN, Montserrat. *Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*. Madrid: Organismo Autónomo del Museo del Prado, 1996.
- RUIZ MANERO, José María. *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado, catálogo*. Madrid: Blas S. A., 1933.
- SANCHO, José Luis. «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S.M.C.*, por Frédéric Quilliet (1808)». In: *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 665 (2001), pp. 83-142.