



CRISTO SERVIDO POR LOS ÁNGELES DE PABLO DE CÉSPEDES Y LOS ORÍGENES DEL PRIMER NATURALISMO

BENITO NAVARRETE PRIETO Y PEDRO MANUEL MARTÍNEZ LARA¹
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ Y UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Desde que Francisco Pacheco (1564-1644) destacara la obra *Cristo servido por los ángeles*, pintada por Pablo de Céspedes (1538-1608) para el refectorio de la Casa Profesa de los jesuitas en Sevilla [figs. 1 y 2], subrayando la valentía de la historia y relacionándola con la que el propio Pacheco realizó en 1616 para el convento de San Clemente de la misma ciudad [fig. 11], varios autores han insistido en la importancia de la primera dándola siempre por perdida. Sería Enrique Lafuente Ferrari² quien, en un artículo pionero, hablara de los antecedentes del tema iconográfico de la refacción en el desierto —directamente inspirado por el Evangelio de san Mateo (4, 1-2)—, en el que los ángeles se aparecen a Cristo y le sirven tras cuarenta días de ayuno y tentaciones en el desierto. Lafuente Ferrari vinculaba este asunto con los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, especialmente con la parte en la que se tratan «Los misterios de la Vida de Cristo»; el tercer punto de la meditación del apartado correspondiente a la tentación en el desierto está dedicado exclusivamente a describir cómo «vinieron los ángeles y le servían».

Los jesuitas son, por tanto, los auténticos responsables de introducir este tema en la pintura sevillana,

propiciando el ambiente necesario para inspirar la reconstrucción de la escena y todo lo que conlleva de verdad sagrada y de «realidad», y potenciando las connotaciones sensoriales que debía tener el asunto. Nadie mejor para escenificar el pasaje que un artista como Pablo de Céspedes³, que tenía prestigio y autoridad doctrinal y que había consolidado su fama por su estancia en Italia. Céspedes pintó la escena para colocarla en la Casa Profesa, concretamente en el refectorio, el lugar destinado tradicionalmente a *La Última Cena*. Este cambio de tema en un lugar tan significativo, eliminando las connotaciones dramáticas del anterior, presentaba la oportunidad de recrear las habilidades y cualidades del artista para convertir el asunto en un alarde de realidad y cotidianeidad, aspectos claves en el surgimiento del primer naturalismo.

En el caso de Sevilla, no es casualidad que los jesuitas fueran los autores intelectuales y doctrinales, pues no puede olvidarse que en 1604 la orden encargó a Juan de Roelas (h. 1570-1625) el asunto principal del altar mayor de su iglesia, obra avanzada en la corriente naturalista y en la vanguardia pictórica⁴. La importancia del lienzo de Céspedes para la pintura andaluza se pone de relieve en su

1 La autoría de este artículo desde la página 35 a la 45, en las que se traza el estudio historiográfico, histórico-artístico, autoría y análisis estilístico de la pintura, corresponde a Benito Navarrete Prieto. Desde la página 45 a la 50, donde se aborda la historia material del lienzo, se debe a Pedro Manuel Martínez Lara.

2 Enrique Lafuente Ferrari, «La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 39 (1937), pp. 235-258.

3 Los trabajos publicados más actualizados que abordan a Céspedes de forma genérica son: Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo*.

Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco, Granada, Universidad de Granada, 1993; Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba, Diputación Provincial, 1998; Patricia Díaz Cayeros, «Pablo de Céspedes entre Italia y España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76 (2000), pp. 5-60; y Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 266-271.

4 Para entender la importancia de Céspedes y Roelas en el tránsito al primer naturalismo véase Benito Navarrete Prieto, «La aportación de

Fig. 1 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

capacidad de influencia en el espacio y en el tiempo desde el momento de su realización: Francisco Pacheco fue su primer seguidor. A las palabras que Pacheco le dedica en *El arte de la pintura*, donde dice que está pintada «con valentía»⁵, hay que sumar el elogio a Céspedes en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, donde vuelve a citar la obra y señala la noticia —que ha pasado inadvertida para la crítica, a pesar de su interés— de que Céspedes se había basado para la obra en un Salvador de medio cuerpo que había estudiado en Italia y traído de allí, especificando que se trataba de la más bella cabeza que había visto de este artista⁶.

A pesar de su trascendencia, el monumental lienzo se había dado por perdido desde que fuera trasladado de la Casa Profesa al Salón Bajo del Real Alcázar de Sevilla, donde lo cita Juan Agustín Ceán Bermúdez y lo inventaría Manuel Gómez Imaz, como más adelante relataremos. Inexplicablemente, a pesar de las sucesivas citas de la obra, nadie hasta ahora la había puesto en relación con la pintura propiedad de Patrimonio Nacional, que hoy se conserva en el Palacio Real de Madrid; recientemente hemos planteado tal posibilidad con motivo de la exposición «Velázquez» de París⁷. El hecho significativo es que distintos investigadores han estudiado la pintura del Palacio Real y han resaltado siempre tanto la importancia de su iconografía como su influencia en Pacheco, aunque asignaban su autoría a artistas alejados del espectro de Pablo de Céspedes, quien, formado en la Universidad de Alcalá, tras una estancia en Italia, fue nombrado racionero de la catedral de Córdoba en septiembre de 1577, año de su regreso desde Roma, ciudad a la que volvería en una segunda estancia. En 1585 estaba ya

plenamente integrado en la vida intelectual y humanista hispalense, y en 1587 trabajó para el monasterio de Guadalupe, que conserva obra suya⁸, mientras intercalaba estancias entre Córdoba, donde tuvo una gran actividad, y Sevilla, a partir de 1592, para pintar en la Sala Capitular de la catedral hispalense. Falleció en Córdoba en 1608⁹.

El primero que puso su mirada sobre la pintura y la rescató para la historiografía fue el marqués de Lozoya¹⁰, quien la encuadró en el ámbito zurbaranesco, destacó la figura de Cristo y señaló que respondía al tipo preferido del pintor, que también gustaba de esparcir flores; subrayó además los aspectos de naturaleza muerta, inéditos hasta ese momento en la pintura española. Por la misma época, María Luisa Caturla¹¹ veía en ella la mano del maestro de Francisco de Zurbarán (1598-1664), el desconocido Pedro Díaz de Villanueva, pero ninguno de los autores estableció una relación entre esta pintura y la de Céspedes; ni siquiera citaban la aportación de Lafuente Ferrari¹². Probablemente los aspectos claroscuristas de la pintura y su composición ordenada, excesivamente equilibrada, hicieron ver a la insigne zurbaranista estas relaciones, sin que realmente hubiera una justificación de peso para argumentar la atribución, dada la inexistencia de pinturas conocidas del maestro de Zurbarán. Sin embargo, sin pretenderlo, la historiadora establecía un nexo que inexorablemente nos lleva a la pintura cordobesa, ya que en el mismo artículo asignaba también a Pedro Díaz de Villanueva la *Última comunión de san Buenaventura*¹³, una obra conservada en el Palazzo Bianco de Génova y que, a nuestro entender, es de mano de Juan Luis Zambrano (1598-1639), precisamente uno de los primeros discípulos y receptores del estilo de

Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla: Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado; Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 247-254.

- 5 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 639.
- 6 Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, h. 1580-1644, manuscrito. Madrid, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, signatura M6-1, inventario 15654; y e ídem, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, prólogo de Diego Angulo, Madrid, Previsión Española-Turner, 1983, pp. 265-266, con anotaciones de María de los Santos García Felguera.
- 7 Benito Navarrete Prieto, «Aux origines du naturalisme espagnol», en Guillaume Kientz (dir.), *Velázquez* [cat. exp. París, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, del 25 de marzo al 13 de julio de 2015], París, Réunion des Musées Nationaux-Louvre éditions, 2015, pp. 48-57 (p. 51, fig. III, 43).
- 8 Alfonso E. Pérez Sánchez, «Céspedes de Guadalupe», *Archivo Español de Arte*, XLIV, 175 (1971), pp. 338-341; y Antonio Garrido Hidalgo, «El retablo de la capilla de Santa Ana en Guadalupe», *Guadalupe* (1992), pp. 16-19.

- 9 Para la reconstrucción de su perfil biográfico y personalidad, documentando la segunda estancia en Roma, véase Pedro Manuel Martínez Lara, *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*, 2 vols., tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 4 de octubre de 2012, I, p. 167.
- 10 Marqués de Lozoya, «Zurbarán y lo zurbaranesco en las colecciones del Patrimonio Nacional», *Goya*, 64-65 (1965), pp. 214-217, reproducido en la p. 216.
- 11 María Luisa Caturla, «Vida y evolución artística de Zurbarán», en *Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte* [cat. exp. Madrid, Casón del Buen Retiro, de noviembre de 1964 a febrero de 1965], Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964, pp. 15-57 (p. 16).
- 12 Entre los escasos autores que han citado el trabajo de Lafuente Ferrari, aunque también dando el lienzo de Céspedes por perdido, véase Bonaventura Bassegoda i Hugas en Pacheco 1990, p. 639, nota 16; y Antonio Urquizar Herrera, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, p. 94, nota 166.
- 13 Génova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Bianco, inv. PB 229; óleo sobre lienzo, 293 x 311 cm.



Fig. 2 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles*, h. 1600, óleo sobre lienzo, 290 x 320 cm. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, inv. 10010252. Palacio Real de Madrid



Fig. 3 Atribuible a Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles*, h. 1600, lápiz negro, pluma y aguada parda sobre papel verjurado, pegado a un segundo soporte, 225 x 298 mm. París, colección particular

Céspedes en la pintura cordobesa del primer naturalismo. Quizás sea esta relación estilística la que hizo que, hace unos años, la pintura del Palacio Real que nos ocupa se atribuyera precisamente a Zurbarán¹⁴, lo que la situaba en la órbita de la pintura cordobesa. Aunque no la identificaba con la obra mencionada en las fuentes, se trata de la aproximación más certera al ámbito de Céspedes hasta nuestra reciente atribución.

Los vínculos equívocos de la obra con la estela de Zurbarán han hecho incluso que algunos autores como

Juan Miguel Serrera se plantearan si el lienzo podía encontrarse también dentro del catálogo del poco conocido Maestro de San Hermenegildo por esas formas que han recordado su filiación con lo zurbaranesco y que han hecho que incluso Peter Cherry y Enrique Valdivieso lo sitúen en esta órbita debido a su relación con las figuras femeninas del *Martirio de san Hermenegildo* de la iglesia sevillana del mismo nombre de Sevilla¹⁵ y que ahora habría que replantear como de Céspedes realmente. Todas estas oscilaciones atributivas, siempre en el ámbito de lo zurbaranesco, han

¹⁴ Esta atribución fue realizada en una nota a pie de página por José María Palencia Cerezo, «La estela de Zurbarán en la pintura barroca cordobesa», *Goya*, 275 (2000), pp. 67-80 (p. 80, nota 16).

¹⁵ Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 31, nota 23, lám. V; y Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003, pp. 58-59.

desviado —a nuestro entender— la atención y han impedido encontrar a su verdadero autor, que hay que situar al menos veinte años antes, por lo que constituye a todas luces un claro ejemplo de la temprana introducción del naturalismo en la pintura española; se trata, probablemente, del ejemplo más importante que conservamos.

Creemos que la explicación para que no se estableciera una relación directa entre la pintura de Patrimonio Nacional y la de Céspedes que mencionan las fuentes reside en un elemento aportado en el artículo de Lafuente Ferrari y que, a nuestro juicio, también ha contribuido a desviar completamente la atención de los historiadores. Se trata de un dibujo a pluma del racionero que perteneció a la Colección Boix —hoy se encuentra en una colección particular de Nueva York— en el que tres ángeles alados presentan sus ofrendas. Lafuente Ferrari lo consideraba en parte preparatorio para un fragmento de este cuadro que daba por perdido¹⁶. Incluso recientemente, Priscilla Muller¹⁷ volvía a insistir en esta idea que alejaba una vez más el camino para llegar hasta la pintura objeto de nuestro estudio, a pesar de que esos ángeles no se relacionan en absoluto con la pintura que se conserva en Patrimonio Nacional, ya que pertenece a un momento creativo anterior más vinculado con la órbita de Federico Zuccaro (h. 1541-1609). En cambio, en una colección particular parisina hemos localizado un dibujo [fig. 3] que creemos directamente relacionado con el proceso creativo de la pintura de Céspedes del Palacio Real y que arroja nueva luz sobre la importancia de la composición y de los elementos que desde el principio se fijan como claves en ella. Se trata de una hoja en la que el asunto ha sido primeramente esbozado con lápiz negro, y posteriormente con pluma y aguada de tinta parda, y en el que se advierten incluso, en la parte derecha, los trazos de la cuadrícula del lápiz, pegada a un segundo soporte. No podemos asegurar que se trate de un dibujo preparatorio para la pintura del Palacio Real, pero se debe tener en cuenta como antecedente o consecuente directo del lienzo de Céspedes, ya que comparte con él dos aspectos claves para la conformación de esta iconografía: la posición de la figura de Cristo, de medio cuerpo, y la mesa con el mantel y el bodegón, con detalles que redundan en un aspecto clave para la pintura y para su autor, el auténtico



Fig. 4 Pablo de Céspedes, *La Última Cena* (detalle del bodegón), h. 1586, óleo sobre lienzo, 266 x 409 cm. Catedral de Córdoba

introdutor de aspectos que inciden en la sensibilidad hacia la naturaleza muerta. Es este el auténtico valor de esta pintura, muy elogiada por las fuentes, entre las que destaca el juicio de Antonio Palomino, que la sitúa en el refectorio de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla para a continuación describir las cualidades de su autor: «observantísimo en el dibujo, puntual en la anatomía, diligente en la expresión, firme en el claro, y obscuro, solícito en la perspectiva, gracioso en la fisonomía, y excelente en el colorido y relieve; en que parece le bebió el gusto al gran Corezo»¹⁸.

Es significativo resaltar que cuando la pintura se encontraba ya en el Alcázar de Sevilla para instrucción y goce estético de los interesados, Francisco Bruna la menciona en una de sus oraciones mostrando el gusto por su naturalismo al destacar de ella «la dulzura del colorido, la corrección del dibujo, la imitación de la naturaleza y la variedad en los semblantes y trajes de los personajes»¹⁹.

Todos estos aspectos se aprecian en la pintura de Céspedes, que significó para la pintura sevillana una auténtica revolución, iconográfica y estilística, al optar por una vía de

16 Lafuente Ferrari 1937, pp. 249 y 250. Sobre esta idea también ha insistido Bassegoda, en Pacheco 1990, p. 639.

17 Priscilla Muller, *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America. Del Siglo de Oro a Goya* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, del 5 de diciembre de 2006 al 4 de marzo de 2007], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 39-42.

18 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 825.

19 Para el juicio estético de las oraciones de Bruna y la referencia a Céspedes, véase Álvaro Cabezas García, *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*, Sevilla, Estípite Ediciones, 2012, p. 81.

conocimiento sensitiva inédita hasta el momento: nos referimos al triunfo de la verosimilitud. El racionero había abordado temas similares en su famosa *Última Cena* de la catedral de Córdoba, pintura muy anterior (h. 1586-1590) e inmersa en la retórica manierista y en las recetas aprendidas de los Zuccaro. No obstante, en esta pintura cordobesa se advierte algo que va a ser clave para la evolución de su obra posterior, la atención a los objetos de bodegón [fig. 4]. De hecho, Céspedes es el auténtico responsable, en el quicio del 1600, del nacimiento de este género en la pintura andaluza junto a Juan Sánchez Cotán (1560-1627) y Blas de Ledesma (doc. 1597-1618). Por la misma época también destacó Antonio Mohedano (h. 1563-1626), tal y como mencionan las fuentes y el propio Pacheco, que señaló expresamente a Céspedes en este género²⁰. Tanto la gran jarra de primer término como las tazas, platos, naranjas y limones esparcidos sobre el mantel blanco indican una preocupación por estos detalles y una maestría a la hora de pintarlos que era completamente ajena a la pintura española hasta la fecha; para percibirlos habría que esperar a *Lázaro y el rico Epulón*, obra de Alonso Vázquez (h. 1564-1608), pintada poco después —entre 1595 y 1598— y recientemente reencontrada por Cherry en una colección madrileña²¹. Es precisamente en estas fechas, y con estos antecedentes, cuando el racionero idea y construye el lienzo que se va a constituir en auténtico manifiesto del primer naturalismo en Sevilla. Céspedes sitúa a los ocho ángeles rodeando a la figura de Cristo que, con la mirada dirigida a los cielos y las manos abiertas, centra la composición detrás de una mesa llena de platos en los que se adivinan cerezas, un bernegal, dos pescados, un melón, panes, servilletas, un cuchillo y limones enteros y a medio cortar. Las flores colocadas sobre la mesa le confieren un aspecto sagrado, ya que son la alegoría de la pureza y la virginidad. Sobre el rompimiento de gloria, un conjunto de cinco ángeles esparce también flores, que los querubines de la izquierda sacan de un cesto de mimbre. Los ocho ángeles de la parte inferior portan diferentes enseres, bandejas con dulces y flores; los más destacados son los que aparecen sedentes, en los extremos, y portan sendos instrumentos musicales: una viola de gamba el de la derecha y un arpa el de la izquierda. Y aquí es donde Céspedes comienza a emplear las fuentes grabadas que



Fig. 5 Johan Sadeler, *El rey David tocando el arpa* (detalle del ángel que toca la viola de gamba), h. 1590-1600, estampa calcográfica

Fig. 6 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

se solían utilizar en la pintura andaluza del momento: para el ángel de la derecha, con la viola, recurre a la estampa de Johan Sadeler *El rey David tocando el arpa*, en la que aparece —precisamente en el rompimiento, a la derecha— la misma figura de ángel tocando la viola de gamba y mirando de perfil²² [figs. 5 y 6]. En cuanto a la figura de Cristo, en cuyo semblante advertimos una suavidad evidente y esa huella correggiesca que menciona la crítica desde el siglo XIX como un elemento propio de su estilo, hay que vincularla

²⁰ Sobre este aspecto y el desarrollo de la pintura de guirnaldas, grutescos y frutas, véase Cherry 1999, p. 30.

²¹ Para la reaparición de esta pintura y la publicación a color de la misma, véase Peter Cherry (dir.), *In the Presence of Things. Four Centuries of European Still-life Painting* [cat. exp. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian,

del 12 de febrero al 2 de mayo de 2010], Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2010, I, pp. 15-16. Posteriormente véase Navarrete Prieto 2015, p. 51, fig. 42.

²² Isabelle de Ramaix, *The Illustrated Bartsch, 70, Part 1 (Supplement). Johan Sadeler I*, Nueva York, Abaris Books, 1999, p. 122.





Fig. 7 Pablo de Céspedes, *Busto de Cristo*, 1600-1602, óleo sobre tabla, 45 x 30 cm (óvalo). Córdoba, ático del retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Córdoba

con el testimonio de Pacheco, quien señaló que la había pintado basándose en el modelo de un Salvador de medio cuerpo que había traído de Italia o visto allí. Probablemente se refería a una copia realizada por Céspedes y traída como futura fuente de inspiración. Desgraciadamente desconocemos cómo era esta pintura, pero podemos establecer una relación directa entre la figura de ese Cristo, el que aparece en el ático del retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Córdoba²³ [fig. 7], y el de la pintura de Patrimonio Nacional [fig. 8]. Si las comparamos, vemos la finura y suavidad de unos rasgos en los que predominan los volúmenes nítidos, así como el dibujo preciso que apareció con toda claridad tras la limpieza del óvalo de la catedral cordobesa y que lo relaciona directamente con el del Cristo de *La aparición de la Trinidad a san Ignacio de Loyola*, una obra que Céspedes pintó también para la Casa Profesa y que hoy se conserva en el paraninfo de la Universidad de Sevilla²⁴. Esta pintura, realizada hacia 1600, es clave para entender el paso tan importante que ha dado el racionero en la naturalización de las formas. En sus obras siempre se advierte la huella del paisaje flamenco. Las masas arbóreas de hojas verdes que se adivinan en el fondo

²³ Esta pintura fue atribuida a Céspedes por Martínez Lara 2012, II, pp. 604-605, cat. 30.

²⁴ Sevilla, paraninfo de la Universidad de Sevilla: óleo sobre lienzo, 335 x 215 cm.

Fig. 8 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)





Fig. 9 Pablo de Céspedes, *Alegoría de la Inocencia*, 1592, fresco, 47 x 167 cm. Sala Capitular de la catedral de Sevilla



Fig. 10 Pablo de Céspedes, *Alegoría de la Justicia*, 1592, fresco, 47 x 167 cm. Sala Capitular de la catedral de Sevilla

de esta pintura, tras la figura de san Ignacio, nos indican —junto a las que se ven en el fondo del cuadro de Patrimonio Nacional— la atención del artista a estos detalles, los que menos evolucionaron, curiosamente, en su pintura, pues aparecen casi idénticos en pinturas anteriores para la catedral cordobesa, por ejemplo, en *Elías reconfortado por el ángel* y en *Sansón sacando un panal de miel de la boca del león*²⁵, de hacia 1595. En cambio, sí advertimos una clara evolución en las figuras femeninas que, partiendo de modelos similares, se naturalizan y hacen mucho más reales en un desarrollo crucial para la pintura española, el paso de las formas del manierismo reformado a las del naturalismo. Es lo que ocurre con las alegorías pintadas en 1592 para la Sala Capitular de la catedral de Sevilla. En la *Alegoría de la Inocencia* [fig. 9], por ejemplo, se advierte que el tipo físico de la figura femenina es similar al del semblante del ángel que porta una bandeja con dulces en *Cristo servido por los ángeles*. Lo mismo podemos decir del tipo de ángel que acompaña a la alegoría, muy similar en su anatomía y cabeza a los que se pueden ver esparciendo flores en el rompimiento de gloria de la pintura ahora redescubierta. También las figuras centrales de la *Alegoría de la Justicia* [fig. 10] quedan flanqueadas por dos querubines semejantes a los de la pintura del Palacio Real, por lo que no tenemos muchas dudas de la paternidad de la misma. Un asunto importante que sí han tratado los autores que

se han acercado a la pintura del Palacio Real es su comparación ineludible con la que Pacheco pintó para el convento de San Clemente, que hoy se conserva en el Musée Goya de Castres [fig. 11]. De hecho, una no se entendería sin la otra. Es evidente que el maestro de Diego Velázquez realizó su pintura bajo la influencia y la admiración de la del racionero, como él mismo confesó en su *Arte de la pintura* y como delata la comparación de ambos lienzos (deberían reunirse alguna vez en exposición temporal, pues explican mucho del surgimiento del género del bodegón). Sin embargo, la composición armónica, equilibrada y ordenada de la pintura de Céspedes se complica mucho dieciséis años después. La mesa horizontal se convierte en vertical en un alarde de disposición perspectiva y separa a los ángeles músicos, que se colocan juntos, a la izquierda, de los que portan alimentos, agua y vino, que aparecen a la derecha en diferentes actitudes. Se añade, además, en el extremo derecho de la pintura, la figura de san Juan Bautista arrodillado en el desierto. Sin embargo, hay un detalle relativo a la concepción o idea formal que se mantiene en ambas obras: el cesto con flores que sostiene uno de los ángeles de la izquierda y del que va dejando caer las flores. Pacheco incorpora, además, en el extremo derecho unos ángeles que traen las viandas, en platos, desde el cielo. En la forma, en el volumen y en el carácter escultural de las figuras es donde vemos la gran aportación de Céspedes, que en torno al

25. Ambas, óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm.



Fig. 11 Francisco Pacheco, *Cristo servido por los ángeles en el desierto*, 1616, óleo sobre lienzo, 268 x 418 cm. Castres, Musée Goya, inv. 93-1-1

año 1600 ya es más moderno y naturalista que Pacheco años después. La incidencia de este lienzo y sus modelos en la pintura cordobesa y sevillana no se hizo esperar, pues muchas de las formas de Juan Luis Zambrano parten de aquí, ya que fue discípulo directo de Céspedes, e incluso los cacharros cerámicos, formas de cristal o el bernegal de plata dorada que porta uno de los ángeles del extremo izquierdo de la composición se advierten sin dificultad en algunas de las naturalezas muertas de Zurbarán. Esto explicaría que la personalidad del denominado por Serrera como Maestro de San Hermenegildo pudiera ser realmente la del propio Céspedes a la luz de lo aquí aportado.

La historia material de la obra desde su realización hasta su llegada definitiva a su ubicación actual es compleja y está repleta de las vicisitudes comunes a algunas obras que han sufrido, por diferentes causas, un largo peregrinar, responsable en buena medida de la pérdida de su rastro y origen.

No obstante, esa historia material cobra en ocasiones tanta importancia como la pieza. Reconstruir el relato de la deriva de las manifestaciones artísticas ofrece en muchas ocasiones conocimientos de interés esencial para la historia del arte, especialmente cuando, como es frecuente, la pieza se retira de su emplazamiento y experimenta trasiegos y cambios de uso y función. Hemos intentado reconstruir, ordenar e iluminar los avatares históricos que han configurado, a lo largo de algo más de cuatro siglos, el relato de esta pintura que fue separada de su lugar original y que hasta muy recientemente se creía perdida. Pacheco ya refirió en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* que Céspedes había pintado para los jesuitas de Sevilla un gran lienzo con el tema de Cristo servido por los ángeles y que la obra se colocó en el refectorio de la Casa Profesa, establecimiento del que hoy solo queda la iglesia de la Anunciación. Esta referencia, ya clásica, se da como absolutamente cierta y es la que ha

seguido toda la historiografía posterior, si bien la bibliografía y la documentación consultadas no han ofrecido más alusiones a esta pieza que no deriven del testimonio de Pacheco.

Tradicionalmente se ha puesto de manifiesto la cercanía de Pablo de Céspedes con la orden ignaciana. De hecho, se han podido documentar las relaciones artísticas que mantuvo con los establecimientos de la orden en Córdoba y Sevilla, así como el trato intelectual y humanístico con destacados miembros de la orden, incluso la amistad con alguno de ellos. Nada extraño, puesto que, a la importancia y auge a todos los niveles, especialmente el artístico, que la orden mantuvo durante el período de actividad de Céspedes, se unen objetivos y presupuestos humanísticos y estéticos comunes. Esto permitió que las obras artísticas de Céspedes, así como otras cuestiones relacionadas con el desarrollo de su actividad teórica y humanística, encajasen perfectamente con las necesidades de los jesuitas. Sin duda la principal de todas es el retablo mayor (1590-1594), realizado para la iglesia del colegio de Santa Catalina de Córdoba —el colegio contaba con una serie de pinturas sobre la vida de su santa titular—, del que no se conserva prácticamente nada²⁶. La relación con los jesuitas se pudo iniciar durante el período romano del cordobés, pero se consolidaría precisamente a propósito de esta obra, de la que seguramente arranca el conocimiento de su arte por parte de los jesuitas de la provincia bética y, en consecuencia, de los establecidos en Sevilla. Pueden establecerse muchas teorías acerca de las relaciones personales del racionero con determinadas personalidades de la orden. Sea como fuere, el hecho es que se conoce que Céspedes realizó al menos dos grandes lienzos para la Casa Profesa de Sevilla, el que ocupa la atención de estas líneas y la *Aparición de la Santísima Trinidad a san Ignacio*,

también conocido como *La visión de la Storta*, ya mencionado²⁷. La fecha de la intervención de Céspedes no ha podido concretarse aún, si bien no parece anterior a 1590, fecha de la primera aparición documentada de Céspedes en la capital hispalense²⁸. No obstante, a partir de esa fecha, y hasta su muerte en 1608, la presencia del racionero en Sevilla fue muy frecuente²⁹.

Nada hace pensar que, una vez instalada en el refectorio de la Casa Profesa de Sevilla, la obra mudase su ubicación hasta los sucesos posteriores a la pragmática sanción de 1767 y a la subsiguiente expulsión de la orden con la enajenación de todos sus bienes. Para arbitrar primero la incautación y después el destino del inmenso patrimonio material de la orden, la administración ilustrada puso en marcha toda una serie de mecanismos para liquidar unas piezas y para conservar y dar el mejor uso posible a las que merecieran permanecer bajo el control del Estado. En el caso sevillano sería Pablo de Olavide, asistente de la ciudad, quien se encargaría de liderar el equipo de «inteligentes» que decidiría el destino de las piezas. Antonio Ponz da nota particular sobre su destino cuando señala que «algunas pinturas del Refectorio, y Claustro [de la Casa Profesa] se trasladaron para servir en el Estudio de las Artes en Sevilla»³⁰. El académico se refiere a la por entonces aún joven Real Escuela de las tres Nobles Artes de Sevilla, cuyas sede y aulas de aprendizaje estaban ubicadas en los Reales Alcázares; existe la certeza de que el *Cristo servido por los ángeles* de Céspedes pasó por allí, pues en ese lugar lo vieron —y así lo dejaron por escrito— Ceán Bermúdez y el conde de Maule³¹. De igual modo, se conoce el lugar exacto que ocupaba, puesto que Francisco de Bruna, en una de sus oraciones apologéticas para los momentos iniciales de la Real Escuela hace referencia a la obra colgada en la estancia donde se llevaba a cabo

26 Este retablo fue encargado por el obispo Francisco Pacheco y contenía ocho lienzos de grandes proporciones que fue apreciado por los tratadistas Francisco Pacheco y Antonio Palomino. También dejó huella en la obra de Juan de Butrón y Antonio Ponz, entre otros. Cfr. Pacheco 1990, p. 314; Palomino 1947, p. 823; Juan de Butrón, *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura; que es liberal, de todos los derechos, no inferior a las siete que comúnmente se reciben*, Madrid, Luis Sánchez, 1626, fol. 98v; y Antonio Ponz, *Viage de España* (18 vols., Madrid, Joachin Ibarra [Viuda de Ibarra], 1772-1794), ed. facs. Madrid, Atlas, 1972, XVII, p. 59. Sobre el proceso del retablo cordobés, véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, Institutum Historicum S.I., 1967, p. 122.

27 Pacheco 1990, p. 705 y 709; y Teodoro Falcón et al., *Universidad de Sevilla: Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 138-139.

28 José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística* (3 vols., Sevilla, Oficina Tipográfica de los Sres. Gironés y Orduña, 1889-1892), ed. facs.

Sevilla, El Monte, 1984, II, p. 392, nota 1; cfr. Álvaro Recio Mir, *Sacrum Senatvm. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 172, nota 330; y Pedro Martínez Lara, «Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 46 (2015), pp. 15-31.

29 En efecto, a Céspedes se le echaba en falta en el cabildo cordobés, que constantemente le conminaba a regresar de Sevilla; lo mismo sucedió con otros acreedores, como los padres del colegio jesuita de Córdoba, a quienes les costó una buena suma que el racionero les terminase el retablo de la iglesia. Cfr. Rodríguez G. de Ceballos 1967, p. 122, nota 28.

30 Ponz (1772-1794) 1972, IX, p. 87.

31 Véanse Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols., Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, I, p. 324; y Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, *Viage de España, Francia e Italia*, 14 vols., Madrid, Imprenta de Sancha, 1806-1813, XIV (1813), p. 240.

su discurso, conocida en la actualidad como Cuarto del Almirante³². Este sería el último emplazamiento sevillano de la obra.

El 1 de febrero de 1810 la ciudad de Sevilla capituló ante las tropas napoleónicas y menos de un año antes, concretamente el 21 de agosto, la *Gazeta de Madrid* había publicado un decreto firmado por el «Gobierno intruso»³³ por el que se suprimían todas las órdenes religiosas del reino, incautando el Gobierno todos los bienes. Mucho es lo que se ha escrito sobre este proceso en el que, aparte de la implantación de políticas liberales derivadas de la Revolución Francesa, existe un importante trasfondo artístico. Es conocido el furor que despertaba la pintura española entre los ilustrados del resto de Europa, especialmente británicos y franceses. Algunos de estos últimos aprovecharon la invasión de España para apropiarse de una ingente cantidad de obras de arte, unas veces usando leyes promulgadas por el gobierno invasor y otras sencillamente a partir del pillaje y el botín de guerra. En este punto, se sabe que Dominique Vivant, barón de Denon, a la sazón director general de los museos de Francia, vino expresamente a España a finales del mes de noviembre de 1808 para «recolectar» obras con destino al gran museo de Napoleón que se planeaba abrir en París³⁴. Como consecuencia de esta iniciativa se desarrolló en el país toda una serie de acontecimientos sin los que hoy no se puede entender la historia de los museos en España ni la de su relación con la corona y con las instituciones para la enseñanza de las artes dependientes de ella, esto es, las academias. En efecto, uno de los presupuestos mejor consolidados del momento ilustrado con respecto al arte es que las obras artísticas de titularidad pública deben estar al servicio del pueblo, bien como parte de los instrumentos de aprendizaje de las bellas artes o resguardadas en los museos, donde se puedan contemplar y ponderar.

El encargo de Denon pasó a Andrés Francisco Miot, conde de Melito y superintendente general de la casa real

de José I. La intención era que se formase un lote con cincuenta cuadros destinados a engrandecer con lo más granado de la pintura española el museo del emperador. En las gestiones intervinieron también Manuel Romero, ministro de Justicia, Francisco Angulo, ministro de Hacienda, y José Martínez de Hervás, marqués de Almenara y ministro de Interior. El primer lote de cuadros, preparado al parecer por Frédéric Quilliet, *conservateur des tableaux* del rey, no salió con destino a París debido a que algunas obras habían sido extraídas de las colecciones del Palacio Real de Madrid que el rey José quería conservar. Es por esto que el encargo de Denon sería finalmente derivado a una comisión académica formada por Francisco de Goya (1746-1828), Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Manuel Napoli (1758-1831), que no pudo encontrar, entre todo lo incautado en la corte, medio centenar de pinturas decentes para enviar a Napoleón³⁵. Esta incapacidad de reunir la ansiada colección artística es la que provocó que se mandase buscar entre los bienes artísticos disponibles en otros puntos del territorio conquistado. La orden se cursó a través del conde de Melito, quien encargó al marqués de Almenara que se trajesen determinados cuadros desde Sevilla³⁶.

Unos meses antes se había reunido en el Alcázar hispalense una gran colección con las piezas incautadas en conventos suprimidos, que se unió al bloque inicial procedente de las temporalidades jesuitas. Este gran conjunto de novecientas noventa y nueve piezas aparece citado como *Inventario de las pinturas del palacio y salones del Alcázar pertenecientes a S. M. C. el señor D. José Napoleón (q. D. g.)*, está fechado el 2 de junio de 1810 y lleva la firma de Antonio de Aboza, maestro de obras, y José Miguel Alea, archivero general de la corona, con el visado del general Eusebio Herrera, gobernador del Alcázar, y la supervisión del omnipresente Quilliet. Este interesante documento fue encontrado por José Gestoso décadas más tarde, durante la organización del archivo del Alcázar, y fue publicado

32 Cfr. Cabezas 2012, pp. 81 y 107.

33 *Gazeta de Madrid*, 234 (21 de agosto de 1809), pp. 1043-1044.

34 Ignacio Cano Rivero, «Seville's Artistic Heritage during the French Occupation», en Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* [cat. exp. París, Musée d'Orsay, del 16 de septiembre de 2002 al 12 de enero de 2003; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, del 4 de marzo al 8 de junio de 2003], Nueva York, The Metropolitan Museum of Art; París, Réunion des Musées Nationaux, 2003, pp. 93-113 (p. 95).

35 El proceso aparece magistralmente detallado en Pedro Beroqui, «Apuntes para la historia del Museo del Prado: Cincuenta cuadros para Napoleón», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 39 (1931), pp. 20-34.

36 Los detalles de toda la gestión fueron descritos por el marqués de Saltillo y más recientemente han sido reordenados por Ignacio Cano Rivero, Francisco Fernández Pardo y Rocío Ferrín Paramio, obras de obligada consulta para el interesado: véanse Miguel Lasso de la Vega, marqués del Saltillo, «El Gobierno intruso y la riqueza artística de Sevilla», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 53 (1926), pp. 41-48; Cano Rivero 2003; Francisco Fernández Pardo, «La liquidación de nuestro tesoro pictórico: cincuenta cuadros para Napoleón y otros "obsequios"», en *Dispersión y destrucción del Patrimonio Histórico español*, 5 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, I (*Guerra de la Independencia*), pp. 237-256 (pp. 240 y ss.); y Rocío Ferrín Paramio, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El museo napoleónico*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla y Patronato del Real Alcázar, 2009.



Fig. 12 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

años después por Manuel Gómez Imaz³⁷. El cuadro de Céspedes aparece de nuevo referido como uno de los «originales de Pablo de Zéspedes: un cuadro de cinco varas de ancho por cuatro de alto, Cristo en el desierto y los ángeles le sirven la mesa»³⁸.

La existencia de este registro era de una importancia capital en tanto que permitiría identificar posteriormente las piezas seleccionadas para su traslado a Madrid. Allí pasarían a formar parte del museo real de José Bonaparte o del elenco de obras maestras destinadas al museo parisino de su hermano el emperador. La importancia de este destino justificaría que no se escatimasen medios para garantizar que su traslado no dañase las pinturas. En efecto, el conde de Melito ordenaba a Blas de Aranza, encargado de la prefectura de Sevilla, y al general Herrera que las

obras «se encajonasen artísticamente con el esmero que requieren estas preciosidades»³⁹. Se conoce que las obras artísticas —de cuya selección no hay responsable documentado— fueron embaladas por Cristóbal Beltrán, quien al parecer las desclavó de sus bastidores, las emplasteció y las enrolló para guardarlas en tres grandes cajas que no podían abrirse sin el expreso permiso real. Se querían evitar los atropellos y desmanes que cientos de pinturas habían sufrido en la corte a manos de Quilliet y otros colaboradores del rey José⁴⁰.

En 1926 el marqués de Saltillo aporta el listado de los veintiocho cuadros seleccionados para ser trasladados desde Sevilla a Madrid: entre ellos aparece el *Cristo servido por los ángeles*, signado como obra de Pablo de Céspedes. No son pocas las peripecias que cuajan la historia de este

traslado, cuyo primer intento se vio frustrado en diciembre de 1810; una de las carretas quedó inutilizada a pocos kilómetros de Sevilla, lo que obligó a retornar el envío y organizar de nuevo la expedición, que finalmente salió para Madrid el 17 de abril de 1811 y llegó a su destino durante la primera semana del mes siguiente⁴¹. Al parecer los cajones con las obras enrolladas quedaron depositados en el madrileño convento del Rosario, uno de los almacenes oficiales para los innumerables objetos artísticos incautados. No obstante, y aunque tanto este establecimiento como el otro gran depósito de cuadros —situado en san Francisco el Grande— sufrieron frecuentes expolios y saqueos, se sabe que los cajones procedentes de Sevilla permanecieron prácticamente intactos porque los seleccionadores de obras de Madrid los habían desechado.

En abril de 1813 el avance de la guerra, desfavorable para los franceses, motivó que se acelerase el deseado obsequio de cincuenta obras a Napoleón. Gracias a un documento hallado en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conoce que en ese momento la regia institución era la encargada de la restauración de las obras que formaban parte del listado del obsequio y presentaban un estado de conservación inadecuado. También estaban siendo intervenidas en la Academia otras obras procedentes del convento del Rosario, el lugar en el que se habían almacenado los cuadros traídos desde el Alcázar de Sevilla, aunque solo se hace referencia específica a un par de obras, entre las que no está la de Pablo de Céspedes⁴². No se sabe si quedó enrollada *sine die* o si fue recompuesta en la Academia. Sí es seguro que no está

³⁷ Manuel Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla, el año de 1810*, Sevilla, E. Rasco, 1896 (1.ª ed.), y Sevilla, M. Carmona, 1917 (2.ª ed.). Recientemente ha vuelto a aparecer transcrito, Ferrín Paramio 2009, pp. 125 y ss.

³⁸ El número de registro de la pintura es el 149. Ferrín Paramio 2009, p. 270. Este documento también aparece citado por Bassegoda en Pacheco 1990, p. 639, nota 16.

³⁹ Estos son los términos con los que se expresa Melito en una carta fechada el 4 de octubre de 1810 de la que se da cuenta en Fernández Pardo 2007, I, p. 252.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 253.

⁴¹ Saltillo 1926, p. 48. Las peripecias del viaje de los cuadros han sido también desarrolladas por Fernández Pardo y Ferrín, a partir de una carta dirigida por el arabista José Antonio Conde, alto funcionario del Ministerio del Interior, a un francés de apellido Belloc. Véanse Fernández Pardo 2007, I, p. 252; y Ferrín Paramio 2009, pp. 125 y ss.

⁴² El documento se encuentra en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, leg. 34-5/1 y al parecer es una instancia de Mariano Salvador Maella dirigida a Pedro Franco, presidente de la Academia, fechada el 24 de abril de 1813 y publicada en Fernández Pardo 2007, I, p. 254.

entre las obras que pasaron a Francia, por lo que parece cierto que permaneció en Madrid.

En este punto se pierde la pista del lienzo creado por Céspedes para el refectorio de los jesuitas de Sevilla, y el nutrido grupo de especialistas que ha estudiado la obra del cordobés no ha podido establecer su paradero hasta ahora⁴³.

Gracias al inventario publicado por Gómez Imaz, en el que se especifican las medidas del cuadro de Céspedes (320 x 415 cm aprox.), puede establecerse un primer nexo de coincidencia que sustenta esta afirmación basada en el análisis formal anterior. La pintura conservada en la zona del Palacio Real de Madrid denominada «furreria de la reina Cristina» presenta hoy unas dimensiones (290 x 320 cm) claramente inferiores a las que relata el inventario de 1810. Actualmente, el cuadro aparece atribuido a Juan Luis Zambrano en el inventario de Patrimonio Nacional⁴⁴. No obstante, tanto Peter Cherry como Enrique Valdivieso, como hemos visto, habían atribuido la pintura a un seguidor de Zurbarán relacionado con el Maestro de San Hermenegildo.

Para la identificación de esta pintura del Palacio Real con la obra perdida de Céspedes se ha localizado en el Archivo General de Palacio toda una serie de datos que permiten sustentarla y darla como segura. La pista del cuadro se perdía en el almacén del convento del Rosario de Madrid, de donde posiblemente pasase a la Real Academia de San Fernando de Madrid, o bien, como se relata en uno de los documentos del traslado desde Sevilla, pasase a

manos del rey José, una vez descartada la posibilidad de su envío a París, para que le diera el uso que quisiera⁴⁵. Se sabe, además, que el trasiego de obras entre el Palacio Real y la sede de la Academia fue constante y abundante en los años que van de 1808 a 1814, por lo que la obra bien pudiera haber pasado a la real residencia en una fecha indeterminada, si bien los datos aportados por los inventarios disponibles de la Academia no permiten fijar la presencia del lienzo en aquella institución. La referencia certera de mayor antigüedad entre los diferentes registros conservados en palacio es de 1874, donde el lienzo aparece con los números 3 y 224 —numeración anterior— y coincide con las medidas actuales (280 x 320 cm)⁴⁶. Pese a que transcurren seis décadas sin noticias de la pintura, puede concluirse, con absoluta seguridad, que se trata de la obra de Céspedes, pues la única discordancia en los datos es la diferencia de medidas entre la obra que refiere el inventario del Alcázar en 1810 y la que ahora se contempla. Esta discrepancia se debe a que el lienzo se dañó durante el traslado, como ocurrió con tantos otros, y se recortó al colocarlo en el nuevo bastidor y restaurarlo. Esta circunstancia resulta evidente, sobre todo, en las figuras de los ángeles de los extremos, cortadas en el actual enmarque. Este hecho termina por refrendar en términos absolutos la suposición de que se trata de la obra de Céspedes y permite reconstruir casi completamente el periplo material de esta pieza clave para la historia de la pintura en Sevilla tanto desde el punto de vista iconográfico como formal.

Fig. 13 Pablo de Céspedes, *Cristo servido por los ángeles* (detalle de fig. 2)

43 Navarrete Prieto 2015, pp. 48-57, fig. III, 43.

44 Así figura en la base de datos Goya de Patrimonio Nacional, ref. BMP289P (consultada el 10 de julio de 2015). Esta atribución procede de Palencia Cerezo 2000, p. 80, nota 16.

45 El documento que aporta esta información es la ya referida carta de José Antonio Conde. Véanse Fernández Pardo 2007, I, p. 252; y Ferrín Paramio 2009, pp. 125 y ss.

46 La referencia se encuentra en el inventario denominado «Relación de cuadros existentes en el Real Palacio de Madrid que aparecen en el inventario general formado por la Dirección General del Real Patrimonio en 5 de abril de 1874»; se trata de una copia mecanografiada en 1942 del original perdido. Archivo General de Palacio, Administración General, leg. 40, exp. 15, fol. 1r.

