

INVESTIGART

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DEL *RETRATO DEL ARZOBISPO Y CARDENAL DON FRANCISCO ANTONIO DE LORENZANA*



Gloria Martínez Leiva
Dra. en Historia del Arte

2025

FICHA TÉCNICA

Rafael Ximeno y Planes (Valencia, 1759 - Ciudad de México, 1825), atribuido a
Retrato del arzobispo y cardenal don Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón
ca. 1800

Óleo sobre lienzo, 113 x 84 cm

Procedencia: Madrid, Subastado por Ansorena en enero de 2023, lote 74; Alcalá de Henares, Sociedad de Condueños.



DESCRIPCIÓN

Retrato de tres cuartos y medio perfil, mirando hacia la derecha, del arzobispo y cardenal, Francisco Antonio de Lorenzana. Este va vestido con el hábito coral de un cardenal. Lleva sotana roja, sobre la que luce un roquete de cuello redondo realizado en lino blanco y que lleva en su parte baja y en los puños decoraciones de encaje bordado con formas vegetales. Sobre este lleva la muceta o mantelete, una prenda corta a modo de capa que llega hasta los codos y que presenta en su parte delantera una botonadura también roja. A su cuello luce colgada la banda blanca y azul de la que pende la cruz de la Orden de Carlos III, la cual le fue concedida en 1772 y debajo de esta una cruz latina de oro con incrustaciones de piedras preciosas. Sobre su cabeza lleva el solideo, un casquete de seda de color rojo propio de los cardenales.

En su mano derecha porta un anillo en el dedo anular con una gran piedra azul rectangular rodeada de diamantes. Sujeta con esta un papel o memorándum en el que se puede leer “Exm^o S^{or}... / Sup^{ca} / Al Exm^o...”. Mientras, en un segundo plano, su mano izquierda está apoyada sobre un birrete rojo de seda, que le identifica nuevamente como cardenal. Este a su vez está depositado sobre una mesa o bufete que parece estar cubierta con un paño de color verde.

Con el color rojo de sus vestimentas los cardenales simbolizaban que estos estaban dispuestos a dar su sangre por Dios como mártires.

El personaje se inserta sobre un fondo neutro de color pardo, pero en donde un foco de luz se dirige hacia el rostro de manera que el colorido alrededor de este es más claro y centra la atención del espectador en ese punto. La única referencia espacial que existe en la obra es la leve insinuación de la mesa que se sitúa al lado derecho de la composición.

Los rasgos del rostro del representado concuerdan con los retratos que se poseen del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana. Ello junto a los elementos iconográficos que presenta, vestimenta de cardenal y Orden de Carlos III, ha permitido reconocer al efigiado y datar cronológicamente la obra a partir de 1789, fecha de su nombramiento como cardenal.

Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón (León, 22 de septiembre de 1722 - Roma, 17 de abril de 1804) fue un destacado eclesiástico español, que ocupó cargos de gran relevancia como arzobispo de México, cardenal-arzobispo primado de España e inquisidor general¹. Provenía de una familia noble, hecho que él mismo señaló al ser admitido en la Orden de Carlos III. Sus padres fueron Jacinto Lorenzana y Josefa Salazar, pero Francisco siempre firmó como "Lorenzana y Butrón", enfatizando así su linaje nobiliario. Tras estudiar Gramática con los Jesuitas de León, su formación sufrió un cambio tras la muerte de su padre en 1731. Se trasladó al convictorio benedictino en el Bierzo, donde continuó sus estudios en Humanidades y asimiló una espiritualidad castellana.

En 1739, obtuvo el grado de bachiller en Artes, lo que le habilitó para estudiar Cánones y Leyes. En 1742 se graduó como bachiller en Leyes por la Universidad de El Burgo de Osma, con el título incorporado posteriormente a la Universidad de Valladolid. Entre 1744 y 1748, perfeccionó su formación en Salamanca, obteniendo el título de licenciado en Leyes.

En 1751, Lorenzana logró por oposición la canonjía doctoral de la catedral de Sigüenza y recibió el presbiterado. Su minuciosidad se evidenció al realizar un inventario de los libros y documentos de la catedral, actividad que denotaba su interés por la conservación del patrimonio cultural. Sin embargo, sus intentos por obtener otras posiciones en Salamanca y Murcia no tuvieron éxito hasta 1754, cuando el arzobispo de Toledo le otorgó una canonjía de gracia y le designó vicario general. Posteriormente, ocupó la abadía de San Vicente, un cargo de gran prestigio y dotación económica.

En 1765, fue nombrado obispo de Plasencia, aunque no llegó a ocupar dicha sede. Ese mismo año, fue propuesto para la archidiócesis de México, a pesar de no figurar inicialmente entre los candidatos principales. Aceptó el cargo, y el 22 de agosto de 1766, tomó posesión de la sede.

¹ Existen varios libros y artículos sobre Francisco Antonio de Lorenzana en los que hemos basado esta pequeña biografía: Sierra 1975; Higuera del Pino 1989 y Castañeda s.f.

Durante su etapa en México, Lorenzana se enfrentó a numerosos desafíos y lideró importantes reformas. Impulsó la evangelización de los indígenas, destacando la importancia del buen trato hacia ellos, y promovió el uso del castellano en las misiones. Publicó los primeros concilios provinciales mexicanos y enfatizó la disciplina eclesiástica, insistiendo en la subordinación del clero regular al ordinario.

Un hecho destacable de su periodo fue su papel en la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767. Publicó tres pastorales que condenaban el probabilismo y el tiranicidio, además de promover la erradicación de doctrinas jesuíticas en las cátedras religiosas.

En 1770, convocó el Concilio Provincial Mexicano, donde se abordaron temas cruciales como la reforma del clero y la regulación de las relaciones Iglesia-Estado. El Concilio reflejó tendencias regalistas al reconocer la jurisdicción del Pase Regio y limitar la aplicación de disposiciones pontificias. Aunque los decretos del Concilio nunca fueron aprobados ni por el Papa ni por el Rey, su impacto en la organización eclesiástica fue significativo.

En 1772, fue nombrado arzobispo de Toledo, cargo que implicaba una gran responsabilidad debido a la extensión y relevancia de la archidiócesis. Salió para España el 2 de junio, desembarcó en Cádiz, y el 23 de agosto de 1772 llegaba a Madrid. Ese mismo año de 1772, el Rey le admitió en la Orden de Carlos III.

Durante este periodo, impulsó la restauración de la liturgia mozárabe, renovó iglesias y fundó centros de beneficencia, como la Casa de Caridad en Toledo y la Casa de Expósitos en México. Su defensa de los derechos de los indígenas también se hizo evidente. En 1773, se opuso a una propuesta de la Inquisición que buscaba someter a los indios a su jurisdicción, argumentando que debían ser tratados con compasión debido a su condición de "miserables" y a que sus pecados no tenían malicia. Asimismo, fue el impulsor de la Biblioteca Pública Arzobispal, un lugar donde no sólo incorporó 14.000 volúmenes, sino que también creó un gabinete de historia natural y un pequeño museo de antigüedades².

² Casado Poyales 2011; Revenga 2014 y Gómez Vozmediano 2022.

En 1789, fue finalmente nombrado cardenal presbítero por el Papa Pío VI. Durante la Revolución Francesa, desempeñó un papel crucial al acoger a cientos de sacerdotes exiliados en su archidiócesis. Sin embargo, su etapa como Inquisidor General (1794) no estuvo exenta de controversias, debido a decisiones como permitir el regreso de Pablo Olavide, autor de *El evangelio del triunfo*.

Mandado a Roma por Godoy para deshacerse de su incómoda presencia en 1797, en 1800 participó en el cónclave donde se eligió al cardenal Chiaramonti como el nuevo Papa Pío VII. Tras ello pasó a Bolonia donde rechazó el arzobispado de Toledo y finalmente se instaló en Roma donde falleció el 17 de abril de 1804 a los ochenta y dos años de edad. Sus restos se depositaron en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén de Roma, hasta que en 1956 el Cabildo mexicano trasladó sus restos a la Catedral de México.

Lorenzana destacó por su compromiso con la reforma eclesiástica, su promoción del bienestar social y su erudición. Su labor como editor de la *Historia de la Nueva España* de Hernán Cortés y sus esfuerzos por preservar la cultura reflejan su profundo interés por la historia y la tradición. Tras su fallecimiento dejó un legado que trasciende su tiempo, marcando una época de transición entre las ideas ilustradas y las estructuras tradicionales de la Iglesia católica.

LOS RETRATOS DE FRANCISCO ANTONIO DE LORENZANA

Los retratos realizados al prelado Francisco Antonio de Lorenzana presentan dos etapas bien diferenciadas. La primera son aquellos que se le realizaron durante los años que pasó en México como arzobispo, entre 1766 y 1772, y la segunda, son las efigies realizadas entre su nombramiento como arzobispo en Toledo en 1772 y su fallecimiento en 1804.

Los retratos de la **etapa mexicana** son obras muy unidas a la tradición del retrato novohispano, donde el retratado muestra una pose rígida y donde aparece rodeado de toda una serie de elementos, como cortina, escudos heráldicos o leyendas, que permiten saber quién es con exactitud el efigiado. En esta etapa destacan los retratos que le fueron realizados por el pintor mexicano Miguel Cabrera (1695-1768) que seguían el modelo de los que ya había ejecutado para el obispo de Nicaragua, José Antonio Flores y Ribera, y para el arzobispo mexicano don Manuel José Rubio y Salinas (fig. 1), de quien fue su pintor de cámara³.



Fig. 1. Miguel Cabrera, *Retrato del arzobispo Don José Rubio y Salinas*, 1754. Óleo sobre lienzo, 181,9 x 124,9 cm. Museo de Bellas Artes de Boston, inv. 2008.1.

³ Carrillo y Cariel 1966, p. 61.

El primer retrato de Lorenzana realizado por Cabrera, pese estar fechado en 1765, un año antes de la llegada del nuevo arzobispo, por lo que parece un error de datación, es el que se encuentra en la actualidad en el Banco Nacional de México (fig. 2)⁴. En este, al igual que en el de Rubio y Salinas, la presencia del crucifijo sobre la mesa y su indumentaria lo sitúan en su condición de prelado. Asimismo, la presencia de la pluma y tintero nos habla de su papel de funcionario y su función destacada como escritor. Los libros que se ven detrás de la cortina, y forman parte del fondo de la composición, nos hablan de su afición a las letras y, por último, el birrete doctoral que porta en su mano izquierda se refiere a su grado académico.



Fig. 2. Miguel Cabrera, *Retrato del arzobispo de México, Francisco Antonio Lorenzana*, 1765. Banco Nacional de México.

⁴ Mackenzie 2000, p. 119, cat. 32 y Cruz Alcañiz 2010, pp. 42-43.

En cuanto al retratado, este aparece de tres cuartos, bendiciendo con su mano derecha y portando en su cabeza el solideo negro usado por los canónigos. Su rostro, ligeramente destacando su perfil izquierdo, muestra un rictus sereno, un arco de cejas muy pronunciado y una sombra muy marcada de barba negra y cerrada en sus mejillas.

Este primer retrato fue el que más amplia difusión tuvo del arzobispo y, como veremos, se constituyó en modelo de las efigies que se le realizaron a posteriori. Entre los que siguen la senda de esta primera representación está el conservado en el Museo Nacional del Virreinato de México (fig. 3), en el que se añade la mitra arzobispal y se eliminan algunos de los elementos presentes en el primer retrato, como los libros, el tintero y la pluma o el birrete doctoral, para fijar la atención en el rostro del representado⁵. Esta obra, de menores dimensiones, muestra al arzobispo de cintura para arriba y enmarcado en un óvalo, pero la posición bendiciendo de su mano derecha y el rostro de este es idéntico al retrato del Banco de México.



Fig. 3. Miguel Cabrera, *Francisco Antonio de Lorenzana*, 1766. Óleo sobre lienzo, 83,3 x 63,6 cm. Tepotzotlán (México), Museo Nacional del Virreinato.

⁵ AA.VV. 1992, vol. III, p. 199 y Cruz Alcañiz 2010, pp. 43-44.

Al igual que el anterior está firmado por Cabrera y fechado en 1766, y presenta una leyenda en la que puede leerse: “Illmo. Sor. Dn. Francisco Antonio de Lorenzana Buitrón, Collegial mayor de San Salvador del Obispado de Oviedo de la Ciudad de Salamanca, Canonigo Doctoral de la Sta. Iglesia Catedral de Sigüenza; Canonigo, y Vicario general de la Sta. Iglesia Primada de Toledo, Abád de Sn. Vizente, Dignidad de dicha Sta. Primada Iglesia del Consejo de S.M. Obispo de Plasencia y actualmente Arzobispo de Mexico”. Esta cartela constituye, como en todos los retratos novohispanos de los siglos XVII y XVIII, el elemento más importante del retrato, permitiendo sin lugar a dudas el reconocimiento del representado y alabando su trayectoria curricular.

Una última imagen realizada por Cabrera del arzobispo es la que salió recientemente en subasta en Alcalá Subastas en junio de 2024 (lote 819). Firmado y fechado en 1767, un año antes del fallecimiento del pintor, podría ser una de las últimas obras realizadas por este (fig. 4). En él nuevamente Lorenzana muestra su rostro de ligero perfil y mientras que con la mano derecha bendice con la izquierda sujeta el birrete doctoral. En este caso se aúnan en el fondo elementos de los dos retratos anteriores, aparece la mitra episcopal, pero en este caso junto a la cruz también figura el báculo que le simboliza como arzobispo. En el fondo se divisa parte de una cortina verde que está levantada y deja ver una gran biblioteca. En la parte inferior nuevamente consta una extensa inscripción que le sitúa con el arzobispo de México desde su toma de posesión el 22 de agosto de 1766. El único elemento nuevo, y que suele estar presente también en otros muchos retratos novohispanos, es la presencia del escudo de armas de Lorenzana como arzobispo de México sobre la cortina en el ángulo superior derecho.



Fig. 4. Miguel Cabrera, *Retrato de Francisco Antonio de Lorenzana como arzobispo de México*, 1767. Óleo sobre lienzo, 96 x 79 cm. Alcalá Subastas, 20 de junio de 2024, lote 819.

Pero no sólo el propio Cabrera tomará sus composiciones como modelo para la elaboración de diversos retratos del arzobispo, sino que también estos servirán para la ejecución de otras efigies por parte de su taller o de otros artífices locales. Ese es el caso del cuadro del Ateneo Español de México (fig. 5), en donde sin llegar a transmitir la complejidad y veracidad del rostro de los lienzos de Cabrera, apuntala la personalidad del

retratado con toda una serie de símbolos, mitra episcopal de Plasencia y de México, birrete azul como doctor de cánones, escudo arzobispal, etc., que refuerzan la extensa leyenda que acompaña a la obra.



Fig. 5. Anónimo, *Francisco Antonio de Lorenzana como arzobispo de México*, XVIII. Ateneo Español de México.

Asimismo, tras la marcha de Lorenzana a España, al ser nombrado arzobispo de Toledo, en 1772, se seguirán realizando retratos en homenaje a su memoria. En ellos se coge el modelo que ya hemos analizando pero aparece ya vestido con los ropajes rojos de cardenal, nombramiento que recibió en 1789, y mostrando en su cuello la Orden de Carlos III que le fue otorgada en 1772. Como afirma el profesor Cándido de la Cruz “la influencia del retrato de Cabrera es tal que los posteriores artistas se limitan a imitar su figura y rostro completando solamente los datos y símbolos que se añaden en su carrera. De esta manera... la figura quedará fijada y representada con sus rasgos faciales a modo de arquetipo”⁶. Es decir, se cambiarán los elementos que le identifican con los nuevos privilegios recibidos, pero el rostro de Lorenzana quedó fijado con el que llegó a México en 1766. Ejemplo de este tipo de retratos son el publicado por Cándido de la Cruz en

⁶ Cruz Alcañiz 2010, p. 45.

paradero desconocido en 2010 y el que se encuentra en la Catedral de México (figs. 6 y 7).



Fig. 6. Anónimo, *Retrato de Francisco Antonio de Lorenzana como cardenal*. Paradero desconocido; Fig. 7. Anónimo, *Retrato de Francisco Antonio de Lorenzana como cardenal*. Óleo sobre lienzo, 196,2 x 122,5 cm. México, Catedral de México.

De igual modo cuando en 1877 se publicó el libro de Francisco Sosa, *Episcopado Mexicano. Galería ilustrada de Ilmos. Sres. Arzobispos de México desde la época colonial has nuestros días*, el modelo que se escogió y grabó fue el del retrato de la Catedral de México, donde Lorenzana aparecía como cardenal y luciendo la Orden de Carlos III (fig. 8)⁷.

Todas estas representaciones lo que dejan patente es el recuerdo imborrable que Lorenzana dejó en territorio mexicano y el aprecio que se tuvo por su figura. Tanto es así que en 1956 se reclamaron sus restos, enterrados en la iglesia romana de la Santa Cruz de Jerusalén, para darles sepultura en la catedral de México.

⁷ Sosa 1877, p. 192.

Llama la atención, no obstante, que no se hayan localizado grabados de Lorenzana durante su etapa mexicana, lo que sin duda habría facilitado la difusión del modelo creado por Miguel Cabrera.



Fig. 8. Comparativa entre el retrato de medio cuerpo de Lorenzana en el retrato de la Catedral de México (cogido de un fotomontaje de una portada) y el que figura en el libro *Episcopado Mexicano...* de 1877.

Tras su nombramiento en 1772 como arzobispo de Toledo se inicia la **segunda etapa** en los retratos de Lorenzana, los realizados en España desde 1772 hasta su fallecimiento en 1804. Estos retratos cambian con respecto a los creados con anterioridad. Son efigies que se centran mucho más en el rostro y que prescinden de la mayor parte de los atributos que habíamos visto en los novohispanos. Se eliminan todos los elementos superfluos que no sean imprescindibles para reconocer al personaje y de igual modo se suprime la cartela explicativa. Pese a su llegada en 1772 los primeros retratos que tenemos de Lorenzana en España son los que se le realizaron tras su nombramiento el 30 de marzo de 1789, a la edad de 69 años, como cardenal presbítero. Eso es lo que conmemora el grabado del italiano Carlo Antonini, fechado en 1789 y que tiene una leyenda que reza “Franciscus Antonius de Lorenzana Legionensis/ Archiepiscopus Toletanus S.R.E. Presbyter Cardinalis crea/ tus á SS. D. N. PIO VI in Consistorio secreto Palatii Vati/ cani

die Lunae 30. Martii. 1789” (fig. 9). En dicho retrato se observa el rostro envejecido del cardenal, su cabello ya cano y no negro, y sobre todo se recalca en su pecho la cruz de la Orden de Carlos III. Es un retrato mucho más directo y cuyo objetivo claro es enseñarnos las facciones del nuevo cardenal.



Fig. 9. Carlo Antonini, *Francisco Antonio de Lorenzana*. Instituto Centrale per la Gráfica, inv. S-CL2349_14545.

Copia del grabado de Antonini es la estampa realizada en 1791 por Casiano López Durango en Madrid para difundir la imagen del recién nombrado cardenal presbítero (fig. 10), un privilegio el de presbítero que normalmente se reservaba a aquellos cardenales que residían en Roma⁸.



Fig. 10. Casiano López Durango, *Retrato de Francisco Antonio de Lorenzana*, 1791. Estampa al buril, 26 x 19 cm. Museo de Historia de Madrid, inv. 4575.

Otro grabado exaltando la figura de Lorenzana es el realizado por Buenaventura Salesa y Petrus Fontana (fig. 11). La obra fue posiblemente realizada en Roma, donde Salesa dirigió la escuela de dibujo en el Palacio de España entre 1789 y 1798. Esta escuela había sido establecida por Nicolás de Azara, amigo de Lorenzana y por tanto pudo ser uno de los impulsores de la realización de este grabado. En él aparece el representado de un modo muy diferente a los retratos grabados anteriores. Se trata de un retrato de aparato, en el que el cardenal aparece de pie, casi de cuerpo entero, en un entorno palacial y sujetando en su mano derecha su bonete cardenalicio, mientras que en el pecho luce una gran cruz pectoral y la Orden de Carlos III.

⁸ Fernández Collado 2004, p. 25.



Fig. 11. Buenaventura Salesa y Petrus Fontana, *Retrato de Francisco Antonio de Lorenzana*, ca. 1789-1798. Grabado al aguafuerte y buril, 219 x 160 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, sign. IH/5075/2; Fig. 12. Pedro Morales, *Francisco Antonio de Lorenzana*, 1798. Toledo, Casa de la Cultura.

Siguiendo este grabado se realizó en 1798 un lienzo por parte del casi desconocido pintor Pedro Morales que se conserva en la Casa de la Cultura de Toledo. La obra aparece firmada “Petru Morales Toletanus pingebat, 1798” (fig. 12), y copia con fidelidad lo plasmado en la estampa.

Todos estos retratos a los que hemos hecho referencia después de su llegada a España no serían encargos directos realizados por Lorenzana. Sin embargo, hay un lienzo en la colección del Conde de Finat, realizado por Agustín Esteve (1753-1820)⁹, que seguramente sí fue un encargo directo del propio arzobispo de Toledo y que a posteriori sirvió de modelo para la realización de un grabado y de varias copias en lienzo (fig. 13). Esteve fue el pintor de la familia Osuna y fue uno de los principales ayudantes y copistas de Goya. Convertido en el retratista preferido de la reina María Luisa de Parma eso le llevó a retratar a importantes personalidades de la época. Es probable que Lorenzana le encargase se efigie unos años después de ser nombrado cardenal ya que su aspecto es algo más envejecido que el mostrado en los grabados italianos que acabamos de ver. El

⁹ Soria 1957, pp. 33-42.

retratado aparece de poco más de cintura para arriba. Va vestido con la púrpura cardenalicia y mientras que con su mano izquierda sostiene un libro, en referencia a su amor por las letras, con la derecha bendice al espectador. En su pecho destaca una gran cruz pectoral de diamantes y la banda con la cruz de la Orden de Carlos III. El personaje se inserta en un fondo neutro de color pardo, en donde un foco de luz se dirige hacia su rostro y aclara el color de fondo para lograr así centrar aún más nuestra atención sobre el representado.



Fig. 13. Agustín Esteve, *Retrato de Antonio Francisco de Lorenzana como cardenal*, ca. 1792-1798. Colección Conde de Finat.

Una copia de este retrato se encuentra hoy en día en la Biblioteca Borbón Lorenzana de Toledo (fig. 14), realizado posiblemente por Dionisio Palomares, pintor también encargado de realizar la serie de personajes ilustres que decoran la biblioteca¹⁰. Algo más tardío, ya que fue realizado hacia 1878, sería la copia ejecutada por Matías Moreno González y cuyo destino era la Galería de Españoles Ilustres del Museo Iconográfico. La

¹⁰ Cruz Alcañiz 2020, pp. 56-57.

obra en la actualidad forma parte de la colección del Museo del Prado, pero está en depósito en la Real Academia de la Historia (fig. 15).



Fig. 14. Vista del interior de la Biblioteca Borbón Lorenzana de Toledo con el retrato de Lorenzana atribuido a Dionisio Palomares en su frontal; Fig. 15. Matías Moreno González, *Retrato de Francisco Antonio de Lorenzana como cardenal*, ca. 1878. Óleo sobre lienzo, 92 x 71 cm. Madrid, Real Academia de la Historia, depositado por el Museo Nacional del Prado, cat. P003423.

El cuadro de Esteve sirvió como modelo para la realización de una estampa por parte de Manuel Salvador Carmona, la cual debía decorar el frontispicio de la edición romana del *Misale Góthicum* en 1804 (fig. 16)¹¹. El grabado, en el que aparece la firma de Esteve como pintor y Carmona como grabador, se comenzó en 1800 y recibió por él 6.000 reales¹². Carmona introducirá en el grabado una serie de elementos que no están en el lienzo de Esteve, como el cortinaje superior derecho, la mesa, los papeles, los libros y el birrete sobre esta.

¹¹ Soria 1957, p. 89.

¹² Carrete 1989, p. 375, cat. 375.



Fig. 16. Agustín Esteve, pintor, y Manuel Salvador Carmona, grabador, *Retrato de Francisco Antonio de Lorenzana como cardenal y arzobispo de Toledo*, 1800-1804. Estampa a buril, 314 x 234 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, sign. IH/50075/1.

En 1801, cuando Lorenzana llevaba ya cuatro años en Roma y había renunciado en 1800 a la mitra toledana en favor de Luis Antonio de Borbón y Vallabriga, el Cabildo de la catedral de Toledo encargó un nuevo retrato de este con destino a la Sala Capitular del edificio, donde se encontraban todos los retratos de los arzobispos que habían ostentado la mitra toledana. El escogido fue el pintor Mariano Salvatierra, quien recibió 3.000 reales por la realización de una efigie en la que se hace hincapié en el cargo de arzobispo de Lorenzana y por ello este aparece de cintura hacia arriba, vestido con pontifical, con mitra, palio y portando, sujeta en su brazo derecho, una cruz arzobispal (fig. 17). Su mano derecha está apoyada sobre un libro abierto, mientras que con la izquierda hace un gesto demostrativo. Por último, en el ángulo superior derecho se situó el escudo del arzobispo, al que le falta una banda de borlas, la quinta, que le situaría como cardenal, por lo que se produjo aquí un descuido del pintor.



Fig. 17. Mariano Salvatierra, *Francisco Antonio de Lorenzana como arzobispo de Toledo*, 1801. Toledo, Catedral; Fig. 18. Zacarías González Velázquez, *Francisco Antonio de Lorenzana como arzobispo de Toledo*, 1807. Toledo, Sala Capitular de la Catedral.

En 1807, tres años después del fallecimiento de Lorenzana, la catedral encargó un nuevo retrato al pintor Zacarías González Velázquez (fig. 18). Este se basó en el modelo de Salvatierra y posiblemente para el rostro, mucho más vivo que el de esta obra, lo

hiciese en el del retrato realizado por Esteve¹³. La obra muestra al representado vestido de arzobispo, con capa y mitra bordadas y sosteniendo una cruz arzobispal, a modo de báculo, en su mano izquierda, mientras que con la derecha hace el gesto de bendición ya típico en sus retratos. Se trata esta última de una de las efigies de mayor calidad realizadas de Lorenzana.

¹³ Núñez 2000, p. 214, cat. P150.

Como acabamos de ver, a través del análisis de los retratos realizados a Francisco Antonio de Lorenzana, no resulta fácil poder encuadrar la presente obra en ninguno de los dos grupos que hemos analizado. La presencia de su indumentaria de cardenal y de la Orden de Carlos III sitúan la realización de la obra a partir de 1789, pero el rostro mucho más juvenil del retratado con respecto a los casi setenta años que tendría en esa fecha (fig. 19), nos indica que el modelo que se escogió para la ejecución del retrato fue muy anterior. Esta dicotomía resulta sumamente extraña y sólo la hemos visto en los retratos realizados en México que querían conmemorar el nombramiento de Lorenzana como cardenal pero que no poseían imágenes actualizadas del que fue arzobispo de México. Sin embargo, el presente retrato no tiene nada que ver con los retratos novohispanos. Ni el escenario está lleno de referencias iconográficas a su condición de arzobispo de diversas diócesis, ni a su inmensa cultura literaria, ni tampoco posee un texto laudatorio de sus reconocimientos. Asimismo, el retrato cercano y directo y el lenguaje sumamente academicista de este está muy alejado de lo que el retrato novohispano seguía produciendo a finales del siglo XVIII y principio del siglo XIX.



Fig. 19. Comparativa del rostro del presente retrato y del de Lorenzana realizado en 1789.

La reflexión, por tanto, a la hora de poder discernir la autoría de la obra, sería ¿quién podría haber realizado un retrato de apariencia academicista, como los que se estaban produciendo en España, pero utilizando modelos del rostro que eran muy anteriores y que por tanto no tomaron como referencia ni al propio Lorenzana ni a los retratos que de él se produjeron en España?

Dado que no hemos encontrado grabados de Lorenzana que reflejasen su rostro en los años que estuvo en México (el realizado para el libro *Episcopado...* es de 1877, véase fig. 8), es de imaginar que el artista tuvo que seguir algún retrato en lienzo anteriormente realizado a Lorenzana en dicho lugar, pero imprimiéndole un carácter diferente, mucho más actual y siguiendo los modelos academicistas de la época. Es por este motivo que creemos que el autor de la obra sería algún artista español que probó fortuna en México y que allí recibiría el encargo de retratar a Lorenzana. Sin conocer el rostro del cardenal tuvo que seguir los modelos que tenía presentes en México y es así cómo se habría realizado la presente efigie.

Uno de los pintores que se trasladaron de España a México a finales del siglo XVIII fue el valenciano Rafael Ximeno y Planes. Este había aprendido el oficio de pintor de su tío materno Luis Planes y posteriormente, en 1776, pasó a estudiar en la Real Academia de San Fernando en Madrid. Allí la concepción artística de Anton Rafael Mengs supuso una importante referencia para el artista, quien copiará en estos años algunas de sus obras¹⁴, como el retrato del monarca Carlos III (fig. 20). Si comparamos esta copia de Ximeno con el retrato de Lorenzana vemos que en ambos retratos se aprecia una pincelada suelta con la que sugiere los efectos del mueré de la banda de la Orden de Carlos III y pequeños toques de color blanco con los que se representa el brillo de las diferentes joyas: anillo, cruz y medalla de la orden (fig. 21).

Su buen hacer en la Academia de San Fernando le valió que en 1783 fuera pensionado para viajar a Roma durante dos años y allí, poco después de llegar, ganó un premio de la Academia de San Lucas en el dibujo de desnudo¹⁵.

¹⁴ Senent del Caño 2017, pp. 50-55.

¹⁵ *Ibidem*, p. 78.



Retrato de Carlos III. Anton Rafael Mengs. 1767
Óleo sobre lienzo. 151,1 x 109 cm
Museo del Prado. Madrid



Retrato de Carlos III. Rafael Ximeno. 1777
Óleo sobre lienzo. 106 x 84,5 cm
Real Sociedad Económica de Amigos del País de
Valencia. Valencia

Fig. 20. Comparativa entre el retrato de Carlos III realizado por Mengs y la copia de éste realizada por Rafael Ximeno.



Fig. 21. Comparativa entre la forma de hacer los galardones que luce Carlos III y los que lleva a su cuello Lorenzana.

En mayo de 1785 Ximeno volvía a España y tan sólo un año más tarde, el 3 de septiembre de 1786 era nombrado académico de mérito de la Academia de San Carlos de Valencia¹⁶. Retomará entonces su actividad como dibujante de grabados y en 1788 se le

¹⁶ *Ibidem*, p. 84.

pedirá ilustrar la reedición del libro de Pérez Bayer *Bibliotheca Hispana Vetus* que iba a estar dedicado a Carlos III y por tanto requería una lámina con el retrato del rey. Ximeno realizó un retrato al óleo del monarca en el que después basaría la estampa para el libro y en este retrato nuevamente se aprecian concomitancias con la obra que aquí estamos estudiando (fig. 22). El uso de un fondo neutro de color pardo, aclarado en los contornos del rostro para dar más luz a este y fijar la atención en el semblante del representado es una característica que une ambos retratos claramente. De igual modo, el artista destaca la mirada del representado que transmite confianza y serenidad.



Fig. 22. Comparativa entre el retrato de Carlos III (Colección particular, subastado en Segre, 10 de marzo de 2015, lote 37) y un detalle del rostro del retrato de Lorenzana.

Pese a su talento, las dificultades de Rafael Ximeno para hacerse un hueco como retratista en la Corte y la necesidad de auxiliar económicamente a su madre y hermana le impulsaron a participar en 1792 en el concurso que se convocó para cubrir la plaza de segundo director de pintura de la Real Academia de San Carlos de México¹⁷. Ximeno fue el único que se presentó al concurso y en diciembre de 1793 se embarcó hacia Nueva España. En México tendrá actividad tanto como docente de la Academia, la que pasará a

¹⁷ *Ibidem*, pp. 90-92.

dirigir en 1798, tras la muerte de Jerónimo Antonio Gil, hasta su propio fallecimiento en 1825¹⁸; como de pintor al fresco, ya que realizará las decoraciones de la Iglesias de Jesús María y La profesa y decorará al temple la cúpula de la Catedral Metropolitana¹⁹; así como de retratista.

Esta última faceta será una en la que más destaque ya que trajo nuevos aires al muy codificado retrato novohispano. Ximeno, como hemos visto anteriormente, había copiado y observado con detenimiento los retratos realizados por Rafael Mengs en Madrid. Las efigies que realizó Ximeno, como el retrato de Carlos III que ya hemos visto (véase fig. 22), destacan por la naturalidad con la que capta los rasgos de los representados y las expresiones faciales de estos. En México sabemos que Ximeno realizó varios retratos de carácter oficial, pero realmente destacó por los que realizó a artistas y hombres de ciencia, en todos ellos destacó por la naturalidad con la que muestra a los retratados. Estos aparecen en su mayor parte efigiados de tres cuartos, con poses dinámicas y espontáneas, muy lejos de la rigidez de los retratos novohispanos. Asimismo, se observa un claro interés por captar la psicología de los efigiados, cuidando para ello tanto la expresión facial como la corporal. Su formación académica le permitió dominar la anatomía logrando así corporeidad y volumetría en sus obras, otorgando un gran protagonismo a los brazos y manos de sus modelos, que a través de sus gestos muestran una gran viveza. Finalmente, Ximeno destaca por un manejo del pincel con que el que consigue plasmar con precisión las diferentes calidades: los muarés de cintas y ropajes, las carnaciones de piel lisa y tersa, o las pinceladas más sueltas, a base de ligeros toques, que aplicará para captar los brillos de joyas o detalles bordados.

El artista hizo uso para sus efigies mexicanas de un cromatismo variado con el que tendrá por objetivo representar a la persona como individuo singular más que como ser social y por ello prescindirá del uso de cartelas sustituyéndolas mayoritariamente por objetos que le permitan expresar de manera complementaria el estatus del representado.

Todas estas características pueden apreciarse en retratos de Ximeno como los de su compañero en la Academia *Manuel Tolsá* (fig. 23), el grabador *Jerónimo Antonio Gil* (fig. 24) o el del arzobispo virrey *Francisco Xavier de Lizana y Beaumont* (fig. 25), -el único que presenta una cartela en la parte inferior-; y, asimismo, están presentes en el retrato de *Francisco Antonio de Lorenzana* que aquí estamos estudiando.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 292-314.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 375-443.



Fig. 23. Rafael Ximeno y Planes, *Retrato de Manuel Tolsá*. Óleo sobre lienzo, 103 x 82 cm. México, Museo Manuel Tolsá; Fig. 24. Rafael Ximeno y Planes, *Retrato de Jerónimo Antonio Gil*. Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm. México, Museo Nacional de Arte.



Fig. 25. Rafael Ximeno y Planes, *Retrato de Francisco Xavier de Lizana y Beaumont*. Óleo sobre lienzo. México, Antonio Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Entre esas características comunes entre el retrato en estudio con los retratos de Ximeno estaría la importancia que se confiere a las manos. Como pintor académico, Ximeno demostraba en sus retratos su perfecto manejo de la anatomía al presentar las

manos en posiciones muy visibles y sosteniendo diferentes objetos. La forma de manos y dedos son similares al tipo de manos pintadas por el artista. Otra característica sería el destacado tratamiento de las diferentes calidades del atuendo. Vemos los brillos de la muceta y el delicado trabajo en los bordados del roquete que coinciden con otras obras del pintor valenciano, como los bordados presentes en el retrato de Manuel Tolsá. Asimismo, como ya habíamos destacado anteriormente, el uso de una pincelada más suelta para sugerir los efectos en el muaré de la banda de la Orden de Carlos III o los pequeños toques de color blanco para sugerir los brillos de las joyas es otro de los elementos comunes. Por último, y de gran relevancia, es el uso por parte de Ximeno en varios de sus retratos de un fondo neutro pardo que se aclara en el perfil del rostro del representado para dotarle de mayor luminosidad y centrar la mirada del espectador sobre él, algo que como ya hemos señalado es más que evidente en el retrato de Lorenzana.

Todas estas características comunes han sido analizadas junto a la experta en Rafael Ximeno y Planes, la doctora Clara Isabel Senent del Caño, quien en el año 2017 presentó su tesis sobre el artista en el Universidad de Valencia, y que muy amablemente ha compartido con nosotros sus apreciaciones sobre el retrato de Lorenzana y la posibilidad de que éste pudiera tratarse de una obra de Rafael Ximeno y Planes.

No obstante, hay que precisar que no hay información sobre el posible encargo de un retrato de Francisco Antonio de Lorenzana a Ximeno y al no poseerse datos sobre la procedencia de la obra que estamos estudiando resulta imposible vincular su producción con México.

Pese a ello creemos que, dada la iconografía que presenta la obra en estudio, la hipótesis más plausible sobre su realización sería que está hubiese sido encargada en México tras el nombramiento de Lorenzana como cardenal, como también fueron encargadas copias de los retratos de Cabrera (véanse figs. 6 y 7). Ante la ausencia de obras en México que reflejasen el aspecto de Lorenzana tras su nombramiento como cardenal en 1789 se optaría por actualizar iconográficamente alguno de los retratos que de él se poseían de su etapa como arzobispo de México, aunque el modelo directo utilizado para ello no se ha localizado. Lo que es patente es que el cabello negro y los rasgos faciales que presenta el efigiado concuerdan con los retratos realizados por Cabrera. Asimismo, las características de la obra, directa y de rasgos académicos, nos indican que quien realizó el retrato se había formado en el academicismo español. Ello junto a las características comunes con los retratos realizados por Ximeno, que ya hemos analizado,

tanto los ejecutados en España siguiendo a Mengs, como los realizados en México, es lo que nos ha permitido la atribución de la presente obra a los pinceles de Rafael Ximeno y Planes.

CONCLUSIONES

La obra en estudio se trata de un retrato de don Francisco Antonio de Lorenzana, arzobispo de México, posteriormente de Toledo y cardenal presbítero de Roma. El representado fue nombrado cardenal en 1789, cuando ya había cumplido los 69 años de edad. Sin embargo, en la representación que estamos estudiando aparece luciendo el atuendo de Cardenal, pero con un semblante mucho más joven que el de la edad con la que recibió dicho nombramiento, el cual puede observarse en un retrato grabado de la época (véase fig. 9). Como se ha reflexionado a lo largo de este informe, ello se debe a que el retrato de Lorenzana surgió como una forma de alabar los nuevos logros del que fuera arzobispo mexicano, cuya memoria por su generosidad y legado cultural había quedado muy presente en Nueva España. Sin embargo, al no poseerse un retrato con los rasgos actualizados de este el artista encargado de la realización de la obra se debió valer de algún retrato anterior, un modelo que no se ha localizado, pero que concuerda por edad con los realizados por el pintor Miguel Cabrera durante los años que Lorenzana ejerció como arzobispo en México (1766-1772).

El retrato creemos que debió de realizarse en México ya que en España no sólo estuvo presente el propio Lorenzana hasta su marcha a Italia en 1797, que podría haber posado como modelo, sino que había numerosos retratos de este con una edad más acorde a la de la fecha de su nombramiento como cardenal. En México, sin embargo, los retratos que se poseían de Lorenzana lo mostraban con un semblante más joven. Sin embargo, la fórmula utilizada para su representación, directa, sin un uso de elementos iconográficos excesivo, de líneas depuradas, y centrado en la expresividad tanto de las manos como del rostro, no coincide con los modos del retrato novohispano. Es por ello que pensamos que la obra podría deberse a alguno de los artistas españoles que se trasladaron a Nueva España a finales del siglo XVIII. Entre estos destaca la figura de Rafael Ximeno y Planes, artista valenciano de gran valía que se mostró seguidor de Anton Rafael Mengs, sobre todo en sus retratos, y que con la idea de poder enseñar y mantener una posición más estable, algo complicado en la muy competitiva Corte madrileña, se instaló en México en 1796. Allí no sólo pudo dedicarse a la enseñanza, sino que también realizó obras religiosas, sobre todo grandes decoraciones al fresco y al temple, como la de la cúpula de la Catedral de México, así como retratos. Su relación con la Catedral Primada, de la que recibió el encargo para su decoración interior, sirve de dato muy relevante ya que, aunque sólo se conoce el encargo a Ximeno del retrato del arzobispo y virrey *Francisco Xavier*

de Lizana y Beaumont (véase fig. 25), ello indica que podría haber recibido más encargos relacionados con la diócesis que no están documentados, entre ellos el del presente retrato.

En cuanto a las características de las efigies realizadas por Ximeno, estas encajan bastante bien con las que pueden observarse en la presente obra: la primacía de las manos dentro de la representación, la corporeidad y movimiento del retratado en la obra, el papel destacado del rostro, en concreto de la mirada, el uso de una pincelada más suelta y vibrante a la hora de dar vida a la calidad de los tejidos y las joyas, y sobre todo, la utilización de un fondo neutro de color pardo, que se aclara en los perfiles del rostro dotando a este de una mayor luminosidad y por tanto, dando un mayor relieve a esa zona dentro de la obra.

No obstante, hay que destacar, que muchas de estas características están presentes en el retrato de Corte español de finales del siglo XVIII y principios del XIX, ya que la obra se trata de un retrato sumamente académico y que por tanto comparte características con las de otros muchos artistas del momento. Sin embargo, por la idiosincrasia de la efigie que aquí se analiza, el artista que mejor encaja para la realización de la misma es Rafael Ximeno y Planes. Sin embargo, ante la imposibilidad de poder trazar una procedencia de la pieza que nos asegure su producción en México, creemos que lo más conveniente es dejar la obra como atribuida, a la espera de que en un futuro surjan informaciones que quizás puedan corroborar la hipótesis que en este informe se expone.

Madrid, 28 de enero de 2025



Gloria Martínez Leiva
Dra. en Historia del Arte

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 1992

AA.VV. *Pintura novohispanas: Museo Nacional del Virreinato*, 3. Vols. México, 1992.

Carrete 1989

J. Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.

Carrillo y Cariel 1966

A. Carrillo y Cariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto de Antropología e Historia, 1966.

Casado Poyales 2011

A.Casado Poyales, “Francisco-Antonio de Lorenzana, gran mecenas en el Siglo de las Luces”, conferencia impartida en el Curso de Verano en Ciencia, Cultura y cambio en la Ilustración Española, Alcázar de San Juan (Ciudad Real), Universidad Autónoma de Madrid, 2011. <https://ruidera.uclm.es/server/api/core/bitstreams/3f2eeb01-7aea-471b-b41c-d41fa98f0b7a/content> (consultado el 16 de enero de 2024).

Castañeda s.f.

P. Castañeda Delgado, “Lorenzana y Butrón, Francisco Antonio”, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/12376/francisco-antonio-de-lorenzana-y-butron> (consultado el 25 de noviembre de 2024).

Cruz Alcañiz 2010

C. de la Cruz Alcañiz, “La imagen del arzobispo y cardenal Francisco Antonio de Lorenzana”, en *Archivo Español de Arte*, 329 (2010), pp. 41-60.

Fernández Collado 2004

A.Fernández Collado, “Semblanza de un singular arzobispo de Toledo”, en Ángel Fernández Collado (coord.), *El cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo*, Toledo, 2004.

Gómez Vozmediano 2022

M.F. Gómez Vozmediano, “En las fronteras del conocimiento: documentos para la historia de la salud y la botánica medicinal en el virreinato de Nueva España entre los fondos toledanos del cardenal Lorenza y del fiscal novohispano Ramón Posada”, *Hipogrifo* 10.2 (2022), pp. 475-500.

Higueruela del Pino 1989

L. Higueruela del Pino, “Don Francisco Antonio de Lorenzana, Cardenal ilustrado”, en *Toletum*, 23 (1989), pp. 61-191.

Mackenzie 2000

B. Mackenzie (coord.), *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, México, Museo Poblano de Arte Virreinal, 2000.

Núñez 2000

B. Núñez, Zacarías González Velázquez (1763-1834), Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

Revenga 2014

P. Revenga Domínguez, “El coleccionismo ilustrado del cardenal Lorenzana entre España y México” en Oscar Flores Flores (coord.), *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, 2014, pp. 205-221.

Senent del Caño 2017

C.I. Senent del Caño, *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España*, Tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2017.

Sierra 1975

L. Sierra Nava-Lasa, *El cardenal Lorenzana y la Ilustración*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Seminario Cisneros, 1975.

Soria 1957

M. Soria, *Esteve y Goya*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1957.

Sosa 1877

F. Sosa, *Episcopado Mexicano. Galería ilustrada de Ilmos. Sres. Arzobispos de México desde la época colonial has nuestros días*, México, 1877.