

UN NUEVO CUADRO DE HISTORIA DE ESQUIVEL, PRESENTE EN LOS POETAS CONTEMPORÁNEOS

A new history painting by Esquivel, present in *Contemporary Poets*

JOSÉ LUIS DÍEZ

Real Academia de la Historia

Recibido: 23/09/2025

Aceptado: 07/10/2025

DOI: 10.51743/cai.641

RESUMEN

Identificación y estudio de un nuevo cuadro de historia del pintor romántico español Antonio María Esquivel, que pasó inadvertido por el mercado de arte madrileño hace unos años, como obra anónima. Esta obra supone una significativa aportación a la escasa producción de su autor en el género histórico conocida hasta ahora, además de un importante eslabón en la evolución de la pintura española de argumento histórico durante el Romanticismo y, concretamente, en el tratamiento de los ciclos iconográficos dedicados a Cristóbal Colón y los Reyes Católicos. Pero, sobre todo, constituye una nueva y relevante clave para la interpretación de la pintura más conocida de Esquivel, por lo que supone un intencionado manifiesto de su rango de consideración y prestigio en el panorama artístico de la corte de Isabel II.

PALABRAS CLAVE: Antonio María Esquivel, Capitulaciones de Santa Fe, Isabel la Católica, Isabel I

ABSTRACT

Identification and study of a new historical painting by Spanish Romantic painter Antonio María Esquivel, which went unnoticed in the Madrid art market a few years ago as an anonymous work. This work represents a significant contribution to the artist's limited output in the historical genre known to date, as well as an important link in the evolution of Spanish historical painting during the Romantic period and, specifically, in the treatment of iconographic cycles dedicated to Christopher Columbus and the Catholic Monarchs. Above all, however, it constitutes a new and relevant key to the interpretation of Esquivel's best-known painting, as it is an intentional manifesto of his standing and prestige in the artistic scene of the court of Isabel II.

KEYWORDS: Antonio María Esquivel, The Santa Fe Capitulations, Isabella the Catholic, Isabella I of

de Castilla, Cristóbal Colón, Fernando el Católico, Fernando II de Aragón, descubrimiento de América, Príncipe don Juan, Juan Rodríguez de Fonseca, Juan de Coloma, Fray Juan Pérez, Carlos María Esquivel, conquista de Granada, Museo del Prado.

Castile, Christopher Columbus, Ferdinand the Catholic, Ferdinand II of Aragon, discovery of America, Príncipe don Juan, Juan Rodríguez de Fonseca, Juan de Coloma, Fray Juan Pérez, Carlos María Esquivel, conquest of Granada, Museo del Prado.

Una de las asignaturas pendientes más clamorosas que mantiene todavía la historiografía del arte español del siglo XIX es el estudio global, sistemático y pormenorizado de la obra del pintor sevillano Antonio María Esquivel (1806-1857), quien, a pesar de estar reconocido desde su propio tiempo hasta nuestros días como una de las figuras capitales del panorama artístico isabelino, sigue esperando el estudio completo —y complejo— sobre su vastísima producción como pintor, dibujante e ilustrador, además de su dimensión como maestro y teórico de las artes, e incluso de sus escarceos literarios, que le configuran a todas luces como una de las personalidades más atractivas y absolutamente imprescindibles para el conocimiento cabal y riguroso de nuestro Romanticismo.

Así, a pesar de algún medido esfuerzo de sintética monografía aparecida en las últimas décadas y dispersos artículos más recientes de distinto alcance sobre aspectos puntuales de su producción, los cimientos bibliográficos sobre los que se asienta el conocimiento de este gran maestro siguen apoyándose en trabajos muy pretéritos, que parten desde las distintas necrológicas publicadas por la prensa a su muerte hasta los trabajos clásicos de Guerrero Lovillo y Pantorba, sin olvidar la nutrida reseña biográfica del siempre imprescindible Ossorio y Bernard¹.

En cierta medida, tal ausencia de un gran trabajo monográfico integral sobre el pintor sevillano pueda explicarse —aunque no justificarse— por la desbordante fecundidad de su actividad creadora, que ha disuadido hasta ahora a los historiadores a la hora de afrontar el catálogo completo de su obra, cuyo conocimiento resulta sin embargo una herramienta imprescindible para el estudio del panorama artístico, cultural, político y social de la España romántica y de sus protagonistas. Si su inconmensurable faceta como retratista es considerada hasta hoy como la más identitaria de su arte, constituyendo un acta notarial extraordinariamente rico y denso sobre la sociedad española en el reinado de Isabel II, además de aportar algunos de los ejemplos más sobresalientes de la retratística romántica española, no son menos relevantes sus obras de composición, tanto de escenas mitológicas como religiosas o temas de historia, géneros todos ellos cultivados en mayor o menor medida por la mayoría de los pintores de su tiempo, y en los que Esquivel dejó algunos de sus trabajos más notables, aunque menos conocidos. Junto a ellos, resultan particularmente

¹ Ossorio y Bernard, 1883-1884, pp. 203-207; Guerrero Lovillo, 1957; de Pantorba, 1959, pp. 155-179.

interesantes los cuadros del maestro sevillano protagonizados por temas eróticos, asuntos que en la mayoría del resto de los artistas románticos españoles no pasaron nunca de la intimidad discreta y reservada del papel, pero a los que Esquivel dio carta de naturaleza principal, elevándolos a la categoría del arte mayor de la pintura, en ocasiones en lienzos de grandes dimensiones, que hubieron de despertar una expectación muy especial, por lo reservado de su contemplación, en las visitas a las galerías pictóricas de las residencias privadas a las que fueron destinadas. Igualmente, la labor de Esquivel como dibujante y acuarelista de tipos costumbristas, en la que demostró una sensibilidad muy personal en la descripción pintoresca y pormenorizada de los distintos personajes que poblaban las calles, establecimientos y festejos de la España de su tiempo, acaban por configurar uno de los perfiles artísticos más ricos e interesantes que protagonizara el Romanticismo español.

Frente a todos estos terrenos menos conocidos de la producción artística de Antonio María Esquivel, todavía por explorar con el rigor, conocimiento y profundidad que exigen y merecen, el cuadro que sin duda le ha otorgado mayor fama, erigiéndose en baluarte máximo de la obra del maestro sevillano es, como es bien sabido, el titulado *Los Poetas Contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (fig. 1)², indiscutiblemente la obra más conocida salida de sus pinceles, considerado con toda justicia como uno de los emblemas plásticos absolutos del Romanticismo hispano y foco de atención preferente de la historiografía en los distintos trabajos dedicados al pintor. En efecto, además de tratarse de un documento gráfico verdaderamente capital para el conocimiento de los protagonistas principales de las letras del periodo isabelino, no lo es menos como testimonio excepcional de la apariencia y configuración escenográfica del estudio de un pintor de prestigio durante la era romántica, concebido como elocuente escaparate de presentación de la identidad y dedicación de su titular para cuantos lo visitaran, tanto clientes como amigos, ejerciendo una función de primera importancia en la promoción social y mercantil de los artistas; cometido que estas estancias de trabajo han seguido ejerciendo, —en una puesta en escena absolutamente consciente e intencionada—, hasta nuestros días, fundamentalmente en aquellos espacios abiertos al acceso de potenciales clientes.

Así, como se ha señalado repetidamente, la habitación representada por Esquivel como estancia principal de su estudio, tapizados por entero sus muros con cuadros, constituye todo un manifiesto identitario del artista, tanto en su faceta de coleccionista de pintura antigua como en su interés por la anatomía y la estatuaria clásica, además de constituir, sobre todo, un nutrido repertorio propio de los distintos géneros a los que dedicó su producción pictórica, todo ello presentado con la dignidad formal exigida por su

² Para el estado de la cuestión sobre el estudio de esta obra, véase fundamentalmente Díez, 2007 en Díez y Barón, 2007, pp. 154-163.



Fig. 1. Antonio María Esquivel, *Los Poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, 1846, óleo sobre lienzo, 144 x 217 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4299.

posición destacada en la Corte, en su calidad de pintor honorario de cámara de la reina, a la que alude tanto la formalidad de su indumentaria doméstica, a pesar de representarse en el acto de pintar, como, de forma sutil, el busto de Isabel II que puede verse sobre el armario con libros situado junto al ventanal.

En toda esta estudiada escenografía, resultaba hasta ahora particularmente inquietante el especial protagonismo otorgado por el artista a un cuadro sin marco colocado en el lugar principal de la estancia (fig. 2), exactamente en el centro de la composición y sobre la puerta de dos hojas entreabierta de la sala, que deja atisbar la pared de otra galería, también colmada de pinturas. Como el resto de los lienzos que cubren los muros del estudio, tal cuadro había de responder con toda seguridad a una obra existente en realidad, y muy probablemente debida al propio artista, como la mayoría de las reunidas en la sala, a modo de extensa panoplia de la diversidad de géneros a que el artista sevillano dedicó su carrera como pintor. Reconocido desde hace muchos años su asunto como una audiencia de Colón ante los Reyes Católicos³, resultaba evidente que su especial situación entre el

³ Pardo Canalís, 1971, p. 366 (identificado el asunto como *Colón ante los Reyes Católicos* con interrogante); Díez, 2006 en Anes Álvarez de Castrillón y Manso Porto (coords.), pp. 103-104, fig. 7 (interpretado el tema como *Isabel la Católica entregando sus joyas para la empresa de Colón*).

resto de las obras reunidas en la habitación principal del taller del pintor delataba la clara intención de Esquivel de significarse como pintor de historia, por ser género ya entonces de máxima consideración en los ambientes artísticos oficiales, ubicando además por añadidura en lugar tan principal un argumento dedicado precisamente a la reina de Castilla, como espejo de virtudes en el ejercicio del trono, que sería reivindicada con un intencionado paralelismo político durante todo el reinado de Isabel II.



Fig. 2. Antonio María Esquivel, *Los Poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (detalle), 1846, óleo sobre lienzo, 144 x 217 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4299. Detalle del cuadro *Las Capitulaciones de Santa Fe*.

Afortunadamente, el enigma ha sido finalmente despejado con la aparición hace unos años en el mercado madrileño como obra anónima de escuela española del siglo XIX del lienzo original pintado por Esquivel, que se ajusta con toda precisión al representado por el artista sobre la puerta de su estudio en el cuadro de *Los poetas contemporáneos*. En efecto, aunque lógicamente descrito en su famosa composición con una técnica esbozada aunque minuciosa, como el resto de los cuadros que cuelgan de las paredes, el detallismo de su trazo es sobradamente suficiente para poder identificarlo, sin lugar a dudas, con el lienzo original de Esquivel ahora localizado, e indiscutible obra por entero de su mano. La aparición de este cuadro supone una aportación especialmente significativa, no solo para

la consideración de la trayectoria de Esquivel como pintor de historia, sino para el estudio de la propia evolución del género en España durante el Romanticismo, e incluso en la consideración del tratamiento de los distintos argumentos sobre la reina de Castilla en su relación con Colón que hicieron fortuna a lo largo de todo el siglo⁴, ya que ilustra uno de los pasajes colombinos con los Reyes Católicos menos tratados por los pintores, pero más trascendentes para la gesta americana en la relación del navegante con los monarcas.

Así, el lienzo (fig. 3)⁵ representa concretamente *Las Capitulaciones de Santa Fe*, el acto de entrega del documento acordado entre Colón y los Reyes Católicos el 17 de abril de 1492 en el campamento regio levantado a las afueras de Granada, que sellaba el compromiso entre la Corona y el navegante genovés ante las prometedoras perspectivas de la empresa descubridora⁶, pasaje para el que Esquivel pudo inspirarse en alguno de los repertorios históricos más manejados por los pintores de su tiempo para la representación de los temas relacionados con el reinado de los Reyes Católicos y la empresa colombina, principalmente la traducción al castellano de la obra de Washington Irving *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* (1833)⁷ y la *Historia del reinado de Fernando e Isabel la Católica* de William H. Prescott (1837)⁸, además de la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas⁹ o la *Historia General de España* del Padre Mariana¹⁰, de consulta común entre los artistas españoles dedicados al género histórico.

El maestro sevillano representa exactamente el momento en que la reina Isabel hace entrega por su propia mano del documento de las capitulaciones a Colón, quien se arrodilla respetuosamente para recogerlo, descubriendo su cabeza del gorro que lleva en la mano. La escena tiene lugar en la tienda de campaña regia levantada en el campamento establecido en Santa Fe meses antes para la toma de la ciudad de Granada, cuya silueta, definida por una Alhambra fantaseada, puede adivinarse en la lejanía tras el cortinaje recogido del extremo izquierdo de la carpa real. El cuadro resulta particularmente interesante entre la pintura histórica española de esos años por el equilibrio sosegado de su composición y la eficaz sencillez de su planteamiento narrativo, que Esquivel resuelve con la etiqueta ceremonial debida a una audiencia regia, pero lejos de cualquier fastuosidad

⁴ Reyero, 1987, pp. 267-297; Rincón García, 2004, pp. 129-161; Díez, 2006, *op. cit.*, pp. 96-124.

⁵ Madrid, Subastas Ansorena, mayo 2018, lote n.º 525.

⁶ Una de las copias más antiguas del documento se conserva en el Archivo de la Corona y Aragón y otra en el Archivo General de Indias. Sobre su estudio historiográfico, véase fundamentalmente Rumeu de Armas, 1985.

⁷ Washington, 1833, [José García de Villalta (trad.)], cap. 8, pp. 239-251.

⁸ H. Prescott, 1838, cap. 16.

⁹ de las Casas, s. XVI, t. 2, cap. 125.

¹⁰ de Mariana, Juan, 1751-1756, t. 6, cap. 16.



Fig. 3. Antonio María Esquivel, *Las Capitulaciones de Santa Fe*, h. 1844-1845, óleo sobre lienzo, 140 x 188 cm. Madrid, mercado del arte (2018).

palaciega, al desarrollarse el asunto en la sobriedad castrense de un escenario de campaña. Así, Isabel aparece ante una sencilla mesa, sobre la que acaba de firmar el documento, con la aquiescencia del rey Fernando, situado en el extremo izquierdo y recortada su figura en sombra en primer término, que extiende su mano para indicar la entrega del pliego al navegante. La reina (fig. 4) está sentada en un sillón dorado de curioso diseño, a modo de trono acorde a su dignidad, con una decoración de pretendida inspiración gótica, rematado su respaldo por torrecillas alusivas al símbolo del reino de Castilla, al igual que los castillos y leones bordados en oro de la camisa que viste, y que responden a una de las iconografías más consolidadas de la reina católica, fundamentalmente transmitida a partir del conocido retrato de Juan de Flandes. Sin embargo, Esquivel no atiende a la menor voluntad de verosimilitud histórica a la hora de reproducir sus rasgos, respondiendo en cambio su rostro a uno de los arquetipos femeninos más característicos del artista, que incluso adorna con un castizo caracolillo. Isabel viste un sencillo traje de corte, ausente de cualquier tipo de ostentación regia, cubierta la cabeza con un velo. Junto a ella, asiste curioso al acto el príncipe don Juan, que se apoya en el respaldo del sillón, acodándose en

la mesa para poder ver mejor la entrega de las capitulaciones. Su identidad queda refrendada por su destacada posición junto a la reina y la riqueza de sus vestiduras perladas, con un traje de mangas abullonadas y bonete, bajo el que asoma una sedosa melena rubia que le cae sobre los hombros. El príncipe, que tenía entonces trece años, estaba en efecto en Granada en esos momentos, aunque realmente no asistió al acto de las capitulaciones, incluyéndose no obstante en la escena en una lógica licencia por su significación histórica como heredero de la Corona en ese momento tan trascendental en el reinado de sus padres. Por ello, Esquivel trató con especial cuidado la relevancia de este personaje en la escena, pudiendo reconocerse en su rostro los rasgos del primogénito del artista, Carlos María (1830-1867), que tenía aproximadamente esa edad en la probable fecha del cuadro, y cuyo semblante infantil nos es bien conocido a través del *Autorretrato con sus hijos*, pintado por Esquivel en 1843 (Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, CE7167)¹¹.



Fig. 4. Antonio María Esquivel, *Las Capitulaciones de Santa Fe*, h. 1844-1845, óleo sobre lienzo, 140 x 188 cm. Madrid, mercado del arte (2018). Detalle de las figuras de Isabel la Católica y el príncipe don Juan.

¹¹ Óleo sobre lienzo, 132 x 104 cm. Firmado en 1843.

Resuelta la caracterización fisionómica de los personajes y la ambientación de época del episodio con total libertad, tanto en la individualización de los rasgos de sus protagonistas principales como en la interpretación de sus indumentarias medievales, dentro de la deliciosa fantasía creadora de la pintura romántica, ajena por completo a los rigores arqueológicos que determinarán la pintura de historia posterior, Esquivel apostó en esta obra por una elaboración compositiva de cierta complejidad, tanto en la variada caracterización individual de cada uno de los personajes como en su colocación en los distintos planos espaciales de tan constreñido escenario, marcados con solvencia por un hábil manejo de la luz natural que entra por la abertura de la tienda, y que hace destacar el absoluto protagonismo de la figura de la reina, vestida de blanco y situada exactamente en el centro de la composición, acaparando así de inmediato la atención primera en la contemplación del cuadro. Mientras, el personaje de Fernando, acompañado de un pajecillo, está situado en el plano más próximo al espectador, pero queda sumido en una acusada sombra, relegando así su presencia a un papel meramente secundario, marcando además con ello la profundidad espacial de la tienda. A espaldas del rey, un clérigo conversa con otro personaje (fig. 5), recortándose su figura sobre el fondo del paisaje de la ciudad; personaje que ha de corresponderse con el arcediano de Sevilla Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), representante de la iglesia y consejero real, quien participó en la redacción y validación del acuerdo entre los reyes y Colón. Su cabeza, de factura vibrante y enérgica, constituye una de las de mayor viveza presencial de todo el conjunto, al igual que la del cortesano que aparece más a la derecha leyendo un pliego, identificable en este caso con Juan de Coloma (1440/3-1517), quien fuera secretario de los Reyes Católicos y redactor de las capitulaciones, y que sin duda responde a un retrato tomado del natural, probablemente para resaltar su importancia, dado el papel igualmente destacado de este personaje en la elaboración del documento. Las damas de compañía situadas detrás de la reina conversan entre ellas, aportando un murmurante movimiento a la solemnidad del momento, mientras que la figura de Colón, vestido con sencillo jubón de mangas acuchilladas, parece mostrar en su rostro adusto, de rasgos afilados, con barba y cabello canos, una posible inspiración de Esquivel en el retrato del navegante presente en la famosa *Virgen de los Mareantes*, de Alejo Fernández¹², que sin duda hubo de conocer bien en su Sevilla natal. El marino está amparado en su comparecencia ante los monarcas por un fraile franciscano, situado tras él con los brazos abiertos, que seguramente ha de tratarse de Fray Juan Pérez (¿†1513?), confesor de la reina Isabel y prior del monasterio de la Rábida, quien actuó como mediador y colaboró también como redactor del documento en las negociaciones previas.

¹² Sevilla, Reales Alcázares. Pintada h. 1531-1536 para la Casa de Contratación de Indias de la capital hispalense.



Fig. 5. Antonio María Esquivel, *Las Capitulaciones de Santa Fe*, h. 1844-1845, óleo sobre lienzo, 140 x 188 cm. Madrid, mercado del arte (2018). Detalle de las figuras de Juan Rodríguez de Fonseca, Fernando el Católico y Juan de Coloma.

Por lo demás, el lienzo responde a la grafía más personal de Esquivel en sus años de madurez, tanto en las tipologías humanas y en su definición estilística como en la delicadeza de su técnica y la sutil elegancia en el uso de un colorido brillante y lleno de matices, así como en el volumen rotundo de las figuras, el modelado de los pliegues de los paños y el manejo inteligente de la luz para marcar los distintos planos de la escena y el posicionamiento de cada uno de los personajes, distribuidos hábilmente para destacar el protagonismo fundamental de la reina Isabel en este pasaje histórico. Es esta zona central del lienzo la que presenta un grado total de conclusión en su factura, mientras que el resto de las figuras quedaron esbozadas en distinto grado, permaneciendo por ello como obra inconclusa entre las paredes del estudio de su autor.

Por su estilo y factura, el cuadro debió ser pintado por Esquivel poco antes que *Los Poetas Contemporáneos*, donde aparece representado, dejándolo sin concluir por razones desconocidas, motivo que quizá explique la ausencia hasta ahora de rastro alguno de su existencia, tanto en la bibliografía más antigua como en la prensa de su tiempo. En este sentido, tan solo se tiene noticia de una pintura de tema colombino de su mano pintado por las mismas fechas y presentado a la exposición de la Academia de San Fernando de 1845, ilustrando el pasaje de *Cristóbal Colón en la Rábida*, que no tendría demasiada fortuna

en su momento, y al que se criticó «la composición buena y bastante efecto; sin embargo que la cabeza de Colón no espresa la sublime inteligencia que debía poseer el descubridor del nuevo mundo»¹³, juzgándose su figura como «algo mezquina, atendiendo lo notable de este grande hombre, que es la persona principal del cuadro»¹⁴. Quizá, este nuevo lienzo histórico ahora aparecido fuera planteado por Esquivel como una alternativa de argumento colombino finalmente interrumpida y mantenida en la privacidad de su taller para evitar una nueva adversidad en su juicio público.

Así, la incorporación de estas *Capitulaciones de Santa Fe* al catálogo de la obra pictórica Antonio María Esquivel, no solo aporta un singular y novedoso ejemplo al estudio de la pintura romántica española de género histórico, y concretamente al tratamiento de la nutrida iconografía decimonónica sobre Colón e Isabel la Católica, sino además una nueva clave para la interpretación del cuadro más famoso de su autor y de todo el Romanticismo español, al aparecer en él en el lugar más principal del estudio de Esquivel como reivindicación de su prestigio como artista en la corte de Isabel II y, sobre todo, como expresión de su voluntad de ser reconocido como pintor de historia; categoría en la que, como en tantas otras facetas de su ingente obra, el maestro sevillano guarda todavía sorpresas insospechadas.

BIBLIOGRAFÍA

- CASAS, Bartolomé de las (s. XVI). *Historia de las Indias*, Madrid, Reparaz.
- DÍEZ, José Luis (2006). «Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX» en Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón y Carmen Manso Porto (coords.). *Isabel la Católica y el Arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, (pp. 103-104).
- (2007). «Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor» en José Luis Díez y Javier Barón, *El Siglo XIX en el Prado* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional del Prado, (pp. 154-163).
- GUERRERO LOVILLO, José (1957). *Antonio María Esquivel*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Artes y Artistas.
- H. PRESCOTT, William (1837). *Historia del reinado de Fernando e Isabel la Católica*. Madrid, Gaspar y Roig.
- IRVING, Washington (1833) [José García de Villalta (trad.)]. *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*, Madrid, Imprenta de José Palacios, cap. 8, pp. 239-251.

¹³ *El Espectador*, 17 de octubre de 1845.

¹⁴ *Revista Literaria de El Español*, 13 de octubre de 1845, p. 15.

- MARIANA, Juan de (1751-1756). *Historia General de España*, Amberes, Marcos-Miguel Bousquet & Ca.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas.
- PANTORBA, Bernardino de (1959). «Antonio María Esquivel» en *Arte Español*, t. 20, Madrid.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1971): «Una reunión que ha pasado a la Historia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 7, p. 366.
- REYERO, Carlos (1987). *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 267-297.
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (2004): «Los Reyes Católicos en la pintura historicista española», *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 701, pp. 129-161.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1985). *Nueva luz sobre las Capitulaciones de Santa Fe de 1492 concertadas entre los Reyes Católicos y Cristóbal Colón: estudio institucional y diplomático*, Madrid, CSIC, Editorial Tesoro.
- El Espectador*, 17 de octubre de 1845.
- Revista Literaria de El Español*, 13 de octubre de 1845, p. 15.