

Manuel Fernández Acevedo (Madrid, 1744-1800)

Un pintor desconocido al servicio de Carlos IV

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

RESUMEN

En las siguientes líneas se trata de reconstruir a través de unos pocos documentos y de unas cuantas obras firmadas la personalidad de Manuel Fernández Acevedo (1744-1800), pintor que trabajó al servicio del rey Carlos IV en las casas de campo de El Escorial, El Pardo y Aranjuez, así como en los palacios de Madrid, La Granja de San Ildefonso y San Lorenzo del Escorial. Su figura había quedado olvidada bajo el mayor protagonismo de sus contemporáneos, especialmente de Vicente Gómez. La organización de un catálogo provisional de su obra ayuda a destacar su estilo académico y su estética Rococó, aplicado a un tipo de pintura fundamentalmente religiosa y devocional, pero también se explora su grado de participación en las obras contratadas por sus contemporáneos para satisfacer las necesidades y el gusto de Carlos IV, tanto durante su etapa como Príncipe de Asturias, como posteriormente durante su reinado.

SUMMARY

In the next pages, I will try to reconstruct through some documents and a few signed works the artistically personality of Manuel Fernández Acevedo (1744-1800), painter in the service of Carlos IV in the country houses of El Escorial, el Pardo and Aranjuez, as well as in the palaces of Madrid, La Granja de San Ildefonso and San Lorenzo de El Escorial. His figure fell into oblivion under the prominence of His contemporaneous, specially that of Vicente Gómez. The organisation of a provisional catalogue of His work, help us to emphasise his Academic Style and Rococo Aesthetic in a eminently devote and religious painting. On the other hand, Fernández de Acevedo invested in commissioned works to satisfy the taste of King Carlos IV, both as Prince of Asturias and during His reign.

Hace algunos años A. E. Pérez Sánchez recogió en un importante artículo sobre Antonio Palomino dos *Inmaculadas Concepciones*, una conservada en la colección Bertrán de Barcelona y la otra en colección particular de Irún, ésta firmada "Azevedo F.", justificando su relación formal con el arte de Palomino y también con el de José Antolínez¹. No se señalaba en tal ocasión ni cronología, evidentemente posterior a la del pintor y teórico del arte, ni la relación estilística entre ambas obras, debidas desde mi punto de vista a una misma mano. En una larga nota a pie de página se sondeaba, sin éxito plausible, la posible identificación del tal Azevedo, descartándose que lo pudiera ser ni Cristóbal de Acevedo, pintor de estilo conocido; ni Antonio, documentado en Sevilla a comienzos del siglo XVII; ni Matías de

Acevedo, paisajista y al parecer pariente del toledano Luis Tristán².

La *Inmaculada Concepción* firmada de la colección particular de Irún, seguidora de modelos concepcionistas españoles de los siglos XVII y XVIII, pero a la vez con una factura muy característica resuelta con la técnica suave y esponjosa y el colorido apastelado del estilo rococó, nos ha servido de base para agrupar en torno a ella un nutrido grupo de pinturas –mayoritariamente *Concepciones*– todas muy similares entre sí, sin que se les pueda negar un estilo muy personal, especialmente en detalles secundarios, a través de los cuales afloraba la personalidad de un pintor por desvelar. Quizá lo más destacable de esta personalidad pictórica sea el carácter ecléctico de sus obras en las que combina las influencias

y el aprecio por las composiciones de los pintores españoles del siglo XVII, lo mismo de la escuela madrileña: Carreño, Solís, Antolínez, Cerezo, Palomino, Maella,...., como de la escuela sevillana, especialmente Murillo. A la vez, desde el punto de vista técnico, se percibe el gusto de la Corte en la segunda mitad del siglo XVIII, en especial de los decoradores italianos como Amiconi o Tiépolo.

Tres tipos de datos nos permiten ahora proponer la identificación de este Acevedo con un pintor de la segunda mitad del siglo XVIII. En primer lugar, la biografía de “Manuel Acevedo” que fue incorporada por Ceán Bermúdez en el Apéndice de su *Diccionario*, incluido en el tomo VI y por ello fuera de la ordenación alfabética general de la obra³, lo que sin duda pudo ser la causa de su no localización por Pérez Sánchez.

En segundo lugar, una brevísima nota de Sánchez Cantón al hilo de la condición de pintor de Cámara de Vicente Gómez Alfonso (Arganda del Rey, 1739 –San Lorenzo del Escorial, 1792), donde insertó otras informaciones sobre Manuel Fernández Acevedo, quien había colaborado con Gómez en todas cuantas empresas había realizado para el Príncipe de Asturias y futuro rey Carlos IV, en las Casitas del Escorial y del Pardo, y en la del Labrador de Aranjuez⁴. Fue Sánchez Cantón quien develó la existencia de un expediente personal de Acevedo, conservado en el Archivo General de Palacio, con la documentación generada por su viuda María Asensio, en demanda de alguna pensión.

Ni que decir tiene que para nosotros el Acevedo que firma algunos lienzos, el Manuel Acevedo de Ceán Bermúdez y el Manuel Fernández Acevedo del Archivo General del Palacio Real de Madrid son una única persona. Y es el mismo que Junquera Mato publicó con el nombre de Manuel de Acebedo o Aceredo en los documentos y facturas presentados por el pintor Manuel Pérez Tejero entre los años 1792 y 1800 a propósito de sus decoraciones en la Casa del Labrador de Aranjuez, mezclado entre otros oficiales de menor estima, a juzgar por las diferencias entre los salarios de unos y otros⁵.

El 9 de agosto de 1807 María Asensio, viuda de Acevedo, dirigía al rey un memorial en el que hacía constar que llevaba siete años viuda y “que su difunto marido tuvo el honor de servir a V. M. el espacio de 30 años en la clase de pintor estatuario, habiendo trabajado en las Casas de Campo de San Lorenzo y la del Pardo, continuando después con las mismas obras que V. M. se dignó confiarle, tal como en las del Labrador de Aranjuez, San Lorenzo, Palacio de San Ildefonso, Oratorio de V. M., Retrete de la Reyna Ntra. Sra. y otras que han merecido su Real Aprobación por su esmero y naturalidad”. La instancia fue favorablemente informada el día 17 de septiembre en San Ildefonso por D. Felipe Martínez de Viegol, quien no obstante hizo constar que

Manuel Fernández Acevedo “nunca fue pintor de Cámara, ni tubo (*sic*) otro nombramiento y sólo trabajó como compañero de D. Manuel Pérez, que fue pintor de Cámara Adornista”. Por tanto, la situación administrativa del pintor no estaba clara, pero la situación familiar de la viuda había quedado expresada con el suficiente patetismo como para conmover la piedad regia: tenía que mendigar para mantenerse ella y sus dos hijas enfermas. El rey Carlos IV le concedió 300 reales “por una vez” el día 7 de octubre⁶.

En los años siguientes, muerta su viuda, probablemente en el transcurso de la Guerra de la Independencia, fueron las dos hijas María de Acevedo y Sor Mariana de San Juan Evangelista, Concepcionista Franciscana, quienes el 9 de enero de 1815 solicitaron otra ayuda regia, anotando dentro de las rutinarias instancias otros datos interesantes: insistían en que su padre había sido “pintor honorario de Cámara” y que “sirvió por 12 años en la clase de oficial a D. Vicente Gómez y los restantes hasta 37 por su cuenta en unión de D. Manuel Pérez, y siempre para la figura, a satisfacción general”. Al parecer, al fallecer el pintor el rey Carlos IV había asignado a la viuda 5 reales diarios de pensión. Sin embargo, los esfuerzos de los funcionarios y de la administración de Palacio por fundamentar unas y otras aseveraciones no produjeron los resultados deseados, según se deduce del informe negativo del 29 de marzo⁷.

El 16 de abril de 1818 María de Acevedo, con un certificado de la parroquia de San Andrés de Madrid que la declaraba “pobre, vergonzante y viuda”, adujo nuevos argumentos, entre ellos que su padre no juró la plaza de pintor “por no haber dado (tiempo) su enfermedad”, pero que el Príncipe de Asturias (Carlos IV) le había señalado pensión del Bolsillo Secreto, que cesó por escasez del Real Herario. Gracias a este documento, el 4 de mayo María de Acevedo obtuvo una ayuda de cuatro duros, que no paliaron sustancialmente su situación, pues volvió a recurrir a la piedad regia el 8 de junio de 1820 con una exposición aún más penosa, pues solicitaba la ayuda para medicinas y alimentos, argumentando que la negativa la llevaría a la tumba⁸.

En tercer lugar, otros datos para el conocimiento de la obra y el estilo de Acevedo como pintor han sido las comitancias estilísticas de las Inmaculadas Concepciones de Irún y de la colección Bertrán de Barcelona, con las figuras que decoran los techos de algunas habitaciones de la Casita del Príncipe del Escorial (sala I), especialmente la *Alegoría de España protegiendo a las Artes*, contratadas o dirigidas por Vicente Gómez⁹, pero ejecutadas con colaboración declarada, lo que abre paso al análisis formal de la parte de cada uno: V. Gómez, Manuel Pérez y Manuel Fernández Acevedo en el resto de los palacetes neoclásicos patrocinados por Carlos IV, con la advertencia meto-

dológica de que los documentos destacan a Acevedo como “pintor estatuario” y pintor “siempre para la figura”, mientras que a Vicente Gómez se le señala en un informe del marqués de Valdecorzana como “un excelente pintor de ornato” cuando solicitó en título de pintor de Cámara en 1789¹⁰ y a Manuel Pérez como un “pintor adornista”¹¹.

La biografía de Ceán Bermúdez es breve y escueta, pero tiene sobre otras la ventaja de recoger datos próximos sobre un pintor contemporáneo, cuya semblanza incorporó en el Apéndice, por haber muerto en 1800, el mismo año de la edición de la obra. El texto íntegro de esta biografía dice: “Nació en Madrid el año 1744, y fue discípulo de D. José López, mas copiando por buenos originales se aventajó al maestro. Pintó muchas obras para fuera de Madrid y para particulares, y sólo conocemos de su mano un S. Juan Bautista y un S. Francisco, colocados en los retablos, cerca del coro, en las monjas de la Latina. Falleció en su patria a los 56 años de edad, y se enterró en la parroquia de San Millán”. De lo manifestado por Ceán Bermúdez, quizá lo más interesante sea el hecho de señalar a su maestro directo, un tal José López, que lo mismo podría ser el escultor también biografiado por Ceán¹², como un discípulo de Murillo, igualmente recogido por el autor del *Diccionario*¹³, sobre todo si tenemos en cuenta el eco de las composiciones del maestro sevillano en la obra de Acevedo. Sea como fuere, el hecho es que se le pierde la pista en la documentación publicada sobre pintores madrileños. No sabemos que relación pueda tener con un José Fernández de Acevedo, hijo de Manuel y de Josefa Dorado que, con 13 años, ingresaba en noviembre de 1755 en los estudios de la Academia de San Fernando¹⁴.

No parece que haya correspondencia entre los 30 años de servicio al Rey que la viuda del pintor cita en el *Memorial* de 1807, lo que sitúa el comienzo de esta dedicación en 1770, y los 37 que la hija cita en 1815. Aquellos coinciden *grosso modo* con los de Vicente Gómez que, según los documentos de su expediente personal se inició en el servicio regio en 1772¹⁵. Estos habrá que entenderlos como los de duración total de su carrera como pintor, iniciada aproximadamente a los 19 años, hacia 1763, y desarrollada primero de modo independiente, luego en colaboración con Gómez y finalmente como oficial de Manuel Pérez. El informe de las hijas dice expresamente que estuvo 12 años como oficial de Vicente Gómez, a la sazón sólo cinco años mayor que Acevedo y por tanto casi coetáneo. Podríamos pensar que estos 12 años ocuparon el periodo inicial de la carrera de Acevedo, lo que fijaría la colaboración entre 1763 y 1775, ocupando los años iniciales de las decoraciones del Príncipe de Asturias. También indica el mismo informe que otros 25 años restantes, hasta la muerte de Fernández Acevedo, “estuvo por su cuenta en unión de



Fig. 1. Inmaculada Concepción. Irún, propiedad privada.

D. Manuel Pérez”, por lo que cabría suponer que la compañía con Pérez fue mucho más duradera y estable entre los años 1775 y 1800. Y efectivamente entre 1792 y 1800 los documentos demuestran que Fernández Acevedo estuvo trabajando como oficial de Manuel Pérez Tejero en El Escorial y Aranjuez.

Cuando Manuel Pérez sucedió a Jacinto Gómez en las decoraciones de los Reales Sitios a partir de 1792¹⁶, Acevedo volvió a ser el oficial hábil y experimentado en sembrar con pequeñas figurillas los techos de paneles, franjas, roleos y todo el repertorio decorativo del estilo Carlos IV. O su mayor edad, o su dedicación específica a las figuras harían que su trabajo se apreciara económicamente más que el del resto de los pintores de la cuadrilla y muy poco por debajo del director de la obra. Así, en una factura del 5 de julio de 1795 “a cuenta de jornales y gastos invertidos en los tres techos que ha pintado al temple en la Casa del Labrador”, comenzados a primeros de abril y acabados el 27 de junio, Acevedo cobraba 60 reales diarios, sólo superado por los 75 de Manuel Pérez Tejero, y por encima de los jornales de Miguel Díaz (45 reales/día), Manuel Castaño 30 reales/día) o Francisco Miguel (10 reales/día)¹⁷.

A partir del 13 de enero de 1799 la cuadrilla se había dedicado a la pintura al óleo de “tres techos en la Casa de Campo de El Escorial”, presentando Manuel Pérez la factura el 15 de noviembre. Durante 265 días Acevedo percibió un jornal de 60 reales diarios, sólo 5 menos que Pérez Tejero y aproximada mente el doble que los demás pintores¹⁸.

A finales de 1799 Manuel Pérez asumió otros trabajos en una de las casas de campo del Escorial, en la Casa del Labrador y en el Palacio de Aranjuez. Es probable que Acevedo muriera en el transcurso de estas obras, pues sólo trabajó 92 días a 50 reales diarios, frente a la media



Fig. 2. *Inmaculada Concepción*. Barcelona, colección Bertrán.

de 269 días que trabajaron Manuel Castaño y Juan Manuel de las Heras¹⁹.

Las referencias cronológicas publicadas por Ceán coinciden con las fechas expresadas en los memoriales enviados al Rey por la viuda e hijas del pintor. En todo caso sorprende que Ceán Bermúdez, buen conocedor de los ambientes artísticos académicos y cortesanos, no recordase esta larguísima ocupación de Acevedo al servicio del Príncipe de Asturias (desde 1772) y luego Rey Carlos IV (desde 1788). Sólo la mayor importancia de Gómez —cinco años mayor que Acevedo— y el carácter colectivo de las decoraciones de las Casitas del Escorial, El Pardo y Aranjuez podrían explicar el olvido de Ceán de modo satisfactorio. A pesar de no haberle sido expedido título de Pintor del Rey y de no haber jurado su cargo, tal y como señalan los memoriales de las hijas de Acevedo, tanto su viuda, como las referidas hijas fueron socorridas por el Rey Carlos IV en sus demandas. Sin duda alguna, y más allá de la piedad regia, el gesto supone el reconocimiento profesional a los servicios y cualidades artísticas del pintor.

EL ESTILO Y LA OBRA

Los memoriales que componen el expediente personal de Manuel Fernández Acevedo, escritos por su viuda



Fig. 3. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

e hijas, resaltan en dos momentos un rasgo estilístico de la obra de nuestro pintor. En un momento se refieren a su condición de “pintor estatuario” y en otro a su ocupación “siempre para la figura”. Ambas etiquetas, aunque sean aisladas, dicen mucho sobre las cualidades de Acevedo como pintor, pero en comparación con la de “pintor de cámara adornista” que se le atribuye en el memorial de 1818 a Manuel Pérez revelan el específico lugar de nuestro pintor en las empresas decorativas, de carácter colectivo, que contribuyeron a modificar el carácter de la pintura mural cortesana en el último tercio del siglo XVIII, dando paso a las decoraciones de estilo pompeyano, inspiradas en los hallazgos arqueológicos de la Roma clásica (Pompeya y Herculano) y en las decoraciones renacentistas de la escuela de Rafael Sanzio (Logias del Vaticano,...). Ambas etiquetas deben ser entendidas en el contexto de las decoraciones promovidas por el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, y también en el de la doctrina académica relativa a los diversos “géneros de la pintura” que, si bien no llegó a tener entre nosotros una formulación teórica rigurosa, si es fácil rastrear y percibir en las respuestas a las muchas peticiones de honores académicos, asentadas en las Actas de la Academia de San Fernando. No ofrece ninguna duda a que se refiere la condición de pintor “de figura”: son figuras humanas empleadas en composiciones alegóricas, mitológicas o



Fig. 4. *Inmaculada Concepción*. Avila, *Convento de Santa Teresa de Jesús*.



Fig. 5. *Inmaculada Concepción*. *Paradero desconocido*.

históricas, o también aisladas, con un fin moral que no pueden transmitir ni los animales, ni las plantas, que en el orden de la creación divina pertenecen a un reino inferior. Desde mi punto de vista la etiqueta de “pintor estatuero” debe ser explicada como un complemento a la de “pintor de figura”, más si se tiene en cuenta el crecido número de figuras de porte clásico pintadas a la grisalla en las decoraciones de estilo pompeyano.

Sirve el párrafo anterior para plantear que en la más o menos larga colaboración de Acevedo con Vicente Gómez y con Manuel Pérez, desarrollada en la Casita de Abajo del Escorial, en la Casita del Príncipe del Pardo, en la Casa del Labrador de Aranjuez, amén de otros recintos de los palacios Real de Madrid, de Aranjuez y del Escorial, las salas encargadas por lo general a Vicente Gómez o a Manuel Pérez contaron con la inestimable colaboración de Acevedo, pintando “estatuas” a la grisalla de niños desnudos, frágiles matronas romanas o recuadros y cartelas con exquisitas figuras del más delicado gusto rococó, componiendo escenas alegóricas o mitológicas. Una gran parte de estas decoraciones, las que las justifican desde el punto de vista temático y argumental, fueron pintadas por este pintor que quedó ocultado por el peso de la burocracia. El estilo repetitivo y minucioso de este tipo de trabajos dificulta extraordina-

riamente la disección de la parte que corresponde a cada uno de los pintores, pero la tarea más personal es sin duda la de quien concibió las decoraciones como conjuntos –Vicente Gómez y Manuel Pérez– y la de quien vivificó con composiciones figurativas las superficies –Manuel Fernández Acevedo–. La mayor parte de estas decoraciones carece de un estudio sistemático²⁰.

Además de las numerosísimas figuras incluidas en los techos contratados bien por Vicente Gómez, bien por Manuel Pérez, para la decoración de los palacios de Carlos IV, existen numerosas obras atribuibles a Acevedo realizadas al óleo. Tienen la particularidad de ser obras de temática religiosa y mayoritariamente representaciones de la *Inmaculada Concepción*. Su tamaño es en general reducido, salvo excepciones, lo que se adapta bien a los fines de la devoción privada. A ello contribuye además el colorido claro, de tonos apastelados, así como las atmósferas doradas de los celajes, que algunas veces adquieren un tono más frío en la gama de los grises, azules y verdes, tan característica del gusto neoclásico. Desde el punto de vista técnico, la hechura pictórica de Acevedo parte de la preparación terrosa de los lienzos, una base fuerte que posteriormente aprovecha como fondo de algunas figuras, especialmente las cabezas de los ángeles que se funden con los celajes dorados. Sobre esta prepa-

ración el pintor aplica sus colores muy fluidos, con una pincelada redonda que produce en las telas y paños una sensación algodonosa y mullida, sin aristas ni pliegues bruscos. Las figuras principales siempre quedan perfectamente definidas, especialmente los rostros, las manos y los pliegues que delimitan los volúmenes fundamentales de cada obra, entre los cuales no obstante es frecuente que se manifieste la imprimación rojiza de la tela. Las numerosas cabezas de querubos con las que skembra las glorias celestiales suelen quedar fundidas con los fondos, aprovechando la entonación dorada y rojiza. En los rasgos fisonómicos de estas figuras es donde se revela con más fuerza la personalidad de Acevedo, hasta el extremo de que estas cabezas son equivalentes a su firma y aún más importantes que ella como factor de atribución de pinturas. Con estos rasgos estilísticos, manejados con una envidiable técnica y soltura, Acevedo reinterpretó en la segunda mitad del siglo XVIII numerosos modelos de la Inmaculada Concepción, sirviéndose de los creados en el XVII por Carreño de Miranda, José Antolínez, Murillo o Antonio Palomino, unas veces simplificándolos y otras enriqueciéndolos con masas de ángeles, aunque siempre aportándoles un tratamiento técnico propio, en consonancia con su época y con el gusto dominante de los colores claros apastelados: azules, rosas pálidos, verdes manzana, amarillos o azules, además de los blancos nacarados de las carnaciones. Las figuras de las vírgenes adquieren en su obra un aspecto dulce, infantil y amueñado, en perfecta correspondencia con el destino devocional que debieron tener muchas de estas obras.

IV. CATALOGO PROVISIONAL DE OBRAS

Por el carácter fundamentalmente religioso y temáticamente reiterativo que ofrece nuestro conocimiento actual de la obra de Acevedo hemos optado por establecer un catálogo provisional en dos apartados de A) lienzos y B) pinturas murales.

En el apartado A) se incluyen tanto las obras citadas por Ceán Bermúdez, como las obras firmadas y las que ahora atribuimos por vez primera en base a sus caracteres estilísticos.

En el apartado B) sólo se recoge lo más evidente dentro de las obras encargadas a Vicente Gómez, pues las decoraciones y sus temas requieren un estudio pormenorizado. Es probable que muchas de las figuras e historias sean suyas, especialmente en la Casita del Príncipe (o de Abajo) de El Escorial y en algunas de las decoraciones de la Casa del Labrador de Aranjuez.

Uno de los problemas que plantea por el momento este mínimo catálogo es la imposibilidad de establecer una cronología dentro de su obra, algo que sólo es parcialmente posible en las decoraciones murales y en el

caso de la *Inmaculada Concepción* (Madrid, propiedad privada), que es copia del modelo contemporáneo que Maella pintó para el retablo mayor de la Capilla Real del Palacio de Aranjuez hacia 1788-1789.

A) Lienzos.

San Juan Bautista.

Madrid. Convento de la Latina.

Citado por Ceán Bermúdez, junto con su compañero *San Francisco*, en los retablos cerca del coro de la iglesia conventual de las monjas de la Latina.

Actualmente en paradero ignorado o quizá desaparecidos.

Bibliografía: CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.* 1800, VI, p. 55.

San Francisco.

Madrid Convento de la Latina.

Pareja del anterior. *Vid. supra.*

Inmaculada Concepción (Fig. 1)

Óleo sobre lienzo, 124 x 93 cms.

Firmado: "Azevedo F".

Irún. Propiedad privada.

Dado a conocer en una escueta noticia por H.V.B. Según Pérez Sánchez muestra una directa derivación de los "modos y modelos de Palomino, y que sin duda (su autor) hubo de ser un discípulo con más evidencia que algunos citados por tales..."

Esta pintura y la perteneciente a la colección Bertrán de Barcelona (*vid. infra*) derivan de modelos como la *Inmaculada Concepción* del Museo del Prado, depositada en el Museo de Bellas Artes de Granada, con la misma actitud de la cabeza baja y la mirada ladeada, que recuerdan a José Antolínez.

Bibliografía: H.V.B. "Un cuadro de Acevedo en Irún", en *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1967, p. 111. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Notas sobre Palomino pintor", en *Archivo Español de Arte*, XLV, 1972, pp. 266-267, lám. XII.

Inmaculada Concepción (Fig. 2).

Óleo sobre lienzo. No constan las medidas.

Firmado: "Azevedo F" en el ángulo inferior izquierdo. Barcelona. Colección Bertrán.



Fig. 6. *Inmaculada Concepción*. Sigüenza, mercado de arte.



Fig. 7. *Inmaculada Concepción*. Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Palacio de los Borbones.

Versión prácticamente sin variantes de la anterior, fue dada a conocer por Pérez Sánchez, probablemente a través de la fotografía del Archivo Mas de Barcelona que data de 1954 (serie G/nº34053). En ella se lee claramen-

te la firma, extremo no tenido en cuenta por Pérez Sánchez, quien la adjudica a “un discípulo (de Palomino) por ahora no identificado” y la estima como “de calidad más débil” que la de Irún.



Fig. 8. *Inmaculada Concepción*. Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Claustros Menores.



Fig. 9. *Inmaculada Concepción*. Madrid, parroquia de Santa Cruz.



Fig. 10. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.



Fig. 11. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

Bibliografía: PÉREZ SANCHEZ, 1972, p. 267, lám. XII.

Inmaculada Concepción (Fig. 3).

Óleo sobre lienzo.

Madrid. Propiedad privada.

En lo esencial sigue el mismo modelo de Palomino de las dos versiones anteriormente reseñadas en la colección Bertrán de Barcelona y en propiedad privada de Irún, así como en la que se conserva en el convento de Santa Teresa de Avila. Sus rasgos diferenciadores estriban en primer lugar en la colocación lateral de la paloma del Espíritu Santo, en la reducción de cabezas de querubines alrededor de la cabeza de la Virgen y también en la simplificación de los ángeles de la peana reducidos a tres: uno con la palma hacia abajo atizando la cola de la serpiente, otro portando el espejo y uno tercero, de media figura cortada en el borde inferior, que agarra por la cabeza a la serpiente con la manzana en la boca.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 4).

óleo sobre lienzo, 190 x 138 cms.

Avila. Convento de Santa Teresa de Jesús. (PP. Carmelitas).



Fig. 12. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

Situado en la iglesia conventual, a los pies de la nave de la Epístola.

Sigue los modelos de Palomino y es similar a la de Irún, manteniendo el ángel de la peana con la palma hacia el suelo en actitud de atizarle a la serpiente. A la vez, presenta respecto a esa versión algunas leves diferencias que se concretan en detalles secundarios como pueden ser el agrupamiento de cabecitas de querubines en la zona central del lateral derecho, detalle éste en el que se asemeja más a otra versión de propiedad privada madrileña, respecto a la cual introduce un ángel con vara de azucenas en el lado izquierdo de la peana. El colorido es muy característico: la figura de la Virgen se dispone sobre un fondo dorado con su sólido perfil revestido de un manto azulado sobre una túnica blanca. Los angelitos ponen una nota complementaria con sus carnaciones nacaradas y sus cendales blancos y carmines.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 5).

Óleo sobre lienzo.

Letrero apócrifo, simulando una firma: "Fco. Pz. de Pineda Ft. 1665/ Dº de E. Murillo"

Conocida a través de un positivo por contacto del Archivo Moreno de Madrid (nº 12469-17), con posterior-



Fig. 13. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*



Fig. 14. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*

ridad se realizaron otra fotografías de este lienzo que constan en el Instituto Amatller de Barcelona con los números G-46578, 46579 y 46580. El estilo general revela que se trata de una obra de Acevedo y de las más complejas, siguiendo a José Antolínez. El negativo muestra un marco de cadenetas planas, muy característico del reinado de Carlos IV e igual que el que acompaña a otros lienzos del pintor.

El letrero en el centro del borde inferior es claramente un añadido posterior, que indica hacia un pintor sevillano de la segunda mitad del siglo XVII y señala de modo totalmente increíble su condición de discípulo de Murillo.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 6).

Óleo sobre lienzo. 120 x 80 aproximadamente.
Sigüenza. Mercado de arte.

Marco original de época, tallado con cadenetas planas y dorado. El modelo de esta Concepción interpreta composiciones de Carreño de Miranda, imprimiéndole a la figura un tono grandioso y solemne, levemente contrarrestado por la cabeza inclinada, los picos del manto recogidos en el brazo y las manos no abiertas, sino juntas a lo Antolínez.

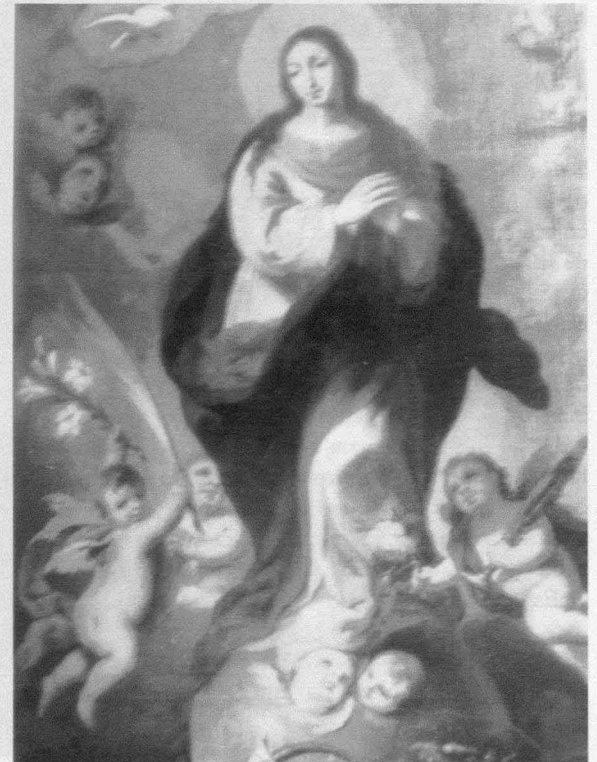


Fig. 15. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*



Fig. 16. *Inmaculada Concepción*. Propiedad privada.

Vista por vez primera en agosto de 1988, aún pertenecía al mismo propietario en 1997.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 7).

óleo sobre lienzo.

Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Palacio de los Borbones.

Según las referencias fotográficas del Patrimonio Nacional estuvo hasta 1989 en el antedespacho del Delegado del Real Sitio y desde 1990 en la segunda sala del Palacio de los Borbones, con una atribución a Bayeu.

La figura de la Virgen presenta un esquema fuertemente aplomado, con perfil fusiforme. Inclina la cabeza como los modelos de José Antolínez y junta las manos en el frente a la altura de la cintura. Destaca sobre un fondo azulado recubierto por resplandores dorados y se eleva sobre una peana integrada por el globo terráqueo rodeado de nubes, la serpiente y tres ángeles, dos de los cuales llevan dobles atributos: palma y espejo uno de ellos y el otro la azucena y la rosa.

Esta pintura puede considerarse como una versión enriquecida del ejemplar conservado en Sigüenza (pro-



Fig. 17. *Inmaculada Concepción*. Propiedad privada.

iedad privada), aunque su excelente estado de conservación construye a destacar la frescura y viveza del colorido.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 8).

óleo sobre lienzo. 146 x 104 cms.

Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Claustros Menores del Convento.

Se trata de otra versión diferente del tema de la Concepción conservado en el Monasterio (Nº. inv. 35.302), identificable con la referencia fotográfica 190 C 40048/35302.

Desde el punto de vista iconográfico deriva de la *Inmaculada Concepción* de la Fundación Oscar Cintas de Nueva York, atribuída a Murillo. Con ella presenta notables concomitancias como el esquema general del perfil y los ropajes lateralizados hacia la izquierda de la composición, aunque Acevedo dispuso en su pintura la cabeza inclinada hacia abajo, reforzó la corona de cabezas de querubes fundidos en el celaje dorado y aligeró la carga de figuras de la peana, reduciendo los ángeles a dos y añadiendo varios querubes. Las puntas de la luna adoptan también la misma inclinación que en el referente murillesco. En lo que



Fig. 18. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

respecta al colorido, la gama es muy reducida: azules y blancos, con carmines para las carnaciones, ocre amarillos y algún toque carminoso en los ropajes de los ángeles.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 9).

óleo sobre lienzo, 180 x 125 cms.

Madrid. Parroquia de Santa Cruz. Museo.

De modelo similar a la anterior, aunque con un rostro más aniñado y un mayor movimiento al acentuar el contraposo y el avance de la pierna izquierda. Un grupo de tres ángeles con espejo, rosa y palma, y lirio componen la peana sobre la que se yergue la Concepción. De todos los ejemplares conocidos quizá sea éste el que muestra un colorido más denso, con colores negros más profundos, aunque los modelos femeninos y de ángeles no dejan lugar a dudas sobre la autoría.

Sin bibliografía conocida.

Inmaculada Concepción (Fig. 10).

óleo sobre lienzo, 177 x 124 cms.

Madrid. Propiedad privada.

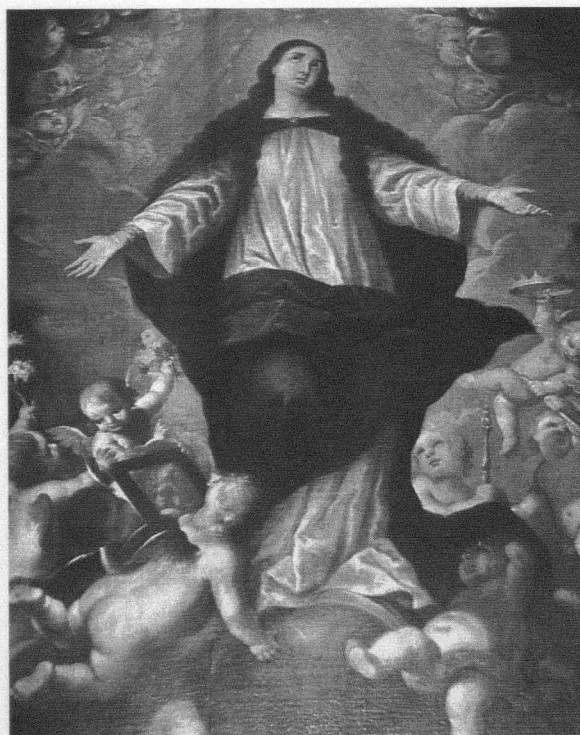


Fig. 19. *Inmaculada Concepción*. Toledo, Seminario Conciliar.

Vista en marzo de 1993.

Sigue un modelo de Bartolomé Esteban Murillo, conocido como *Inmaculada del Espejo* o "*de los Carmelitas*", por haberse conservado durante el siglo XVIII en el convento de San Hermenegildo de la calle de Alcalá de Madrid, siendo hoy una de las joyas del Museo Ferré de Ponce (Puerto Rico).

La composición resulta extremadamente sencilla, con la figura de la Virgen erguida sobre el globo terráqueo, rodeado de ángeles con la palma y el espejo. Resulta muy característico del pintor la aureola dorada tachonada de cabezas de querubines que tras la Virgen forma una especie de hornacina cóncava.

Salvo variaciones en los plegados y en los ángeles de la peana es muy similar a la que luce el letrero de Francisco Pérez de Pineda.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 11).

óleo sobre lienzo, 146 x 100 cms.

Madrid. Propiedad privada.

Vista en noviembre de 1991.

Para la ejecución de este lienzo Acevedo siguió el modelo de la "*Concepción Grande*" de Murillo, conservada en la sacristía de la catedral de Sevilla, depurando



Fig. 20. *Virgen Dolorosa*. Madrid, propiedad privada.



Fig. 21. *Virgen Dolorosa*. Madrid, propiedad privada.

su complejo acompañamiento y variando las manos juntas hasta hacerlas posar en el pecho. El excelente estado de conservación muestra en toda su pureza el estilo delicado de Acevedo, utilizando los modelos seiscentistas más afines y del gusto de la sociedad del siglo XVIII, interpretándolos con una pincelada mullida y con un colorido claro y luminoso de entonaciones plateadas.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 12).

óleo sobre lienzo, 145 x 115 cms.

Madrid. Propiedad privada.

Acevedo copia un modelo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII que, por lo quebrado de sus paños, suele atribuirse a Francisco Solís, aunque por el momento no haya sido localizado ningún ejemplar firmado. De dicho original se conservan muchas versiones de los siglos XVII y XVIII, como la que decora la clave del arco triunfal del presbiterio de la iglesia de Monserrat de Madrid, la de la antigua colección Casa Torres o la de la parroquia de la Asunción de Ezcaray, (La Rioja).

La aportación de nuestro pintor se limita a los ángeles del lado derecho que, casi fundidos con las nubes, extienden sus brazos para alcanzar la estrella.

Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 13).

Óleo sobre lienzo. 130 x 120 cms. (sic)

Propiedad privada.

Considerada como de escuela española del siglo XIX, fue puesta a la venta en la sala de subastas Santiago Durán de Madrid en diciembre de 1993, haciendo el lote nº 731. Su estado de conservación era excelente, sin forrar y con su marco original de cadenas planas de estilo Carlos IV. Sigue el modelo de Francisco Solís anteriormente citado y prácticamente no presenta ninguna variación respecto a él.

Bibliografía. *Santiago Durán, Subastas de Arte*. Subasta nº283, 22 y 23 de Diciembre de 1993, lote 731.

Inmaculada Concepción (Fig. 14)

óleo sobre lienzo, 146 x 110 cms.

Propiedad privada.

En excelente estado de conservación, sigue el mismo modelo de la *Inmaculada* anteriormente catalogada, aunque con leves variantes en las cabezas de querubines del ángulo superior izquierdo.

Fue puesta a la venta en *Ansorena, Subastas de Arte*, de Madrid, el 26 de mayo de 1993, haciendo el lote 120 A del

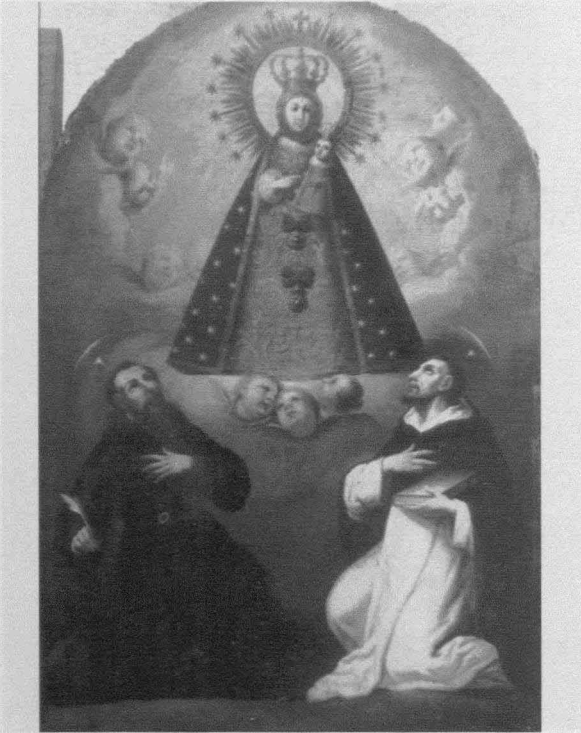


Fig. 22. *Virgen de Atocha con San Agustín y Santo Domingo de Guzmán. Propiedad privada.*



Fig. 23. *San Juan Evangelista. Madrid, propiedad privada.*



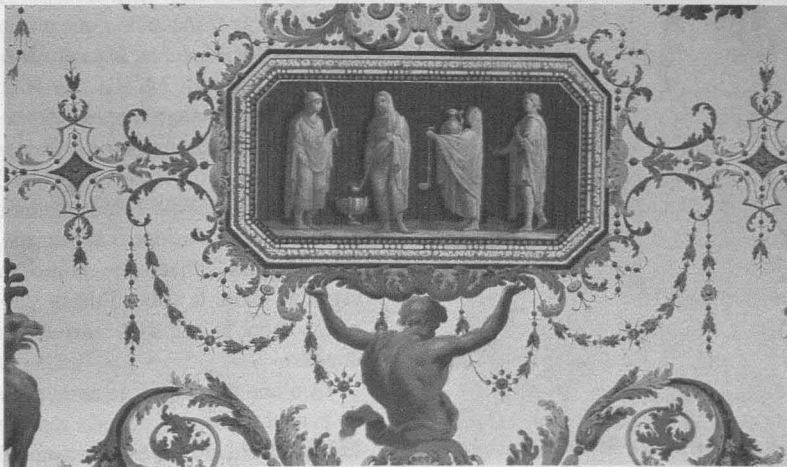
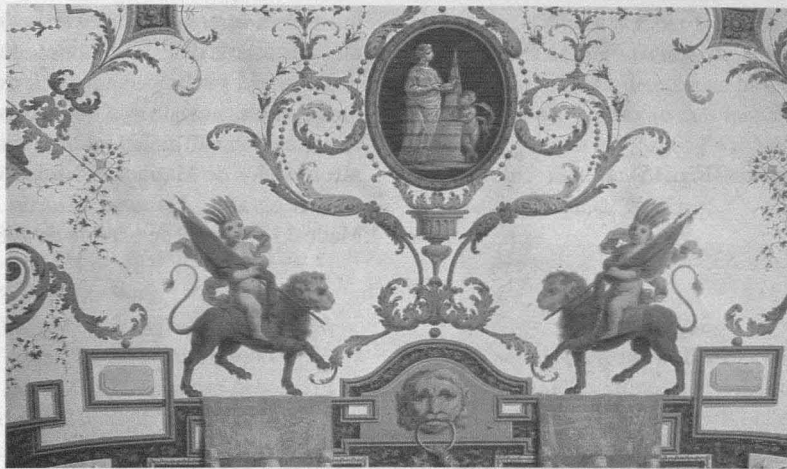
Fig. 24. *San Juan Evangelista en Patmos. Madrid, propiedad privada.*



Fig. 25. *San Juan Evangelista en Patmos. Huelva, Museo.*



Fig. 26. *España protegiendo a las Artes. San Lorenzo del Escorial, Casita del Príncipe, Sala I del pabellón derecho*



Figs. 27 y 28. *San Lorenzo del Escorial, Casita del Príncipe, Sala I del pabellón derecho: detalles.*



catálogo, donde se incluía su reproducción y se consideraba certeramente como de escuela madrileña del siglo XVIII.

Bibliografía: *Subastas Ansorena*, CLXVIII, 26-27 mayo de 1993, lote 120 A.

Inmaculada Concepción (Fig. 15).

óleo sobre lienzo.

Firmado.

Propiedad privada.

Al parecer firmada en el ángulo inferior izquierdo y vendida en Ansorena en fecha desconocida, sin que haya sido posible hallar su referencia en el catálogo correspondiente. A través de la fotografía proporcionada por el vendedor, la composición sigue genéricamente modelos de Antolínez y de Carreño de Miranda. En ella destaca su perfilamiento de la cabeza y del nimbo circular rodeado de estrellas, con la paloma del Espíritu Santo lateralizada en el ángulo superior izquierdo. En la peana los ángeles se caracterizan por portar dobles atributos marianos: el espejo y la rosa el de la derecha y la palma y las azucenas el de la izquierda. Por lo demás, las cabezas de los querubos son las habituales de mofletes hinchados y largos, trazados con un certero brochazo curvilíneo.

Inmaculada Concepción (Fig. 16)

óleo sobre lienzo. 105 x 81 cms.

Propiedad privada.

Fue puesta a la venta en la subasta de la sala Fernando Durán el 17 de octubre de 1989, lote nº 48. En el reverso llevaba una etiqueta de la Junta de Incautación con el nº 19106 de los Duques de Alba.

Aunque el carácter general de la composición se aleja algo de los modelos más comunes de Acevedo, algunas cabezas de querubines situadas en la peana de la figura mostraban los rasgos estilísticos de nuestro pintor. Lo más destacable de esta composición quizá fuera el gesto de la cabeza vuelta hacia lo alto, unida a un perfil fusiforme y compacto de tipo tradicional madrileño, como si el pintor hubiera incorporado el conocimiento de algunos modelos de Mariano Salvador Maella.

Bibliografía. *Fernando Durán. Subastas de Arte*. Madrid 17,18 y 19 de octubre de 1989, nº 48, ilustración.

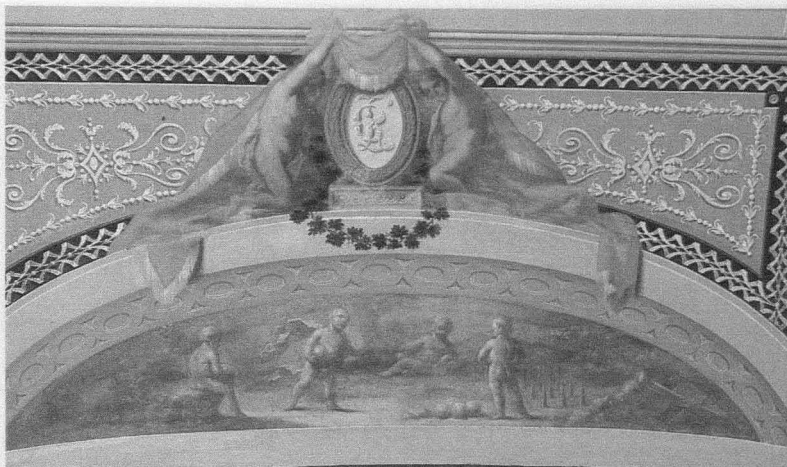
Inmaculada Concepción (Fig. 17)

óleo sobre lienzo. 102 x 75 cms.

Propiedad privada.

Puesta en subasta por Ansorena en Madrid el día 15 de junio de 1994, con el nº 32, siendo considerada como obra de escuela sevillana del siglo XVIII. Se trata de una versión de la Concepción que enriquece el repertorio de Acevedo mediante la incorporación de un modelo de Mariano Salvador Maella. En concreto Acevedo debió valerse de su estancia en Aranjuez decorando la Casita del Labrador para copiar la *Concepción* de Maella que ocupa el retablo mayor de la Capilla Real del Palacio, pintada hacia 1778-1779, fecha ante *quem* para la pintura de Acevedo. Respecto al original nuestro pintor introdujo algunas variaciones, como suprimir la corona de estrellas sobre la cabeza de la Virgen o reducir la gran peana sobre la que se eleva su figura, así como algunos ángeles.

Con una diferencia de un centímetro en el alto y otro en el ancho Morales y Marín reproduce una pintura similar a la de Acevedo. La comparación entre las dos fotografías no ofrece ninguna diferencia. Creo que se trata de la misma obra y que no puede ser considerada, como



hace el citado autor, boceto del gran lienzo de Aranjuez. La fisonomía de los ángeles y querubines delata claramente la personalidad artística de Acevedo y la blandura de la pincelada es totalmente ajena al abocetamiento cortante y anguloso de Maella.

Bibliografía. *Ansorena, Subastas de Arte*. Madrid, 15 y 16 de junio de 1994, lote nº 32. Morales y Marín, José Luis. *Mariano Salvador Maella. Vida y Obra* (Zaragoza, 1996), p.117.

Inmaculada Concepción (Fig. 18).

óleo sobre lienzo. 145 x 100 cms.

Madrid. Propiedad privada.

Visto el 5 de junio de 1997.

Recoge el modelo concepcionista de Carreño de Miranda, si bien hace que la Virgen junte las manos sobre el pecho, del mismo modo que en la versión de Sigüenza, lo que ayuda a consolidar aún más el efecto rotundo de la composición. Su perfil delimitado por los tonos blancos y azules de la túnica se recorta sobre un fondo ocre amarillo en el que, como es habitual, se funden las cabezas de querubines, mientras que en la peana el detalle más llamativo es el ángel que porta el cetro y la corona.

Con su marco original, de estilo y época Carlos IV.
Es obra inédita.

Inmaculada Concepción (Fig. 19).

óleo sobre lienzo. Grande.

Toledo. Seminario Conciliar.

Se trata de uno de las obras más monumentales de Acevedo, que sigue fielmente un modelo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, considerado como de Juan

Carreño de Miranda (A.E.Pérez Sánchez: *Carreño, Rizi y Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, p. 209, nº 26). Prácticamente no existen entre modelo y copia variaciones notables, evidenciándose el estilo de Acevedo en algunas figuras de ángeles, como los que se hallan bajo la mano derecha de la Virgen, a los que el pintor ha prestado un dibujo más insistente y una mayor corpulencia, junto a los rasgos fisonómicos habituales.

Es obra inédita, cuyo conocimiento debo al Prof. Fernando Collar de Cáceres.



Figs. 29, 30 y 31. *San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, Sala III del pabellón derecho: detalles.*



Fig. 32. San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, planta alta: Alegoría.

Virgen Dolorosa (Fig. 20).
 óleo sobre lienzo. 92 x 70,5 cms.
 Firmado: "Azebedo F".
 Madrid. Propiedad privada.

Gracias a la firma que luce en el lateral inferior fue catalogada como obra de "Manuel Acevedo/Madrid, 1744-1800" y como una de las pocas obras firmadas por el autor. Se trata de una dignísima, elegante y sentida versión de la Dolorosa, de larga tradición en la pintura y escultura españolas de los siglos XVII y XVIII, inspirándose en ocasiones en modelos de Tiziano y de Ribera.

La Virgen aparece representada dentro de un óvalo fingido, de media figura con el gesto dolorido, las manos juntas sobre el pecho y éste atravesado por un cuchillo. Está en ademán de meditación sobre la corona de espinas y dos clavos que yacen sobre una roca. La figura irradia luminosidad sobre el fondo ocre dorado en el que quedan fundidas dos parejas de querubes de fisonomía característica en el pintor.

Bibliografía. *Finarte España. Subastas*. Subasta E5, 23 de mayo de 1996. Lote nº 23.

Virgen Dolorosa (Fig. 21).
 óleo sobre lienzo. 102 x 88,5 cms.
 Madrid. Propiedad privada.

Similar a la anterior, respecto a la cual presenta tres variantes fundamentales: introduce el pie de la cruz como referencia a la pasión de Cristo, elimina los querubes del fondo, ahora menos luminoso y simplificado, y varía la disposición de los dos clavos sobre la roca.

Es obra inédita.

Virgen de Atocha con San Agustín y Santo Domingo de Guzmán (Fig. 22).

óleo sobre lienzo. 66,5 x 46,5 cms. en medio punto.
 Propiedad privada.

Vista en noviembre de 1990, compareció en Feriarte en 1991 en el local de D. Salvador Ribes, de Valencia, con la iconografía de la Virgen de los Desamparados, totalmente incorrecta.

La obra es copia de estampas populares de devoción madrileñas, enriquecida con los dos santos fundadores orantes a los pies. Presenta un agradable colorido de tonos apastelados y cálidos, a la vez que una cuidada ejecución en las cabezas de los querubines y en los accesorios del traje de la Virgen.

Es obra inédita.

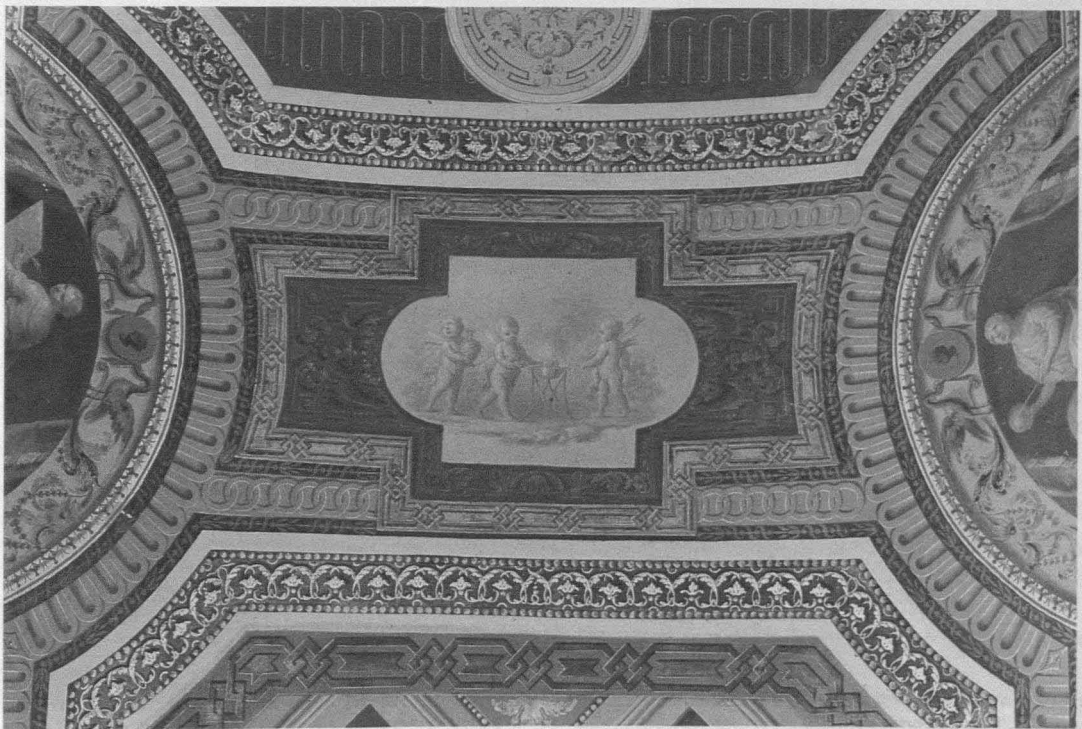
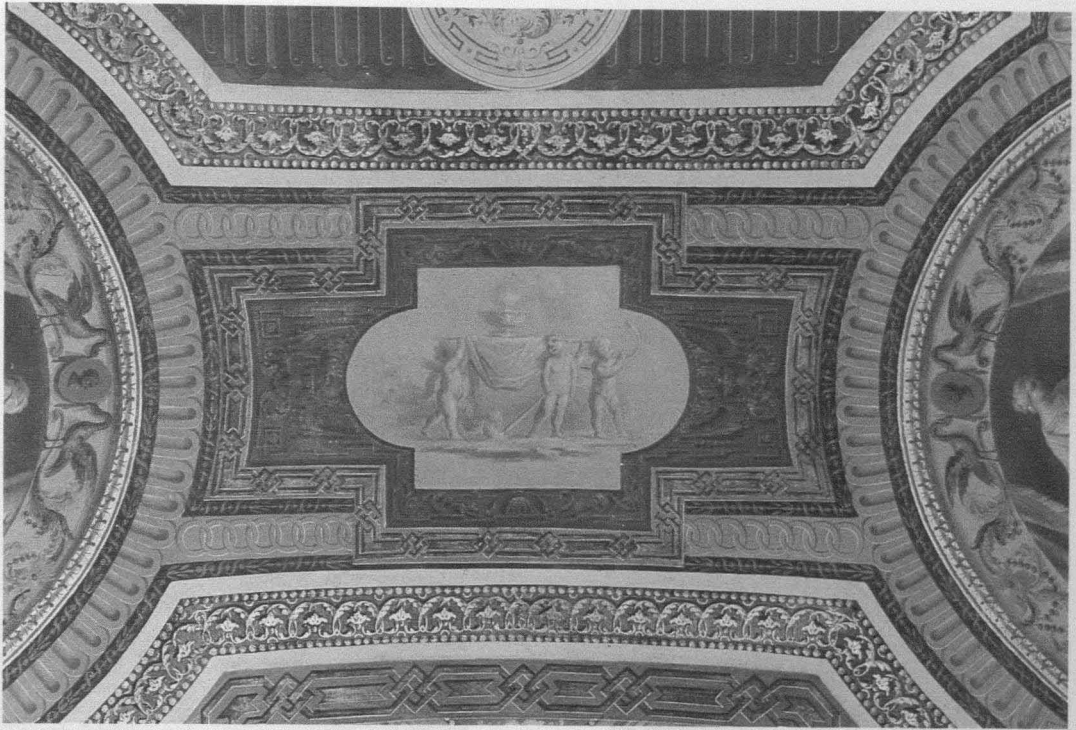


Fig. 33 y 34. San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, planta alta: Niños portando ofrendas.



Figs. 35 y 36. *San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, planta alta: Júpiter. Juno.*

San Juan Evangelista (Fig. 23).
 óleo sobre lienzo. 112 x 87,5 cms.
 Madrid. Propiedad privada.

Representa al santo de pie, en medio de un paisaje, con la cabeza y los ojos entornados hacia el cielo recibiendo la inspiración divina para escribir el Evangelio. Junto a sus pies destaca una gran águila que lleva suspendido de su pico un tintero. El rojo y el verde de las vestiduras prestan a la composición un intenso cromatismo. Desde el punto de vista técnico, la blandura de la ejecución, especialmente en la blandura de los mechones del cabello cayendo sobre los hombros, y el colorido apastelado revelan el estilo de Acevedo.

Es obra inédita.

San Juan Evangelista en Patmos (Fig. 24).
 Óleo sobre lienzo. 166 x 111,5 cms.
 Madrid. Propiedad privada.

Representa al santo sentado ante la entrada de una gruta rocosa rodeada de vegetación en actitud de escribir el Evangelio para lo cual vuelve la cabeza hacia el ángulo superior izquierdo donde aparece en medio de un celaje dorado una figura de la Virgen. En

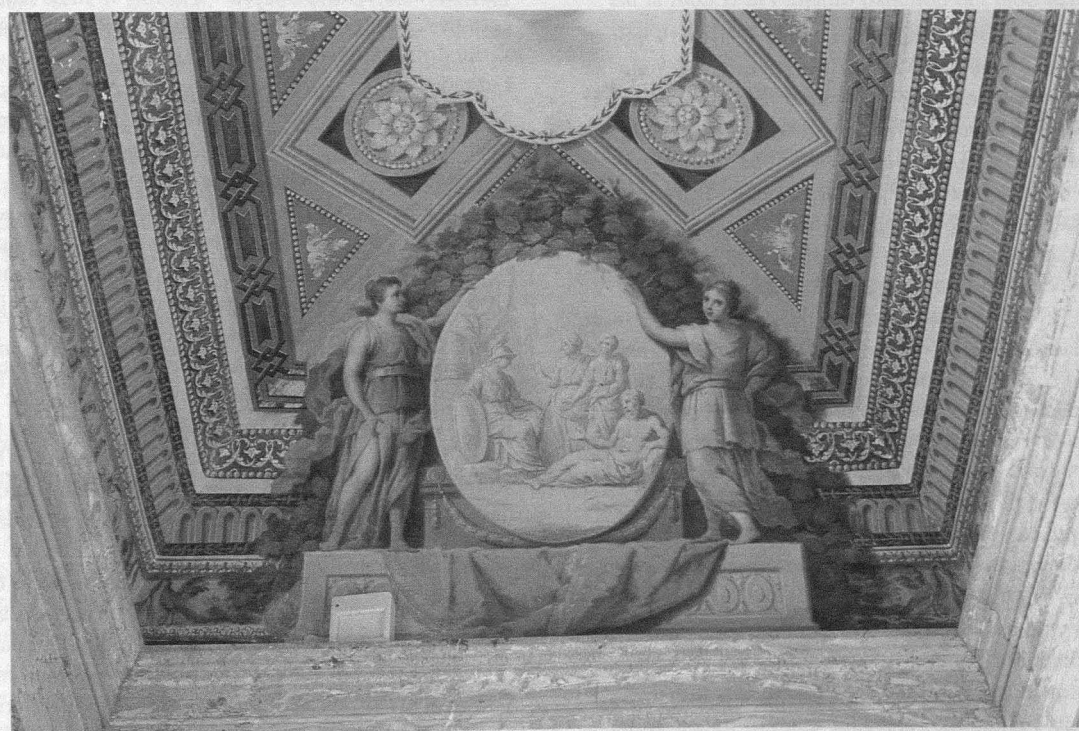
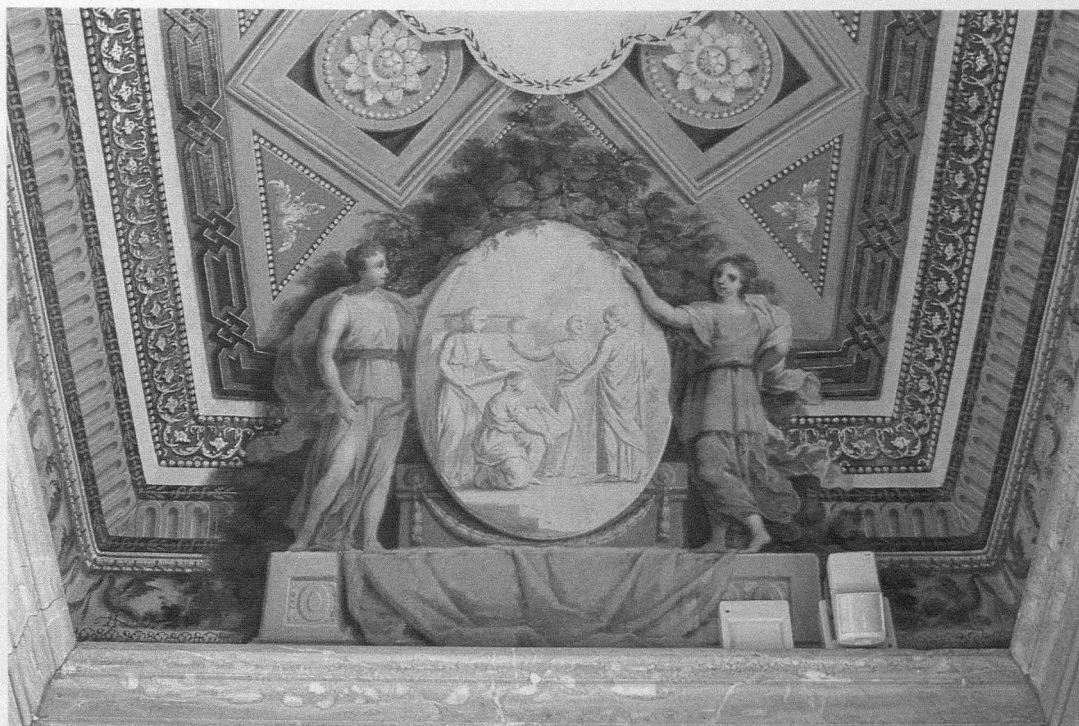
este modelo mariano Acevedo vuelve a utilizar un ejemplo de Antonio Palomino, en el que lo más destacable es la disposición lateralizada de la figura. Al igual que en la anterior versión del tema de San Juan en Patmos, el águila es un complemento simbólico dotado de una fuerte personalidad, que también lleva el tintero agarrado en el pico. Todo el conjunto está ejecutado con la habitual pincelada blanda y esponjosa, mediante la cual el colorido adquiere un aire apastelado.

Es obra inédita.

San Juan Evangelista en Patmos (Fig. 25).
 Óleo sobre lienzo. 102 x 76 cms.
 Huelva. Museo

Catalogado con el nº 15 y como obra anónima del siglo XVII se conserva en el Museo de Huelva una replica casi literal del *San Juan Bautista en Patmos* anteriormente comentado (Madrid, propiedad privada).

Bibliografía: Jesús Velasco Nevado, Valme Muñoz Rubio, José M^o García Rincón: *Catálogo de Bellas Artes del Museo Provincial de Huelva*. Huelva, 1993, p. 25.



Figs. 37 y 38. *San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, planta alta: Ninfas sosteniendo medallones alusivos a Minerva.*



Fig. 39. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (nº 87): Alegoría de Cibeles.

B) Pinturas murales.

En los *Memoriales* dirigidos al rey Carlos IV por la viuda y las hijas de Manuel Fernández Acevedo se mencionan los trabajos del pintor en “las casas de campo de San Lorenzo y la del Pardo, continuando después... en las del Labrador de Aranjuez, San Lorenzo, Palacio de San Ildefonso, Oratorio de V.M., retrete de la Reyna Nuestra Señora y otras...”. Se trata de una relación que coincide con la localización de los trabajos de Vicente Gómez Alfonso (Arganda del Rey, 1739-Madrid, 1792)²¹ y de Manuel Pérez Tejero (Getafe, 1753-Madrid, 1805)²² y ciertas expresiones connotan un cierto sentido cronológico. Esta relación debería utilizarse para escrutar las decoraciones y intentar definir el estilo de unos y de otros dentro de un trabajo colectivo.

Desde mi punto de vista, el largo *curriculum* de más de treinta años de Manuel Fernández Acevedo al servicio de Carlos IV se halla indisolublemente unido a la labor de los pintores decoradores Vicente Gómez Alfonso y de Manuel Pérez Tejero. Podríamos decir que en su condición de “pintor de figuras”, las composiciones contratadas por Gómez y Pérez están trufadas por figuras de Fernández Acevedo, aunque nunca se haya hecho un análisis formal pormenorizado de las mismas. Las decoraciones promovidas por Carlos IV, tanto en su

condición de príncipe heredero, como en la de rey, en la casa de Campo de El Pardo, en las del Príncipe (Abajo) y del Infante (Arriba) de El Escorial, en la Casa del Labrador de Aranjuez y en los palacios de El Escorial, San Ildefonso o Madrid fueron una empresa extensa de grandes colaboraciones y buenos especialistas, entre los que destacó sin duda Fernández Acevedo.

Este análisis por hacer desborda con mucho los límites de este artículo y debe comenzar por fijar la topografía de los mismos Palacios y Casas Reales, la identificación de usos de las dependencias en el siglo XVIII, para verter sobre ella la información contenida en la documentación. Para deslindar las labores de unos y otros es también muy importante tener en cuenta la obra de cabalette. Por desgracia, tres obras de Vicente Gómez, pertenecientes a colecciones privadas y que Morales y Marín cita como firmadas y fechadas, no han sido reproducidas²⁵, privándonos de un elemento de juicio fundamental para lo que aquí se propone.

Sí contamos en cambio con unas cuantas obras firmadas por Acevedo y un nutrido grupo de atribuidas por razones de estilo. En base a ellas, creo que algunas alegorías, escenas y figuras insertas en decoraciones de Gómez pueden ser atribuidas a Acevedo. Esto resulta especialmente evidente en la *Alegoría de España protegiendo a las Artes* (Fig. 26) que centra la decoración de la bóveda de la Sala I del pabellón derecho de la Casita



Figs. 40 y 41. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (nº 87): Alegoría de Cibeles: detalles.

de Abajo de El Escorial. Representa a una matrona sedente sobre unas rocas, con lanza en la mano izquierda y escudo y banderas en la derecha; está rodeada de niños con libros, paleta de pintor y busto de escultura; tiene a sus pies a un hombre vencido y maniatado y en el fondo se ven los emblemas de España: las columnas de Hércules, el león y el castillo, completadas con una alegoría de la Fama. Las fisonomías de todas las figuras son las habituales de Acevedo tal y como quedan definidas en los múltiples angelitos de sus Inmaculadas; y el colorido responde igualmente al habitual en él, aplicado con su misma frescura de tonos y blandura de pincelada. Más que el contrato o los pagos hechos a Vicente Gómez, estos detalles formales son la verdadera firma de Acevedo y la prueba de que el *Memorial* de su viuda, aun sin documentación que lo acredite, se ajusta a la verdad. Acevedo queda oculto bajo la mayor importancia de Gómez y posteriormente de Manuel Pérez. En este mismo techo las figurillas de los centauros, atlantes, sátiros y niños con penachos de plumas cabalgando a lomos de leones (Figs. 27 y 28) también me parecen parte del trabajo de Acevedo, mientras que las elegantes figuras de los medallones azules en forma de friso clásico parecen de otra mano distinta. Junquera Mato fechó esta decoración hacia 1789, atribuyéndola en buena lógica a Gómez en razón a la documentación conocida²⁶.

En la Sala II del mismo pabellón del lado derecho el medallón de Neptuno, así como las esculturas en grisalla de los ángulos de la bóveda, justifican plenamente el apelativo de “estatuario” que los documentos familiares dan a Acevedo, aunque en este caso su estilo, falto de color, no sea tan evidente.

Algo más claro vuelve a ser el caso de las decoraciones de la Sala III del mismo ala de la Casita del Príncipe, cuya bóveda está pintada en el centro con una *Alegoría del Tiempo y de la Abundancia, escenas de Perseo y Andrómeda en los dos recuadros laterales, y angelotes con coronas y laureles y Niños jugando a los bolos, al balancín,...*, realizados en grisalla en los lunetos laterales (Figs. 29, 30 y 31).

En a planta alta de la Casita del Príncipe del Escorial, la bóveda de la habitación que da hacia los jardines del lado de poniente está decorada con una bella bóveda de falsos casetones centrada por un tondo alegórico en el cual parece que un joven rechaza una ofrenda de joyas en presencia de la Envidia, la Fama y unos angelotes que portan un paño bordado con el anagrama de VICTOR. A ambos lados de este medallón hay dos escenas en grisalla con niños portando pebeteros con llamas encendidas. Hacia los extremos de los lados cortos de la estancia, recortados sobre los fingidos casetones de estuco se representan a Júpiter sobre el águila y con rayos de fuego en la mano, y a Juno, con el pavo real; ambos entroniza-

dos sobre un fondo de nubes blancas. En los extremos, sobre las cornisas, se disponen parejas de ninfas sosteniendo medallones marmóreos con escenas alusivas a Minerva, ceñidos por festones vegetales de roble (Figs. 32 a 38). Es quizá de entre todas las decoraciones de la Casita del Príncipe una de las bóvedas más pequeñas y la más poblada de figuras, que muestran un coherente estilo con la obra conocida de Acevedo, tanto por el colorido apastelado de estirpe rococó, como por la fresca y mullida pincelada, o como por los tipos humanos, relación esta bien evidente en el joven del medallón central, parangonable por su rizada cabellera cayendo simétrica sobre los hombros con cualquiera de las cabezas de Inmaculadas catalogadas.

Los documentos analizados más arriba demuestran la participación de Manuel Fernández Acevedo en la pintura de hasta seis techos que Manuel Pérez Tejero dirigió en la Casa del Labrador de Aranjuez en 1795 y 1799²⁷. Si bien no se dicen qué techos sean, desde mi punto de vista es evidente que las figuras que decoran la Sala 87 o Sala de los Mosaicos de la Casa del Labrador, situada entre la Sala de la Reina (nº 88) y la escalera, y abierta a la terraza, son obra de Acevedo, y la labor decorativa de la cuadrilla de Manuel Pérez Tejero, si bien las guías al uso del palacete las atribuyen a Juan de la Mata Duque²⁸. El medallón central de la sala representa una *Alegoría de Cibeles*, que aparece entronizada y apoyada sobre el globo terráqueo, con una rama de espigas en la mano izquierda. Viste una túnica blanca y un manto amarillo, se corona con un castillo y se rodea de dos niños desnudos con la hoz y un rastrillo. Ocupa el centro de una amplia composición paisajística de cielos azules, anubarrados, con árboles y empalizadas de madera. A sus pies hay seis figuras de distinto carácter: una, de tono heroico, en actitud de ofrenda, coronada de laurel y portando una reja de arar. Las cinco restantes son de carácter esquisitamente popular y parecen personificar a las estaciones productivas del año: las flores de la primavera en un cesto a los pies de la figura oferente, un joven en la lejanía con dos grandes manojos de espárragos; las frutas y las mieses del verano, y las uvas del otoño (Figs. 39 a 41).

La composición es una de las más complejas de Acevedo, organizada en pirámide, con una variada disposición de las figuras desde los primeros planos a las últimas figuras hundidas por debajo del horizonte. Los tipos físicos y el colorido son característicos de lo documentado y definido como original de Acevedo: figuras gráciles, cuerpos de carnes pálidas, mejillas sonrosadas, dibujo suave y color claro, texturas blandas, en definitiva espíritu y estilo rococó. Lo avanzado de la fecha de realización de este medallón, entre 1795 y 1799, permite explicar las influencias de Maella y de Zacarías González Velázquez que se detectan en algunas figuras, como las dos del lado izquierdo, especialmente el hombre de espaldas, muy relacionado con algunos modelos para tapices.

A los lados de esta *Alegoría de Cibeles* hay dos medallones ovalados, pintados en monocromía ocre, flanqueados por esfinges y coronados por un jarrón floral que se desparrama por los lados. Representan sendas historias de *Baco ebrio montado en un asno* y la *Fragua de Vulcano* (Figs. 42 y 43). El estilo de las esfinges coloreadas es el que Junquera Mato describe en la Casita del Príncipe del Escorial como característico de Vicente Gómez. Pero a la vista de la cronología de la obra hay que pensar que sean obra figurativa de Acevedo, trabajando en una ocasión para Gómez y en otra para Pérez Tejero.

Estas identificaciones no agotan el tema de la obra y participación de Manuel Fernández Acevedo en las decoraciones promovidas por el rey Carlos IV en los palacios reales. Un estudio más profundo de estas pinturas fundamentalmente decorativas pondrán con toda seguridad de manifiesto nuevas intervenciones de Acevedo camuflado tras los encargos oficiales hechos a Vicente Gómez y a Manuel Pérez Tejero. Lo demuestra el hecho de que algunas figurillas en los paneles de los zócalos de la planta segunda de la Casa del Labrador también presentan el estilo de Acevedo: personajes vestidos a la oriental y niños músicos con violas, cello, trompa, arpa, flauta,... rodeados de delicados roleos sobre fondos blancos marfileños.

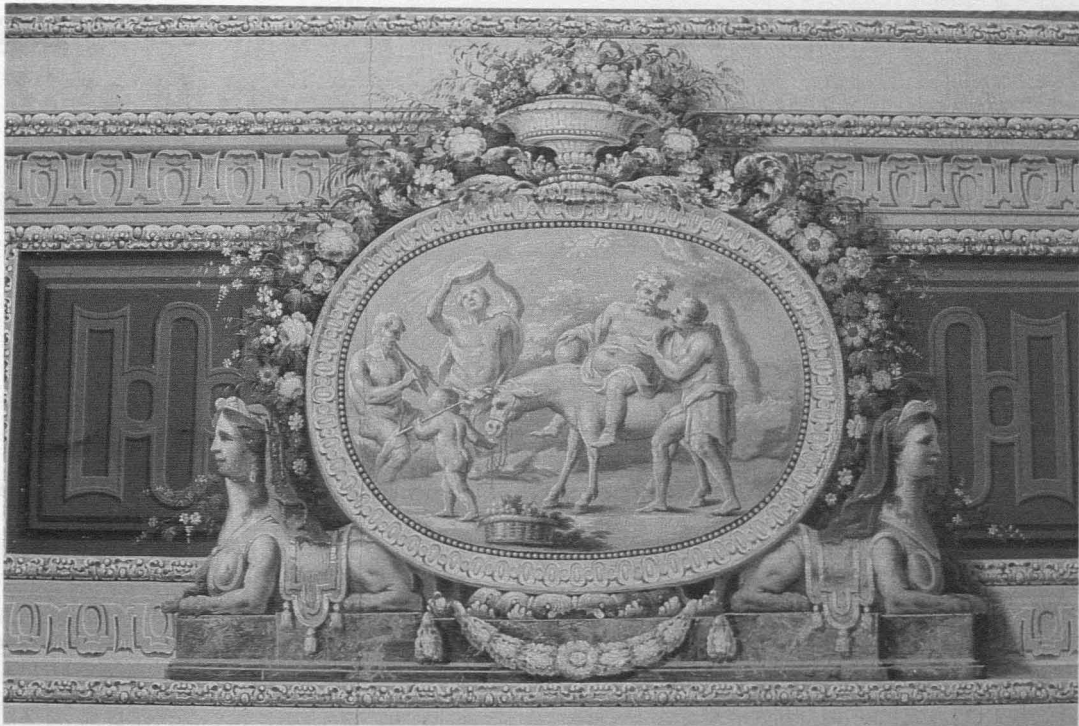


Fig. 42. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (nº 87): Baco ebrio montado en un asno.



Fig. 43. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (nº 87): Fragua de Vulcano.

NOTAS

- ¹ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Notas sobre Palomino pintor", en *Archivo Español de Arte*, XLV, nº 179, 1972, pp. 251-269, lám. XII.
- ² *Idem*, p. 267, nota 38.
- ³ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo VI, p. 55.
- ⁴ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, p. 216.
- ⁵ Juan José JUNQUERA MATO: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979. Apéndice documental núms. 19, 20 y 70, pp. 243-246 y 306-308.
- ⁶ Archivo General de Palacio. Madrid. *Expedientes Personales*, caja 341/62.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ Juan José JUNQUERA MATO: "Los techos de las Casitas del Príncipe y del Infante", en *Reales Sitios*, nº 23, 1970, pp. 22-40. Todo el número de la revista está dedicado a la restauración de las Casitas y de sus bóvedas.
- ¹⁰ El *Memorial* de Vicente Gómez para la obtención de la plaza de pintor de Cámara lo publica Junquera Mato, *op. cit.*, 1979, p. 362.
- ¹¹ El *Memorial* de Manuel Pérez Tejero solicitando la plaza de pintor de Cámara lleva fecha de 17 de junio de 1805. Lo publicó Junquera Mato, *op. cit.*, 1979, documento nº 95, p. 367.
- ¹² CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, tomo III, p. 47.
- ¹³ *Ibidem*, p. 45.
- ¹⁴ Enrique PARDO CANALIS: *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, 1967, p. 36.
- ¹⁵ JUNQUERA MATO, *op. cit.*, 1979, p. 361: Memorial presentado el 7 de enero de 1789, en el que declara que llevaba 17 años dedicado a las decoraciones del Príncipe, recién ascendido al trono.
- ¹⁶ Sobre la muerte de Vicente Gómez, no me resisto a incluir aquí una nota de los *Diarios* de Melchor Gaspar de Jovellanos, incluida en ellos como parte de un informe del pintor Mariano Sanchez, presente en Gijón el 23 de junio de 1793. "Mientras (D. Pedro de) Lerena oía con indiferencia estas verdades, moría de pesar un artista de mérito por una expresión del mismo Príncipe. Don Vicente Gómez pintaba los techos del Casén del Escorial con grande aceptación. Dieronsele los honores de pintor de Cámara y cierta pensión. Tenía envidiosos; preguntó el príncipe por la obra, que era de suyo prolija; djóle el criado que como había logrado el sueldo, se iba más despacio. Llegada la jornada el príncipe le dijo al pintor: "Vosotros, en agarrando, os echais a dormir". El pintor se sobrecargó y murió de resultas" (Melchor Gaspar de JOVELLANOS: *Obras Completas. Tomo III. Diarios*. Madrid, B.A.E., 1956, pp. 72-73).
- ¹⁷ JUNQUERA MATO, *op. cit.*, 1979, documento nº 70, pp. 306-308.
- ¹⁸ *Ibidem*, documento nº 20, pp. 244-246.
- ¹⁹ *Ibidem*, documento nº 19, pp. 243-244.
- ²⁰ Sobre sus autores, aunque de modo documental y global, trató Juan José JUNQUERA MATO: *op. cit.*, Madrid, 1979, pp. 47-49. En ellas se ve con indiscutible claridad que las figuras de la *Alegoría de España* protegiendo a las Artes de la decoración del pabellón lateral de la Casita del Príncipe del Escorial son similares a las de otras composiciones religiosas firmadas por Acevedo.
- ²¹ La más extensa biografía sobre este pintor puede verse en la obra de José Luis MORALES Y MARÍN: *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid, 1994, pp. 261-266. Su carácter es fundamentalmente documental y en lo estilístico sigue a Junquera Mato.
- ²² Sobre Manuel Pérez Tejero debe verse el artículo de José Luis MORALES Y MARÍN: "Manuel Pérez Tejero", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, pp. 239-243. Y la síntesis de este texto en la *Pintura en España, 1750-1808*, del mismo autor (*op. cit.*, 1994, pp. 270-276).
- ²³ MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 266. Dos en la misma colección son una *Oración en el huerto* y una *Crucifixión*, firmadas y fechadas en 1785 (colección Aránzazu. Cfr. José Luis MORALES Y MARÍN: *Mariano Salvador Maella*. Madrid, 1991, p. 158). La tercera un *Noli me tangere*, firmado y fechado en 1780.
- ²⁴ JUNQUERA MATO, art. cit., 1970, p. 28.
- ²⁵ El conjunto de la bóveda y el medallón central lo reproduce Junquera Mato (art. cit., 1970, p. 27).
- ²⁶ Algunos detalles y el conjunto de esta bella decoración pueden verse en Junquera Mato (art. cit., 1970, pp. 17-20).
- ²⁷ Veán se los documentos publicados por JUNQUERA MATO, *op. cit.*, 1979, pp. 244-246 y 306-308.
- ²⁸ *Palacio Real de Aranjuez*, por Paulina JUNQUERA y M^a Teresa RUIZ ALCÓN. Edición corregida por Carmen DÍAZ GALLEGOS, Conservadora del Palacio Real de Aranjuez. *Casa del Labrador y Jardín del Príncipe*, por Paulina JUNQUERA y M^a Teresa RUIZ ALCÓN. Edición corregida y aumentada por M^a Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Conservadora de la Casa del Labrador. Madrid, 1985, p. 111. Sobre la atribución de esta decoración a Juan Mata Duque y la posible colaboración en ella de Acevedo conviene recordar la existencia de un documento de cuentas presentadas por Mata Duque el 13 de julio de 1799 en el que figura como aficila "Manuel Fernández", quizá Acevedo, que había trabajado durante 156 días a sus órdenes en la Casa del Labrador, aunque tal documento no especifica las ocupaciones. (Cfr. Junquera Mato, *op. cit.*, 1979, documento nº 68, pp. 304-305).