



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 8 - Año 2020

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Matías Díaz Padrón, Académie Royale d'Archéologie et Beaux-Arts de Belgique, Instituto Moll

Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid

José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Universitaria Española

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Diseño: Pepe Moll

Maquetación: Cristina López Guiamet

Colaboraciones: Alberto Manchado, Silvia Felip y M^a José Hernández

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte

c/ Marqués de la Ensenada 4, 1º

28004, Madrid (España)

Tlf.: 0034 699 54 29 00

e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

Nota: Los permisos correspondientes de los derechos de reproducción del material gráfico que ilustran los textos de *Philostrato. Revista de Historia y Arte* corresponde, exclusivamente, al autor del trabajo.

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Erasmus Quellinus II, *Labore et Constantia*, (detalle). © Museum Plantin Moretus, Amberes

Índice

Artículos:

- La firma de Zurbarán: uso y abuso de títulos cortesanos de pintores en la España del siglo XVII 5
 Por Eduardo Lamas Delgado
- De Amberes a Cuzco, la odisea de una obra de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Perú 35
 Por Anthony Michael Holguín Valdez

Varia:

- La Virgen con el Niño en la huida a Egipto* de Paul Coeck van Aelst 61
 Por Matías Díaz Padrón

Reseñas:

- Tamara Alba González-Fanjul: Francisco Menor Monasterio y Elena de Mier Torrecilla (eds.), *Restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo*, (Madrid: Fundación ACS, 2020, 178 páginas) 73
- Rafael Japón: Jaynie Anderson, *The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy* (Milan: Officina Libraria, 2019, 268 páginas), (ISBN: 978-88-99765-95-8) 77
- Miguel Hermoso Cuesta: *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, David García Cueto (dir.), (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, 660 páginas) (ISBN: 978-84-338-6419-2) 80
- Óscar Melgosa Oter: José Eloy Hortal Muñoz, Félix Labrador Arroyo, Jesús Bravo Lozano y África Espíldora García, *La configuración de la imagen de la Monarquía Católica: el ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*, (Madrid, 2020) (ISBN: 978-84-9192-146-2) 82
- Ana Diéguez-Rodríguez: Exposición y catálogo: J. René Payo Hernanz e Ismael Gutiérrez Pastor, *Mateo Cerezo el joven: materia y espíritu*, (Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2020) (ISBN: 978-84-92572-93-9) 86
- Javier García-Luengo Manchado: *Obras maestras de la colección Valdés*, Nerea Sagredo Ezquerro (coord.), (Bilbao: Museo Bellas Artes, 2020) (ISBN: 978-84-18171-02-4) 90

In Memoriam:

- Antonio Bonet Correa (1925-2020) por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos 95
- Margarita Estella Marcos (1930-2020) por Almudena Pérez de Tudela 97
- Juan José Luna (1946-2020) por Teresa Posada Kubissa 99
- Javier Docampo Capilla (1962-2020) por M^a Luisa Cuenca 101

La firma de Zurbarán: uso y abuso de títulos cortesanos de pintores del siglo XVII en España

Zurbaran's signature: Use and Abuse of Courtesan Titles of Painters in Seventeenth Century in Spain

Eduardo Lamas¹

Royal Institute for Cultural Heritage (KIK/IRPA), Brussels

Resumen: Este artículo plantea la veracidad de una serie de noticias relativas a supuestos oficios cortesanos para pintores en la corte de Madrid, oficios sobre los que no existe ninguna referencia clara en la documentación perteneciente a la administración palaciega. No obstante, se conocen otros documentos indirectos que invitan a pensar que tales oficios existieron, al menos, como títulos honoríficos. En cualquier caso, consta que se llegaron a emplear, aunque fuese de forma fraudulenta o abusiva. Estos oficios o títulos honoríficos son los de pintor del Rey, pintor de cámara del Príncipe, pintor de cámara del Infante y un segundo pintor de cámara del Rey. En este trabajo se presentan diversos ejemplos de estos casos relativos a los pintores Francisco Zurbarán, Alonso Cano, Pedro Carvajal, Francisco Ginete, López Polanco, Gómez de la Hermosa, Antonio Rizi, Francisco Rizi e Isidoro Arredondo. En base al análisis de los documentos que dan noticia del empleo de estos títulos, se presenta la hipótesis de que los artistas en cuestión hicieron un uso legítimo de ellos.

Palabras clave: Pintor; oficios de corte; Francisco Zurbarán; Alonso Cano; Pedro Carvajal; Francisco Ginete; López Polanco; Gómez de la Hermosa; Antonio Rizi; Juan Bautista Martínez del Mazo; Francisco Rizi; Isidoro Arredondo.

Abstract: This article raises the veracity of a series of records related to supposed courtly offices for painters at the court in Madrid, about which there is no clear reference in the documentation related to the palace administration. However, other indirect documents are known to suggest that such offices existed at least as honorary titles. In any case, it is known that they were used, even if fraudulently or abusively. These offices or honorary titles are those of court painter appointed to the Prince, to the Infant and a second court painter appointed to the King. This

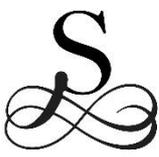
¹  <https://orcid.org/0000-0001-6211-823X>

paper deals with several examples of these cases concerning the painters Pedro Carvajal, Francisco Ginete, López Polanco, Gómez de la Hermosa, Antonio Rizi, Francisco Rizi and Isidoro Arredondo. Based on the analysis of the documents reporting the use of these titles, the hypothesis is presented that the artists in question made a legitimate use of them.

Key-words: Painter; Royal household administration; Francisco Zurbarán; Alonso Cano; Pedro Carvajal; Francisco Ginete; López Polanco; Gómez de la Hermosa; Antonio Rizi; Juan Bautista Martínez del Mazo; Francisco Rizi; Isidoro Arredondo.

Tan perjudicial es desdeñar las reglas como ceñirse a ellas en exceso.

Luis Vives (1492-1540)

obre la estancia de Zurbarán en Madrid en 1634 con motivo de su intervención en la campaña decorativa del Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro se cuenta una curiosa anécdota, propia de la hagiografía velazqueña. Se dice que el pintor, un buen día en que se hallaba firmando uno de sus lienzos, recibió la visita de Felipe IV. El rey se acercó sigilosamente al artista, sin que éste lo sintiese y vio que Zurbarán acababa de añadir a su firma el título de pintor del Rey con que lo acababa de honrar poco antes. El monarca le impuso su real mano en el hombro y lo exhortó a añadir a su firma la mención "y Rey de los pintores" a continuación del título cortesano². Según otras versiones, habría sido el propio Felipe IV quien, tras acercarse al pintor y concederle la gracia de apoyar su mano en él, habría añadido "de su puño y letra" la mención de "y rey de los pintores" sobre la firma que Zurbarán acababa de estampar sobre su cuadro, detrás del título cortesano de pintor del Rey³.

Esta leyenda historiográfica, relativamente extendida en la literatura general y especializada del siglo XIX y primer tercio del XX⁴, es, en realidad, el desarrollo fantasioso de un pasaje de la *Vida* de Zurbarán de Palomino⁵.

² "A cette occasion il fut honoré d'un compliment très flatteur de la part du roi Philippe IV. Ce prince, qui avait une réputation d'amateur éclairé en fait d'art, entra sans bruit un jour dans l'atelier de Zurbaran, et se plaça derrière lui pendant qu'il apposait son titre et sa signature au bas d'un tableau terminé. Au moment où il écrivait peintre du roi, ajoutez et roi des peintres, dit Philippe, en appuyant, avec familiarité cordiale, sa main sur l'épaule de Zurbaran". Antoine Fillieux, "Francisco Zurbaran", en *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, (Paris: Balin-Mandar, 1839), vol. 42, pp. 493-495.

³ Andrés Pérez García, *Mosaico escolar o Diccionario de frases, axiomas, biografías y obras literarias y artísticas*, 2 vols., (Valladolid: Jorge Montero, 1894-1898), vol. 2, p. 1170.

⁴ Sin intención de ser exhaustivos, se mencionan las referencias siguientes: A. G. Fontenais, *Biographie des peintres les plus célèbres...*, (Paris: 1844), p. 106; Wenceslao Ayguals de Izco, *El Panteón Universal: Diccionario histórico de vidas interesantes ...*, vol. 4, (Madrid: Ayguals de Izco Hermanos, 1854), p. 580; Charles Blanc, "François Zurbaran", en Charles Blanc, William Bürger, Paul Mantz, Louis Viardot y Paul Lefort, *Histoire des peintres de toutes les écoles: école espagnole*, (Paris: V^o. Jules Renouard, 1869), pp. 1-8, aquí 6; S. Jacquemont, "Les Maîtres espagnols et l'art naturaliste", *Revue des Deux Mondes*, 89, (1888), pp. 378-413, aquí p. 394; Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste, 1905), p. 17; Andrés Manuel Calzada y Luys Santa Marina, *Estampas de Zurbarán*, (Barcelona: Canosa, 1929), p. 31.

⁵ Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, (Madrid: Aguilar, 1947), p. 938.

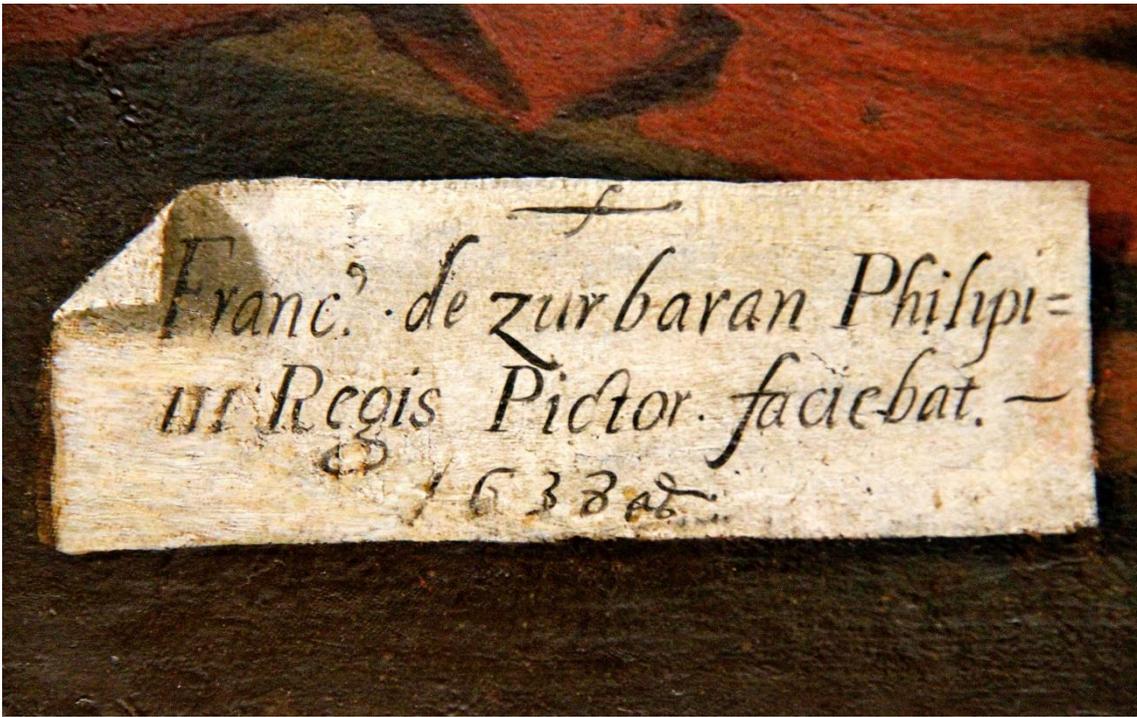


Fig. 1. Francisco de Zurbarán, *Adoración de los pastores* (detalle de la inscripción con la firma), Grenoble, Musée de Grenoble ([Commons License CC-BY-NC-ND 3.0](#))

Fantástico porque en el relato del biógrafo nada se dice de la firma: «Aseguran, que estándolas pintando [las historias de Hércules], entre muchas veces, que el señor Felipe Cuarto pasaba a verle pintar, se llegó a él una vez, y poniéndole la mano en el hombro, le dijo: ¡Pintor del Rey, y Rey de los pintores!». Fantástico, quizá también, porque Palomino escribe casi noventa años después de que supuestamente ocurrieran los hechos y hubo de basarse, por tanto, en las tradiciones orales de los talleres y de los aficionados a la pintura. El detalle de la firma se introdujo más adelante en París, en el momento en que se forja la reputación internacional del pintor durante los años 1830⁶. La anécdota que relataba Palomino alcanza entonces crédito y se desarrolla alimentada por la presencia, en la *Galerie espagnole* del Louvre, de un cuadro en el que el pintor había adornado su firma con el título de pintor del rey Felipe IV: "Franco de Zurbaran Philippi /III[I] Regis Pictor faciebat - / 1638 &"⁷ (Fig. 1). Se trata de la *Adoración de los pastores* de Zurbarán conservada en el Museo de Grenoble, cuadro que procede del retablo mayor de la iglesia de la Cartuja de Jerez⁸ (Fig. 2).

⁶ Sobre la fortuna crítica de Zurbarán en los años 1830: Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, (Harvard University Press, 1972); Yves Bottineau, "A propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán: réflexions et interrogations", en *Zurbarán*, Cat. Exp., (Paris: RMN, 1988), pp. 45-55.

⁷ Para un ejemplo de la asociación entre la firma del cuadro entonces en el Louvre y la leyenda de la firma con el título de pintor del Rey: Fontenais, *Biographie*, pp. 105-106.

⁸ Para esta obra: Véronique Gerard-Powell, *Autour de Zurbarán: catalogue raisonné des peintures de l'école espagnole du XV^e au XIX^e siècle du Musée de Grenoble*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000), p. 54.

¿Obtuvo realmente Zurbarán el título de pintor del Rey? Hoy se viene aceptando que sí gozó de él honoríficamente⁹. La tradición oral recogida por Palomino (“aseguran”) y la mención que el propio pintor hace del título en su firma del cuadro de la cartuja de Jerez (y en algunos documentos de archivo) son elementos que han bastado para que la historiografía acepte la validez del honor obtenido de Felipe IV: Zurbarán habría recibido el título de pintor del Rey *ad honorem* durante su estancia en Madrid para trabajar en el Buen Retiro en 1634. Esto permite ofrecer una explicación, tanto para la mención en la firma del cuadro para Jerez cuatro años más tarde, como para dos intervenciones contemporáneas del pintor que estuvieron en relación con Palacio. Por un lado, se trata de su participación ese mismo año de 1638 en la decoración del navío de recreo que la Casa de Contratación de Sevilla regaló a Felipe IV para el estanque y los canales de los jardines del Buen Retiro¹⁰. Por otro, también se puede relacionar con la eventual concesión del título el hecho de que la superintendencia de las obras reales se dirigiese a Zurbarán en 1639 para contratar en Sevilla una serie de especialistas para dorar el artesonado del Salón de Comedias del Alcázar de Madrid¹¹.

Sin embargo, lo cierto es que la documentación generada por la administración de Palacio sigue muda respecto a la existencia del título de pintor del Rey. No sólo no se ha localizado ninguna prueba documental de la concesión a Zurbarán de algún título cortesano, sino que ni siquiera se ha hallado la más leve referencia en ningún archivo en Madrid. Por otra parte, los documentos que recogen el empleo del título por parte del artista (unos pocos contratos y cartas de pago y una procuración establecidos en Sevilla ante notario entre 1637 y 1650) son siempre de carácter privado, por tanto, sujetos a caución¹². Zurbarán no habría hecho más que un uso ocasional del título, durante un período reducido y únicamente en Sevilla. Así, resulta cuando menos sorprendente que no lo explotase cuando se instala en Madrid en 1658, donde probablemente le hubiese sido de utilidad.

A pesar de la ausencia de pruebas fehacientes, Zurbarán pudo haber alcanzado aquel honor del Rey en un contexto informal ajeno a la norma que, en teoría, habría regulado estas prácticas. La corte era un centro de poder donde su ejercicio informal era práctica común a pesar de la puntillo-

⁹ La concesión del título se da por cierta, sin discusión, en: Alfonso E. Pérez Sánchez, “Zurbarán, Cano y Velázquez”, en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, ed. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad, 1999), pp. 101-114, aquí p. 108; Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán: 1598-1664*, 2 vols., (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), vol. 1, p. 391; Maurizio Marini, “La luce del Caravaggio e la natura di Spagna”, en Alessandro Zuccari (ed.), *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, 2 vols., (Milano: Skira, 2010), vol. 2, p. 242; Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV: edición actualizada*, (Barcelona: Penguin Random House, 2016), p. 199.

¹⁰ El navío, llamado del Santo Rey don Fernando, llega a Madrid en julio de 1638. Sobre la concesión del título: Narciso Sentenach, “Francisco de Zurbarán, pintor del Rey”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17, 3, (1909), pp. 195-198, aquí p. 196; José Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, (Madrid: Fernando Fé, 1911), pp. 53-55.

¹¹ Sentenach, “Francisco”, pp. 197-198; María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán*, ed. Odile Delenda, (Paris: Institut Wildenstein, 1994), doc. n° 98.

¹² Caturla, *Francisco*, doc. 80 (26-V-1637), doc. 90 (27-VIII-1638), doc. 93 (2-III-1639), doc. 95 (2-IV-1639), doc. 137 (1646), doc. 156 (28-III-1650).



Fig. 2 Francisco de Zurbarán, *Adoración de los pastores*, 1638. Grenoble, Musée de Grenoble ([Commons License CC-BY-NC-ND 3.0](#))

sa reglamentación de la etiqueta y de los procedimientos formales¹³. Por esta razón, los estudios de corte deben asumir la problemática que ofrecen las fuentes escritas generadas por la administración palaciega y aceptar un cierto desfase o desajuste entre éstas y la realidad que describen y

¹³ Alister Malcolm, "La práctica informal del poder: la política de la Corte y el acceso a la familia real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV", *Reales Sitios*, 147, (2001), pp. 38-48; Alister Malcolm, "Spanish queens and aristocratic women at the court of Madrid, 1598-1665", en *Studies on medieval and early modern women: 4: Victims or viragos?*, ed. Christine Meek y Catherine Lawless (Dublin: Four Courts Press, 2005), pp. 160-180, aquí pp. 161 y 165.

pretenden regular. Sólo así parece hallar explicación el nombramiento honorífico de Zurbarán.

La escena de la visita del rey a Zurbarán se halla ilustrada en una estampa de hacia 1854 (Fig. 3) editada por Urbano Manini y que figura en *El Panteón universal* de Wenceslao Ayguals¹⁴. El autor ha imaginado al pintor trabajando, sentado en el Salón de Reinos del Buen Retiro; en el último plano se aprecia uno de los cuadros del ciclo de Hércules, el del León de Nemea, pero para el que se ha tomado, quizá por descuido, como modelo una composición de Rubens. Zurbarán figura en edad madura (entonces se fechaba su estancia en Madrid en 1650). El pintor se halla representado en el momento en que está a punto de imponer su firma sobre el lienzo que acaba de terminar, cuando es sorprendido por la llegada del rey y por la excepcionalidad de su gesto. Aunque anacrónicas, la escena descrita en la estampa y en la anécdota recogida por los historiadores muestra el carácter informal que podía llegar a investir el acto de la concesión de gracias y mercedes reales en la corte del Antiguo Régimen.

El caso de Zurbarán, cuyo título eventualmente concedido por Felipe IV podría haber participado de este carácter informal, es muy similar al de Alonso Cano. Palomino asegura que el artista también recibió de Felipe IV el título de pintor del Rey, pero tampoco se recoge nada sobre ello en la documentación conservada de Palacio¹⁵. No obstante, la mención del título se retoma de manera generalizada, y sin discusión, en la historiografía del siglo XIX y primera mitad del XX¹⁶, para después pasar de puntillas sobre la cuestión en la literatura más reciente¹⁷. Mayor fortuna crítica ha gozado el nombramiento como pintor de cámara del conde-duque de Olivares¹⁸, título para el que, no obstante, no se tiene una base documental más sólida que muchos otros títulos aquí recogidos pero cuya existencia, sin embargo, se discute.

No obstante, en el caso de Cano, tan sólo consta la mención del título de pintor del Rey en un único documento de archivo, y se trata, además, de un

¹⁴ Ayguals de Izco, *Panteón*, p. 581.

¹⁵ Palomino, *Museo*, p. 987.

¹⁶ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: 1800), vol. 1, p. 210; Luis Fernández-Guerra y Orbe, "Biografía española", *Semanario pintoresco español*, 1, (1843), pp. 204-206, aquí p. 205; Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1872), p. 359; Narciso Sentenach, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, (Madrid: 1906), p. 69; María Elena Gómez-Moreno, *Alonso Cano: estudio y catálogo*, Cat. Exp., (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1954), p. 13. Aún se le hace pintor del Rey en: Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, (Madrid: Cátedra, 1993), p. 89.

¹⁷ La excepción más notable, en: José Manuel Cruz Valdovinos, "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, Cat. Exp., (Granada: Junta de Andalucía, 2001), pp. 177-272, aquí p. 181. Ya se expresaban dudas, por no encontrar ninguna referencia de archivo, en: Sánchez Cantón, "Los pintores", p. 61.

¹⁸ Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, (Granada: Universidad de Granada, 1978), p. 43; Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983), p. 27; José Manuel Cruz Valdovinos, "Alonso Cano en Madrid", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, ed. Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad, 2014), pp. 191-222, aquí p. 192.



FRANCISCO ZURBARÁN.

Fig. 3. Mujila (ed. por Urbano Manini), *Felipe IV visita a Zurbarán en su taller*, ca. 1854 ([Commons License CC-BY-NC-ND 3.0](#))

documento notarial de carácter privado¹⁹. Esta circunstancia ha llevado a Cruz Valdovinos a afirmar categóricamente que el título nunca existió, ni siquiera con carácter honorífico²⁰. Pero, ¿cómo explicar entonces la referencia al título en Palomino y en el documento notarial de Madrid de 1644? ¿Hizo entonces Cano un uso fraudulento del título ante el escribano público de la Villa? Sea como fuere, Cano recibió de la Corona diversos encargos tras la caída en desgracia de su protector el conde-duque de Olivares en enero de 1643, encargos que podrían estar en relación, como ocurre con Zurbarán, con una eventual concesión del título honorario de

¹⁹ Se trata de la escritura de asiento de Juan Díaz de Zaldívar como aprendiz de Alonso Cano en 10-III-1644: Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales (AHPM), P. 7003, ff. 227-228; transcrito en *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002), nº. 217.

²⁰ Cruz Valdovinos, "Las etapas", p. 197; Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 193.

pintor del Rey²¹. Así, consta que en noviembre de aquel año se le encargó la tasación, por cuenta del Rey, de las pinturas murales al óleo que Francisco Camilo había realizado en la Galería de Poniente del Alcázar²², y que en 1645 tasó las pinturas de Félix Castello en el sagrario de la capilla del palacio²³. En fin, los eventuales títulos honoríficos de Zurbarán y de Cano se podrían poner en relación también con el encargo de prestigio de los cuatro cuadros de la Real Capilla de San Diego en Alcalá de Henares, encargo que ambos artistas compartieron²⁴.

Los casos de Zurbarán y de Cano se hallan lejos de ser una excepción, se conocen menciones documentales a ciertos oficios y títulos artísticos cortesianos dudosos en relación con otros pintores, menciones, no obstante, relativamente abundantes. Aunque ahora se trata de nombramientos ausentes, tanto en la documentación palaciega, como en las biografías antiguas de los artistas. En adelante, denominaremos oficios y títulos cortesianos dudosos a aquéllos que, como el de Zurbarán, no figuran sistematizados en ningún listado o repertorio oficial y para los que no se conoce ningún acta documental de nombramiento, pero que, a pesar de ello, aparecen de manera repetida en las fuentes documentales²⁵. Los oficios corresponderían a una actividad concreta en la Casa del Rey o de un príncipe de sangre, mientras que los títulos serían una concesión de una gracia o de un don que el monarca hacía a alguien; son los títulos de carácter honorario como, por ejemplo, los llamados pintores del Rey *ad honorem*.

Cabe preguntarse si los títulos de oficios cortesianos de pintores de cuya expedición no existe prueba documental existieron realmente o si, por el contrario, fueron objeto de usurpación. Como en el caso de Zurbarán, buena parte de los documentos en que títulos dudosos aparecen asociados a pintores concretos son de carácter privado. Se trata, generalmente, de contratos conservados en los archivos de protocolos, en los que el escribano toma acta de los títulos con que se anuncian las personas presentes en la elaboración de la escritura, sin que hubiese, en principio, necesidad de

²¹ El propio pintor se refiere a sus servicios a la Corona un memorial fechado en octubre de 1658. Archivo General de Simancas (AGS), Cámara, Memoriales, leg. 1367; transcrito en *Corpus Alonso Cano*, nº. 337.

²² AGP, El Pardo, leg. 15; transcrito en *Corpus Alonso Cano*, nº 216. Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 202.

²³ AHPM, P. 6063, ff. 230-232; transcrito en *Corpus Alonso Cano*, nº 233. Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 209.

²⁴ Para este encargo, ver Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", pp. 220-221, donde, no obstante, se sugiere que la elección de los pintores se debió a Sebastián de Benavente, el arquitecto encargado de la decoración de la capilla.

²⁵ El repertorio de pintores con títulos cortesianos confeccionado por Sánchez Cantón recoge varios ejemplos de estos títulos llamados aquí dudosos para el siglo XVII. Francisco Javier Sánchez Cantón, "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1915-1916), pp. 51-64; pp.132-146. Para los títulos cortesianos de pintores bajo los reinados de Felipe IV y de Carlos II: María Amalia Vizcaíno, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), pp. 318-352; Ángel Aterido, *El final del Siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico: 1685-1726*, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2015), pp. 320-345; Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, "¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesianos durante el reinado de Felipe IV", en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía Católica*, ed. J. Martínez y M. Rodríguez, (Madrid: IULCE, 2017), vol. 4, pp. 2643-2730.

control. Por ello, la voluntad de fraude por parte de los pintores que se arrogaban semejantes títulos en este contexto es perfectamente posible, aunque su falsedad podría haber puesto en peligro la validez del contrato firmado por el artista. Por tanto, en el estado actual de la cuestión, es imposible determinar, de manera absolutamente fehaciente, si los artistas que llegaron a emplear estos títulos llamados dudosos cometieron un abuso, o si, por el contrario, hicieron un uso legítimo de ellos. Es el caso de Cano y de Zurbarán.

La historiografía se ha hecho eco de las noticias sobre títulos cortesanos llamados dudosos, particularmente de aquéllas relativas al oficio de pintor de cámara del Príncipe, de pintor de cámara del Infante y al título de un segundo pintor de cámara del Rey. Sin embargo, hasta ahora no se les ha prestado suficiente atención, a pesar de que resultan significativas como reflejo del estatuto que alcanza entonces la profesión de pintor y el propio arte de la pintura. Este desinterés se debe, sin duda, a la aparente condición menor de estos datos, incluso accesoria si se quiere – el elenco de puestos, títulos dudosos y la esporádica documentación en que se sustentan, puede, en efecto, resultar engorroso –. Pero se debe, también, al insuficiente conocimiento que aún se tiene sobre la carrera de buena parte de los artistas implicados²⁶ y al hecho de que la discontinuidad de las noticias sobre estos títulos dudosos puede resultar confusa y hasta desconcertante. No hay, sin embargo, razón para eludirla.

En cualquier caso, conviene no desechar las noticias que aparecen en las fuentes documentales relativas a los llamados títulos dudosos empleados por los artistas o por terceros en referencia a ellos (como, de hecho, ha ocurrido con el de Cano). En efecto, las menciones documentales conservadas demuestran que, legítimamente, o no, los artistas llegaron a hacer uso de esos títulos; se impone por tanto intentar o, al menos, ofrecer una explicación. Así, nunca se debe dejar de tener presente que en el Antiguo Régimen la distancia que existía entre las disposiciones reglamentarias y la realidad de los hechos era, a veces, inmensa, y esto tanto en Palacio como en la Villa de Madrid y fuera de ella. En ocasiones, se ha querido dotar a estas disposiciones reglamentarias de una validez, una repercusión y una rigidez que no siempre tuvieron; se olvida también que el alcance y la capacidad de control de la administración eran entonces limitados, como aún hoy pueden serlo, y que, en el contexto cortesano, dominaba el ejercicio informal del poder²⁷. Los arreglos, los acomodamientos, las excepciones y las adaptaciones fueron, a menudo, la verdadera norma también para los artistas²⁸.

²⁶ La escasez de monografías sobre la mayoría de los artistas activos en la corte española del siglo XVII hace que el estado de la cuestión esté menos avanzado que para otros centros artísticos europeos de importancia semejante.

²⁷ Sobre el ejercicio informal del poder en la corte española: Malcolm, "La práctica".

²⁸ Sobre las numerosas excepciones que se hicieron en el tratamiento y la ascensión de Velázquez en la administración palaciega: José Manuel Cruz Valdovinos, "Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV", *Anales de Historia del Arte*, 18, (2008), pp. 111-140.

Un ejemplo de los llamados títulos dudosos que recoge la historiografía reciente es el de pintor de cámara del cardenal-infante don Fernando de Austria (1609-1641), título cuya existencia también ha sido puesta en duda. La confusión generada en torno a este título viene además reforzada por la circunstancia de que sean varios los artistas que se reclaman como tales en la documentación conservada y, además, en fechas muy próximas. Se trata de diversos documentos de archivo que datan de los años que preceden el viaje del Cardenal-Infante a Bruselas en 1634; a veces, incluso después de esa fecha, lo que resulta, en principio, contradictorio. Se habrían turnado en el cargo, si es que no lo ejercieron simultáneamente, los pintores Pedro de Carvajal (*fl.* 1621-1637), Francisco Gómez de la Hermosa (†1656), Andrés López Polanco (*ca.* 1580-1641) y el florentino asentado en España Francisco Ginete (*ca.* 1575-1647)²⁹. A éstos se debe añadir Gaspar de Crayer (1582-1669), pintor de cámara del Cardenal-Infante en la corte de Bruselas después de 1634³⁰.

Si bien es cierto que no se ha localizado ningún diploma o cédula relativa a estos títulos para la corte de Madrid, esto no indica necesariamente que los artistas no los hubiesen obtenido y que, por tanto, hiciesen de ellos un uso abusivo. En cualquier caso, consta que los emplearon. Así, si hoy es imposible asegurar de manera contundente que gozasen de ellos legítimamente, también lo es asegurar que no lo hiciesen. Aquí se defenderá la tesis de estos pintores sí recibieron el título de pintor del Infante, tesis que se puede confortar con una serie de argumentos.

El primero de los artistas que se presentan en la documentación como pintores de cámara del Infante es Pedro de Carvajal, que figura como tal en un documento notarial con fecha de 1625. El documento fue generado por la tasación de una obra del decorador y pintor italiano Giulio Cesare Semini (*ca.* 1580/85-1657), tasación en la que Carvajal intervino como perito³¹. El siguiente artista es Francisco Ginete, que se presentó como pintor de cámara del Infante en al menos dos ocasiones al final de la década de 1620, cuando regresó a Madrid tras una larga estancia en Sanlúcar de Barrameda. Se trata de dos documentos con fecha de 1625 y de 1627, donde el florentino, hasta entonces al servicio del duque de Medina Sidonia, se presenta ante la autoridad como pintor de cámara del Cardenal-Infante³².

²⁹ Para las referencias que vinculan estos pintores con el Cardenal-Infante, ver: Vizcaíno, *El pintor*, pp. 313-315. Ver también: Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, (Madrid: 1995), pp.158-159; Maria Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007), p.416; Juan Luis Blanco Mozo, "Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi", en *Il mercato del credito in età moderna: reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, ed. Elena María García Guerra y Giuseppe De Luca, (Milano: Franco Angeli, 2010), pp. 163-180, 165; Eduardo Lamas-Delgado y Antonio Romero Dorado, "Francisco Ginete (*ca.* 1575-1647): un pintor cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía", *Libros de la corte*, 16, (2018), pp. 86-108, aquí 96.

³⁰ Hans Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, (Bruxelles: Arcade, 1972), vol. 1, p.44.

³¹ Madrid, Archivo General de Palacio (AGP), Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 292. Documento citado en Blanco Mozo, "Arte", p. 165, n. 5.

³² Blanco Mozo, "Arte", p.165; Vizcaíno, *El pintor*, p.313; María Amalia Vizcaíno, "El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV", en *Centros de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-*



Fig. 4. Andrés López Polanco (atribuido), *Retrato del cardenal-infante Fernando de Austria*. Barnard Castle, Bowes Museum ([Commons License CC-BY-NC-ND 3.0](#))

Son por un lado, una intervención como testigo en 1625 en el pleito de las alcabalas que tuvo lugar ese año, por otro, un segundo testimonio presentado por Ginete el 2 de noviembre de 1627, esta vez en un pleito que enfrentaba a los pintores con los arrendadores de impuestos de la Villa de Madrid³³. El siguiente artista, López Polanco, se presenta como «pintor de

XVIII), ed. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Polifemo, 2010), vol. 3, pp. 1797-1822, aquí 1811.

³³ José Manuel Cruz Valdovinos, "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)", en *El arte en la época de Velázquez*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), pp. 91-108, 98-99; Lamas y Romero, "Francisco Ginete", p. 96.

Su Alteza el Sr. Yfante Cardenal» en diversos documentos de carácter privado, totalmente ajenos a Palacio: una procuración firmada en 1634 ante un escribano de Madrid para realizar diversos cobros en Sevilla³⁴, o una escritura de la dote de su hija ante el escribano Francisco Ximénez el primero de enero de 1639³⁵. No obstante, a Polanco se le atribuye un retrato del Infante conservado en el Bowes Museum (Fig. 4) junto con otro de su hermano el Infante Don Carlos del que es su *pendant*³⁶. Finalmente, el pintor Francisco Gómez de la Hermosa, figura como pintor de cámara del Infante en muchas más ocasiones que los otros tres, pero siempre en documentos notariales de carácter privado.

El principal problema respecto al título de pintor de cámara del Cardenal-Infante radica en que la única constancia documental relativa a este oficio palaciego es, precisamente, la que ofrecen las menciones en documentos generados por estos artistas, documentos las más de las veces de carácter privado, aunque no siempre, como veremos. Todos son, en cualquier caso, ajenos a la administración de la Casa del Infante. En efecto, la documentación conservada sobre ésta en el Archivo General de Palacio no permite deducir la existencia de ese oficio cortesano³⁷. Ningún documento administrativo de Palacio lo recoge, ni con gajes ni *ad honorem*. ¿Debemos, entonces, suponer que el título de pintor de cámara del Cardenal-Infante no existió y que se trata, por tanto, de una usurpación o de un uso abusivo por parte de todos estos pintores?

Así lo ha sugerido Blanco Mozo para el caso del pintor Gómez de la Hermosa, artista cuyo uso del título resulta, desde luego, sospechoso a primera vista. Ciertamente, resulta llamativo que el pintor siga haciendo ostentación del título después de que el Infante dejase la Península ibérica para desempeñar el cargo de gobernador de los Países Bajos; más aún que lo siguiese haciendo más allá de la fecha de la muerte de su supuesto protector, acaecida en 1641³⁸. El estudioso interpreta, por tanto, que el pintor hizo un uso fraudulento del título, o cuando menos abusivo. De hecho, asume que ni el oficio ni el título honorífico llegaron a existir. En cambio, Vizcaíno, que también se ha ocupado de la cuestión, sí acepta la existencia del título³⁹.

Ciertamente, se puede aceptar un eventual uso indebido del título de pintor de cámara por parte de Gómez de la Hermosa. Sin embargo, no es posible el asumir que el título no existió. ¿Cómo explicar entonces el empleo del título por los otros tres pintores? En relación a Carvajal, Ginete y

³⁴ María Luisa Caturla, "Andrés López Polanco", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 11, (1956), pp. 389-405, aquí 400.

³⁵ AHPM, P. 7371, f. 21. Documento mencionado en Vizcaíno, *El pintor*, p. 314, n. 172.

³⁶ Kusche ha propuesto fecharlos hacia 1630; los ha puesto en relación con una serie de retratos de miembros de la Casa de Austria que se encargó a Polanco en 1634 y que incluía réplicas de ambos retratos: Kusche, *Juan Pantoja*, pp. 425-429.

³⁷ Blanco Mozo, "Arte", p.165, n. 4, donde se cita documento de creación de la Casa del Infante: AGP, Histórica, Caja 81, expediente 10, (1625).

³⁸ Blanco Mozo, "Arte", p.165. En 1650, Gómez de la Hermosa aún hace referencia a este oficio entre otros méritos alegados para lograr una exención de la carga de aposento en unas casas de su propiedad en Madrid: Sánchez Cantón, "Los pintores", p. 133.

³⁹ Vizcaíno, *El pintor*, p. 313.

Polanco, la hipótesis del uso indebido de un oficio ficticio cuenta con bases mucho más débiles, a pesar de la parquedad de la documentación palaciega sobre su eventual existencia. Así, el documento que atestigua del uso del título por parte de Carvajal es un certificado de tasación realizado en Palacio el 22 de agosto de 1625 a propósito del dorado de un marco de madera que la Corona había encargado al pintor cortesano Semini. Como recoge Vizcaíno, Carvajal actuó asiduamente como tasador nombrado por la Real Junta de Obras y Bosques en obras encargadas en Palacio⁴⁰. En semejante contexto, donde la existencia de tal título debía ser conocida o, en cualquier caso, fácilmente comprobada, ¿puede concebirse una usurpación? Parece del todo improbable; el título debió de existir con carácter honorario.

Otro tanto puede decirse del empleo del título por parte de Francisco Ginete en 1625 y en 1627. En la primera ocasión lo hizo en un testimonio presentado en compañía de Diego Velázquez (1599-1660), Francisco Pacheco (1564-1644), Juan de la Corte (ca. 1585-1662) y Pedro de la Torre (ca. 1596-1677), todos artistas al servicio de Palacio y, por tanto, conocedores del oficio cortesano o de su eventual inexistencia. En 1627, Ginete volvió a presentar su testimonio junto a otro artista cortesano, esta vez el pintor del Rey Angelo Nardi (1584-1664). La presencia de todos estos criados reales y asiduos de Palacio parece, pues, certificar la autenticidad del título y su uso legítimo, a pesar de su ausencia en la documentación administrativa palaciega.

Pero incluso en el caso del pintor Gómez de la Hermosa, sospechoso de haber hecho un uso abusivo del título, si no usurpado, se impone cierta prudencia. En efecto, Gómez de la Hermosa también orbita en los círculos cortesanos. Era suegro de Alonso Carbonel (ca. 1583-1660), maestro mayor de las Obras Reales y asiduo colaborador del superintendente de las Obras Reales Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635). Pero es que, además, como subraya Vizcaíno, el pintor mantiene relaciones con el poeta Gabriel Bocángel (1603-1658), bibliotecario del Infante, y con Jerónimo de Aguilar, el contador de su Casa⁴¹.

Por lo demás, hasta ahora, las reflexiones e investigaciones sobre los nombramientos de estos artistas como pintores de la cámara de Don Fernando de Austria se han orientado únicamente en torno a su condición de infante, olvidando la de cardenal. En su calidad de arzobispo de Toledo, este príncipe seglar y eclesiástico contaba con otras contadurías y con la tradición de otra Casa. Aunque es aún muy poco lo que se conoce sobre el mecenazgo y el funcionamiento de la corte arzobispal de Toledo (corte que tenía también palacio en Madrid), sí se conocen menciones de otros artistas como pintores de cámara de algunos arzobispos⁴².

⁴⁰ Vizcaíno, *El pintor*, p. 313.

⁴¹ Vizcaíno, *El pintor*, pp. 314-315.

⁴² Sobre la corte arzobispal de Toledo y su mecenazgo bajo el cardenal Sandoval, ver la bibliografía contenida en: Cloe Cavero de Carondelet, "Proyectos compartidos. Las fundaciones religiosas del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas durante el valimiento del duque de Lerma", en *Apariencia y*

En estas circunstancias, no parece que se pueda deducir la inexistencia del título de pintor de cámara del Cardenal-Infante. Su ausencia de las fuentes administrativas estrictamente palaciegas y la de una mención clara sobre el nombramiento de cada uno de los pintores debe de hallar su explicación en el carácter meramente honorífico o quizá incluso oficioso que debió de revestir el título, puede que incluso a las condiciones informales en que posiblemente se llegó a conceder. Se hace evidente la necesidad de tomar cierta distancia con respecto a las fuentes oficiales, que a veces reflejan algún grado de intencionalidad antes que la descripción fidedigna de una realidad determinada. En el estado actual sobre la cuestión se impone, pues, la cautela.

La misma argumentación puede aplicarse al título de pintor de cámara del Príncipe de Asturias en el siglo XVII, otro oficio cortesano que habría sido empleado por los artistas, pero cuyo reflejo en la documentación palaciega de carácter administrativo también resulta problemático. Bajo el reinado de Felipe III, el título habría sido ostentado por el pintor italiano Antonio Rizi (ca. 1565-ca. 1635). Sin embargo, la referencia que así lo documenta es de época más baja, lo que aumenta la sospecha sobre su veracidad. La mención del título aparece en un informe de la Junta de Obras y Bosques de fecha tan tardía como 1673, realizado a partir de un memorial de Francisco Rizi (1614-1685), hijo del artista⁴³. Por lo demás, como recoge García López, se tiene constancia de que Antonio Rizi recibió hacia 1611 el encargo de varios retratos por parte del rey Felipe III; entre ellos uno del príncipe Felipe⁴⁴. El retrato del príncipe, hoy perdido, lo representaba armado y con un bastón de mando; a sus pies, se había representado un león, y sobre su cabeza unos ángeles con jeroglíficos⁴⁵. A juzgar por esta descripción, quizá se asemejaba al que realizó Justus Tiel (†1595) de su padre cuando éste era príncipe de Asturias (Fig. 5). Por lo demás, como en el caso de los artistas anteriores, Antonio Rizi era un pintor asiduo en la corte; al igual que Carvajal, realizó tasaciones por cuenta del Rey, función ésta propia de los artistas cortesanos. Así, en 1622, al poco de la subida al trono de Felipe IV, se le encargó tasar los cuadros que Pantoja de la Cruz había pintado para la nueva galería del palacio del Pardo⁴⁶. Quizá se pueda relacionar con su función de pintor de cámara del Príncipe un retrato que se le ha atribuido en el Prado de la reina Isabel de Borbón, todavía princesa, en caso de que

razón: las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III, ed. B. García y A. Rodríguez, (Madrid: Doce Calles, 2020), pp. 67-92.

⁴³ Toledo, Sección de Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Osuna, CT.516, D.2. Para una transcripción: José Simón, "Rizi postergado", *Archivo Español de Arte*, 71, (1945), pp. 308-309. Sobre la noticia: David García López, "Antonio Ricci", *Archivo Español de Arte*, 329, (2010), pp. 61-100, aquí p. 79

⁴⁴ David García López, "Antonio Ricci", p. 79.

⁴⁵ *Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, ed. Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007), p. 193.

⁴⁶ Magdalena Lapuerta Montoya, "La galería de los retratos de Felipe III en la casa real de El Pardo", *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 28-39, aquí p. 31; Lucía Varela, "El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español", en *El linaje del emperador*, Cat. Exp., (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 99-133, aquí p. 117.



Fig. 5. Justus Tiel, *Retrato de Felipe III como príncipe de Asturias*, ca. 1590. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P001846). Museo Nacional del Prado ©

realmente sea suyo⁴⁷. Sea como fuere, también aquí resulta difícil concebir que se pudiese haber hecho un uso fraudulento de un título cortesano, dada la frecuentación de la corte y de los pintores del Rey por parte de Rizi.

Bajo el reinado de Felipe IV, la documentación también atestigua la existencia del título de pintor de cámara del príncipe de Asturias. Así, consta en varios documentos que Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1612-1667) habría ejercido como pintor de cámara de Baltasar Carlos, mientras que a partir de otros se ha deducido que antes que él lo habría hecho Alonso Cano⁴⁸. Sin embargo, la historiografía hoy sólo viene aceptando la existencia del título de Mazo; para Cano, en cambio, sólo hay consenso para aceptar su designación como maestro de dibujo del príncipe, a pesar de que no la atestigua ningún documento⁴⁹. Tan sólo la menciona Palomino⁵⁰, a cuya mención del título de pintor del Rey, en cambio, no se concede ningún crédito, como se ha visto.

El documento que sirve de acta de creación de la Casa del príncipe Baltasar Carlos el 12 de junio de 1643 no recoge nada relativo del nombramiento formal de un pintor de cámara⁵¹. Sin embargo, se sabe que Mazo recibía, no obstante, una asignación cubierta por el presupuesto de la Casa, asignación que, al parecer, no constaba formalmente como relacionada con su oficio⁵². ¿Se trataba, quizá, de un subterfugio contable para mantener un pintor de cámara en la Casa del Príncipe sin necesidad de tenerlo en nómina? Sea como fuere, al morir el príncipe en 1646, el Rey ordenó mantener ese gasto y transferirlo al de la Casa de los infantes. El 7 de diciembre de ese mismo año, el bureo transfiere finalmente esa asignación a la Casa del Rey; en el documento que lo ratifica se menciona a Mazo como pintor del Príncipe⁵³. Una vez más, se trata de menciones indirectas, y en ningún caso de cédulas de nombramiento ni de nóminas o elencos de oficios cortesanos. Sin embargo, bastan para demostrar que, en cualquier caso, los artistas hicieron uso de los títulos, legítimamente o no. Además, son documentos generados por la propia corte, redactados por oficiales cortesanos, por lo que la hipótesis de la usurpación o el abuso se

⁴⁷ Sobre este cuadro: Ana Diéguez-Rodríguez, "Un retrato de Isabel de Borbón del Museo del Prado posible obra de Antonio Ricci", *Goya*, (2003), pp. 256-262.

⁴⁸ "Dice q^e los años pasados siruio a VM sirviendo a su alteza q^e santa gloria aia pintando todo lo q^e le fue mandado y asistiendo en su R^l quarto", memorial de Cano fechado en octubre de 1658. AGS, Cámara, Memoriales, le. 1367. Transcrito en: *Corpus Alonso Cano*, n^o. 337. Para López Navío, la dimisión de Olivares en enero de 1643 trajo consigo la marcha de Cano y el nombramiento de Martínez del Mazo para remplazarlo como pintor de cámara del Príncipe. José López Navío, "Matrimonio de Juan B. del Mazo con la hija de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 132, (1960), pp. 387-480, aquí p. 396.

⁴⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España: 1600-1750*, (Madrid: Cátedra, 2000), p. 209; Cruz Valdovinos, "Alonso Cano", p. 193. Se rechaza categóricamente en Wethey, *Alonso Cano*, p. 28. Sobre la actividad de Cano al servicio de príncipe, ver la bibliografía reunida en: María del Mar Doval Trueba, "Alonso Cano y los retratos de Baltasar Carlos", *Goya* 332, (2010), pp. 202-211.

⁵⁰ Palomino, *Museo*, p. 987.

⁵¹ La Casa quedaba compuesta por un guardarropa y ocho ayudas de cámara. AGP, Sección Administrativa, Caja 113, Leg. 1. Citado por Doval Trueba. María del Mar Doval Trueba, *Los velazqueños: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 116.

⁵² AGP, Caja 657/39, decreto de Felipe IV de 22-XI-1646; transcrito en Doval Trueba, *Los velazqueños*, p. 217, doc. 3; y pp. 146 y 155.

⁵³ «Pintor del Principe n[ues]t[ro]. Señor que este en Gloria»: AGP, Caja 657/39; transcrito en Doval Trueba, *Los velazqueños*, p. 217, doc. 5.

hace también aquí insostenible. Por lo demás, hay constancia de, al menos, dos encargos del Príncipe a Mazo en abril y en septiembre de 1646. Se tratan de sendas vistas de las ciudades de Zaragoza y Pamplona⁵⁴.

Otro ejemplo de los llamados títulos dudosos es el de un segundo pintor de cámara bajo el reinado de Carlos II, título cuya existencia se revela en una serie de documentos que, si bien no permiten zanjar la cuestión, si invitan a tomarlos en consideración. Parte de los argumentos de esta hipótesis ya han sido expuestos y refutados⁵⁵; ahora se ofrecen tanto una réplica como algunos nuevos.

Hasta 1627, el pintor de cámara era parte de los criados de la Casa del Rey. Tras haber jurado el cargo ante el mayordomo mayor, el artista recibía un sueldo abonado por el maestro de cámara o por un oficial del Bureo⁵⁶. A partir de esa fecha, el pintor de cámara pasó a depender de la Junta de Obras y Bosques, como lo hacían los puestos de pintor del Rey. Por tanto, sin las ventajas propias de un criado de la cámara, ambos puestos se distinguían, desde el punto de vista administrativo, por la diferencia de salario. Sin embargo, el puesto de pintor de cámara, ocupado por un solo individuo estaba aún cargado de mayor prestigio que el de pintor de Rey, ostentado por varios pintores a la vez, y estaba asociado a una serie de actividades particulares. El 6 de abril de 1671, la Reina Gobernadora nombró a Juan Carreño pintor de cámara de Carlos II en la plaza que había ocupado hasta entonces Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671), quien a su vez remplazó en el puesto a Martínez del Mazo, nombrado en 1661 para sustituir a Velázquez.

La existencia de un segundo pintor de cámara entraría, por tanto, en aparente contradicción con los usos, las normas y las tradiciones observados en los oficios de la corte de Madrid; al menos hasta entonces, el puesto de pintor de cámara había sido ocupado por una sola persona. No obstante, conviene recordar que también fue costumbre en el reinado de Felipe IV mantener tan sólo dos pintores del Rey y que, sin embargo, durante el reinado de Carlos II su número se incrementó de manera espectacular, pasando de tres a quince entre 1668 y 1698⁵⁷. Un informe realizado en 1688 a petición de la Junta de Obras y Bosques recoge que las plazas de pintor del Rey «ni habían sido nunca precisas, ni de pie fixo, ni se había observado por esta razón regularidad en el número de ellas, y con bariedad ha auido en tiempos, más o menos, a voluntad de su Majestad»⁵⁸. Por ello, no es inverosímil que Carlos II optase por disponer de dos artistas

⁵⁴ Sobre estas pinturas de Mazo, ver la bibliografía reunida en: Javier Portús, J. García y María Álvarez-Garcillán, "La Vista de Zaragoza de Juan Bautista Martínez del Mazo: notas al hilo de su restauración", *Boletín del Museo del Prado*, (2015), pp. 60-77.

⁵⁵ Para su exposición: Teresa Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000), p. 67, n. 133; Eduardo Lamas-Delgado, "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi", *Archivo Español de Arte*, 325, (2009), pp. 73-78; Teresa Zapata, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*, (Valencia: Universitat de València: 2016), p. 86. Para la refutación: Aterido, *El final*, p. 316.

⁵⁶ Vizcaíno, "El círculo", pp. 1800-1801.

⁵⁷ Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, (Madrid: Nerea, 1990), pp. 288-289.

⁵⁸ AGP, Expediente de Sebastián Muñoz, caja 728/9. Documento citado de Vizcaíno, "El círculo", p. 1800.

en la ocupación de pintor de cámara. En efecto, la historia de la administración palatina está llena de ejemplos de casos excepcionales, de acomodamientos, que contradecían la norma establecida.

La hipótesis de la existencia de un segundo pintor de cámara se basa en diversas fuentes documentales que se refieren a Francisco Rizi haciendo uso del título de pintor de cámara del rey: por un lado, cuatro documentos contemporáneos de archivo; por otro, dos fuentes secundarias de fecha poco posterior a la muerte del artista. En una carta dirigida al Ayuntamiento de Toledo, fechada en febrero de 1680, el pintor del Rey Francisco Rizi se presenta como «pintor de Camara de las Magestades de Filippo IIII y Carlos II»⁵⁹. ¿Se trata de una imprecisión por parte del artista o de un uso fraudulento, o al menos deliberadamente ambiguo por parte del pintor, como se ha observado?⁶⁰ Diferentes elementos que se exponen a continuación permiten asumir que el artista probablemente lo empleó legítimamente.

Además de la carta de 1680 destinada al Ayuntamiento, Francisco Rizi vuelve a presentarse como pintor de cámara de Carlos II en un memorial suyo de 1683, dirigido a la junta testamentaria que administraba los bienes del entonces difunto Don Juan de Austria (1629-1679), a cuyo servicio había trabajado Rizi⁶¹. En el documento, el pintor solicitaba el pago de al menos una parte de su trabajo de restauración de varias pinturas de la colección del príncipe, trabajo realizado en 1677. En el memorial de 1683, Rizi se presentaba a la Junta como «Ayuda de la Furriera de su Majestad y su pintor de cámara». Conviene precisar que cinco años antes, en 1678, lo hacía ante la misma junta tan sólo como pintor del Rey⁶². Por otra parte, también contamos con la documentación generada por la sucesión del pintor, fallecido en agosto de 1685. Si bien es cierto que en su testamento no se hace mención del título (figura como «Pintor de Su Majestad y Ayuda de la furriera»)⁶³, también lo es que sí se hace en la documentación de la testamentaría («Pintor de Camara de su Mag^d»)⁶⁴. El 4 de marzo de 1680 otro documento, producido esta vez por una institución, también se refería a Rizi como pintor de cámara de Carlos II; se trata, concretamente, de la junta encargada por la Corona de organizar la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Orléans⁶⁵. En esta ocasión, por tanto, no es únicamente el propio pintor, o un notario en su nombre, quien hace uso o eventual abuso del título. El 22 de enero de 1684, es nada menos que un decreto real el

⁵⁹ Toledo, Archivo Municipal, Cartas y varios, (año 1680). Documento citado en: Teresa Zapata y Juan Martínez Gil, "Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi en Toledo", *Carpetania*, (1987), pp. 171-179, aquí 176.

⁶⁰ Aterido, *El final del Siglo*, p. 316.

⁶¹ Lamas, "Nuevas consideraciones", p. 77.

⁶² «Pintor de Su Majestad y ayuda de su real furriola [*sic*] y pintor de Cámara de su alteza» Don Juan de Austria. José Luis Barrio Moya, "El pintor Fco. Rizzi y el librero Santiago Martín, tasadores de los cuadros y la biblioteca del caballero portugués D. Pedro Vallejo (1678)", *Analecta Calasanciana*, 59, (1988), pp. 169-186, aquí p. 181.

⁶³ AHPM, P. 13.192, f. 5

⁶⁴ AHPM, P. 13.192, ff. 8r, 8v.

⁶⁵ Madrid, Archivo de la Villa, Contaduría, leg. 4-160-1. Zapata, *La entrada*, p. 55, n. 67 n. 133. Lamas, "Nuevas consideraciones", p. 75.

que cita de nuevo a Rizi como pintor de cámara del Rey⁶⁶. Y el 17 de noviembre de ese año, una carta del secretario real José de Veitia (1620-1688) se refiere de nuevo a Rizi con ese título⁶⁷.

Las fuentes secundarias que presentan a Rizi como pintor de cámara de Carlos II son dos, y datan del inicio de la década de 1690. Se trata, por un lado, del libro de Juan de Vera Tassis sobre la historia y prodigios de la estatua milagrosa de la Virgen de la Almudena en Madrid, quien recoge a Rizi y a Carreño entre los artistas que representaron la imagen de la Almudena, y se refiere a los dos compartiendo el título⁶⁸. Por otro, se trata del tratado de pintura de José García Hidalgo publicado en Madrid en 1693, donde se nos informa de que Isidoro Arredondo (1653-1702), discípulo de Rizi, gozaba entonces del título de «segundo Pintor de Cámara de su Majestad», y que ocupaba esa plaza remplazando a su maestro⁶⁹. Sin embargo, debe señalarse también que las *Vidas* de Palomino no hacen ninguna mención de los nombramientos de Rizi y de Arredondo, como tampoco, por otra parte, la mayor parte de los títulos aquí recogidos.

En el actual *status quaestionis*, es posible afirmar, con la prudencia de rigor, que durante el reinado de Carlos II existió, por tanto, el título de un segundo pintor de cámara del Rey y que éste tuvo un carácter honorífico. Francisco Rizi habría sido el primero en recibirlo; después de su muerte, éste se habría concedido a su discípulo y colaborador Isidoro Arredondo, también pintor del Rey. Se ha sugerido el otoño de 1679 como posible fecha para el nombramiento de Francisco Rizi como pintor de cámara honorario, nombramiento que habría estado relacionado con el encargo de los retratos reales que pintó para la entrada de la reina María Luisa en Madrid del día 13 de enero de 1680⁷⁰. De ser así, el nombramiento podría haber tenido lugar entonces entre otoño de 1679 y enero de 1680. Por su parte, la concesión del título a Isidoro Arredondo habría tenido lugar tras la muerte de Rizi en 1685; en principio, podemos aceptar que Arredondo lo habría ostentado desde entonces hasta la suya en 1702⁷¹.

No obstante, a pesar de que es irrefutable que el artista hizo uso del título de pintor de cámara, ciertamente es posible discutir que éste llegara a concederse de manera oficial y que, por tanto, se hiciese un uso abusivo de

⁶⁶ «Ayuda de la furriera y Pintor de Cam[a]ra»: AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 365, doc. 12. Citado de Aterido, *El final del Siglo*, p. 364, n. 132.

⁶⁷ Benito Mediavilla, "Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial", en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, ed. Francisco Javier Campos, (San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2003), pp. 211-234, doc. 11.

⁶⁸ «Don Francisco Rizi, Pintor de la Real Cámara de Su Magestad; y sobre todos, D. Iuan Carreño, también Pintor de Cámara»: Juan de Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, (Madrid, 1692), p. 373; Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998), p. 531.

⁶⁹ José García Hidalgo, *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, (Madrid, 1693), citado en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991), p. 601.

⁷⁰ Lamas, "Nuevas consideraciones", p. 77; Zapata, *La entrada*, p. 67.

⁷¹ Véase García Hidalgo, *Principios*, p. 601.

él⁷². Además de la ausencia del título en las nóminas oficiales de Palacio y de una cédula de nombramiento (ausencia común a muchos otros títulos llamados dudosos), uno de los argumentos que se han avanzado para invalidar la tesis del título de un segundo pintor de cámara bajo Carlos II es que no se le mencione en un listado de gajes que Francisco Rizi presenta a la administración de Palacio en enero de 1688⁷³. Sin embargo, en esta argumentación se confunde la reclamación de una serie de pagos atrasados que le debía la Corona con un listado de los honores concedidos al pintor. En el escrito dirigido al Rey, el artista se refiere únicamente a los gajes que le correspondían por sus ocupaciones remuneradas (el puesto de pintor del Rey y el de ayuda de la Furriera), así como a la ayuda de costa que le concedió la Regente en 1673⁷⁴. Por tanto, es lógico que el pintor no haga mención de su título de pintor de cámara porque éste no comportaba ningún sueldo. En cambio, en la respuesta, con fecha del 22 de enero de 1684, que el Rey o uno de sus ministros dirige a la Junta de Obras y Bosques, éste sí se refiere a Rizi por los títulos de «Ayuda de la furriera y Pintor de Cam[a]ra»⁷⁵.

En 1697, un informe redactado por la Junta de Obras y Bosques hace un elenco de los oficios de pintores donde también se halla ausente el título de pintor de cámara de Francisco Rizi y de Isidoro Arredondo⁷⁶. Sin embargo, se trata una vez más de oficios en nómina en la corte (oficios remunerados y no oficios honorarios) y recoge tan sólo los nombres de cuantos pintores gozaron de sueldo en los años anteriores. Por tanto, entre los pintores de cámara sólo se cita a Juan Carreño y a Claudio Coello. Por su parte, y en toda lógica, Francisco Rizi tan sólo aparece en la lista en su calidad de pintor del Rey. El informe de la Junta, con fecha del 14 de febrero, fue motivado por una reclamación de Antonio Palomino, quien pretendía obtener el sueldo de una plaza de pintor del Rey que entonces gozaba con carácter honorífico (plaza que, por tanto, tampoco figura en esta lista).

Se puede argumentar que referencias de carácter privado como la carta de Rizi al Ayuntamiento de Toledo o los documentos generados por la testamentaría de Don Juan, podrían, eventualmente, reflejar una ambigüedad o confusión en el empleo de los títulos, deliberada o no⁷⁷. Y también podría decirse otro tanto sobre la referencia de García Hidalgo en

⁷² La existencia del título honorario de un segundo pintor de cámara de Carlos II se rechaza en: Aterido, *El final del Siglo*, pp. 316 y 364.

⁷³ AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 365, doc. 11. Documento citado de Aterido, *El final del Siglo*, p.364, n. 132.

⁷⁴ Sobre esta ayuda de costa de 1673: Eduardo Lamas Delgado, "La obra de Francisco Rizi arrinconado (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, ed. Alfonso Rodríguez de Ceballos, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 521-547, aquí p. 525.

⁷⁵ AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 365, doc. 12. Documento citado de Aterido, *El final del Siglo*, p. 364, n. 132.

⁷⁶ AGS, Casa Real, Obras y Bosques, leg. 320, ff. 46-51. Documento citado de Aterido, *El final del Siglo*, pp.364-365, n. 132.

⁷⁷ La confusión entre los distintos títulos cortesanos parece explicar el caso de la mención de Rizi como «pintor de cámara del rey nuestro señor» en 1672, en el contrato para el cuadro de altar del Real Monasterio de Uclés: AHPM, P. 10125, f. 186-189r. Documento transcrito en Cruz Yábar. Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2013, p. 870, doc. 207.

relación al nombramiento de Arredondo, sin embargo, bien circunstanciada. Puede incluso contemplarse, si se quiere, que la mención de Rizi como pintor de cámara en el decreto de 1684 podría deberse a una confusión de los funcionarios palaciegos⁷⁸. Sin embargo, es más difícil ofrecer una explicación semejante a la mención de Rizi como pintor de cámara en los documentos que también hemos analizado hasta ahora: los de la Junta que organizó la entrada real de María Luisa de Orléans de 1680, la carta del secretario real Juan de Veitia en 17 de noviembre de 1684 o el real decreto del propio Carlos II del 22 de enero de ese año.

Por lo demás, debe tenerse presente que las biografías de Palomino y las fuentes administrativas de Palacio son también extremadamente parcas con respecto a otros títulos que, no obstante, han alcanzado consenso en la historiografía, como el de pintor de la cámara del infante y el del príncipe o con nombramientos de algunos pintores del Rey con carácter honorífico. Ya hemos visto que, por mucho menos, el consenso historiográfico ha dado por válidos títulos cortesanos de Zurbarán y de Mazo.

Además de los argumentos ya indicados, conviene señalar que existen otros, de menor peso, que parecen respaldar la hipótesis de la existencia de un segundo pintor de cámara en el reinado de Carlos II. Estos argumentos se refieren a las actividades asociadas al puesto de pintor de cámara, una de cuyas primeras funciones era la de ejercer labores de retratista⁷⁹. Así, resulta significativo que sean, precisamente, retratos todos los encargos reales que Rizi recibe desde 1679 en adelante, fecha a partir de la cual menudea la mención del título de pintor de cámara en la documentación. La Corona le encargó en 1679 los dos retratos reales del Ayuntamiento de Toledo y en 1683 el cuadro del *Auto de Fe de 1680*, donde figuran, entre tantos otros, los retratos de la familia real (Fig. 6), y la *Liberación del sitio de Viena*, donde se retrataban los héroes de aquella batalla. El 2 de agosto de 1685, Rizi fallecía en El Escorial dejando inacabado el retrato de grupo del retablo de la sacristía del monasterio, retrato donde se representaba de nuevo a Carlos II rodeado de sus cortesanos. Asimismo, otra atribución de los pintores de cámara era el control de las imágenes reales y la realización de tasaciones de las obras reales, tasaciones que también era una de las funciones del maestro mayor de obras⁸⁰. Precisamente, en 1679 se ordenó que Rizi y Carreño supervisasen conjuntamente todos los retratos reales realizados por terceros artistas con el fin de evitar la difusión de efigies reales poco respetuosas⁸¹. Es, pues, tentador suponer que Carreño y Rizi recibieron este encargo en su calidad de pintores de cámara. Y la misma tentación asoma a propósito de otros dos encargos conjuntos procedentes de Palacio y documentados precisamente en estas mismas fechas. El prime-

⁷⁸ Así se sugiere en: Aterido, *El final del Siglo*, p. 364.

⁷⁹ Vizcaíno, "El círculo", 1800; Aterido, *El final del Siglo*, p. 321.

⁸⁰ Aterido, *El final del Siglo*, p. 322.

⁸¹ Enrique Lafuente Ferrari, "La inspección de los retratos reales en el siglo XVII", *Correo erudito*, (1941), pp. 55-58, aquí p. 58; Juan Miguel Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte*, Cat. Exp., (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990), pp. 37-63, aquí p. 59; Varela, "El rey", p. 121.

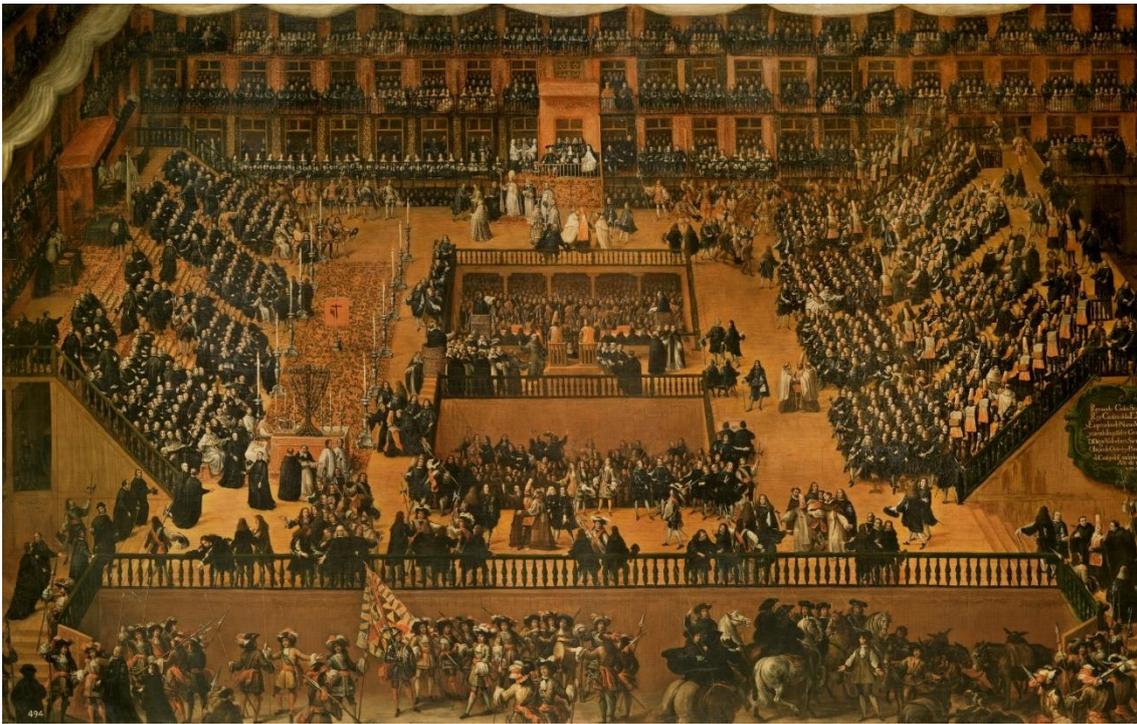


Fig. 6. Francisco Rizi, *La corte de Carlos II en el auto de Fe de 1680*, 1683. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. P001126). © Museo Nacional del Prado

ro de ellos fue el de evaluar conjuntamente la obra de Pedro de Mena (1628-1688) a fin de establecer la idoneidad de su candidatura al título de escultor del Rey. En junio de 1679, el escultor había transmitido a Carlos II un memorial donde solicitaba que se le concediese el título con carácter honorífico⁸². Como era habitual en estos casos, el monarca encargó al Condestable de Castilla (1629-1696), su mayordomo mayor, que elaborase un informe que le permitiese tomar una decisión. La respuesta del Condestable fue la necesidad de solicitar a Rizi y a Carreño para que evaluaran, ambos, la competencia artística de Mena; entendemos que se encarga a ambos en su calidad de pintores de cámara, y no a ningún otro del crecido grupo de pintores del Rey.

El segundo encargo se produjo al año siguiente. En nombre de la Corona, Rizi y Carreño se ocuparon de la tasación de las pinturas y las esculturas realizadas para la entrada en Madrid de la reina María Luisa⁸³. El 4 de marzo de 1680, la junta encargada de la organización de la entrada real nombraba a Rizi tasador de las esculturas y a Carreño tasador de las pinturas. Rizi hizo por cuenta de la Corona la tasación de las esculturas junto a José de Mora, artista que, a pesar de su condición de escultor del Rey, fue nombrado como tasador por parte de los escultores. De nuevo resulta tentador

⁸² María Jesús Herrero Sanz, "Pedro de Mena: obras autógrafas y temas iconográficos en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), pp. 283-295, aquí pp. 290-292.

⁸³ Zapata, *La entrada*, p. 55.

contemplar el encargo como una tarea compartida por ambos artistas en sus calidades de primer y segundo pintor de cámara.

Por cuanto se ha visto, existen razones que invitan a tomar seriamente en consideración la eventual existencia de dos pintores del príncipe de Asturias, de cinco pintores de cámara del Cardenal-Infante y de un segundo pintor de cámara del Rey durante el reinado de Carlos II. En cualquier caso, es necesario ofrecer una explicación sobre el uso o abuso que hicieron de ellos los artistas. Que estos títulos se emplearon es irrefutable, aunque no se haya localizado un documento que corrobore de manera incontrovertible su carácter oficial. Sin embargo, conviene debatir sobre las circunstancias relativas a su empleo. Así, en algunos de los casos analizados, particularmente los de Mazo y de Rizi, parece evidente que junto a los títulos oficiales de oficios cortesanos existió una práctica más o menos extendida que permitía la concesión de la gracia real de manera informal. En otros casos, por el contrario, existe la posibilidad de que los títulos hayan sido objeto de usurpación por parte de quienes los emplearon. Sin embargo, nada permite asegurarlo. Sea como fuere, los elementos en los que se sustentan todos los casos recogidos, tienen tanto o mucho mayor peso que los que permiten sostener el consenso historiográfico que existe en torno al título que se ostenta en la firma de Zurbarán. No debe olvidarse que no pocos aspectos biográficos, administrativos o sociales de la producción artística del pasado (así como tantos relativos a la reconstrucción y a la construcción del *corpus* de las obras conservadas) basan su aceptación sobre tales consensos; a menudo no pueden hacerlo sobre pruebas irrefutables. Tejer y destejer estos consensos constituye la trama que mantiene y anima nuestras disciplinas⁸⁴. No es el lienzo de Penélope, pero casi.

⁸⁴ El autor quisiera agradecer la relectura, los comentarios y las sugerencias de Dr. Aarón Ruiz Berná, Daniel Genaro Pérez, Marina Tejedor y Julio Nieto Torres de Navarra.

Bibliografía:

Agulló 1978: Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, (Granada: Universidad, 1978).

Aterido 2015: Ángel Aterido, *El final del Siglo de oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico: 1685-1726*, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2015).

Ayguals 1854: Wenceslao Ayguals de Izco et al., *El Panteón Universal: Diccionario histórico de vidas interesantes...*, vol. 4, (Madrid: Ayguals de Izco Hermanos, 1854).

Barrio Moya 1988: José Luis Barrio Moya, "El pintor Fco. Rizzi y el librero Santiago Martín, tasadores de los cuadros y la biblioteca del caballero portugués D. Pedro Vallejo (1678)", *Analecta Calasanctiana*, 59, (1988), pp. 169-186.

Blanc 1869: Charles Blanc, « François Zurbaran », en Charles Blanc, William Bürger, Paul Mantz, Louis Viardot y Paul Lefort, *Histoire des peintres de toutes les écoles : école espagnole*, (Paris : V^{ve}. Jules Renouard, 1869).

Blanco Mozo 2010: Juan Luis Blanco Mozo, "Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi", en *Il mercato del credito in età moderna: reti e operatori finanziari nello spazio europeo*, ed. Elena María García Guerra y Giuseppe De Luca, (Milano: Franco Angeli, 2010), pp. 163-180.

Bottineau 1988: Yves Bottineau, "A propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán: réflexions et interrogations", *Zurbarán*, Cat. exp., (Paris: RMN, 1988), pp. 45-55.

Brown 1990: Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, (Madrid: Nerea, 1990).

Brown y Elliott 2016: Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV: edición actualizada*, (Barcelona: Penguin Random House, 2016).

Calvo Serraller 1991: Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991).

Calzada y Santa Marina 1929: Andrés Manuel Calzada y Luys Santa Marina, *Estampas de Zurbarán*, (Barcelona: Canosa, 1929).

Cantera Montenegro 2017: Jesús Cantera Montenegro, "Pintor de pincel dulce", *Descubir el arte*, 219, (2017), pp. 20-26.

Cascales 1911: José Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, (Madrid: Fernando Fé, 1911).

Caturla 1956: María Luisa Caturla, "Andrés López Polanco", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 11, (1956), pp. 389-405.

Caturla 1994: María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán*, ed. de Odile Delenda, (Paris: Institut Wildenstein, 1994).

Cavero 2020: Cloe Cavero de Carondelet, "Proyectos compartidos. Las fundaciones religiosas del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas durante el valimiento del duque de Lerma", en *Apariencia y razón: las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, ed. B. García y A. Rebollo, (Madrid: Doce Calles, 2020), pp. 67-92.

Ceán 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: 1800).

Corpus 2002: *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002).

Cruz Yábar 2013: Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, (tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2013. (En web: <https://eprints.ucm.es/23414/>, consultada: 7 de noviembre de 2020).

Cruz Valdovinos 1991: José Manuel Cruz Valdovinos, "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)", en *El arte en la época de Velázquez*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), pp. 91-108.

Cruz Valdovinos 2001: José Manuel Cruz Valdovinos, "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, Cat. Exp., (Granada: Junta de Andalucía, 2001), pp. 177-272.

Cruz Valdovinos 2008: José Manuel Cruz Valdovinos, "Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV", *Anales de Historia del Arte*, 18, (2008), pp. 111-140. (En web: <https://dx.doi.org/10.5209/ANHA>, consultada: 7 de noviembre de 2020).

Cruz Valdovinos 2014: José Manuel Cruz Valdovinos, "Alonso Cano en Madrid", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, ed. José Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 191-222.

Delenda 2009: Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán: 1598-1664*, 2 vols., (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009).

Diéguez-Rodríguez 2003: Ana Diéguez-Rodríguez, "Un retrato de Isabel de Borbón del Museo del Prado posible obra de Antonio Ricci", *Goya*, (2003), pp. 256-262.

Doval 2003: María del Mar Doval Trueba, *Los velazqueños: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, (tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2003. (En web: <https://eprints.ucm.es/2528/>, consultada: 7 de noviembre de 2020)

Fernández 1995: Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, (Madrid: 1995).

Fernández-Guerra 1843: Luis Fernández-Guerra y Orbe, "Biografía española", *Semanario pintoresco español*, 1, (1843), pp. 204-206.

Fillioux 1839: Antoine Fillioux, "Francisco Zurbaran", en *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, vol. 42, (Paris : Balin-Mandar, 1839).

Fontenais 1844: A.-G. Fontenais, *Biographie des peintres les plus célèbres ...*, (Paris: 1844).

García Hidalgo 1693: José García Hidalgo, *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, (Madrid, 1693).

García López 2010: David García López, "Antonio Ricci en Madrid: 1586-1635", *Archivo Español de Arte*, 329, (2010), pp. 61-100. (En web: <https://doi.org/10.3989/aearte.2010.v83.i329.415>, consultada: 7 de noviembre de 2020).

Gerard-Powell 2000: Véronique Gerard-Powell, *Autour de Zurbarán: catalogue raisonné des peintures de l'école espagnole du XV^e au XIX^e siècle du Musée de Grenoble*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000).

Gómez-Moreno 1954: María Elena Gómez-Moreno, *Alonso Cano: estudio y catálogo*, Cat. Exp., (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1954).

González Asenjo 2005: Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005).

Kusche 2007: Maria Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores: Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007).

Hempel Lipschutz 1972: Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, (Massachussets: Harvard University Press, 1972).

Herrero 2013: María Jesús Herrero Sanz, "Pedro de Mena: obras autógrafas y temas iconográficos en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), pp. 283-295.

Jacquemont 1888: S. Jacquemont, "Les Maîtres espagnols et l'art naturaliste", *Revue des Deux Mondes*, 89, (1888), pp. 378-413.

Lafuente 1941: Enrique Lafuente Ferrari, "La inspección de los retratos reales en el siglo XVII", *Correo erudito*, (1941), pp. 55-58.

Lamas-Delgado 2009: Eduardo Lamas-Delgado, "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi", *Archivo Español de Arte*, 325, (2009), pp. 73-78. (En web: <https://doi.org/10.3989/aearte.2009.v82.i325.143>, consultada el 7 de noviembre de 2020).

Lamas-Delgado 2013: Eduardo Lamas-Delgado, "La obra de Francisco Rizi arrinconado (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, ed. Alfonso

Rodríguez de Ceballos, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 521-547.

Lamas y Romero 2018: Eduardo Lamas-Delgado y Antonio Romero Dorado, "Francisco Gineete (ca. 1575-1647): un pintor cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía", *Libros de la corte*, 16, (2018), pp. 86-108. (En web: <https://doi.org/10.15366/lc2018.10.16.004>, consultada el 7 de noviembre de 2020).

Lapuerta 2000: Magdalena Lapuerta Montoya, "La galería de los retratos de Felipe III en la casa real de El Pardo", *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 28-39.

López Navío 1960: José López Navío, "Matrimonio de Juan B. del Mazo con la hija de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 132, (1960), pp. 387-480.

Madrazo 1872: Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinópsis de las varias escuelas a que pertenecen sus cuadros, y los autores de éstos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España y sobre la formación y progresos de este establecimiento: primera parte: escuelas italianas y españolas*, (Madrid: M. Rivadeneyra, 1872).

Malcolm 2001: Alister Malcolm, "La práctica informal del poder: la política de la Corte y el acceso a la familia real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV", *Reales Sitios*, 147, (2001), pp. 38-48.

Malcolm 2005: Alister Malcolm, "Spanish queens and aristocratic women at the court of Madrid, 1598-1665", en *Studies on medieval and early modern women: 4: Victims or viragos?*, ed. Christine Meek y Catherine Lawless, (Dublin: Four Courts Press, 2005), pp. 160-180.

Marini 2010: Maurizio Marini, "La luce del Caravaggio e la natura di Spagna", in Alessandro Zuccari (ed.), *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, 2 vols., (Milano: Skira, 2010), vol. 2, pp. 215-243.

Martín González 1993: Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, (Madrid: Cátedra, 1993).

Qvados 2007: *Qvados y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, ed. G. Martínez Leiva y A. Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).

Mediavilla 2003: Benito Mediavilla, "Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial", en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, ed. Francisco Javier Campos, (San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2003), pp. 211-234.

Palomino 1724: Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, (Madrid: Aguilar, 1947).

Pascual y Rodríguez 2017: Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, "¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV", en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración*

de la Monarquía Católica, ed. J. Martínez y M. Rodríguez, (Madrid, IULCE: 2017), pp. 2643-2730.

Pérez García 1898: Andrés Pérez García, *Mosaico escolar o Diccionario de frases, axiomas, biografías y obras literarias y artísticas*, 2 vols., (Valladolid: Jorge Montero, 1894-1898).

Pérez Sánchez 1999: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Zurbarán, Cano y Velázquez", en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, ed. A. E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad, 1999), vol. 4, pp. 101-114.

Pérez Sánchez 2000: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España: 1600-1750*, (Madrid: Cátedra, 2000).

Portús y Vega 1998: Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998).

Portús, García y Álvarez-Garcillán 2015: Javier Portús, J. García; María Álvarez-Garcillán, "La Vista de Zaragoza de Juan Bautista Martínez del Mazo: notas al hilo de su restauración", *Boletín del Museo del Prado*, (2015), pp. 60-77.

Sánchez Cantón 1915: Francisco Javier Sánchez Cantón, "Los pintores de cámara de los reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23, 2, (1915), pp. 132-146.

Sentenach 1906: Narciso Sentenach, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, (Madrid: 1906).

Sentenach 1909: Narciso Sentenach, "Francisco de Zurbarán, pintor del Rey", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17, 3, (1909), pp. 195-198.

Serrera 1990: Juan Miguel Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte*, Cat. Exp., (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990), pp. 37-63.

Simón 1945: José Simón, "Rizi postergado", *Archivo Español de Arte*, 71, (1945), pp. 308-309.

Varela 2000: Lucía Varela, "El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español", en *El linaje del emperador*, Cat. Exp., (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 99-133.

Vera 1692: Juan de Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, (Madrid: 1692).

Viniegra 1905: Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste: 1905).

Vizcaíno 2005: María Amalia Vizcaíno, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005).

Vizcaíno 2010: María Amalia Vizcaíno, "El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV", en *Centros de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, ed. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Polifemo, 2010), vol. 3, pp. 1797-1822.

Vlieghe 1972: Hans Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, 2 vols., (Bruxelles: Arcade, 1972).

Wethey 1983: Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983).

Zapata 2000: Teresa Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000).

Zapata 2016: Teresa Zapata, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria (1649)*, (Valencia: Universitat de València: 2016).

Zapata y Martínez 1987: Teresa Zapata y Juan Martínez Gil, "Dos retratos reales 'efímeros' de Francisco Rizi en Toledo", *Carpetania*, (1987), pp. 171-179.

Enviado: 21/06/2020

Aceptado: 28/10/2020

De Amberes a Cuzco: la odisea de una obra de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Perú¹

From Antwerp to Cuzco, the Odyssey of an Erasmus Quellinus II Painting for the Jesuits Order in Peru

Anthony Holguín Valdez²

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (Perú)

Resumen: Este artículo se centra en la documentación sobre el lienzo de *San Gregorio Nacianceno*, firmado por el pintor flamenco Erasmus Quellinus II, que estaba en la iglesia de los jesuitas de Cuzco antes de la expulsión de la orden del virreinato peruano en 1767. La documentación revisada ha permitido seguir la obra desde su llegada hasta la iglesia de la compañía cuzqueña, y sus posteriores vicisitudes tras la expulsión de los Jesuitas y su llegada a la iglesia del Sagrario en Lima. Por lo que este estudio también permite comprender cuál fue el proceso de dispersión de muchos de los bienes artísticos de la Compañía en Perú.

Palabras clave: Erasmus Quellinus II; pintura flamenca; S. XVII; S. XVIII; Compañía de Jesús; Cuzco; Lima.

Abstract: This article documents the painting of *San Gregorio Nacianceno*, signed by the Flemish painter Erasmus Quellinus II, when it belonged to the Jesuit church of Cuzco before the Jesuits order was expelled by the Viceroyalty of Peru in 1767. The documents reviewed allow the work to be tracked from its arrival at the Jesuits church in Cuzco, through subsequent trials after the expulsion and its arrival at the church of the Sagrario in Lima. Accordingly, this study also enables us to understand the process of scattering undergone by many of the Company's artistic works in Peru.

¹ Agradezco al director del Museo Catedral de Lima, el Lic. Fernando López Sánchez, por facilitarme el registro fotográfico del cuadro de San Gregorio Nacianceno. Del mismo modo agradezco a la restauradora Nancy Junchaya, quien me explicó todo el proceso llevado a cabo en la intervención de la pintura. No quiero pasar por alto el constante apoyo del Dr. Fernando Villegas, sus consejos y su disponibilidad por brindarme una importante bibliografía que fue útil al presente estudio. Por último, agradezco a los evaluadores de la revista por sus acertados comentarios y críticas constructivas.

²  <https://orcid.org/0000-0003-0661-3070>

Keywords: Erasmus Quellinus II; Flemish Painting; 17th Century; 18th Century; Company of Jesus; Cuzco; Lima.

“La odisea de este lienzo es uno de los muchos casos que entonces y después han sucedido en el Perú con verdaderas obras de arte”³.

1. Introducción

En la ciudad del Cuzco en siete días del mes de septiembre del año de 1767, el Corregidor y Justicia Mayor, don Pedro Gerónimo Manrique, se presentó a las siete de la noche en el Colegio Máximo de la Transfiguración para hacer cumplir la real orden de Carlos III de expulsión de los territorios hispanos de todos los regulares de la Compañía de Jesús⁴. Simultáneamente, diversos funcionarios reales se presentaron en todas las residencias, colegios, universidades, misiones, noviciados y conventos jesuitas para cumplir la misma orden. En presencia del padre maestro Antonio Bernal, vicerrector de este colegio, se leyó el Real Decreto de la expropiación de bienes y la ocupación posterior por la Real Junta de Temporalidades⁵. El proceso de venta y remates de estas propiedades llevó alrededor de tres décadas, dado que muchas ya estaban vendidas antes de finalizar el siglo⁶, pero, ¿qué sucedió con la enorme cantidad de lienzos, esculturas, orfebrería y distintos ornamentos litúrgicos?

Este interrogante nos ha incentivado a rastrear el caso particular de una de las pinturas expropiadas a los jesuitas del Cuzco y que actualmente se conserva en la catedral de Lima. Se trata del lienzo de *San Gregorio Nacianceno*, obra del pintor flamenco Erasmus Quellinus II (Fig. 1). Es la única pintura incautada de los jesuitas que, hasta el momento, según la documentación revisada, fue trasladada de Cuzco a Lima para su peritaje y posterior venta.

La Compañía de Jesús llegó al Perú en 1568, trayendo consigo una política de evangelización de los habitantes de estas tierras. Los miembros de esta orden fueron destacados intelectuales de la Contrarreforma, como orden militante en la defensa del catolicismo y acérrimos partidarios de la enseñanza, tuvieron la oportunidad de aplicar el decreto XXV del Concilio de

³ Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, 2ª ed., (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968), p. 441.

⁴ El Cuzco contaba con tres domicilios de la Provincia jesuítica: el Colegio Máximo de la Transfiguración, el de San Bernardo, que gozaba también el título de Real, y el de San Francisco de Borja para hijos de caciques. Rubén Vargas Ugarte, *Jesuitas peruanos desterrados a Italia*, (Lima: La Prensa, 1934), p. 4.

⁵ La Junta de Temporalidades fue la encargada de gestionar las propiedades de los jesuitas después de su expulsión en 1767. Ella funcionó bajo la vigilancia del virrey, quien designaba un superintendente en Lima, donde estaba la oficina central. Además, se formaron Juntas en Arequipa, Cuzco, Huamanga, Ica y Trujillo, que dependían de la Junta de Lima. Las funciones de la Juntas fueron la administración de las propiedades confiscadas y los remates de éstas. Cristóbal Aljovín, “Los compradores de temporalidades a fines de la colonia”, *Histórica*, n° 2, vol. 14, (1990), p. 184.

⁶ Por ejemplo, el estudio de Cristóbal Aljovín demuestra que las haciendas jesuitas se terminaron de vender casi a los quince años de la expulsión. Aljovín, “Los compradores de temporalidades...”, p. 217.



Fig. 1. Erasmus Quellinus II, *San Gregorio Nacianceno*, ca. 1655. Lima (Perú), catedral. © Museo Catedral de Lima

Trento, dedicado a la "Invocación, veneración y reliquias de los santos, y a las imágenes sacras"⁷. En él se defiende el culto de los santos y, por tanto, se insta a la enseñanza del pueblo de sus imágenes para que así puedan recurrir a ellos en sus oraciones e invocarlos en sus ruegos.

El decisivo empeño emprendido por los jesuitas en relación de la pedagogía visual establecería parangones significativos en la formación de "escuelas" pictóricas en Lima y el sur andino durante las primeras décadas del siglo XVII. Es un hecho que las artes figurativas demostraron ser una de las vías perfectas para la evangelización de la población iletrada. Las órdenes religiosas incentivaron los programas visuales y con el transcurso del tiempo, promovieron "la originalidad de un considerable número de temas iconográficos que hicieron su aparición en el Cuzco a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII"⁸. En efecto, la orden jesuita del Cuzco logró crear complejos relatos visuales, como el que entroncaba la genealogía de la Orden y los descendientes incas, como bien señala el historiador del arte Francisco Stastny al analizar el *Matrimonio de Beatriz Clara Coya y Martín de Loyola* en el que describe una "apoteosis Gloriosa" de los jesuitas⁹.

Desde la fundación de la primera iglesia la Compañía de Jesús en 1571 en Cuzco, por el padre Jerónimo de Portillo, primer provincial jesuita del Perú, fue éste el que adquirió los requerimientos necesarios para la construcción del templo y, asimismo, adornar el interior de éste. Las obras de edificación de la iglesia de la Transfiguración se extenderían entre los años de 1578 hasta 1603, cuando se da por terminado el templo. Dos años más tarde, el adorno interior culminaba con el gran retablo mayor conformado por tablas de pintura y relieves que hicieron los hermanos Bernardo Bitti y Pedro de Vargas, con la voluntad expresa de que "fuese mejor que el del colegio de Lima"¹⁰. Este primer templo terminaría arruinado por el terremoto acaecido el 31 de marzo de 1650, por lo que hubo que levantar otra edificación que no llegaría a concluirse hasta 1668. Obra que se conserva en la actualidad y cuyos retablos del interior se mantienen como en su origen la mayor parte de ellos. En el contexto del nuevo templo, los jesuitas emprendieron una nueva empresa de ornamentación y embellecimiento con pinturas y esculturas, obradas tanto en la localidad como adquiridas en el extranjero. De esto último respondería la presencia del lienzo de *San Gregorio Nacianceno* de Erasmus Quellinus II, dentro de la colección de pinturas que la iglesia de la Transfiguración tenía, según hemos podido localizar en el inventario de bienes confiscados por la Junta de Temporalidades, durante el proceso de expulsión de los jesuitas en 1767.

⁷ Mariano Latre, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, ed. Ignacio López, (Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indar, 1847 [1564]), p. XLII.

⁸ Francisco Stastny, "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal", *Cielo abierto*, n° 21, (1982), p. 41.

⁹ Stastny, "Iconografía, pensamiento y sociedad...", p. 52.

¹⁰ Luis Wuffarden, "La iglesia y Colegio de la Transfiguración, Cuzco, Perú", en *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, ed. Luisa Elena Alcalá, (Madrid: Fundación Iberdrola & Ediciones El Viso, 2002), p. 120.

2. El inventario de la Iglesia de la Transfiguración del Cuzco. Una aproximación al interior del templo jesuita en 1767

Fueron innumerables las piezas artísticas expropiadas a los jesuitas de sus propiedades, en conventos, iglesias y haciendas, que se dispersaron posteriormente por todo el virreinato peruano debido a los remates efectuados por la Junta de Temporalidades. Lo poco que se conoce sobre el paradero actual de pinturas, esculturas, platería y todo bien mueble, despojados de sus contextos originales es, hasta el momento, una tarea pendiente entre los investigadores del arte colonial.

El análisis del primer inventario que se realizó al templo mayor de los jesuitas en Cuzco, arroja información primordial en dos aspectos: la cantidad de obras artísticas que había en el interior del templo y su contexto espacial. Ambas convergen en el lienzo de *San Gregorio Nacianceno*, dado que conformó parte de un ciclo iconográfico más complejo en el interior de la iglesia de la Transfiguración.

El primer inventario del templo se realizó el 16 de octubre de 1767, en presencia del corregidor del Cuzco, Pedro Gerónimo Manrique, quien “mandó abrir con las llaves” la iglesia en presencia de todos los concurrentes¹¹. El documento señala especialmente a dos de los presentes, el primero, el deán catedralicio don Diego de Esquivel y Navia, y al procurador del colegio jesuita, el padre Martín de Viguri¹², que, junto con el corregidor, intervinieron en la diligencia.

En total se realizaron nueve inventarios de la propiedad. Aunque no se indica la presencia de un evaluador de los bienes artísticos, todo parece indicar que el escribano siguió la descripción hecha por el procurador jesuita que conocía los detalles del templo. Por otra parte, el manuscrito, omite toda presencia de los autores, firmas y años de ejecución de los lienzos, y sólo se indica, en gran medida, las advocaciones marianas y santos representados, respetando su ubicación y orden. En cuanto a los altares, son los más ricos en la narración, pues se detalla la descripción de las partes del retablo, cuerpos y calles, además de si tienen un acabado en oro, el número de lienzos insertos y la presencia escultórica de santos y sus atributos. Es preciso indicar que el enorme número de alhajas y ornamentos de plata y oro recogidos expresan la mayor suntuosidad del coleccionismo jesuita, abarrotando cada espacio de la iglesia.

El interior del templo es de una sola nave con “capillas hornacinas en los laterales, separadas por pilastras pareadas de capitel de orden corintio”¹³. Su

¹¹ Archivo General de la Nación (AGN en adelante), Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 1, exp. 13, f. 24r.

¹² Martín de Viguri fue procurador en el Colegio de Caciques de San Francisco de Borja, en Cuzco. Vargas Ugarte, *Jesuitas peruanos*, p. 181.

¹³ La traza y construcción del templo jesuita del Cuzco se debe al padre Guille o Egidiano, autor de los planos y director de la fábrica durante años. Intervinieron en la obra Francisco Chávez de Arellano, a partir del año 1652, como maestro de obras y en noviembre de 1664, cuando ya estaban para cerrarse las bóvedas, el alarife Diego Martínez se concerta con el P. Fructuoso de Vieira que hacía de Procurador. Rubén Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*, (Lima: Imprenta Gil, 1963), p. 70.

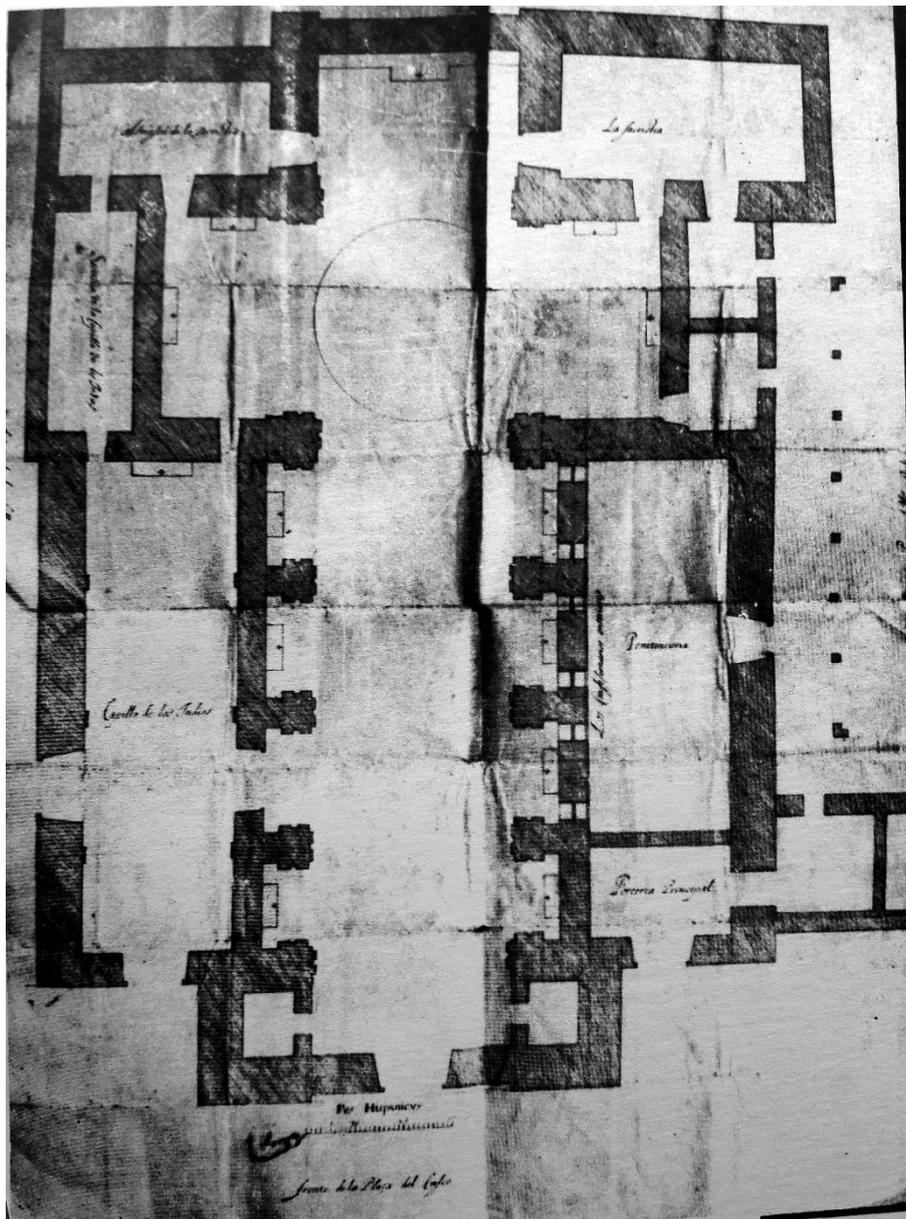


Fig. 2. Plano de la iglesia de la Compañía de Jesús, Cuzco. Fuente: Vargas Ugarte, 1963, lám. 37.

disposición, en forma de cruz latina (Fig. 2), privilegia claramente el área del crucero, demarcada por grandes columnas del mismo orden y cubierta por proporcionada cúpula con relieves de minuciosa talla, consagrando un arcaísmo iniciado en las catedrales de Lima y el Cuzco. Las bóvedas de crucería se "impusieron como respuesta a los riesgos sísmicos"¹⁴. Toda la construcción es de piedra en donde sobresale el arduo tallado de los canteros locales. Según el inventario del templo, el primer altar del lado del evangelio fue dedicado a San Blas "vestido de madera o pasta", seguía luego la puerta que comunicaba con la capilla de Loreto, donde en ella estaba el "retablo dorado" de San Francisco de Borja "con su vestido realzado de oro", luego el

¹⁴ Wuffarden, "La iglesia y Colegio de la Transfiguración...", p. 124.

del Señor de la Agonía “grande de bulto” con la Magdalena al pie y a sus lados “Nuestra Señora, y de San Juan Evangelista”.

En el lado de la epístola de la nave se ubicó “un retablo pequeño dorado” dedicado a San Juan Nepomuceno, seguía la puerta que comunicaba con la capilla de San Ignacio, donde está el “retablo dorado” de Santa Gertrudis, luego el de San Miguel y, por último, el púlpito “de madera todo dorado”. En el crucero, del lado de la epístola, un retablo de cinco cuerpos en cuyo nicho principal tuvo por advocación la imagen de “Nuestra Señora de la Concepción de bulto, con su corona de plata”; próximo a este retablo, cercano a la capilla mayor, el retablo dorado de San Francisco Javier “vestido de terciopelo negro [...] y en la mano derecha un santo Christo de metal pequeño”. Mientras que, en el brazo del crucero del lado del evangelio, se ubica el retablo de cinco cuerpos, el de “Nuestra Señora del Carmen con su corona de plata dorada” acompañada del Niño Jesús “con resplandor de plata”, y a su lado, el retablo con la imagen de San Ignacio “con su diadema de plata dorada”, y en su mano derecha llevaba la efigie de “Jesús [...] de plata también dorada”.

En el retablo mayor descrito como “grande dorado de cinco órdenes”, sobre el tabernáculo, en la calle central se venera a Nuestra Señora de la Concepción y en la parte superior a Jesucristo en el Misterio de su Transfiguración en el cual se hallaba “Una custodia de Plata Dorada”¹⁵. Según el padre Vargas Ugarte, estos retablos desde el siglo XIX han sufrido algunas modificaciones con el tiempo. Uno de ellos, el dedicado a Nuestra Señora de la Consolación, procede de la Iglesia de San Agustín de la misma ciudad y es de un estilo barroco tardío. En el lado opuesto, existe otro de la Virgen del Carmen, “que ha sido hecho con retazos de otros retablos y es bien mezquino”¹⁶.

El octavo inventario de la iglesia del 21 de octubre de 1767, describe en el apartado “Lienzos en el tránsito de la iglesia y Ante sacristía”, los temas tratados en las pinturas, especificando lo siguiente:

“Primeramente uno grande de San Gregorio, con su marco sin dorar/ Ytem de la vida de San Ignacio y Santos de la religion uno; y otro de San Pedro; y otro de Nuestra Señora en la huida de Egipto llanos/ Ytem ocho lienzos grandes de pintura fina con marcos dorados, y dos de ellos mas ordinarios, y pequeños y doce pinturitas en figura de Medalla con sus marcos dorados/ cuatro confesionarios llanos, y una manpara”¹⁷.

¹⁵ En total fueron cuatro inventarios que se efectuaron en el mes de octubre de 1767, del interior de la iglesia de la Compañía del Cuzco, luego de ello se pasaron a registrar los bienes conservados en la sacristía (AGN, C-13, legajo 1, documento 13, fols. 24r- 30v). En la presente investigación no mostramos el inventario de la capilla y cofradía de Nuestra Señora de Loreto del Colegio del Cuzco. AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 323, exp. 6, (1768), fs. 1-9. Otro documento registra los bienes del Colegio de la Transfiguración en donde se da cuenta la importante colección de pinturas. AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 7, exp. 17, (s/f), fs.1- 27.

¹⁶ Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú*, p. 71.

¹⁷ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 1, exp. 13, f. 47v.

Lo primero que apunta el escribano son las medidas del lienzo, calificándolo como “uno grande de San Gregorio”, junto con aquellos otros ocho lienzos de “pintura fina” que bien podrían tratarse de los “ocho quadros de pincel grandes, de los principales misterios de la vida de Nro. Salvador”¹⁸ del hermano Bernardo Bitti, que en un primer momento estuvieron ubicados en la sacristía. Así mismo, se dice que el San Gregorio tuvo un “marco sin dorar”, elemento que sería retirado luego de su traslado hacia Lima. También se menciona una serie de la vida de San Ignacio y aquellas doce pinturas en medallones, obras que actualmente se conservan en la iglesia y de cuya autoría es el maestro pintor Marcos Zapata¹⁹ (activo en Cuzco entre 1741 y 1776). En este mismo orden se ubicaron cuatro confesionarios distribuidos en la nave central, espacio que sirvió para el sacramento de la reconciliación y el diálogo entre el confesor y el penitente. No será hasta mediados de la década de 1780 cuando la Junta de Temporalidades decida rematar un conjunto de lienzos de la iglesia jesuita, entre los que se encontraba el lienzo de *San Gregorio Nacianceno*.

3. El San Gregorio Nacianceno de Erasmus Quellinus II

Erasmus Quellinus II nació en Amberes el 19 de noviembre de 1607. Junto con Rubens (1577-1640), Van Dyck (1599-1641) y Jordans (1593-1678) hizo una contribución muy personal a la historia de la pintura de Amberes. El estilo de Quellinus, con su orientación clasicista, tuvo en la segunda mitad del siglo XVII “un importante contrapeso al estilo barroco de Rubens”²⁰. En sus primeras pinturas se advierten los modelados de ciertas reminiscencias caravaggistas en algunas de sus obras, como sus coetáneos Gerard Seghers y Theodoro Rombouts. Durante la década de 1630 colabora con Rubens en esta etapa en la que se evidencia el clasicismo en sus figuras a través de la influencia de la escultura, según se demuestra en el inventario posterior a su muerte donde se “incluye una impresionante colección de estatuas, reunidas en el gran taller de su casa en la Happaertstraat”²¹. Desde 1635, el pintor colabora en las decoraciones – a partir de los diseños de Rubens – para la “Entrada del Cardenal-Infante don Fernando de Austria de Amberes”²², y un

¹⁸ Francisco Mateos, *Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, tomo II, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944), p. 42.

¹⁹ En 1762 los jesuitas encomendaron a Zapata varias pinturas para su iglesia matriz. Entre estas pintó un conjunto de escenas sobre la vida de San Ignacio de Loyola, que actualmente se ubican en los arcos de medio punto de la cubierta, mientras que en la parte baja de los muros realizó varios medallones con las imágenes de los santos de la orden. Asimismo, dos obras significativas de la orden: el *Matrimonio de Martín de Loyola con la ñusta Beatriz*, y el cuadro que representa los desposorios de su hijo don Beltrán García de Loyola con doña Teresa Idiáquez. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo I, (Lima: Imprenta Santiago Valverde S.A 1982), pp. 212 y 213.

²⁰ Jean-Pierre De Bruyn, “Pictor doctus, pictor Antverpiae”, en *Érasme Quellin. Dans le sillage de Rubens*, ed. De Bruyn y Sandrine Vézilier-Dussart, (Cassel: Musée de Flandre, 2014), p.15.

²¹ Jean-Pierre De Bruyn, “Pictor doctus...” p. 115.

²² John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Part XVI*, (Bruselas: Arcade Press, 1972), p. 187, cat. 48.



Fig.3. Erasmus Quellinus II, *Labore et Constantia*, 1640. Amberes, Museo Plantin Moretus © Museum Plantin Moretus.

año después elabora una serie de lienzos para La Torre de la Parada, residencia de los monarcas españoles²³.

En un reciente estudio la investigadora Jahel Sanzsalazar anota que el pintor fue heredero de la clientela de Rubens a la muerte de éste en 1640. Según una carta del Cardenal-Infante al rey Felipe IV, a los diez días de morir Rubens, y dejar inconclusos cuatro lienzos para el soberano, "don Fernando propone a su hermano que los ejecute el 'primer oficial de Rubens'", quien – dice – "hacía las más de las obras de su amo", y era, "junto con Gaspar de Crayer, el único del que se podía fiar"²⁴. A pesar de que Quellinus jamás viajó a Italia, logró una personal evolución artística, "demostrando desde sus inicios un compromiso de clasicismo barroco"²⁵, reflejada en su producción destinada para las instituciones religiosas y civiles, en tantos diseños para grabados, decoraciones efímeras, como en pinturas de distintos formatos para los cuales realizaba composiciones alegóricas e históricas. Así mismo, la obra de Quellinus también se destinó a la exportación, puesto que su nombre aparece repetidas veces en las cuentas de los marchantes Forchondt y Musson que tenían filiales en España²⁶. Sin embargo, algunas de sus obras se adquirieron por otras vías comerciales, donde se contactaba directamente con el taller del artista, como es el caso del encargo de una pintura de

²³ Svetlana Alpers, *The Decorations of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Part IX*, (Bruselas: Arcade Press, 1971), pp. 187-188, cat. 8 y 8a; pp. 194-195, cat. 12 y 12a; pp. 206-207, cat. 21 y 21a; pp. 207-208, cat. 22 y 22a; pp. 225-226, cat. 34 y 34a.

²⁴ Jahel Sanzsalazar, "Quellinus, 'el primer oficial' de Rubens", *Tendencias del mercado de arte*, n° 128, (2020) pp. 72-73.

²⁵ Jean-Pierre De Bruyn, "Pictor doctus..." p. 116.

²⁶ Jahel Sanzsalazar, "Quellinus...", p. 73.

dimensión monumental realizada para la Compañía de Jesús y que se destinó al virreinato del Perú.

En efecto, la pintura monumental del *San Gregorio Nacianceno* ha permanecido sin la mayor atención por la historiografía del arte peruano. El primero en comentar la procedencia de la pintura fue el historiador jesuita Rubén Vargas Ugarte²⁷. Posteriormente, la ausencia y análisis de la obra de Quellinus se justifica por el mal estado de conservación en que se encontraba. Es probable que el investigador Luis Wuffarden viera la firma y concluyera que seguía un grabado de Quellinus, sin atreverse a pensar que fuera realmente de su mano por el deplorable estado en el que se encontraba la obra²⁸. Con estos precedentes, es necesario contextualizar el lienzo dentro de la producción de Quellinus y compararla con otros ejemplares conservados del autor.

La pintura está asociada con una escena de la hagiografía de San Gregorio Nacianceno en la lucha contra los arrianos. Hacia el año 379, fue llamado a Constantinopla para guiar a la pequeña comunidad católica fiel al Concilio de Nicea y a la fe trinitaria. La mayoría de los fieles, por el contrario, se habían adherido al arrianismo. Sin embargo, en la pequeña iglesia de la Anástasis Gregorio pronunció cinco "Discursos Teológicos", precisamente, para defender y hacer inteligible la fe trinitaria y, como consecuencia de estos discursos, recibió el apelativo de Teólogo, como bien está escrito en la leyenda en la base de la pintura de Quellinus: "INCTVS GREGORÍVS, COGNOMENTO THEOLOGVS, PATR[...]/ CHA CONSTANTINOPOLITAN S[...] DOCTOR ECCLES[IAEH]"²⁹.

El pintor dispone en una composición escenográfica la figura de San Gregorio de pie sobre el cuerpo de los herejes y uno de estos sujeta las páginas de un libro abierto ubicado sobre el suelo, acaso se trate del *Contre Eunome*, obra escrita por el santo para refutar la doctrina de Eunomio, "uno de los jefes de la secta arriana de los anomeos"³⁰. Además, está representado el Espíritu Santo agrupado en la trinidad, puesto que San Gregorio fue un gran defensor de la naturaleza divina del mismo. Quellinus introduce a San Jerónimo, sentado a la izquierda del cuadro, con su túnica roja y acompañado del león, en su papel de eremita y erudito traductor de la Biblia que sostiene

²⁷ Sin embargo, el historiador no cita la documentación de archivo que utiliza en su publicación. Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, 2ª ed., (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968), p. 441.

²⁸ Luis Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", en *La basílica catedral de Lima*, ed. Guillermo Lohmann, (Banco de Crédito del Perú, Lima, 2004), p. 270. Por otra parte, el historiador del arte, Ricardo Kusunoki, advertía de la referencia documental de la pintura en un expediente seguido por la Real Junta de Temporalidades, además de reconocer la firma de "Erasmus Quellinus". Sin embargo, no se detiene en un análisis minucioso del lienzo ni en la comprobación de su procedencia. Ricardo Kusunoki, "Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)", *Semata*, 24 (2012), p. 265, nota 20.

²⁹ Traducido del latín: "Gregorio nombrado Teólogo Padre (...) / Constantinopla (...) / Doctor Predicador"

³⁰ La iconografía del santo es poco usual en el contexto de los virreinos americanos, y esto lo advirtió Hector Schenone al comentar que la iconografía de San Gregorio Nacianceno "carece de atributos propios". Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. II, (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992) p. 433.



Fig. 4. Erasmus Quellinus II, *San Gregorio Nacianceno* (detalle de la firma), ca. 1655. Lima (Perú), catedral. © Foto: Anthony Holguín.

un ángel con la mirada al espectador. Su presencia se explica porque fue discípulo de San Gregorio en Constantinopla. La figura femenina de la derecha podría tratarse de Santa Macrina "la Joven", asociada al círculo piadoso y asceta del "Teólogo", se encuentra de pie sobre el cuerpo de un querubín atado de manos y la santa le entrega una vara de azucenas blancas como símbolo de pureza. Otro personaje femenino representado como la alegoría de La Fortaleza – según el modelo de "Palas Atenea" empleado por Quellinus en su *Labore et Constantia* de 1640³¹ (Fig. 3) – lleva sobre la banda cruzada al pecho el monograma "IHS" (Iesus Hominum Salvator), porta la lanza apoyada sobre el libro abierto del suelo, sostiene su escudo y tiene el casco sobre el cual se asienta el Espíritu Santo. El fondo de la pintura culmina con una estructura arquitectónica clásica que está compuesta por un muro alto de arco de medio punto con remate de balaustrada. Finalmente, entre la leyenda de la base y el libro abierto del lado derecho del cuadro se ubica la firma del pintor "Erasmus Quellinus fecit Antverpiae A° [...]" (Figs. 4, 4a), junto con el nombre de la ciudad de Amberes, lugar donde se realizó la obra. Lamentablemente, la fecha se ha borrado a consecuencia del deterioro del soporte.

No obstante, una primera aproximación estilística a sus obras seguras del periodo cercano a la década de 1650, nos permite plantear la hipótesis de la fecha de ejecución del lienzo de *San Gregorio Nacianceno* en los últimos años de la producción del artista. Es interesante como el cuadro de los *Cuatro Doctores de la Iglesia* de la Catedral de San Pablo de Lieja, de 1646³², se asemeja, tanto por el tema de la pintura, que "recuerda a la *sacra conversazione* italiana [de la Pala Gozzi de Tiziano (1520)]"³³, como por la composición, construida según la simetría y simplicidad compositiva, además de por la actitud y anatomía del San Jerónimo, íntimamente relacionado con el San Gregorio. También los personajes monumentales y serenos de la escena de la *Magdalena entregando la estola a San Huberto* del museo de Bellas Artes de Caen³⁴, firmado y fechado en 1669³⁵, presentan esa paleta de

³¹ Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus (1607- 1678). De schilderijen met catalogue raisonné*, (Freren: Luca Verlag, 1988), p. 126, cat. 45.

³² Presenta unas dimensiones similares de unos 277 x 205 cm.

³³ Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus*, p. 168, cat. 97.

³⁴ L., 290 x 205 cm., Inv.1.

³⁵ Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus*, p. 273, cat. 242.

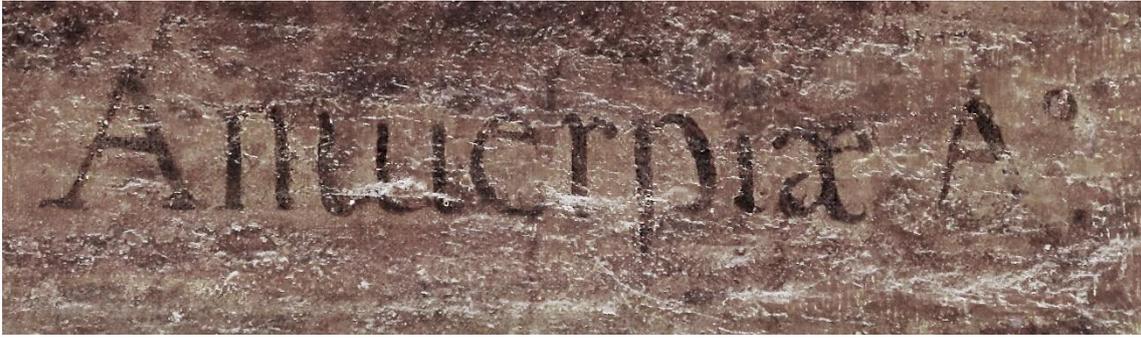


Fig.4a. Erasmus Quellinus II, *San Gregorio Nacianceno* (detalle de la firma), ca. 1655. Lima (Perú), catedral. © Foto: Anthony Holguín.

contrastes claros y oscuros que se observa en el lienzo limeño. Excepcional es también la recurrencia del modelo del santo barbado que vemos repetido en el *San Agustín de Hipona* de la iglesia de Santa Margarita de Knokke³⁶, firmado y fechado en 1666. Sigue la composición del santo de pie sobre unos personajes en primer plano y acompañado por un ángel portador de la mitra³⁷.

El estado de conservación no impide observar los detalles iconográficos de la obra, pero ante un evidente análisis formal del cuadro se demuestra a través de documentación de época, que esta pintura tuvo adiciones y retoques en 1787 por el pintor cuzqueño Antonio Villegas³⁸. Son escasas las noticias sobre este pintor. No obstante, se conoce que fue nombrado, junto a Ignacio Chacón, para pintar los escudos de armas y los trofeos de la sede de la Real Audiencia de Cuzco en 1788³⁹. Por lo tanto, la paleta de Villegas se visualiza especialmente en las figuras de San Jerónimo, los herejes echados del primer plano, las veladuras del traje de San Gregorio, los ángeles tenantes y pequeñas intervenciones sobre el fondo arquitectónico⁴⁰.

La gran pintura proviene de Italia y fue adquirida "a mucho costo" por los jesuitas de Cuzco⁴¹. Es uno de los lienzos más impresionantes realizados por Erasmus Quellinus II, y sus dimensiones, incluso, superan las de la monumental *Inmaculada Concepción* (L., 500 x 287 cm) de la Iglesia de San Miguel en Lovaina (Bélgica), también pintada para los jesuitas en 1665⁴².

³⁶ L. 200 x 144 cm.

³⁷ Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus*, p. 267, cat. 231.

³⁸ "Gastos en la remisión del Lienzo de San Gregorio". AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 268, exp. 08, f. 5r.

³⁹ María Mejías, "El nacimiento de la última Audiencia Indiana, Sede, artistas y costes de la Audiencia del Cuzco", *Laboratorio de Arte*, n° 8, (1995), p.199.

⁴⁰ En el año 2006 se realizó la restauración de la pintura a cargo de Nancy Junchaya, María Horna, Rita Fábrega y Martha Munaylla. El soporte de la obra se sometió a injertos y liberación de las resinas oxidadas, así mismo, se hizo un reentelado a la gacha para reforzar el lienzo. Se respetaron los repintes de la pintura y no se liberó pigmento alguno.

⁴¹ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (01-08-1786), f. 1r.

⁴² Jean-Pierre De Bruyn, "Discovered in Peru: an altarpiece by Erasmus II Quellinus", (En web: (<https://www.codart.nl/art-works/altarpiece-by-erasmus-quellinus-discovered-in-peru/>)), (consultada: 22 de noviembre de 2020). Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus*, p. 259, cat. 226.

Sabemos, incluso, por el libro de *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const* (El gabinete de oro del arte liberal de la pintura) del jurista Cornelis de Bie, publicado en 1662, que la obra de Erasmus Quellinus II era:

“Overall wordt geëerd, overall wordt gezocht. Ze werden getransporteerd in de noordelijke regio's en zelfs in Indië; waar de zon op een ander halfroond schijnt...”⁴³.

Por lo tanto, según de Bie, las obras del pintor flamenco fueron reconocidas en todas partes del viejo continente y sugiere que éstas fueron transportadas inclusive a las colonias americanas.

4. El lienzo de San Gregorio Nacianceno tras la expulsión de los jesuitas. Su historia externa

Tras del inventario de los bienes muebles de la iglesia de la Transfiguración de Cuzco, se inició la tasación para su venta, por lo general, en remate público a través de una convocatoria efectuada por la Junta de Temporalidades. Se contrataba a un pregonero para dar difusión a viva voz de los objetos en venta. Esto generalmente se realizaba en la plaza principal de la ciudad, además de colocarse carteles que anunciaban dicho evento⁴⁴. Para el caso cuzqueño, los bienes artísticos de los jesuitas que fueron puestos en venta están documentados en escasos expedientes. Así, tenemos que entre los años de 1770 hasta 1780, fueron puestos en remate público un total de 126 lienzos, pertenecientes a la iglesia y el colegio de la Transfiguración:

“36, lienzos de varios tamaños, y Distintas advocaciones vendidos en publico remate a diferentes sujetos en 171 ps. 6rs. del quaderno de autos de tasación n. 2293^a f.52a./ 90, dichos. de Yd [...] vendidos en publico remate á diferentes sujetos en 303 pesos”⁴⁵.

La evidente dispersión de los lienzos muestra el interés del público por adquirir una de estas piezas que estuvieron conservadas en un espacio sagrado como fue la Iglesia y el Colegio de la Compañía. El expediente no menciona cuáles fueron estas "distintitas advocaciones" que lograron venderse. Quizá esa información estuviera detallada en los cuadernos de tasación de los lienzos que, por el momento, no se han logrado localizar. Sin embargo, sabemos por el inventario de la iglesia y de la sacristía que fueron

⁴³ ["en todas partes se honra, en todas partes se busca. Fueron transportadas [sus pinturas] a las regiones del norte [de Europa] e incluso en las Indias; donde el sol brilla en otro hemisferio"] (Traducido del neerlandés por el autor). Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const*, (Amberes: Jan Meyssens, 1662), p. 262.

⁴⁴ Existe documentación sobre el empleo de carteles en los remates públicos, por ejemplo, citamos el caso del "Cartel de la Junta de Temporalidades sobre el remate de ornamentos y ropas pertenecientes a la iglesia que pertenecieron a la Compañía de Jesús". AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg.342, exp. 67, f.1.

⁴⁵ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 7, exp. 17, f.18r.

contabilizados un total de 449 lienzos de varias advocaciones, con lo que resultaría que parte de ese número se reduciría con la venta pública⁴⁶.

Por otra parte, con respecto al lienzo de San Gregorio de Quellinus, sabemos que este estuvo conservado en la iglesia hasta el día 8 de mayo de 1786. Por aquel entonces, la Junta de Temporalidades decide contratar a "cinco Yndios" para sacar el lienzo de San Gregorio "de sus sitio q^e. con bastante trabajo se pudo" y "se desprendio de su marco de madera" para su mejor transporte a la oficina de la Junta⁴⁷. Tendrán que transcurrir cuatro meses para que, el 4 de septiembre del año 1786, se realice otro remate de un grupo de lienzos del templo jesuita. El documento lleva por título: "*Expediente sobre el remate de lienzos de la ante-sacristía, de este colegio de los ex jesuitas y de sus claustros*". El cumplimiento de la orden estuvo a cargo del juez comisionado de Temporalidades, don Andrés Graz, quien nombró para la tasación de las piezas al artífice Ignacio Gamarra, Alcaide de Gremio de Pintores del Cuzco. El expediente firmado en el mes de septiembre señala lo siguiente:

"Primeramente onze lienzos de la ante Sachristia dellos 8 de la Pasión del Señor, y uno de la Resurrección todos de igual pintura, y marcos lisos llanos, unos con otros a ocho pesos. Item un San Ignacio en cuatro pesos que todo importa, sin incluir en la tasación el lienzo grande de San Gregorio... 76. Yd. veinte y ocho de los claustros de la vida de San Ygnacio con marcos llanos sin dorar a cuatro pesos [...] 108"⁴⁸.

El expediente cita de forma expresa el lienzo de San Gregorio que, por entonces, ya se encontraba en la oficina de la Junta de Temporalidades. A pesar de ello, el tasador incluye su valoración de la pintura en 76 pesos. Un precio que, en opinión del comisionado Andrés Graz, no se ajustaba a su valor real.

Este comisionado de la Junta había enviado, en agosto de 1786, una solicitud al administrador general de Temporalidades de Lima, con motivo de trasladar a la capital el lienzo de San Gregorio. Pues éste formaba parte de un conjunto de lienzos de "buen pincel", y cuyo cuadro destacaba entre los demás por ser enviado desde "Ytalia [con un valor] a mucho costo". Asimismo, las dimensiones de la pintura dificultaban su venta en la ciudad dado que "es de un tamaño que no habrá quien la compre". Por otra parte, el remitente toma una postura crítica con respecto a los pintores cuzqueños a quienes califica como inexpertos en la tasación de lienzos de "buen pincel",

⁴⁶ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 156, exp. 7, f.26r.

⁴⁷ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 268, exp. 7, f. 4r.

⁴⁸ El documento es transcrito en el artículo periodístico de Manuel E. Cuadros, lleva por título "Un interesante documento sobre remate de lienzos del Colegio Grande de la Compañía de Jesús que fue Colegio de los Jesuitas en el Cuzco". El expediente citado incluye la tasación de otras pinturas pertenecientes a la Botica de los jesuitas. Este manuscrito forma parte del Archivo Histórico de la Universidad Nacional del Cuzco. Manuel Cuadros, "Un interesante documento sobre remate de lienzos del Colegio Grande de la Compañía de los Jesuitas en el Cuzco", *El Comercio*, 25 de marzo de 1951, p. 11.

pues "aquí no abra quien le de aprecio, y si se vende sera por un valor infimo". Asimismo, consideraba que las "pinturas ordinarias [de Cuzco]" se vendieran aquí con la estimación que se pueda⁴⁹. En otro punto, Andrés Graz incide que se retiraría el marco del lienzo, con la finalidad de un mejor traslado a Lima con "Harriero Seguro":

"que no habiendo peritos que/ puedan allí tasarlo ni reconocer su valor/ si acaso tiene poco costo la conducción/ y puede hacerse con seguridad de que/ no se maltrate, no hay reparo en que/ desde luego se remita [a Lima] consignado al/ Administrador [de la Junta de Temporalidades] quien lo hará reconocer a su tiempo/ por los mas hábiles Maestros de esta ciudad"⁵⁰.

El 22 de agosto de 1786, el expediente enviado por Graz es visto y aceptado por la Junta general de Temporalidades de Lima. Es evidente la postura de descrédito de los pintores cuzqueños, tanto por parte de Andrés Graz como de la Junta de Temporalidades, pues admiten que no hay "peritos" que reconozcan el valor de las pinturas de origen europeo. Consideran que en Lima se encontraban los "mas hábiles Maestros" pintores⁵¹.

El 15 de septiembre se expide otro documento que resuelve el pedido del comisionado Andrés Graz, encargándose que se remita a Lima el lienzo de San Gregorio "cuidando de hacerlo con la seguridad y precaución convenientes", para que no padezca daño alguno en el transporte de esta "especial pintura". Asimismo, el administrador de la Junta nombraría a un "sugeto inteligente" que tasaría dicho lienzo⁵². De esta manera, el 19 de octubre, desde el Cuzco, el comisionado expide una resolución para remitir la pintura⁵³, y, en noviembre, se ocupa de buscar un "Harriero que salga para esa capital [de Lima]"⁵⁴. Tendremos que esperar hasta 1787 para volver a tener datos de la pintura, cuando la comisión de Temporalidades del Cuzco importa los gastos del envío de la obra. En primer lugar, el 20 de enero, se le pagaron 25 pesos al Maestro pintor Antonio Villegas "por su trabajo de haver retocado dicho Lienzo de San Gregorio". En segundo lugar, tendrá que

⁴⁹ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (01-08-1786), f. 1r.

⁵⁰ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (22-08-1786), f. 2v.

⁵¹ En efecto, los pintores cuzqueños experimentaban un contexto de crisis de los talleres y su gradual decaimiento a consecuencia de la rebelión de 1780. Dirigida por el curaca José Gabril Condorcanqui (Túpac Amaru II), bien pudieran haber participado varios pintores e incluso escultores. En 1788, para reforzar la descalificación del artífice local cuzqueño con motivo de la fundación de la Real Audiencia en Cuzco, el rector del Colegio Real de San Bernardo, Ignacio de Castro, realizó una breve descripción de la ciudad y comenta con respecto a los pintores:

"No se puede negar que estos Pintores tienen algún fuego, imaginativa, y tal qual gusto; pero ignoran enteramente todo lo que es instrucción relativa á este Arte, no saben ennoblecer á la naturaleza, ni hacen la esfera de sus pinceles, sino las Imágenes sagradas en que reluce mas la imitación que la invención".

Ignacio Castro, *Relación de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788, y de las fiestas con que esta grande y fidelísima ciudad celebró este honor*, (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1795), p. 76.

⁵² El citado oficio fue escrito el 28 de septiembre y enviado a Cuzco, incluyendo el testimonio del auto del comisionado Andrés Graz. AGN, Superior Gobierno, leg 19, exp. 519, (01-08-1786), f. 3r.

⁵³ AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 268, exp. 7, f. 2r.

⁵⁴ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (01-11-1786), f. 4r.

esperarse hasta el 17 de julio para saber que se pagan seis pesos al arriero Felipe Villacorta "por la conducción de dicho Lienzo a la Ciudad de Lima". Por último, se gastaron cuatro reales en jerga (tela de lana gruesa y basta), dos cueros a cinco reales y maguey a dos reales en acondicionar dicho lienzo⁵⁵. El costo total del envío fue de 33 pesos y cuatro reales. Durante el transcurso del viaje, que debió iniciarse a principios del año de 1788, se indica lo "extremadamente pesado" que fue el traslado de la pintura hasta Lima. No obstante, el arriero Felipe Villacorta llega con el lienzo en buenas condiciones a inicios del mes de abril.

En el mismo mes en que llega el lienzo a Lima, el administrador de Temporalidades hace llamar al pintor Manuel Paz, "sujeto de toda inteligencia en materia de Pinturas", para que acepte y jure el cargo de tasador, y proceda a evaluar la pintura de San Gregorio. El día 12 del citado mes de abril, el escribano hizo saber en la solicitud al propio pintor que éste declaró aceptar "el nombramiento de Perito, que por él se le hace, y juró por Dios Ntro. Sr. y a una señal de la cruz"⁵⁶. A continuación del expediente del nombramiento de tasador y de la firma del pintor, se pasó a realizar el peritaje el día 14 de abril, en presencia del escribano y el "Maestro en el Arte de la Pintura"⁵⁷ Don Manuel Paz, quien recibe 10 reales por la labor.

El escribano señala en el expediente que Manuel Paz:

"Ha visto y reconocido un Lienzo de siete varas de largo, y cuatro/ de ancho de la advocación de Sn. Gregorio con la Santa/ Trinidad, y varios bultos confundiendo a los Ereges,/ de pintura Ytaliana mui fina, el que apreciaba, y/ aprecio en la cantidad de ciento veinte y cinco pesos que/ a no tener la desproporcion de tamaño, p^a. poder servir en ninguna de las casas de esta ciudad, por su/ deformidad, y que solo tiene destino p^a. un Combento,/ o templo, no le da mayor valor cuya tasación de/ haver hecho bien y fielmente"⁵⁸.

A partir del peritaje se describe la iconografía y las medidas del lienzo. Unos 584,5 por 334 centímetros, dificultando, una vez más, el destino que pueda tener esta obra al momento de venderla, pues su tamaño requiere de un espacio amplio para su correcta exhibición, lo que sería muy difícil si no es en un templo o en un convento. Asimismo, Manuel Paz la tasa en 125 pesos,

⁵⁵ El folio donde se da la cuenta de los gastos de la pintura se titula "Gastos en la remisión del Lienzo de San Gregorio". AGN, Real Junta de Temporalidades (C-13), leg. 268, exp. 08, f. 5r. Estas cuentas también se notifican a la Junta de Temporalidades de Lima. AGN, Superior Gobierno, legajo 19, documento 519, (16-08-1787), fs. 5v-5,1r.

⁵⁶ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (12-03-1788), f. 6r.

⁵⁷ El autodenominarse o ser reconocido con este título significaba la dignidad de su oficio, inclusive en las tasaciones que los pintores realizan a colecciones pictóricas en la primera mitad del siglo XVIII podemos encontrar otros títulos como el de "Maestros Inteligentes del Arte de la Pintura", sin duda, una manera como el artífice declaraba dicha dignidad ante la autoridad, en este caso, el coleccionista aristocrático. Ejemplos de estas presentaciones lo encontramos en la tasación que realiza Cristóbal Lozano y Lorenzo Ferrer en la pinacoteca de María de los Olivos, en 1738. AGN, escribano Pedro de Espino Alvarado, protocolo n° 296, (1738), fs. 54-58v.

⁵⁸ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (14-03-1788), f. 6v.

un precio que la Junta de Temporalidades, en distintos informes, desestima, pidiendo que se vuelva a tasar la obra por otro pintor con la finalidad de que se proporcione un precio "mas ventajoso"⁵⁹. Así pues, el 21 de junio, la Junta convoca a Pedro Díaz para tasar el cuadro, pero éste se encontraba ausente de la ciudad, según refiere el escribano de la institución: "se me notició por un vecino platero frente de la casa donde vivió el dicho Don Pedro, que este se halla en el pueblo de Chincha cerca de dos años hace, los que se cumplirá el mes de noviembre del presente"⁶⁰. Tras esta fallida convocatoria, el 26 del presente mes, se nombra al "Maestro en el Arte de Pintura Don Felipe Caseres", quien acepta el cargo de tasar la pintura. El peritaje lo resuelve el 16 de julio:

"Dⁿ. Felipe Caseres, profesor del Arte del Dibujo y Pintura en/ esta capital, y dijo que por quanto [...] habiendo visto [el lienzo] reconocio ser de ocho varas de alto, y quatro de ancho, de la Advoación/ de la Santísima Trinidad, y San Gregorio Pontifice/ pintado en Roma de Excelente mano; y confiesa con ingenuidad/ que si dicho lienzo mantuviera su primer dibuxo/ y estilo le pareciera hacer agravio tazarlo en doscientos pesos,/ pero que según el Deplorable estado en que hoy se/ halla, pues en mas de lo muy maltratado, está en la mayor/ parte compuesto, y retocado, de Pulso ordinario que le hace/ perder toda su estimación, por lo que ha venido a formar/ tan vaxo concepto de él que escrupulosamente haviendose/ cargo de su gran tamaño (aunque este en parte le perjudica/ por no poderle dar destino) la tazó en sesenta pesos"⁶¹.

El peritaje de Felipe Cáceres se diferencia del realizado por Paz en un principal aspecto: el análisis a partir del dibujo para luego pasar al campo pictórico, demostrando que el estilo alterado de la pintura "romana" ha recibido una mala manipulación o "retacado de Pulso ordinario" del pintor cuzqueño Antonio Villegas, hecho que motivó que Cáceres considere reducir el precio de la tasación a la mitad de lo establecido con anterioridad, quedando en un total de 60 pesos. Por supuesto, la Junta no aceptaría este segundo peritaje con lo que se nombró a un tercer tasador.

El 1 de septiembre es contratado José de Mendoza, y tres días después inicia el peritaje. Llama la atención el título con el que figura su oficio "Subteniente de Ynfateria y Maestro Mayor del Rey de sus Reales Militares Obras en esta Capital, y Plaza Real del Callao", dando por sentado la categoría de estatus laboral con respecto a sus pares de oficio de la pintura, por lo general, asentados en talleres. En la evaluación hecha por Mendoza se explica que:

⁵⁹ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (15-06-1788). f. 9v.

⁶⁰ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (21-06-1788), fs. 9v-10r.

⁶¹ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (16-07-1788), f. 10v.

“El lienzo [...] de seis varas de largo, y tres de ancho/ poco mas, o menos que representa San Gregorio, triunfando de/ los Hereges, con dos Figuras que lo acompañan el que por la/ injuria de los tipos se halla en estado de media vida, incapaz/ de compostura por estar dado de Aseite de Linasa por detrás,/ y haver calado por delante, el qual era necesario retocarlo de/ buen pulso, por ser lienzo Romano, el que avaluo en el precio/ de sesenta pesos según su conciencia por estar maltratada/ y no poderse acomodar en ningun lugar, que no sea en una iglesia, u otro lugar equivalente”⁶².

Coincidiendo con lo ya antedicho por Cáceres, y continuar con la tasación en 60 pesos la pintura, pues estaba “maltratada” y no podría instalarse en ninguna residencia civil.

La Junta de Temporalidades terminaría aceptando el precio establecido por los dos últimos tasadores, y un mes después del último peritaje se produce el anuncio de la venta del lienzo con la fijación de cuatro carteles en las esquinas de la Plaza Mayor de la ciudad. Además, el 26 de noviembre de 1788, se contrató por nueve días un pregonero, Joaquín Cubillas, quien debía anunciar lo siguiente tres veces por día:

“quien quisiera hacer postura, y comprar un lienzo de ocho varas de alto, y quatro de ancho, Pintura Romana de la Advocación de Santisima Trinidad, y de San Gregorio Pontifice, el qual se halla tasado en la cantidad de sesenta pesos, y como perteneciente a los Regulares extinguidos”⁶³.

Todo parece indicar que la venta del lienzo en la Plaza Mayor no dio resultado alguno, pues en los expedientes no se consideró alguna propuesta de compra. Así lo demuestra el propio director de la Junta, José Sánchez, que expresa “aunque se han repartido Carteles, y Pregones, no se ha comparecido licitados alguno”, considerando el problema de la gran dimensión del lienzo y lo maltratado que se encontraba a consecuencia de haber sido “retacado de Pinzel ordinario”⁶⁴.

El lienzo permaneció almacenado en la dirección de la Junta desde 1788 hasta 1790, de manera que los comisionados consideraron que la pintura sólo “podrá servir para un Templo, o Claustro de convento”, reconociendo para ello el precio que se gastó de su envío desde Cuzco, unos 33 pesos y cuatro reales. Así pues, en el mes de abril de 1791, la administración de la Junta de Temporalidades hizo circular un oficio entre los párrocos y preladados de los conventos de la ciudad con motivo de la venta del enorme lienzo. Finalmente, la compra se efectúa con los curas rectores de Lima, los señores Don José de

⁶² AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (04-09-1788), fs. 14v-15r.

⁶³ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (26-11-1788), f. 17v.

⁶⁴ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (22- 11- 1790), f. 19r.

Herrera, Don Antonio Cubero Díaz y Don Cristóbal Fernández de Coterá, y el lienzo será trasladado el 6 de abril a la parroquia del Sagrario de Lima. La carta firmada por los curas rectores concluye la odisea de esta pintura, que fuera propiedad de los jesuitas:

“Recivimos del Señor Administrador General de Temporalidades/ don José Sánchez un lienzo de San Gregorio Pontifice/ de pintura Ytaliana con 6 ¹/₂ varas de largo, y/ 4 de ancho, que se dice fue remitido desde/ el Cuzco, y va a colocarse en esta Yglesia parroquia/ Matriz de Nuestro cargo; y para que/ conste lo firmaron en Lima, y abril 6 de 1791”⁶⁵.

5. Conclusiones

El cuadro de *San Gregorio Nacianceno* de Erasmus Quellinus II estuvo durante mucho tiempo considerado como obra inédita dentro de su producción⁶⁶, pero ahora, con el presente estudio, se integra al extenso corpus del pintor flamenco. Sabemos que, incluso, desde la segunda mitad del siglo XVII, según lo apuntado por De Bie, obras del artista se enviaban hacia América colonial, pero hasta el presente siglo XXI no se había identificado ninguna. La adquisición del lienzo en Italia, tal vez por intermediación de alguna casa comercial, hizo que la Compañía de Jesús se interesase por esta obra como medio catequético dentro de las campañas de evangelización de la ciudad del Cuzco, en Perú. En efecto, las dimensiones del lienzo demuestran esta finalidad. Además, sería oportuno que futuras investigaciones exploraran las relaciones comerciales de Quellinus con marchantes flamencos afincados en los puertos de Cádiz y Sevilla, como fueron los Forchondt, Musson y Fourmenois, una vía por la que llegaron numerosas obras a América.

La expulsión de los jesuitas del Perú en 1767 significó su total desaparición y, con ella, la expropiación y dispersión de sus bienes. Para poner un control sobre este descalabro se crea la Real Junta de Temporalidades, institución virreinal, que se dedicó a la administración y venta de propiedades de los jesuitas. Pese a ello, muchos de los bienes artísticos salieron en almoneda pública. Este fue el caso del lienzo de San Gregorio Nacianceno, que tras su retirada de la iglesia de la Transfiguración del Cuzco se colocó en venta en la ciudad. Al no haber ningún comprador, se decide trasladar el lienzo a la ciudad de Lima en 1788. En la capital virreinal el cuadro es tasado por maestros pintores. Todos concluyen en la calidad de la obra, calificándola como “de Excelente mano” y “pintura Ytaliana mui fina”, pero sin dejar de comprobar que hubo retoques de “Pulso ordinario”, refiriéndose a las integraciones pictóricas elaboradas por el pintor cuzqueño Antonio Villegas.

⁶⁵ AGN, Superior Gobierno, leg. 19, exp. 519, (06-03-1791), fs. 21v-22r.

⁶⁶ Jean-Pierre De Bruyn, “Discovery in Perú: an Altarpiece by Erasmus II Quellinus”, *Codart*, (En web: (En web: <https://www.codart.nl/art-works/altarpiece-by-erasmus-quellinus-discovered-in-peru/>), (consultada: 22 de noviembre de 2020).

Las dificultades que experimentó la comisión de la Real Junta de Temporalidades para vender el cuadro al público de Lima, les llevaron a resolver el asunto en 1790, señalando que sólo “podrá servir para un templo, o claustro de convento”. Finalmente, la venta se efectúa un 6 de abril de 1791, a los curas rectores de Lima, los nuevos propietarios de la pintura, quienes la trasladan a la iglesia del Sagrario, parroquia anexa a la Catedral de Lima.

En conclusión, esta odisea del lienzo de Erasmus Quellinus II desde la ciudad de Amberes pasando por Italia para luego llegar a Perú, define a la Compañía de Jesús como un agente importante en la circulación de bienes artísticos europeos, abriendo nuevas investigaciones futuras sobre el artista y su obra en América, así como a los jesuitas como agentes dinámicos en la circulación de otras obras de pintores flamencos hacia América.



Anexos Documentales:

Archivo General de la Nación (AGN), Perú

Anexo I

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 1r.

Cuzco

Muy señor mío de mi estimación: teniendo orden de esa Superior/ Junta [de Temporalidades], para que se vendan los Lienzos que estaban en claustros/ y demas partes del colegio [de la Compañía de Jesús], he encontrado entre ellos algunos/ de buen Pincel, y particularmente uno de San Gregorio, que se trajo/ de Ytalia a mucho costo; el es de un tamaño que no habrá quien/ la compre por pedir un gran lugar donde colocarlo: esta pintura/ es maravillosa, aquí [en Cuzco] no habrá quien le de aprecio, y si se vende/ será por un valor ínfimo, por lo que siendo un servido/ podrá consultar a la Superior, si sacando sus marcos/ podre remitirlo con Harriero seguro, o aquello que le parezca/ mas conveniente; que los que son de pinturas ordinarias/ se venderán aquí con la estimación que se pueda; a lo que/ no he procedido hasta ahora por esperar la razón de Aplicaciones/ que aún no se me a pasado.

Nuestro Señor que a vuestra merced
Cuzco/ y Agosto 1 de 1786.

su mas segundo servidor/
Andres Graz [rúbrica]

Anexo II

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 2r.

Excelentísimo Señor

Paso a manos de vuestra excelencia el oficio que acabo de reci/bir del comisionado de Temporalidades del Cuzco su fecha/ 1º del corriente en que trata de si rematará en aque/lla ciudad, o no un lienzo de San Gregorio que por/ su buen Pinsel y costo de conducirlo desde Ytalia,/ no es posible haya quien lo pague, ni tampoco/ tenga lugar donde colocarse por su tamaño, y/ así consulta si verificará el envío a esta capi/tal separando sus marcos con Arriero seguido/ para que pueda enajenarse con la

estimación/ que corresponde, y siendo necesario prevenirle/ al referido comisionado lo que en este punto deba practicar, podrá vuestra excelencia deliberar lo que estime por/ mas conveniente. Administrador General de Temporalidades Agosto 14 de 1786 [en Lima].

José Sanchez [rúbrica]

Anexo III

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 6v.

En la ciudad de los Reyes del Perú, en catorce de Abril de mil se/tecientos ochenta y ocho años: Ante mi el presente Escribano parecio el/ Maestro en el Arte de Pintura Don Manuel Paz, y dijo, que/ por cuanto a consecuencia de la aceptación y juramento que hecho/ tiene, en virtud del nombramiento de tasador que por esta Administracion/ general, se le ha hecho: ha visto y reconocido un lienzo de siete/ varas de largo, y cuatro de ancho, de la advocación de San Grego/rio con la Santísima Trinidad, y varios bultos confundiendo a los/ Ereges, de pintura Ytaliana muy fina, el que apreciaba, y/ aprecio en la cantidad de ciento veinte y cinco pesos que a no/ tener la desproporción de tamaño, para poder servir en ninguna/ de las casas de esta ciudad, por su deformidad, y que solo tiene/ el destino para un convento, o templo, no le da mayor valor./ Cuya tasación dijo haber hecho bien y fielmente a su leal saber y/ entender, sin agravio alguno, y lo firmo de que doy fee=

Manuel Paz [rúbrica]

Ante mi Francisco Velásquez y Lezama/ escribano de Su Magestad y Temporalidades.

Anexo IV

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 10v.

En la ciudad de los Reyes del Perú en diez y seis de julio de mil/ setecientos ochenta y ocho años. Ante mi el presente Escribano pareció/ Don Felipe Caseres, profesor del Arte del Dibujo, y Pintura en/ esta capital, y dijo que por cuanto a consecuencia de decreto/ de este Superior Gobierno por el que se le ha nombrado por tasador de un/ lienzo que se halla en la comision de Temporalidades pertenece/ciente a los Regulares [jesuitas] Extintos, en cuya virtud tiene aceptado y jurado el/ cargo, y en

su cumplimiento paso a dicha comisión en donde se le/ puso de manifiesto el citado lienzo, el que habiendo visto, re/conió ser de ocho varas de alto, y quatro de ancho, de la Advo/cacion de la Santísima Trinidad, y San Gregorio Pontifice/ pintado en Roma de Excelente mano; y confiesa con inge/nuidad que si dicho lienzo mantuviera su primer dibujo/ y estilo le pareciera hacer agravio tazarlo en doscien/tos pesos, pero que según el deplorable estado en que hoy se/ halla, pues a mas de lo muy maltratado, esta en la mayor/ parte compuesto, y retocado, de Pulso tan ordinario que le ha/ce perder toda su estimación, por lo que ha venido a formar/ tan bajo concepto de el que escrupulosamente, y haciendo re/cargo de su gran tamaño (aunque este en parte le perju/dica por no poderle dar destino) lo tazo en sesenta pesos siendo/ este su sentir según su leal saber, y entender, y/ lo firmo de que doy fee.

Phelipe Caseres [rúbrica] / Ante mi Francisco Velásquez y Lezama/ escribano de Su Magestad y Temporalidades.

Anexo V

AGN, Superior Gobierno, legajo 19, expediente 519, folio 14v-15r.

En la ciudad de los Reyes del Perú en cuatro de septiembre/ de mil setecientos ochenta y ocho años. Ante mi el presente/ Escribano pareció Don José de Mendoza subteniente de Infantería/ y Maestro mayor del Rey de sus Reales militares obras en esta/capital, y plaza Real del Callao, y dijo que por cuanto a consecuencia/ del nombramiento de arriba, y aceptación, y juramento que en su/ virtud tiene hecha ha visto y reconocido un lienzo perteneciente/ a la comisión de Temporalidades de seis varas de largo, y tres de ancho/poco mas, o menos que representa a San Gregorio, triunfando de los Herejes, con dos Figuras que le acompañan el que por la/ injuria de los tipos se halla en estado de media vida, incapaz/ de compostura por estar dado de Aceite de linaza por detrás/ y haber calado por delante, el cual era necesario retocarlo de/ buen pulso, por ser lienzo romano, el que avaluó en el precio/ de sesenta pesos según su conciencia por estar tan maltratada/ y no poderse acomodar en ningun lugar, que no sea en una/ iglesia, u otro lugar equivalente. La cual dicha tasación/ dijo haber hecho bien, y fielmente a su leal saber, y entender/ sin agravio alguno, y lo firmo que doy fe.

Joseph de Mendoza [rúbrica]/ Ante mi Francisco Velásquez y Lezama/ escribano de Su Magestad y Temporalidades.

Bibliografía:

Aljovín 1990: Cristóbal Aljovín, "Los compradores de temporalidades a fines de la colonia", *Histórica*, n° 2, vol. 14, (1990), pp. 183-233.

Alpers 1971: Svetlana Alpers, *The Decorations of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Part IX*, (Bruselas: Arcade Press, 1971).

Bie 1662: Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const*, (Amberes: Jan Meyssens, 1662).

Castro 1795: Ignacio Castro, *Relación de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788, y de las fiestas con que esta grande y fidelísima ciudad celebró este honor*, (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1795).

Cuadros 1951: Manuel Cuadros, "Un interesante documento sobre remate de lienzos del Colegio Grande de la Compañía de Jesús que fue Colegio de los Jesuitas en el Cuzco", *El Comercio*, (Lima, Perú), 25 de marzo de 1951, p. 11.

De Bruyn 1988: Jean-Pierre De Bruyn, Erasmus II Quellinus (1607- 1678). De schilderijen met catalogue raisonné, (Freren: Luca Verlag, 1988), p. 126, cat. 45.

De Bruyn 2014: Jean-Pierre De Bruyn, "Pictor doctus, pictor Antverpiae" en *Érasme Quellin. Dans le sillage de Rubens*, ed. De Bruyn y Sandrine Vézilier-Dussart, (Cassel: Musée de Flandre, 2014).

De Bruyn 2019: Jean-Pierre De Bruyn, "Discovered in Peru: an altarpiece by Erasmus II Quellinus", (En web: <https://www.codart.nl/art-works/altarpiece-by-erasmus-quellinus-discovered-in-peru/>), (consultada: 22 de noviembre de 2020).

Kusunoki 2012: Ricardo Kusunoki, "Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)", *Semata*, 24, (2012), pp. 253-268.

Latre 1847: Mariano Latre, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, ed. Ignacio López, (Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indar, 1847 [1564]), p. XLII.

Martin 1972: John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenianum Ludwing Burchard. Part XVI*, (Bruselas: Arcade Press, 1972).

Mateos 1944: Francisco Mateos, *Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, tomo II, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944).

Mejías 1995: María Mejías, "El nacimiento de la última Audiencia Indiana, Sede, artistas y costes de la Audiencia del Cuzco", *Laboratorio de Arte*, n° 8, (1995), pp. 193-206.

Mesa y Gisbert 1982: José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña.*, tomo I, (Lima: Imprenta Santiago Valverde S.A, 1982).

Sanzsalazar 2020: Jahel Sanzsalazar, "Quellinus, "el primer oficial" de Rubens", *Tendencias del mercado de arte*, n° 128, (2020) pp. 72-75.

Schenone 1992: Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, volumen II, (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992).

Stastny 1982: Francisco Stastny, "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal", *Cielo abierto*, n° 21, (1982), pp. 42- 55.

Vargas Ugarte 1934: Rubén Vargas Ugarte, *Jesuitas peruanos desterrados a Italia*, (Lima: La Prensa, 1934).

Vargas Ugarte 1963: Rubén Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte*, (Lima: Imprenta Gil, 1963).

Vargas Ugarte 1968: Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, Segunda edición, (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968).

Wuffarden 2002: Luis Wuffarden, "Iglesia y Colegio de la Transfiguración, Cuzco, Perú", ed. Luisa Alcalá, *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, (Madrid: Fundación Iberdrola & Ediciones El Viso, 2002), pp. 116-129.

Wuffarden 2004: Luis Wuffarden, "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura", ed. Guillermo Lohmann, *La basílica catedral de Lima*, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004), pp. 241-317.

Recibido: 28/03/2020

Aceptado: 28/10/2020

La Virgen y el Niño en la huida a Egipto de Paul Coecke van Aelst

The Virgin and Child in Flight into Egypt by Paul Coecke van Aelst

Matías Díaz Padrón¹

Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique
Instituto Moll. Centro de investigación de pintura flamenca

Resumen: En este artículo se estudia e identifica un original de *La Virgen y el Niño en la huida a Egipto*, tradicionalmente atribuido a Pieter Coecke van Aelst, como obra de su hijo Paul Coecke van Aelst, quien solía copiar pinturas de Jan Gossaert incluyendo algunos detalles personales.

Palabras clave: Paul Coecke van Aelst; Pieter Coecke van Aelst; Jan Gossaert; Flandes; Amberes; siglo XVI; pintura.

Abstract: This paper studies an original work, *The Virgin and Child in Flight into Egypt*, usually attributed to Pieter Coecke van Aelst, and identify as a work by his son Paul Coecke van Aelst, who would copy paintings by Jan Gossaert and personalize them by adding details of his own.

Keywords: Paul Coecke van Aelst; Pieter Coecke van Aelst; Jan Gossaert; Flanders; Antwerp; 16th century; Painting.

La Virgen se despoja de la frontal solemnidad para dejarse ver como madre con su hijo en el regazo, bajo el fondo de una fértil campiña con montañas en la lejanía. El pintor capta un instante en que el Niño inquieto retira el velo que le impide ver al previsto espectador. Un instante novedoso y vivo. La Virgen es consciente de estar siendo mirada. La disposición frontal no vela el ensimismamiento de su espíritu. El Niño no está dormido, ni triste por su previsible futuro. Tal como es habitual en la huida a Egipto, la secuencia

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5137-7583>

anterior la marca en la lejanía la marcha sobre el burro de la Virgen y el Niño con san José a pie. La Virgen ha hecho una parada en la huida. Descansa en una rica mansión. El pintor se entretiene en narrar a lo lejos la vida de los campesinos en sus faenas cotidianas. La arquitectura es la propia de un rico palacio con pilastras y entablamentos rotos, en las tierras fértiles de Flandes² (Fig. 1).

La tabla que tratamos es pieza de gran calidad. Una de las mejores que han llegado a nosotros por su exquisita ejecución. Muy cuidada y primorosa en los detalles, como en la técnica del sólido soporte y la exquisita conservación de los colores. Esto al paso de los siglos que median entre la pintura y nosotros. Una valoración de la técnica que a veces se olvida por la inevitable seducción de la estética. Conserva un marco de calidad cuya inscripción delata una procedencia inmediata en el ámbito hispano que no es extraña a la producción conocida de Paul Coecke³. Un escudo de armas laureado se aprecia en la parte inferior izquierda de la pintura, sin identificar los motivos de los cuarteles.

En primer término y sobre el friso del muro, se dispersan distintas frutas de claro sentido simbólico alusivo a las virtudes de la Virgen. Frutas del Paraíso: las cerezas son premio a la virtud y símbolo del cielo; la manzana alude a la misión redentora de Jesús; la pera a la encarnación de Cristo y su amor a la humanidad; en un rico jarrón de bronce con relieves y doble asa, los lirios son signo de la pureza de María⁴.

Adelanto la autoría de esta tabla a Paul Coecke, frente a la tradicional atribución a Pieter Coecke, el más conocido de este nombre en el siglo XVI y con abundante producción en España⁵. Pieter Coecke fue pintor del emperador Carlos V con vínculos al poderío de España⁶. No podemos evitar el recuerdo de su intervención en los arcos de triunfo a la entrada en Amberes del príncipe Felipe⁷. Nada extraña la confusión de la obra de Paul Coecke con la de Pieter Coecke. Esto es muy frecuente.

La atribución tradicional a Pieter Coecke es normal y reiterada en sus pinturas. Es en estos últimos años cuando se ha reconocido la notable calidad de la obra de Paul Coecke y la distancia con la de su padre, Pieter Coecke. Debemos los estudios de la personalidad y producción de Paul Coecke a Aida Padrón en 1985 y 1988⁸. Reúne un buen número de piezas en España y en el extranjero, con análisis de su estilo y diferencia al de su

² Tabla, 127 x 104 cm.

³ "A 10 DE OCTUBRE DE 1601 EN LAS FIESTAS DE / LA REINA HIZO LA VIRGEN DEL REMIDIO ESTE/ MILAGRO EN FRANZISCO MANUEL ROMAN / EN SU MUGER MARIA DEL [...]".

⁴ George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, (New York: Oxford University Press, 1966), pp. 41 y 46; James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, (Milano: Longanesi, 1974), pp. 12 y 226.

⁵ George Marlier, *La renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, (Brussels: Robert Finck, 1966), p. 36.

⁶ Marlier, *Renaissance flamande...*, pp. 39, 42-43.

⁷ Marlier, *Renaissance flamande...*, p. 43.

⁸ Aida Padrón Mérida, "Paul Coeck y la Virgen y Niño con velo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XX, (1985), pp. 137-150; Aida Padrón Mérida, "Un tríptico inédito y algunas tablas de Virgen y Niño con velo por Paul Coeck", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, XXXIII, (1988) pp. 5-16.



Fig. 1. Paul Coeck van Aelst, *La Virgen y el Niño en la huida a Egipto*, colección privada. ©Fotografía: autor

padre. A ello cabe añadir un nuevo original en el coleccionismo privado de Méjico, estudiado por quien esto escribe⁹.

⁹ Matías Díaz Padrón, "Tres pinturas flamencas identificadas en Méjico", *BSAA arte*, LXXI, (2005), pp. 163-173.



Fig. 2. Jan Gossaert, *La Virgen con el Niño*, La Haya, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis (inv. n° 830)
©Fotografía: Mauritshuis

Paul Coecke es hijo natural de Pierre Coecke y de Antoinette van der Sant. Nace en 1530, probablemente en Amberes¹⁰. Conocemos noticias muy directas por Carel Van Mander. Este biógrafo tan próximo nos comenta de la imitación de modelos de Jan Gossaert, conocido como Mabuse, con reconocimiento de su talento: "Paul van Aelst, hijo bastardo de Pierre Coecke, ha copiado con un talento particular las obras de Jan Mabuse, y pintó también pequeños vasos con flores muy limpios y puros. Vivió y murió en Amberes"¹¹. Escueto comentario muy acorde con las pinturas que conocemos. La atención al valorar las pinturas de jarrones se confirma en la tabla de tan exquisito esmero que estudiamos. Es evidente que fueron obje-

¹⁰ Frans Jozef Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, (Antwerpen: 1883), p. 151, nota 3.

¹¹ "Pauwels van Aelst, fils bâtard de Pieter Koeck était excellent dans la copie des choses de Joan Mabuse, et il exécutait aussi de façon très nette et pure des petits verres avec des fleurs. Il habitait et mourut à Anvers". Carel van Mander, *Le Livre des peintres*, ed. Henry Hymans, I, (Paris: J. Rouan, 1884 [Haarlem, 1603-1604]), p. 188.



Fig. 3. Paul Coecke, *La Virgen y el Niño en la huida a Egipto*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. n° 587)
©Fotografía: KIKIRPA



Fig. 5. Paul Coecke, *La Virgen y el Niño en la Huida a Egipto*, Ámsterdam, colección privada.
©Fotografía: KIKIRPA

to de atención y éxito, a la vista del que vemos junto a la Virgen en esta tabla que tratamos. La fecha de su muerte en 1569, fijada por Duverger, es muy útil para establecer los años que abarcan su producción¹².

La factura es más modulada y uniforme que la cerrada y lineal en Pieter Coecke. Pero a todo esto, tanto en la tabla que estudiamos como en las réplicas, es evidente la fuente directa de Jan Gossaert, cuyo original está en el Mauritshuis de La Haya (inv. 830)¹³ (Fig. 2). Las diferencias con Jan Gossaert están en el fondo uniforme y oscuro, y en la Virgen que contempla al Niño con profunda ternura, mientras que Paul Coecke vuelve la mirada de la Virgen al espectador. El Niño está desnudo en la pintura de Gossaert, y más recatado, con el velo envolviendo su cuerpo y la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, en Paul Coecke. La mano de la Virgen se diseña frontal en Gossaert, mientras que Paul Coecke la gira en perspectiva. El rostro de la Virgen es más redondo en Gossaert, y ligeramente más alargado en Paul Coecke. Escasas diferencias que Paul Coecke sigue en todas las repeticiones que llegan a nosotros. La mirada es más concentrada

¹² Erik Duverger, "Enkele gegevens over de Antwerpse schilder Pauwels Coecke van Aelst (†1569), zoon van Pieter en Anthonet van Sant", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, (1979) pp. 211-226; Erik Duverger, "Coecke van Aelst, Pauwels schilder", en *Nationaal biografisch woordenboek*, IX, (Bruxelles: Koninklijke Academiën van België / Paleis der Academiën, 1981), pp. 155-160; Cit. Padrón Mérida, "Un tríptico inédito y algunas tablas de Virgen y Niño con velo por Paul Coeck", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, XXXIII, (1988), p. 5, nota 2.

¹³ (Tabla, 25,4 x 19,3 cm). Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, The Hague (inv. 830).



Fig. 4. Paul Coecke, *La Virgen y el Niño en la huida a Egipto*, Douai, Musée de la Chartreuse (inv. n° 283)
©Fotografía: Musée de la Chartreuse

en Gossaert y el rico tapiz sobre el alfeizar de piedra lo retira Paul Coecke para dejar sitio a las frutas con los símbolos aludidos.

La riqueza del paisaje panorámico es una aportación de Paul Coecke. Un bosque y un cielo azul con montañas y la Virgen frente a la balaustrada. La rica composición de esta tabla la repite con exactitud en más ocasiones con evidente esmero. Cuatro réplicas hemos podido localizar: en el museo de Bellas Artes de Bruselas (inv. 587) como obra de Gossaert¹⁴ (Fig. 3); en el comercio de Nueva York en 1994, también adscrita al círculo de Jan Gossaert¹⁵; en el museo de la Cartuja de Douai (inv. 283) como obra de Go-

¹⁴ (Tabla, 127 x 104 cm). Bruselas, Musée Royaux des Beaux Arts (inv. 587). Procede de la iglesia de Perwez, Nivelles, 1846. Marlier, *Renaissance flamande*, p. 245; Liesbeth De Belie en Eliane de Wilde et al., *Le Musée Caché: À la découverte des réserves/ Het Verborgene Museum: ontdekkingstocht in de reserves*, (Bruxelles / Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België / Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1994), p. 25, n.º 5.

¹⁵ (Tabla, 127 x 104,8 cm). Nueva York, Christie's, (12-I-1994, n° 237). Procede del Dr. Warre, Sotheby's, Londres, (3/4-VI-1913, n° 127), como Mabuse; adquirida en Londres en 1942 por José Joaquín de Lima y Silvia Moniz de Aragón, Embajador de Brasil en la corte de St. James 1942-1952; expuesto en Londres, Royal Academy, Winter Exhibition, 1907, n° 2.



Fig. 6. Paul Coecke, *La Virgen con el Niño*, Viena, Kunsthistorisches Museum (inv. 2048) ©Fotografía: Kunsthistorisches Museum, Wien

ssaert¹⁶ (Fig. 4); otra más aparece en el comercio del arte en Ámsterdam, procedente de la colección Goekoop-De Jong¹⁷ (Fig. 5). La de colección madrileña que estudiamos figuraba con autoría equivocada y sin noticias de su origen. Ha sido posible asociarla con la que registra en el siglo XIX la colección de Julien Gréau en París en 1830 y en el comercio del arte de F. Kleinberger en París y en Nueva York en 1934.

Las cuatro tablas son prácticamente idénticas en composición y detalles. La Virgen está de medio cuerpo y al fondo un paisaje con arbolado y el cielo azul. La Virgen, como ya se adelantó, está frente a una balaustrada de piedra y al lado de una rica pilastra. En todas, el zócalo está cubierto de flores y frutas donde el pintor se ha permitido alguna diferencia en la disposición y naturaleza de las mismas. Es preciso prestar atención para ver

¹⁶ (Tabla, 126 x 106 cm). Douai, Musée de La Chartreuse (inv. 283); *Trésors anciens et nouveaux de Wallonie: ce curieux pays curieux*, Cat. Exp., Bruxelles, Palais des beaux-arts, 14 février-18 mai 2008, (Bruxelles: Bozar books; 2008), p. 67 (agradezco a la Dra. Ana Diéguez-Rodríguez la localización de esta réplica).

¹⁷ (Tabla, 121,5 x 103,2 cm). Amsterdam, Christie's (7-V-1996, nº 23). Procede de las colecciones Goekoop-De Jong, Breda/Wassenaar y J. van der Kellen, de Rotterdam.



Fig. 7. Paul Coecke, *La Virgen con el Niño*, Sevilla, Ayuntamiento, en depósito en el museo de Bellas Artes de Sevilla. ©Fotografía: Museo de Bellas Artes de Sevilla

las mínimas diferencias entre estas excelentes pinturas. Las frutas, como se ha dicho, son alusivas al mensaje sacro. El fondo de bosque y cielo lo vemos más limpio y lejano en la versión que estudiamos, con menor altura en las montañas y más reducido arbolado. Es exquisito el frescor de los colores contrastando la túnica roja y el manto azul cargados de la ideología conocida. La pétreo arquitectura contrasta con las carnaciones y las telas pesadas y ligeras de la Virgen y el Niño. La Virgen nos mira de frente, a diferencia del modelo de Gossaert ensimismada en el presagio doloroso de la muerte. La gracia del ritmo envolvente del velo ha sido, sin duda, motivo de la fama y éxito de esta composición.

Este modelo va a repetirlo Paul Coecke simplificado en numerosas versiones con escasas variantes. La del museo de Bellas artes de Bruselas (inv. 673) con un brocado y abriendo un pequeño vano a la izquierda¹⁸, simplifica la arquitectura y el paisaje en las versiones del Kunsthistorisches de Viena (inv. 2048)¹⁹ (Fig. 6), ayuntamiento de Sevilla²⁰ (Fig. 7), galería Robert Finck de Bruselas²¹, colección Sedelmayer de París²², Petit Palais de París²³, Museum für Stadtgeschichte en Dessau-Rossalu²⁴ y colección

¹⁸ (Tabla, 59 x 46,5 cm). Henry Pauwels et al. *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Département d'Art Ancien, Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1984), p. 123, n.º 673.

¹⁹ (Tabla, 109 x 70 cm). (En web: www.khm.at/de/object/b0b183c207/, consultada: 18 de agosto de 2020). Padrón Mérida, "Paul Coeck y la Virgen...", p. 139.

²⁰ (Tabla 69 x 53 cm). En depósito temporal en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Padrón Mérida, "Paul Coeck y la Virgen ...", p. 138; Padrón Mérida, "Un tríptico inédito...", p. 7.

²¹ Marlier atribuye dos tablas de *La Virgen y el Niño* en ventas de la galería Robert Finck de Bruselas, una en diciembre de 1961 (T. 95 x 78 cm) y la segunda el 16 de diciembre de 1962, n.º 10 (T. 77 x 58 cm) de diciembre de 1961 y 1962. Marlier, *Renaissance flamande*, p. 245, cit. Padrón Mérida, "Paul Coeck y la Virgen", pp. 137 y 139. Otra más en la galería Robert Finck en 1974 atribuyó a Paul Coeck Padrón Mérida, "Paul Coeck y la Virgen", pp. 139-140.

²² (Tabla, 66 x 52 cm). Padrón Mérida, "Paul Coeck y la Virgen", p. 140.

²³ (Tabla, 85 x 63 cm). Padrón Mérida, "Un tríptico inédito", p. 8.

²⁴ (Tabla, 61,8 x 45 cm). Padrón Mérida, "Un tríptico inédito", p. 7.

Alfred Gerasch en Viena²⁵. En todas, el velo juega el principal papel: simpático y original. De aquí parte su mayor éxito. Los estudiosos han visto en esto un toque de encanto íntimo y familiar.

Es merecido insistir en la estimación de lo dicho por Van Mander, marcando la distancia con la obra de su padre. Es de esperar, por lo que vamos investigando, que en el futuro salgan a la luz muchas más obras de su mano.

²⁵ (Tabla, 89 x 70 cm). Atribuida a Paul Coecke por Marlier, *Renaissance flamande*, p. 245.

Bibliografía:

Branden 1883: Frans Jozef Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, (Antwerpen: 1883).

Bruselas 2008: *Trésors anciens et nouveaux de Wallonie: ce curieux pays curieux*, Cat. Exp., Bruxelles, Palais des beaux-arts, 14 février-18 mai 2008., (Bruxelles: Bozar books; 2008).

De Belie & De Wilde 1994: Liesbeth De Belie en Eliane de Wilde *et al.*, *Le Musée Caché: À la découverte des réserves/ Het Verborgen Museum: ontdekkingstocht in de reserves*, (Bruxelles / Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België / Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique: 1994).

Díaz Padrón 2005: Matías Díaz Padrón, "Tres pinturas flamencas identificadas en Méjico", *BSAA arte*, LXXI, (2005) pp. 163-173.

Duverger 1979: Erik Duverger, "Enkele gegevens over de Antwerpse schilder Pauwels Coecke van Aelst (†1596), zoon van Pieter en Anthonet van Sant" *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1979), pp. 211-226.

Duverger 1981: Erik Duverger, "Coecke van Aelst, Pauwels schiler" en *Nationaal biografisch woordenboek*, IX, (Bruxelles: Koninklijke Academiën van België / Paleis der Academiën, 1981), pp. 155-160.

Ferguson 1966: George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, (New York: Oxford University Press, 1966).

Hall 1974: James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, (Milano: Longanesi, 1974).

Marlier 1966: Marlier, *La renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, (Brussels: Robert Finck, 1966).

Padrón Mérida 1985: Aida Padrón Mérida, "Paul Coeck y la Virgen y Niño con velo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XX, (1985), pp. 137-150.

Padrón Mérida 1988: Aida Padrón Mérida, "Un tríptico inédito y algunas tablas de Virgen y Niño con velo por Paul Coeck", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, XXXIII, (1988), pp. 5-16.

Pauwels *et al.* 1984: Henry Pauwels *et al.* *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Département d'Art Ancien, Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, (Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1984).

Van Mander 1884 (1603-1604), ed. Hymans 1884: Carel van Mander, *Le Livre des peintres*, ed. Henry Hymans, I, (Paris: J. Rouan, 1884 [Haarlem, 1603-1604]).

Recibido: 09/09/2020

Aceptado: 28/10/2020



Francisco Menor Monasterio y Elena de Mier Torrecilla (eds.), *Restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo*, (Madrid: Fundación ACS, 2020, 178 páginas) (D.L.: M-6618-2020)

Durante siglos, la restauración fue una actividad no reglada y de tendencia artesanal, fundamentalmente practicada por pintores y escultores que alteraban la apariencia de las obras conforme a su creatividad, los usos y gustos imperantes en cada época. Sin embargo, diversos congresos y encuentros internacionales, celebrados desde inicios del XX, definieron un código deontológico, métodos de trabajo y principios regidores, aún no constituidos en ley, pero sí en norma. De este modo, se ha evolucionado hacia la conservación-restauración científica que, basada en la historia, características y estado de los bienes, prioriza la estabilización de sus estratos para después abordar su estética. Esta disciplina se aviene a los principios antes aludidos, así como a la legislación estatal y autonómica aprobada en las últimas décadas, y es ejercida por profesionales específicamente formados para velar por el Patrimonio Histórico y Cultural, en colaboración con historiadores, químicos y físicos, entre otros especialistas.

Reflejo de esto es la última restauración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, en la que participó un equipo multidisciplinar de más de 30 personas lideradas por Jaime Castañón, arquitecto coordinador de las restauraciones del templo hasta su reciente fallecimiento; Juan Luis Blanco Mozo, historiador del arte y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) dedicado al arte y arquitectura de Edad Moderna; y Antonio Sánchez Barriga, durante décadas, conservador-restaurador del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) y de la propia catedral.

Su difusión en este libro fue impulsada por la Fundación ACS, dedicada a fomentar actividades culturales y la puesta en valor de este Patrimonio. Comienza con el estudio histórico de Blanco Mozo, quien precisa que las pinturas murales de la Virgen y la Pasión de Cristo, iniciadas en 1509, fueron solicitadas por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros a Juan de Borgoña. Justifica la implicación de este último por las composiciones clasicistas de influencia florentina y romana, así como por los puntos de fuga impropios de la pintura hispana de entonces. De hecho, señala que también estimó el coste de la policromía y el dorado del artesonado que, datado en 1508 y de estilo renacentista, fue tallado por Diego López de Arenas y Francisco de Lara,

mientras que la ornamentación fue realizada por Luis de Medina, Diego López y Alonso Sánchez.

Consciente de la importancia de conocer el origen, historia y entorno de esos bienes para propiciar su conservación, Blanco Mozo se detiene en el episcopologio, la bancada, el solado y la portada de la Sala Capitular, al igual que en las pinturas del zaguán y en antiguas intervenciones. Entre éstas destacan la "renovación" de cartelas del episcopologio por el pintor Blas de Prado a finales del XVI y los repintes que en el XVII hizo Francisco de Aguirre para ocultar la oxidación de azules y verdes. Del XVIII, son reseñables el tratamiento de grietas derivadas de antiguos vanos de la Sala, por el pintor José Jiménez Ángel, y la sustitución del solado original de azulejos y ladrillos, por pavimento de mármoles embutidos. En el XIX, se suman la limpieza y composición de los retratos de los preladados, por Pedro Morales, y ya en 2017, esta intervención.

Abren su descripción la técnica y materiales de las pinturas murales, ejecutadas al temple de huevo y acabadas al óleo, sobre enlucido de yeso y cola orgánica dispuesto encima de una fábrica de piedra. Estos datos, junto con las especificaciones del grosor de los estratos, los métodos de dibujo y los pigmentos identificados, habituales en la época, servirán de referencia en posibles estudios comparativos con otras obras de Juan de Borgoña para profundizar en su producción.

Respecto a su estado de conservación, resaltan deterioros derivados de su condición de obras inherentes a construcciones arquitectónicas, de la naturaleza de los materiales usados en origen y del efecto provocado por fluctuaciones descontroladas de temperatura y, sobre todo, de humedad durante largos periodos de tiempo. Igualmente, las alteraciones producidas por animales, por el uso del espacio y por antiguas intervenciones inadecuadas.

Como corresponde, su tratamiento se rigió por la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, tomando como punto de partida la historia, la técnica y los materiales constitutivos de las pinturas. Se optó por su consolidación y conservación con productos compatibles y de efecto reversible, así como por eliminar añadidos antiguos deteriorados o que dañaban y distorsionaban el conjunto, entre otros principios acordados en encuentros referidos al inicio de este análisis. Cabe señalar el que dio lugar a la *Carta del Restauero de 1972*, a la de 1987, dedicada a la conservación y restauración de objetos de arte y cultura y, en 2003, a los principios del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales.

En este sentido, el arranque de un fragmento a *stacco a massello*, que comprende la capa pictórica, la preparación, el enlucido y el muro, excede la recomendación de hacerlo a *stacco*, incluyendo sólo la pintura y la preparación, indicada en las dos Cartas ya citadas. Sin embargo, está justificado porque favorece igualmente la conservación de todos los estratos y el fragmento carecía

de un soporte estable. De hecho, se devolvió a su lugar tras depositarlo sobre una superficie rígida e inerte.

La estructura del artesonado, tallada en madera decorada con estucos y dorado al agua, azules al temple, corlas de goma laca y elementos figurados en los escudos al óleo, se encontraba en buen estado. Sus alteraciones, localizadas principalmente en superficie y asociadas a la ausencia de mantenimiento y climatización, fueron tratadas según los mismos principios aplicados en las pinturas murales.

En cuanto a las medidas introducidas para la conservación preventiva de la Sala y sus obras, concuerdan con las vigentes en la actualidad y favorecerán su mantenimiento en óptimas condiciones. En esta situación también influirá la correcta documentación de todos los procesos, recogida en este libro que aporta un conocimiento detallado de esos bienes y servirá de orientación en futuros tratamientos. A este respecto, el estudio histórico de la Sala Capitular y su entorno se detiene a veces en precisiones que pueden propiciar la pérdida de atención en el artesonado y las pinturas murales. Sin embargo, es muy completo y se basa en una bibliografía de cronología, tipología, temática e idiomas variados.

Paralelamente, los tratamientos realizados, los productos utilizados, el porcentaje de las mezclas, los métodos de aplicación y los resultados, son información muy valiosa y didáctica para profesionales consolidados, recién titulados y estudiantes de conservación-restauración. No obstante, sería aún más enriquecedora si incluyera fuentes de referencia sobre materiales y procedimientos usados en pintura mural, como *El libro del Arte*, de Cennino Cennini, el de Mora y Philippot *Conservation of Wall Paintings* o el de Rocío Bruquetas *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, por citar algunos ejemplos. Igualmente, el ya señalado documento del ICOMOS que reúne los principios para la conservación y restauración de esas pinturas, y monografías sobre limpieza, como la de Marisa Gómez *La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte* o la de José Manuel Barros García *Imágenes y sedimentos: La limpieza en la conservación del Patrimonio pictórico*.

En general y a excepción de los ineludibles términos técnicos, el lenguaje es claro y sencillo, lo que facilita la comprensión de lo expuesto, como también lo hace la buena calidad de las ilustraciones. Al hilo de esto, un análisis técnico del dibujo preparatorio, por medio de las imágenes de reflectografía infrarroja (IR) reproducidas, habría sido de gran interés para ampliar la documentación disponible sobre la producción de Juan de Borgoña, su lugar y su tiempo y así profundizar más en su conocimiento.

Al margen de estas observaciones, el contenido de este libro ha logrado transmitir el valor histórico y artístico de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, testimonio de la historia, cultura e identidad de esta ciudad donde convivieron cristianos, judíos y musulmanes largo tiempo, y sede de la corte de

Carlos I hasta mediados del XVI. Asimismo, contribuye a concienciar sobre el deber y la responsabilidad de conservar dicha Sala de la manera más estable y fiel posible a como fue concebida en origen, respetando modificaciones pasadas inocuas para su integridad, con el fin de que las generaciones presentes y futuras la sientan como suya y ayuden a preservarla. Además, lejos de ser finita, su difusión ha continuado y se ha

diversificado, tal como constata la jornada de estudio *Juan de Borgoña, Cisneros y la Catedral de Toledo*, celebrada en noviembre del pasado año 2019.

Tamara Alba González-Fanjul¹
Instituto Moll
Octubre 2020

¹  <http://orcid.org/0000-0002-9518-1056>

Jaynie Anderson, *The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy*, (Milán: Oficina Libraria, 2019, 268 páginas) (ISBN: 978-88-99765-95-8)



iovanni Morelli fue una de las personalidades que marcó decisivamente el desarrollo de la historiografía artística moderna. El célebre *Método morelliano* es ampliamente conocido y utilizado para atribuir obras de arte desde que su creador lo pusiera en práctica en el siglo XIX, siendo una herramienta que sigue sirviendo no solo a los estudiosos de la pintura, sino también en campos muy diversos. Gracias a él se ha podido entender de una manera más completa la producción de los grandes maestros, como Leonardo da Vinci y Rafael Sanzio. A pesar de ser su hito más distinguido, este método no fue lo único que Morelli aportó al progreso de los estudios centrados en la cultura visual. En este sentido, la profesora emérita de la Universidad de Melbourne Jaynie Anderson ha construido una biografía que da a conocer de manera apasionante la conformación de la personalidad de Giovanni Morelli, centrándose en los momentos de su vida que le llevarían a ser uno de los estudiosos más importantes de su tiempo y uno de los políticos más comprometidos con la Unificación Italiana y con la conservación del patrimonio.

Anderson ha estado interesada desde su formación académica en la teoría del *connoisseurship*, concretamente en la figura de Morelli, como lo demuestran sus numerosas publicaciones sobre este personaje. Por lo que el amplio conocimiento que ha obtenido a lo largo de su carrera le ha permitido escribir una biografía perfectamente argumentada y fascinante.

The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy está compuesto por trece capítulos que se van encadenando cronológicamente, así como por diversos anexos (cronología, genealogía, ilustraciones...) de gran utilidad para el lector. Como puede intuirse por el título, la autora centra su interés en la formación de la personalidad de Morelli como soldado y político en un momento crucial para la historia de Italia como fue el *Risorgimento*, dejando en un segundo plano el análisis de su método. En los primeros capítulos, se asiste al crecimiento intelectual de Morelli, desde su nacimiento en el seno de una familia de origen suizo en Verona en 1816, hasta su implicación en las revoluciones en Lombardía y Venecia a finales de la década de 1840. En estos años, tuvo la oportunidad de estudiar Medicina en Suiza y Alemania, aunque maduró por entonces una pasión por la Literatura y la Historia del Arte que le llevaría a dedicar su tiempo a esta materia. Este entusiasmo se vería potenciado gracias a las amistades que fue entablando por las ciudades que visitaba, como Roma, Florencia, París y Berlín.

En 1848 participó en las revueltas contra la invasión austriaca, y tras la recuperación de Bérgamo, el gobierno provisional de Lombardía lo nombró embajador en Frankfurt, donde trasladó a la Asamblea Nacional el verdadero espíritu de Italia con la intención de convencer a los alemanes de que las regiones ocupadas en el norte, como Trieste y Trentino, debían quedar dentro de

las fronteras italianas. En estos enfrentamientos fueron bombardeadas ciudades tan importantes como Roma, despertando en Morelli una necesidad de proteger el patrimonio artístico, considerado por él como la imagen común de todo el pueblo italiano. Por esta misma razón denunció vehementemente que los coleccionistas extranjeros pudieran exportar obras de arte, y, por el contrario, ambicionaba la creación de diversos museos en las distintas regiones italianas que permitieran conservar el patrimonio en el propio país y mostrar las características de cada escuela artística.

Anderson expone de manera ejemplar el florecimiento en Morelli de un sentimiento nacionalista asociado al arte para apoyar la unión italiana. Esta política cultural fue la que defendió, entre otras cuestiones, como representante de Bérgamo en la Cámara de los Diputados a partir de 1861. En los siguientes años, participó en diversas comisiones parlamentarias sobre conservación, tutela, establecimiento de nuevos museos, educación (defendía que la Historia del Arte debía ser enseñada delante de las obras) y la creación del inventario nacional de patrimonio artístico. Concretamente, junto con Giovanni Battista Cavalcaselle realizó el inventario de las regiones de Las Marcas y Umbría. En esta ocasión, pudo poner en práctica su método con éxito, el cual consiste en identificar la autoría de una obra basándose en el reconocimiento de las características formales afines a un mismo artista, especialmente buscando semejanzas en las partes anatómicas de las figuras.

Otra de sus facetas más significativas fue la de coleccionista. A lo largo de su vida fue adquiriendo numerosas pinturas con las que llegaría a formar un museo en su residencia, donde realizaba pruebas de atribución a sus discípulos e invitados, siendo una parte de esta donada tras su muerte a la Academia de Bellas Artes de Carrara. Si bien no puede considerarse como un comerciante de arte, compró también obras para sus conocidos y actuó como consejero. Precisamente, Anderson destaca a lo largo del volumen como en la correspondencia mantenida con sus amigos existe un constante interés sobre la adquisición de pinturas, llegando a veces a especializarse en la creación de pequeñas colecciones para ellos. Entre sus amistades se encontraban el arqueólogo británico Sir Austen Henry Layard, el príncipe Federico de Alemania y su esposa la princesa Victoria, a los que la autora dedica diversos capítulos.

En los últimos años de su vida, desencantado con la política y tras ser nombrado senador, dedicó su tiempo a escribir y a viajar por países como Reino Unido, Francia y España, visitando en este último Sevilla, Granada, Córdoba, Toledo y Madrid, donde asistió en 1872 a Pedro de Madrazo en su catálogo del Museo del Prado. En este sentido, le ofrecieron en varias ocasiones la dirección de ilustres instituciones museísticas, como la de los Uffizi en Florencia y la National Gallery de Londres, aunque nunca llegó a aceptar ninguna de estas propuestas.

Su relevancia internacional le llevaría a tener muchos seguidores, encontrándose entre ellos al historiador Bernard Berenson, aunque también

cosechó diversos enemigos, como Wilhelm von Bode, y recibió duras críticas. La mayoría de estas se centraron en su método, considerado por muchos más bien como parte del intelecto propio de Morelli y como un instrumento para el mercado. No obstante, otros célebres *connoisseurs* se basarían posteriormente en él y avanzaría en su comprensión, destacando Roberto Longhi. A lo largo de los capítulos, la autora analiza además el contexto social en el que escribía sus publicaciones (casi todas firmadas con seudónimos), entablando una interesantísima relación entre estos y la correspondencia en la que discutía con sus conocidos sobre estos textos, entendiéndose de una manera más precisa su manera de trabajar con las obras.

En el epílogo, Jaynie Anderson evidencia la importancia que los escritos de Morelli tienen para el conocimiento de la pintura del Renacimiento, siendo también un pionero en el pensamiento sobre la conservación y la restauración de las obras. Además, destaca a Morelli como inventor del método atribucionista moderno, estando aún considerado como una herramienta efectiva. A lo largo de los capítulos, la autora introduce diversos paradigmas de obras muy conocidas que aún hoy conservan la autoría dada por Morelli, siendo para el lector una experiencia estimulante, pues demuestra como por entonces estos asuntos tenían un gran interés social y despertaban auténticas discusiones intelectuales que enriquecían el panorama histórico-artístico internacional. Así ocurrió, por ejemplo, con la *Venus Dormida* de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, dada por Morelli a los pinceles de Giorgione e intervenida por Tiziano, tras haber sido considerada como una copia realizada por Giovanni Battista Salvi, *Il Sassoferrato*.

Por tanto, la sólida construcción documental de este volumen lo convierte en una referencia para futuras biografías de historiadores del arte, siendo este género aún muy poco común en Italia y España. La familiaridad con la que la autora trata la figura de Morelli, debido a sus numerosos años de estudio e investigación, transmite al lector una pasión poco habitual en este tipo de publicaciones, mostrando brillantemente todos los resortes profesionales, políticos y personales que componen al hombre que se esconde tras el mito. Con la lectura de esta biografía, todos aquellos que hayan paseado con Morelli por la Galleria degli Uffizi y Palazzo Pitti en *Il conoscitore d'arte*, (Palermo: Novecento, 1993) apreciarán sobremanera conocer la vida privada del maestro patriota que impartía lecciones magistrales para reconocer la anatomía de los genios del Renacimiento italiano.

Rafael Japón¹
Universidad de Granada/ Università di Bologna
Octubre 2020

¹  <http://orcid.org/0000-0002-4203-2703>

La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias, David García Cueto (dir.) (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, 660 páginas), (ISBN: 978-84-338-6419-2)



Hay libros interesantes y libros necesarios, pero a veces hay algunos que cumplen con ambas características. Es el caso de este volumen, que culmina un proyecto de investigación dedicado durante varios años al estudio de las copias artísticas en los territorios de la monarquía hispánica en la Edad Moderna y que se enfrenta con éxito a un problema fundamental como es el de la creación y difusión de modelos artísticos y su importancia para la sociedad que los sanciona. El hecho de que algunas obras de arte se consideren modélicas o canónicas, encontrando un consenso universal en cuanto a su calidad, técnica o importancia y que, por lo tanto, promuevan un aluvión de copias y variaciones sobre las mismas es un aspecto que en lo que hace a la Historia del arte español aún no ha sido entendido del todo ni tratado en profundidad (aunque hay honrosas excepciones). Es probable que ello sea debido, al menos en parte, a la herencia del pensamiento romántico de lo genial como irrepetible e inimitable, mientras que todo lo que no se acomodara a estas dos condiciones se convertía en algo superfluo, de interés relativo o, en el peor de los casos, filisteo.

Y sin embargo no es posible hacer una Historia del arte sin entender el proceso de repetición y adaptación de los modelos, mucho menos del arte a partir del s. XV, pues precisamente la invención de la imprenta permitía la obtención de ejemplares idénticos, tanto literarios como artísticos. Gracias a esta nueva tecnología el grabado difundiría iconografías y composiciones artísticas haciéndolas llegar a lugares situados a grandes distancias de sus centros de creación, como queda de manifiesto en este volumen con las obras derivadas de los modelos de José de Ribera en distintas iglesias granadinas o de Rafael y Annibale Carracci en la interesante casa-palacio de Santa Inés.

Pero para entender lo que significa el arte en un contexto determinado, en este caso el de la Granada de la Edad Moderna (aunque en el volumen se analizan también el papel jugado por la Escuela de Dibujo a finales del s. XVIII, la figura del pintor Andrea Giuliani, activo en la ciudad a mediados del s. XIX y la creación del Museo provincial de Granada en 1839, que acogería obras procedentes de las desamortizaciones, de compras, donaciones y depósitos en los que la presencia o el recuerdo de lo italiano es muy relevante) no basta con conocer las derivaciones de las obras grabadas, hay que comprender por qué se seleccionan esas imágenes y no otras, quien encarga o compara dichas copias y como se integran en el fenómeno del coleccionismo contemporáneo.

El volumen trata todas estas cuestiones teniendo en cuenta únicamente el modelo procedente de Italia, destacando implícitamente el carácter cosmopolita

que siempre tuvo la monarquía hispánica. Por ello no solo se analiza el uso de estampas a la hora de resolver composiciones de cuadros de caballete o decoraciones murales, sino que también se tiene en consideración a los italianos asentados en el territorio de la archidiócesis, en su mayoría genoveses, que importaron obras de arte y libros procedentes de la península itálica, pero entre los que se encontraban también artistas que se asentaron en la capital, siquiera fuera temporalmente, como Jacopo Torni, Julio de Aquiles o Girolamo Carminati de'Brambilla, o que enviaron obras a la misma, como ocurre con los lienzos de Vicente Carducho en la Cartuja, sin olvidar a los castellanos que habían visitado y trabajado en Italia, caso de Pedro Machuca. Pero también la llegada de obras foráneas, constante a lo largo de la Edad Moderna, desde las de Antoniazio Romano presentes en la catedral granadina hasta las de Lazzaro Baldi en la Basílica de San Juan de Dios. De la misma manera se recuerda la existencia de colecciones artísticas documentadas, pero hoy desgraciadamente dispersas, que incluyeron obras de procedencia o derivación italiana, como las de Sancha de Mendoza, marquesa de Armuña, el canónigo Juan de Matute y la del VII conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza y Mendoza o la donación del marqués de Camarasa al convento del Ángel Custodio, desaparecida durante la Guerra de la Independencia.

A todas estas cuestiones atienden los dieciocho autores del libro, que alcanza las 654 páginas, en las que se aportan documentación y obras inéditas y se estudian muchas poco conocidas o nunca antes ilustradas, como la de *Job en el muladar* del caravaggista holandés, activo en Italia, Dirck van Baburen en la iglesia granadina de los santos Justo y Pastor.

Se trata por tanto de una contribución esencial al estudio de la Historia del arte en España, que se convierte en un magnífico modelo tanto de lo que se puede lograr estudiando obras de arte que al no alcanzar la consideración de obras maestras son muchas veces excluidas de las monografías, como de todo lo que aún queda por hacer en este sentido.

Miguel Hermoso Cuesta¹
Universidad Complutense
Octubre 2020

¹  <https://orcid.org/0000-0002-5665-1406>

José Eloy Hortal Muñoz, Félix Labrador Arroyo, Jesús Bravo Lozano y África Espíldora García, *La configuración de la imagen de la Monarquía Católica: el ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*, (Madrid: Philostrato-Iberoamericana, 2020, 274 páginas) (ISBN: 978-84-9192-146-2)

 eguramente más de uno y también en más de una ocasión, ante la contemplación de una celebración católica, algo que puede ser extensible a las de otras confesiones, se haya preguntado por el significado de determinado gesto o movimiento de los oficiantes, (entradas y salidas, ires y venires, subidas y bajadas, genuflexiones, reverencias...), de las formas de las que van revestidos los oficiantes (con dalmáticas, casullas, capas pluviales...), de la presencia dominante de un color (negro, morado, blanco, rojo, verde...), del empleo de un adminículo concreto en un momento determinado (palmas, candelas, acetres, hisopos, portapaces, incensarios...), de los cantos entonados, de los lugares que los asistentes ocupan en el templo, etc. Todo ello forma parte de la liturgia (λειτουργία: servicio público, trabajo para el pueblo) correspondiente y tiene su cumplida respuesta en los ceremoniales, en los que se contesta a todas estas cuestiones con detalle. En ellos nada queda sujeto a la improvisación ni al azar y todo tiene su porqué para conseguir el objetivo perseguido, que es el de lograr la mayor solemnidad celebrativa en el culto divino. Estos ceremoniales son la manifestación más esclarecedora de la importancia que se le da al ritual, mensurable en el número de liturgistas y maestros de ceremonias, preocupados, a lo largo de los siglos, por dejar constancia de ella y constituidos en responsables de velar por que todo saliese según estaba recogido en los códigos que regían las ceremonias. Esa relevancia se produjo tanto en época moderna, al servir de guía en su correspondiente aplicación en el aparato celebrativo, como en los tiempos recientes, al convertirse en fuente para una línea de investigación verdaderamente fructífera en la historiografía modernista, al ocupar lugar destacado en los estudios sobre la imagen y representación del poder de las monarquías europeas de los siglos XVI al XVIII.

Este libro viene a enriquecer el caudal de esa corriente con la edición de uno de los citados ceremoniales, que las más de las veces permanecen reposando en los anaqueles de bibliotecas o en las carpetas de archivos, sin que se les preste atención. Los responsables de su edición ponen a disposición de los investigadores un instrumento que sigue siendo provechoso hoy día. En origen se emplearon para la celebración de las ceremonias religiosas palatinas, en la actualidad para poder llegar a entenderlas mejor, para lograr comprender su papel en el contexto de la corte en la que se proyecta, como en ningún otro lugar, la imagen del poder. A ello contribuye en buena medida el estudio

introdutorio realizado por los editores del manuscrito, dando pautas para la contextualización y significado del texto que se nos ofrece.

Nos hallamos ante una obra interpretada a varias voces que suenan bien afinadas y empastadas lo que queda patente al comprobar el resultado final. Guiados por Hortal Muñoz, haciendo funciones de maestro de capilla, como atestigua su abundante producción científica relacionada con los temas tratados en el libro, los cantores, -Labrador Arroyo, Bravo Lozano y Espíldora García-, emiten una virtuosa pieza polifónica, que a buen seguro será agradable a los oídos de otros estudiosos, que se beneficiarán de la tarea realizada por ellos en la edición de este ceremonial, al permitir un conocimiento más profundo del mundo cortesano, desde uno de sus ámbitos más destacados, como es el caso de la capilla real de palacio.

El manuscrito publicado lleva por título: *Breve descripción de la Real Capilla de Madrid y de las ceremonias [que] en ella se exercen por el discurso del anno. Echa por M[anuel] Rib[ei]ro, capellán de honor y M[ae]str[o] de ceremonias de su Mag[esta]d.* Finalizado en 1639 y conservado en el archivo General de Palacio (Sección Real Capilla, caja 72, expediente 5). Su autor es un eclesiástico de origen portugués, miembro de la capilla real lusitana, de la que llegó a ser *mestre das ceremonias*. A finales del reinado de Felipe III fue requerido por “el “Piadoso” para desempeñar el mismo oficio en la capilla real madrileña y reorganizarla bajo unas premisas muy claras, desarrolladas en el texto. Definido por los autores como “avezado cortesano en cuestiones ceremoniales”, representó un papel fundamental en la incorporación del ceremonial romano-pontificio a las celebraciones religiosas palatinas de los Austrias españoles y con ello en la configuración y consolidación del concepto de “monarquía católica”, ya en el reinado de Felipe IV.

En cuanto a la estructura del libro, dos capítulos preliminares hacen de contexto al manuscrito editado (pp. 11-48), un tercero presenta una detallada descripción del documento en su forma y contenido (pp. 49-81), acompañada de un cuarto, con los criterios seguidos en su transcripción (pp. 83-84), a continuación, y ocupando la parte mollar de la publicación se encuentra el ceremonial transcrito (pp. 97-242). Se completa con tres anexos (documentos de Manuel Ribeiro en el Archivo General del Palacio Real de Madrid (páginas 85-96), el calendario festivo en la corte de Felipe IV (pp. 243-245) y la ceremonia para la bendición de candelas en el Palacio de El Pardo (pp. 246-248),), los oficios de la casa real con la indicación del lugar en el que aparecen mencionados, tanto en el estudio inicial como en el ceremonial (pp. 249-251), un índice onomástico que facilita las búsquedas en toda la publicación (pp. 253-258) y una abundante y actualizada bibliografía (pp. 259-274).

Los responsables de la edición han reproducido en su libro la forma de trabajo del autor cuyo manuscrito publican. Ribeiro consulta documentos conservados en el archivo de la real capilla, así como la tradición celebrativa de distintas cortes en distintos periodos (portuguesa, castellana, pontificia, etc). Maneja con soltura

la obra de los grandes liturgistas de época medieval y moderna: Durando, Castaldo, Gavanto, Flumara, Alcocer, Marcello, Crasso, y con especial incidencia, por el influjo que tendrán en la capilla real de Madrid, de los escritos de Tomás Álvarez, por su relación con la capilla real portuguesa o de Johannes Burckard, por su vinculación a la capilla papal, dada su condición de maestro de ceremonias pontificias, siendo los espejos, Portugal y Roma, en los que Ribeiro se mira para la composición de su ceremonial. También de los libros de uso cotidiano en la Iglesia para el rezo y las distintas celebraciones del calendario litúrgico, reorganizados por papas como Pío V, Clemente VIII o Paulo V. Su lectura y profundo conocimiento sirven al lusitano para la composición de su manuscrito. Del mismo modo, Hortal, Labrador, Bravo y Espíldora también han realizado una ingente labor en la identificación y análisis de los documentos empleados por Ribeiro, lo que se observa en el valioso estudio que introduce el ceremonial y sobre todo en el extenso aparato crítico que acompaña al texto transcrito, conformado por 389 meritorias notas explicativas. La lectura y estudio de la documentación conservada en el Archivo Real de Palacio o en la Real Academia de la Historia, de los mismos tratados y textos litúrgicos, sumada a la consulta de diccionarios especializados en terminología específica, propia de eclesiásticos y de iniciados en estos arcanos, da como resultado una especie de glosario, desarrollado a pie de página, en el que se definen de forma precisa y muy documentada vocablos o tecnicismos propios del lenguaje litúrgico, tremendamente útiles como apoyo para la lectura del texto de Ribeiro y sobre todo para no iniciados.

El estudio introductorio permite comprobar la importancia de la capilla real y del ceremonial en ella observado en la conformación de la monarquía hispánica, así como los cambios producidos del siglo XVI al XVII, con el paso de la "monarquía universal" a la "monarquía católica". Se ofrecen interesantes reflexiones sobre estos dos conceptos y acerca del papel representado por la real capilla en la constitución y consolidación de la imagen de la monarquía católica del rey Felipe IV. En este proceso jugará un papel destacado la imposición de un ceremonial de clara inspiración romana, influido por las relaciones entre la corte española y la pontificia, como el reflejado en el texto de nuestro maestro de ceremonias.

Se nos brinda un recorrido por el origen y normativas que va tejiendo la institución de la real capilla, desde la época Trastámara hasta la de la dinastía de los Austrias: organización, composición, funciones, así como las adaptaciones, incorporaciones y mejoras que van surgiendo en los distintos reinados, lo que demuestra su importancia, su trascendencia en el culto divino y en la vida de la corte, así como su bien definida identidad, dentro del engranaje institucional de la monarquía.

Encontramos valiosas aportaciones sobre la función y significado de la ocupación del espacio de la capilla real. Es el escenario en el que tienen lugar las representaciones, en el que se desarrolla la esmerada coreografía de la danza del poder. Para ahondar en estas cuestiones resultan muy apropiadas las imágenes

que reproducen la planta de la capilla y la distribución de oficiantes y asistentes de las ceremonias cortesanas, obra del arquitecto Juan Gómez de Mora (p. 59) y del propio Ribeiro (p. 60).

En lo que a la bibliografía se refiere, esta es muy extensa y puesta al día. Ha de resultar muy útil para aquel que desee iniciarse en las líneas de investigación contenidas en el libro, tan fecundas para la historiografía sobre época moderna y tan reveladoras, desde variadas perspectivas o posibilidades de análisis: artística, musical, ceremonial, protocolaria, religiosa-litúrgica, prosopográfica del "clero de corte". Esa riqueza se puede comprobar al ir repasando los títulos y los temas de las obras recogidas en la bibliografía, que se aproximan a las 200.

En conclusión, los autores-editores han realizado una destacada labor sacando a la luz, aunque ya fuese conocido, uno de esos manuscritos que ayudaron a definir las formas de actuación en las ceremonias que se desarrollaron en la capilla real del viejo alcázar de los Austrias y que contribuyeron a la definición del concepto de "monarquía católica", así como a la configuración de la imagen proyectada por esta. Para finalizar, queremos insistir nuevamente en la importancia del trabajo desempeñado en esta publicación, al proporcionar a otros investigadores el acceso a una fuente primaria de una forma cómoda y enriquecida por la valiosa edición realizada, gracias al generoso aparato crítico y a la extensa bibliografía que la acompañan.

Óscar Raúl Melgosa Oter¹
Universidad de Burgos
Octubre 2020

¹  <https://orcid.org/0000-0001-7690-8267>

Exposición: *Mateo Cerezo el joven: materia y espíritu*. Catedral de Burgos, Sala Valentín Palencia. Del 20 de Julio al 2 de noviembre de 2020.

J. René Payo Hernanz e Ismael Gutiérrez Pastor, *Mateo Cerezo el joven: materia y espíritu*, (Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2020, 340 páginas) (ISBN: 978-84-92572-93-9)

Los estragos que la pandemia está provocando en el terreno cultural son demasiado importantes para poder cuantificarlos hasta que no haya pasado un tiempo prudencial, y así verlo con la perspectiva necesaria. Sin embargo, algunos de ellos ya se pueden advertir, como es el poco eco que la cuidada y seleccionada exposición de Mateo Cerezo ha tenido más allá de Burgos y su territorio. Realizada en el marco del 800 centenario de la fundación de la catedral de Burgos, la exposición *Mateo Cerezo el joven: materia y espíritu* comisariada por los profesores J. René Payo Hernanz, de la Universidad de Burgos, e Ismael Gutiérrez Pastor, de la Universidad Autónoma de Madrid, rescata para el gran público a un pintor de gran calidad y fama en el entorno cortesano del Madrid del siglo XVII, pero con una trayectoria vital corta.

Somos muchos los que teníamos ganas de exposiciones monográficas sobre artistas españoles del Siglo de Oro, más allá de las grandes figuras conocidas de Diego de Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, y con permiso de los italianos, Jusepe Ribera. Mateo Cerezo el joven es uno de esos pintores escondidos tras la alargada sombra del principal pintor de cámara de Felipe IV, pero con una personalidad pictórica muy singular que ha quedado oculta por su pronta muerte y su labor en el taller de Juan Carreño de Miranda (1614-1685) cuando se traslada a Madrid desde su Burgos natal.

Mateo Cerezo nace en Burgos en 1637, formándose primero en el taller de su padre homónimo, al que se conoce como "el viejo" (ca., 1605-1671). Cerezo "el joven" se traslada a la corte hacia 1654, con apenas 17 años (p. 81), y entra a trabajar en el taller del pintor de cámara, Carreño de Miranda. Un cambio trascendental para el joven pintor, donde a su formación burgalesa añade modelos y referencias de los pintores coetáneos en Madrid, pero también de aquellos que conoce por el contacto con las colecciones reales y aristocráticas a las que tiene acceso junto con Carreño de Miranda.

La exposición planteada por los dos comisarios pone de relieve toda esta andadura vital y formativa del joven Cerezo, destacando el grado de calidad y personalidad artística que logra el pintor en tan breve espacio temporal. La primera sala se abre con el siempre espectacular *Desposorios de Santa Catalina* de la catedral de Palencia, firmada por el artista en 1661, y que aún conserva su marco original. Una obra que condensa lo que es y cómo se define Mateo Cerezo. Un artista versátil capaz de hacer esta propuesta llena de empastes y contrastes lumínicos, justo un año después de la versión del mismo tema que está en el

museo del Prado procedente de la colección de Fernando VII, adquirida por el monarca en junio de 1829 (Gutiérrez Pastor, p. 172). La obra anuncia al visitante los logros de Cerezo que verá desglosados en las salas siguientes: desde esa espiritualidad mística que destacará en sus santos penitentes e Inmaculadas, hasta al desarrollo de sus naturalezas muertas de forma independiente, que encontrará el visitante en la última sala de la exposición.

El recorrido es muy instructivo para un espectador ajeno. La primera sala recoge los modelos que influyeron en el pintor. Por un lado los referentes de su padre, Mateo Cerezo "el viejo", como es un lienzo de finales del siglo XVII con el *Cristo de Burgos* procedente de la catedral, y, por otro, el impacto del trabajo de Carreño de Miranda, como es el *San Juan Bautista* del museo de Guadalajara. Al lado se ha colocado una de las primeras obras del joven Cerezo de su periodo burgalés, las *Lágrimas de San Pedro*, traído del monasterio de San Felices de la ciudad. A partir de aquí, el discurso se centra en su producción religiosa tanto en el periodo madrileño como en el periodo vallisoletano (1658-1659). Especial atención tiene la iconografía de la Magdalena penitente de medio cuerpo. Una temática que el pintor trabajará a partir de 1660 y que los comisarios de la muestra sintetizan a través de tres de las versiones que Cerezo propone. También un apartado singular es el dedicado a la iconografía de la Inmaculada Concepción, donde la espectacular versión del museo de San Telmo en San Sebastián destaca por su innovadora resolución del tema, muy dinámica y personal, frente a las versiones de Cubillas de Santa Marta (Valladolid), diputación provincial de Segovia, o del convento de las comendadoras de Santiago de Madrid, más convencionales. Este último modelo es representado en la exposición a través de una versión de colección privada firmada con el monograma del pintor, que Gutiérrez Pastor, ya en el catálogo, sugiere como "boceto muy acabado" (p. 246) y discutida iconografía, más en relación con la Asunción (p. 248). Se completa la visita con un apartado dedicado al éxito que las propuestas compositivas de Cerezo tuvieron dentro del grabado, y con el lienzo de *San Miguel Arcángel*, obra del autor que se da a conocer por primera vez en esta exposición, vinculándola por estilo y documentación a su producción final, y que ha servido de imagen promocional y cuyo detalle se empleó para la portada del catálogo.

El catálogo, de fácil manejo y cuidada edición, está dividido en dos grandes secciones, una dedicada al contexto en que se forma Cerezo en Burgos, firmado por el profesor Payo Hernanz (pp. 19-73); y la otra que ocupa el catálogo (pp. 123-294) y una breve cronología vital del pintor basada en la documentación ratificada (pp. 77-116), firmadas por el profesor Gutiérrez Pastor, autor, junto con José Rogelio Buendía (1928-2019), de la monografía más completa del artista hasta el momento (*Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Diputación de Burgos, 1986).

En la primera parte, Payo Hernanz, va desgranando la situación de la ciudad de Burgos en el siglo XVII. Desde la dependencia del entorno catedralicio y de los enclaves conventuales como dinamizadores de la economía y sociedad del momento, hasta el compendio de los temas religiosos más habituales en las

artes burgalesas de este periodo: el Cristo de Burgos, la Inmaculada Concepción, los nuevos santos, tanto los de nueva canonización como los más vinculados a la devoción burgalesa (San Lesmes, Santa Casilda, San Juan de Sahagún) que permitieron, en palabras del autor: "un magnífico ejemplo, cercano en el espacio, ya que sus cuerpos y sus reliquias estaban accesibles". Además de la iconografía más habitual, Payo Hernanz desglosa las influencias más directas que llegan al entorno burgalés del siglo XVII, recopilando a los escultores y pintores con mayor proyección asentados en la ciudad y sus obras más relevantes.

Este encuadre socio-artístico sirve a Gutiérrez Pastor para introducir el trabajo de Mateo Cerezo el joven, recapitulando primero la cronología de los hitos más importantes del artista basándose en la documentación y en las obras contrastadas; y segundo, para poner en contexto las pinturas escogidas en el catálogo. Esta metodología le proporciona unas sólidas bases que sustentan el catálogo del artista agrupado en estas páginas, y da al lector unas claves sencillas para su comprensión. Junto a este apartado documental, el catálogo se abre con una breve semblanza de la formación e influencias de Mateo Cerezo el joven (pp. 121-123), que posteriormente va jalonando a lo largo de las páginas con aquellos aspectos más singulares de su producción, en especial, el tema de la Magdalena penitente (p. 203), Inmaculada Concepción (p. 223), y Naturaleza muerta (p. 251), para terminar con la repercusión de Cerezo y su producción (p. 271). Coordinándose, así, con el discurso de la exposición.

Precisamente la especialización de Gutiérrez Pastor en la pintura madrileña del siglo XVII y, en especial, en el trabajo de Mateo Cerezo el joven, hace que los textos que acompañan a cada una de las pinturas reproducidas en el catálogo aporten nuevos datos y novedades, tanto en aspectos de cronología como de procedencia e iconografía que habían quedado abiertas en el catálogo de 1986. Afortunadamente, no es un catálogo de exposición al uso en los últimos años, donde parece que es más importante la reproducción de la obra que el texto que la acompaña. Aquí la narración, hecha por un especialista en la materia, brinda al lector novedades y reflexiones, como la relación devocional entre la Magdalena penitente y San Juan de Dios (p. 216), o el cambio del prototipo de esta iconografía de la Magdalena, no en la versión del museo de Burgos sino en la de la colección privada norteamericana (p. 217, nota 10), que lo hacen, ya, un libro de referencia y de obligada consulta. No sólo para la obra de Mateo Cerezo el joven, sino también para los pintores coetáneos a él en la escuela madrileña como José Antolínez o Juan Antonio Frías Escalante.

Los grandes aciertos de esta exposición son: haber dado un espacio individualizado a un artista de primer orden trabajando a mediados del siglo XVII con una producción variada y que ha sabido adaptar las formulaciones foráneas a la sensibilidad hispana del momento, como se ve en sus Magdalenas penitentes; sintetizar sus aportaciones y destacar aquellas directamente vinculadas con la ciudad que le vio nacer y dónde dio sus primeros pasos como artista; y, finalmente, combinar el trabajo de dos grandes profesionales, especialistas en la materia, que han sabido tener su espacio logrando las mejores sinergias tanto en el planteamiento de la exposición como en el catálogo que podemos disfrutar. Un

catálogo sencillo en apariencia, pero denso en contenido y aportaciones. Donde los estudios de cada obra desgranar todo lo conocido hasta el momento, proporcionando nuevas visiones y reflexiones, con notas al margen e imágenes comparativas que hacen las delicias del lector especializado y contribuyen a la comprensión de un pintor del siglo XVII para el lector aficionado.

Esta exposición y su catálogo son un claro ejemplo de lo que aún se puede y se debe hacer respecto al estudio de la pintura en España durante el siglo XVII. Por lo que, tanto la exposición como su catálogo, son de gran utilidad para el lector y el ávido investigador y un referente para la elaboración de exposiciones futuras.

Ana Diéguez-Rodríguez¹
Instituto Moll
Universidad de Burgos
Octubre, 2020

¹  <https://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

Catálogo: *Obras maestras de la colección Valdés*, Nerea Sagredo Ezquerro (coord.), (Bilbao: Museo Bellas Artes, 2020, 221 páginas) (ISBN: 978-84-18171-02-4)



La exposición titulada *Obras maestras de la Colección Valdés*, que actualmente se está celebrando en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, ha llevado pareja la publicación del correspondiente catálogo, cuya coordinación ha corrido a cargo de Nerea Sagredo Ezquerro. La presente publicación da respuesta al tema de la exhibición, al investigar, analizar y reconstruir la notable colección pictórica que don Félix Fernández-Valdés Izaguirre reunió a mediados del pasado siglo. El catálogo se inicia con un primer apartado dedicado a los correspondientes textos institucionales firmados por Bingen Zupiria Gorostidi, Consejero de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco y Presidente de la Fundación del Museo de Bellas Artes de Bilbao; Xabier Sagredo, Presidente del Bilbao Bizkaia Kutxa; y Miguel Zugaza Miranda, Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El bloque consagrado a los estudios científicos se abre con una pequeña nota biográfica que contextualiza sucintamente al protagonista de esta colección: don Félix Fernández-Valdés Izaguirre (1895-1976), escrita por su nieto, Jaime Fernández-Valdés Zubiría. Seguidamente encontramos sendos estudios realizados por los comisarios de la muestra: Pilar Silva Maroto y Javier Novo González.

El último apartado recoge las fichas catalográficas y los respectivos estudios de las setenta y nueve obras reunidas en esta exposición. En la elaboración de este catálogo hallamos los nombres de: Amaya Alzaga Ruiz, Miriam Alzuri Milanés, Javier Barón, Ana Berruguete, Ignacio Cano Rivero, Odile Delenda, Matías Díaz Padrón, Lucrecia Enseñar Benlliure, César Favá Monllau, Carlos G. Navarro, Lázaro Gila Medina, Guillaume Kientz, María del Carmen Lacarra Ducay, Mikel Lertxundi Galiana, Gudrun Maurer, Gred G. Meijer, José Luis Merino Gorospe, Javier Portús, Francesc Quílez Corella, Mónica Rodríguez Subirana, Leticia Ruiz Gómez, Ana Sánchez-Lassa, Juan San Nicolás, Enrique Valdivieso, Mercedes Valverde Candil y los ya citados Pilar Silva Maroto y Javier Novo González.

La colección Valdés. De la Edad Media a Goya, es el título del ensayo que firma Pilar Silva Maroto, comisaria de la muestra junto a Javier Novo. A través de las páginas de este trabajo se pone de manifiesto, en primer lugar, la dificultad a la hora de estudiar esta colección, dada la notable ausencia de documentación, a lo que se une el problema de la actual dispersión de las obras que la componían, así como la existencia de un inventario *post mortem* con atribuciones dudosas o incorrectas, especialmente por lo que se refiere a aquellas pinturas del periodo que se analizan en el presente capítulo. A este propósito, los comisarios hacen en sus respectivos textos un ejercicio de arqueología documental, si se permite

el término, con el fin intentar conocer la procedencia de las obras más representativas de la colección.

Cabe insistir que la exposición estudiada en el presente catálogo, a excepción de sendos ejemplos escultóricos de Pedro de Mena y Mariano Benlliure, se centra en la pintura, dejando a un lado las antigüedades, platería o esculturas que Fernández-Valdés había atesorado en su residencia de la Gran Vía bilbaína.

A lo largo del texto de Silva Maroto, se abordan las motivaciones y los gustos que definirían esta colección, cuyos orígenes parten de la herencia de su tío, don Tomás Urquijo, quien insufló en su sobrino el gusto general por las bellas artes. A partir de este núcleo inicial, la pinacoteca se fue enriqueciendo con una serie de adquisiciones efectuadas esencialmente entre los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. A las inquietudes religiosas de Fernández-Valdés se unirían las puramente estéticas, que le llevarían a comprar diferentes creaciones de, entre otros, Ambrosius Benson, Adriaen Isenbrandt, Antonio Vázquez, El Greco, Valdés Leal o Zurbarán.

A tenor de las notables piezas que integraban esta colección, la autora indaga e investiga en torno a los asesores y la manera de proceder en el mercado artístico por parte del empresario bilbaíno. En este sentido –como también lo hace en su texto Novo González– se habla especialmente de la importancia de Luis Arbaiza, marchante, restaurador y buen amigo del coleccionista, recogiendo así lo que ya apuntó Víctor Arrizabalga en su estudio sobre el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava. Junto a Arbaiza, asimismo aparece el nombre de Enrique Lafuente Ferrari y se especula en torno a la hipotética relación que a este respecto pudo existir con Manuel Gómez Moreno.

Este ensayo aborda también el problema de la procedencia de muchas de estas pinturas, buena parte de las cuales llegaban desde colecciones particulares avocadas a la venta y dispersión como consecuencia de la crisis generada por la Guerra Civil. Es el caso de los óleos adquiridos a la familia Rodríguez Bauzá, así como los comprados a los herederos de la marquesa de Villafuerte o a Isabel Regoyos, nuera de Aureliano de Beruete, pintor reconocido también por su sobresaliente pinacoteca. No se olvida la autora de citar aquellos óleos procedentes de diferentes conventos necesitados de estipendios económicos para emprender obras de restauración y conservación.

El texto se cierra con la interesante historia de los sucesivos propietarios de *La Marquesa de Santa Cruz* de Goya, desde la Guerra Civil hasta llegar a manos de Fernández-Valdés. Según la autora, este cuadro sería especialmente significativo para el empresario bilbaíno, pues la Marquesa de Santa Cruz, efigiada como Euterpe, vendría a simbolizar las dos grandes pasiones de Fernández-Valdés: la pintura y la música.

Javier Novo González, comisario también de la muestra, firma el texto titulado *La colección Valdés. De Goya a las vanguardias*. De nuevo nos encontramos con un importante trabajo de investigación para reconstruir la colección Valdés a tenor de los problemas que ello conlleva, ya referidos anteriormente.

Arranca el ensayo contextualizando este conjunto de pinturas y su propietario en el fenómeno del coleccionismo del siglo XX. Para ello, se ofrecen unas referencias biográficas respecto a los negocios y la actividad artística que tanto don Tomás Urquijo como su sobrino, don Félix Fernández-Valdés, emprendieron a lo largo de su vida.

La pintura del siglo XIX estaba muy bien representada en esta colección, destacando las obras de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny, artistas cuya fama, según se señala en este ensayo, crecía en la España de los cuarenta. A dichos nombres se unirían los de Emilio Sala, Francisco Domingo Marqués o Francisco Pradilla. Esta colección conectaba con el siglo XX de la mano del importante número de cuadros de Darío de Regoyos, al menos seis procedentes de la colección Plandiura, y de Joaquín Sorolla, siendo alguna de las creaciones del último pintor citado adquiridas a través de los contactos de Fernández-Valdés con la hija del artista valenciano.

En todo momento se pone de manifiesto la idiosincrasia de esta colección, marcada por la sorprendente habilidad del empresario bilbaíno para hacerse con una serie de obras excepcionales, así como el hecho de que su pinacoteca reuniese también un importante conjunto de óleos pertenecientes a diferentes artistas en activo.

En efecto, Novo González le otorga en este sentido a Fernández-Valdés no sólo su notable papel como coleccionista, sino también como mecenas, destacando la relación que tuvo con Daniel Vázquez Díaz, a quien le compraría obras propias pero que a su vez le procuraría la adquisición de un dibujo de Modigliani y un óleo de Robert Delaunay. A la relación directa reseñada con el pintor onubense, se une la mantenida con Evaristo Valle, de quien llegó a atesorar tres óleos.

Como afirma Novo González, el gusto por la adquisición de pinturas no cesó en Fernández-Valdés, si bien su dedicación al arte del siglo XX se incrementaría durante la década de los años sesenta. De este modo se incorporaron a su colección óleos de Josep Tharrats, Antonio Saura o Rafael Canogar, autores que en este momento comenzaban a despegar en el panorama artístico nacional e internacional como referentes de vanguardia. Esta inquietud se unía a su gusto por otros creadores también contemporáneos pero menos rupturistas; es el caso de ciertos pintores vinculados a la Escuela de Madrid: Agustín Úbeda, Francisco Arias, Agustín Redondela o Benjamín Palencia.

Por cuestiones de espacio no podemos pormenorizar en torno a algunos aspectos de las fichas del catálogo de las obras reunidas en esta exposición, incluidas en la última parte de la presente publicación. No obstante, cabe señalar que este catálogo, dando respuesta a la exposición, no recoge todas las pinturas reunidas en su momento por Fernández-Valdés, pero sí las más destacadas, observándose a través de esta selección la calidad de las piezas y la variedad en los gustos del coleccionista. A este respecto, a los pintores citados a lo largo de esta reseña se pueden unir los nombres del Maestro del Tríptico de Quejana, Bernardo Serra, Pedro García de Benabarre, Anton van Dyck, Juan Bautista

Maíno, Vicente López, Rafael Tejeo, Antonio María Esquivel, Eduardo Alenza, Eugenio Lucas Velázquez, Martín Rico, Raimundo de Madrazo, Ignacio Zuloaga, Isidre Nonell, Aurelio Arteta, Julio Romero de Torres, Joaquín Mir, Gutiérrez Solana, Anglada Camarasa o Agustín Ibarrola.

Como aspecto relevante, cabe destacar como en la mayor parte de las fichas los diferentes autores muestran su empeño a la hora de recoger la procedencia y los diferentes propietarios de cada una de las obras aquí compendiadas, lo que sin duda arroja luz y claridad a la hora de reconstruir la colección Valdés, que gracias a esta exposición y a su catálogo se descubre como referencial a la hora de estudiar el coleccionismo de arte en la España del siglo XX.

Javier García-Luengo Manchado¹
Universidad Isabel I
Octubre 2020

¹  <https://orcid.org/0000-0001-5044-5671>

Antonio Bonet Correa (1925-2020), profesor y académico

Antonio Bonet Correa nació en Santiago de Compostela, donde estudió el bachillerato. Su hermano Yago Bonet, arquitecto, confiesa que la casa de Compostela, situada en la calle de la Azabachería se encontraba llena de libros, y que él y su hermano, en las duras y largas noches de invierno, se entretenían leyendo la *Historia de las Artes entre los Antiguos*, de Johann Joachim Winckelmann, en la traducción que hizo de ella al castellano Diego Antonio Rejón de Silva. No estoy seguro si tal lectura arrastró a Antonio, ya desde niño, al estudio y consideración de las artes, especialmente de la arquitectura. Realmente la arquitectura, no tanto griega cuanto la romana, si no tan ponderada y eurítmica como la griega, sí más utilitaria pero también más fastuosa y enfática, le condujo a apreciar particularmente la barroca española, que es, a mi entender, la que tiene más concomitancia con la romana. Aunque durante su larga estancia en París, donde contrajo matrimonio con Monique Blanes, pudo seducirle primeramente el arte medieval, especialmente el gótico, sin embargo, acabó entusiasmado con nuestro barroco castizo. Por eso, escribió y publicó, en 1957, su primera obra más conocida, *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Este libro, que fue para mí modelo de cuanto se puede escribir sobre arquitectura barroca española. Poco después, tuve la suerte de conocer personalmente a su autor durante la celebración, en Granada, del centenario del nacimiento de Alonso Cano, curiosamente en las reuniones de los asistentes a él, que se tenían en el Salón de la chimenea del Palacio de Carlos V en la Alhambra. Antonio era por entonces catedrático de la Universidad de Sevilla, de la que se trasladó a la Universidad Complutense de Madrid no mucho después. Nunca dejó de interesarse por la arquitectura y por el urbanismo, que es como su apéndice, y así dirigió a una serie de colaboradores con los que editó el año 1980, en dos tomos, la *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo*. La verdad es que, a la hora de recopilar la producción escrita de Antonio, que entre libros, artículos, reseñas y jucos críticos es inabarcable, no cuentan sólo la arquitectura y el urbanismo, sino infinidad de asuntos, pues la curiosidad y versatilidad de aficiones de Antonio era casi infinita. Todo le interesaba y de todo daba cuenta meditada y precisa. Ejemplo de ello es el libro, preciosamente editado en 2012, que cuenta la historia de los Cafés Históricos de Madrid, en los que se urdía, se analizaba y se comentaba la política del Antiguo Régimen. Una de las facetas de la personalidad de Antonio que más admiré y envidié, era la de la facilidad de su amistad y trato con los arquitectos y los artistas de los que escribía. No hay algo mejor para conocer profundamente a una persona que tratar con ella y entablar con ella una amistad sincera. Si hubiéramos de contabilizar, por otra parte, la cantidad de congresos, coloquios, simposios y otros actos culturales que Antonio organizó personalmente o en los

que intervino de forma destacada, la lista sería interminable. Sus intervenciones en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue por algún tiempo Director muy activo y, después, Director honorario, resultaron siempre muy oportunas y respetuosamente escuchadas; de ello fui testigo, pues procuraba sentarme a su lado durante las largas sesiones académicas. Personalmente profesé a Antonio una gran amistad, que todavía se prolonga en su mujer Monique, en su hermano Yago, en su cuñada Beatriz Blasco y también, de alguna manera, en sus hijos Isabel, Pierre y Juan Manuel. A todos les profeso un sincero cariño y sé que este cariño siempre ha sido por ellos correspondido.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Academia de Bellas Artes de San Fernando

Margarita Estella Marcos (1930-2020)

El pasado 22 de marzo de 2020, mientras España comenzaba a reaccionar a la terrible pandemia, nos dejaba una de las historiadoras del arte más relevantes en los últimos años: Margarita Mercedes Estella Marcos. Nacida en Zaragoza por la carrera de su padre, el eminente médico Dr. Estella Bermúdez de Castro, cursó sus estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, cuando aún había pocas mujeres en las aulas. Su vocación investigadora hizo que pronto se integrara en el Instituto de Historia del Arte "Diego Velázquez" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas que se aglutinaba en torno a la figura de Diego Angulo y que era posiblemente el centro más avanzado en la investigación de esta disciplina en aquel momento. Allí se especializó en Escultura desde la época Medieval y sobre todo la Edad Moderna, prestando una especial atención a los marfiles y convirtiéndose en una gran experta a nivel mundial en eboraria. Sin embargo, los comienzos como investigadora no fueron fáciles y compaginaba esta labor para la que estaba excelentemente dotada, por su gran lucidez unida a su tesón, con otros trabajos. Finalmente consiguió una merecida plaza como investigadora que le permitió dedicarse plenamente a la investigación con numerosos estudios de referencia en el campo de la Escultura en la Edad Moderna. Aparte de los archivos españoles, emprendió una estancia de investigación en Filipinas que tuvo excelentes frutos en su tesis doctoral y en varias publicaciones de obligada referencia para la eboraria: los dos volúmenes *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, y en el dedicado a la medieval *La escultura del marfil en España, románica y gótica*, ambos publicados en 1984. Este fue uno de sus grandes campos de investigación en el que continuó trabajando hasta el final, cuando completaba el catálogo de la escultura en marfil del Museo Nacional de Artes Decorativas que lamentablemente no pudo terminar.

Por otra parte, se interesó en la Escultura española del siglo XVI con temas como la iglesia de Torrelaguna, que pensaba retomar estudiando los libros de protocolos locales y también de la escultura cortesana española resaltando las relaciones con Italia (Milán, Florencia, Génova, Roma y Nápoles) y, por otra parte, con Flandes. Como muestra de estos estudios con perspectiva internacional baste destacar los dedicados a los Leoni, especialmente a Pompeo, cuya producción de altísima calidad había quedado en cierta manera eclipsada por su padre y cuya importancia ella resaltó en estudios pioneros que tanto han servido a estudiosos posteriores, aunque no siempre se le reconociera.

Hasta su jubilación fue unos años directora de la revista de referencia *Archivo Español de Arte*, donde vieron la luz muchos de sus estudios, y hasta fechas recientes miembro de su consejo. Asimismo, fue reconocida como académica correspondiente en instituciones como la Real Academia de San Fernando o la Hispanic Society de Nueva York.

Aparte de su incuestionable talla intelectual como investigadora, Margarita Estella deslumbraba por su calidad humana y la generosidad con que acogía, orientaba y trataba desde los jóvenes estudiantes que iniciaban su camino

académico hasta a profesores y reputados especialistas que, al igual que altas instituciones, españolas y extranjeras, recurrían a su consejo u opinión y a los que siempre atendía con gran amabilidad por igual. Su educación exquisita no le restaba calidez sino todo lo contrario, por lo que resultaba un gran placer hablar con ella durante horas de cualquier tema. Su curiosidad e inteligencia se mantuvieron intactas hasta el último momento interesándose por todas las novedades y el vacío que ha dejado va a ser muy difícil de superar por todos aquellos que la apreciábamos tanto y nos costará asimilar que se ha ido demasiado pronto y ya no está junto a nosotros.

Almudena Pérez de Tudela

Patrimonio Nacional



Juan José Luna (1946-2020)

La triste e inesperada noticia del fallecimiento de Juan J. Luna (Madrid, 1946–2020) llegó apenas iniciado el confinamiento. Aquellas circunstancias impidieron que sus muchos amigos y sus compañeros pudiéramos reunirnos para despedirle, algo que es, con toda seguridad, lo que a él más le hubiera gustado.

Juan Luna inició su andadura profesional como Catedrático de Historia por oposición en el Instituto de Enseñanza Media de Tarancón, un tiempo que siempre recordó con cariño. Al poco renunció a aquella actividad docente para entrar a formar parte del grupo de jóvenes investigadores reunidos por don Diego Angulo Íñiguez en el Instituto Diego Velázquez del CSIC y que fue la cantera de la nueva generación de historiadores del arte que abriría los senderos por los que luego ha discurrido la historiografía del arte en España.

Don Diego –por quien siempre manifestó auténtica veneración– le encauzó al estudio de la pintura francesa, hasta entonces apenas atendida en nuestro país. En 1969 defendió en la Universidad Complutense su Tesis Doctoral sobre la presencia e influencia de esa pintura en España. A partir de entonces comenzó a colaborar con el Museo del Prado, la institución que habría de marcar su vida, profesional y personal, para bien y para mal, y a la que hizo heredera testamentaria de su patrimonio.

En 1980 ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos obteniendo la plaza de “Conservador y Jefe de Departamento de Pintura Francesa, Inglesa y Alemana” del Museo del Prado, que ocupó hasta 2002. En 2003, cuando la reconversión administrativa del Museo en organismo autónomo, fue nombrado “Jefe de Departamento de Pintura del Siglo XVIII”. Pero la Pintura Francesa quedó excluida de dicho Departamento. Los más cercanos a él sabemos que fue ese el único disgusto en su vida profesional que no supo o no pudo superar. Ni su optimismo innato ni su pasmosa capacidad de supervivencia le pudieron ayudar.

Juan Luna fue un trabajador incansable. De ello son testimonio sus numerosos libros, catálogos, ponencias en congresos nacionales e internacionales, artículos y conferencias. Además de, por supuesto, las exposiciones que dirigió y que fueron en su mayor parte pioneras por cuanto que marcaron el inicio de la difusión dentro de nuestro país de grandes maestros franceses como Poussin, Lorena y demás paisajistas del palacio del Buen Retiro, Michel-Ange Houasse, Delacroix o Latour. En relación con este último, su labor investigadora quedó coronada por su gestión para la adquisición por el Museo del extraordinario *Ciego tocando la zanfonía* de Latour, que es hoy una de las obras maestras de la colección del Prado. Asimismo dio a conocer aquí la pintura victoriana; comisarió, junto con el profesor Peter Cherry, la primera exposición dedicada al bodegonista Luís Meléndez. En 1996 la Dirección del Museo le encomendó una gran exposición Goya para conmemorar el 250 del pintor y en los últimos años diversas exposiciones para difundir las colecciones del Museo fuera de nuestras fronteras.

Impartió clases en la Universidad Complutense y dirigió diversas tesis doctorales. Fue académico de número de la Real Academia de Doctores y correspondiente de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría; miembro del Patronato del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, del Patronato de Museos de España y del Patronato de la Real Fábrica del Vidrio y Cristal de La Granja; Caballero de la Legión de Honor; presidente de la Alliance Française de Madrid; vocal de la Fundación Hispano-Británica; miembro de la Société de l'Histoire de l'Art Française, del Centro de Estudios del Siglo XVIII; y socio de honor del Instituto Francés de Madrid.

Se puede decir que la suya fue una vida dedicada al trabajo. Dos días antes de morir habíamos estado hablando por teléfono y me había contado con su habitual entusiasmo los proyectos que tenía en marcha.

Descanse en paz.

Teresa Posada Kubissa

Museo del Prado

Javier Docampo Capilla (1962-2020)

Javier Docampo fue un extraordinario bibliotecario y un brillante historiador del arte especializado en la investigación de manuscritos iluminados medievales y renacentistas. Avanzando por estos dos caminos, Javier desarrolló una destacada carrera profesional plena de logros.

Inició su trayectoria de servicio público como ayudante en la Biblioteca de Industriales de la Universidad de Vigo. Allí llegó a dominar las técnicas bibliotecarias que aplicó con éxito en la variada tipología de bibliotecas en las que trabajó.

En 1991 entró en el Servicio de Dibujos y Estampas de la Biblioteca Nacional de España. Ahí, ya como facultativo de bibliotecas, desempeñó una importante labor con el fondo bibliográfico especializado en bellas artes y con los grabados de las escuelas inglesa y francesa. También intervino en el catálogo de las estampas de Francisco de Goya y comisarió una exposición dedicada a William Hogarth. Además, se preocupó por la catalogación y conservación de los carteles, participó en la aplicación de las nuevas tecnologías a los procesos bibliotecarios y mantuvo una destacada presencia en foros y redes profesionales.

Javier Docampo fue un bibliotecario concienzudo y versátil, que lo mismo catalogaba valiosos libros raros bellamente ilustrados con estampas que establecía las bases de eficaces servicios de lectura en las bibliotecas públicas de la Comunidad de Castilla la Mancha, donde permaneció unos años como asesor de bibliotecas.

Pero había una biblioteca en el Museo del Prado que languidecía a la espera de que se hiciera cargo de ella una persona con nuevas ideas, gran capacidad de gestión y sobrada erudición. Javier Docampo actualizó el fondo de monografías y publicaciones periódicas; adquirió y proceso diversas bibliotecas personales de bibliófilos, historiadores del arte o artistas; contrató los recursos electrónicos necesarios para la investigación actual e instaló la sala de lectura bajo la magnífica bóveda pintada por Lucas Giordano en el Casón del Buen Retiro, ofreciendo una biblioteca abierta a usuarios internos y externos. Con una selección del fondo antiguo, preparó dos relevantes exposiciones: *Bibliotheca Artis* (2010) y *La Biblioteca del Greco* (2014). Con el tiempo, también se hizo cargo de la gestión del archivo del Museo del Prado y del servicio de documentación de obras de arte, siendo uno de los impulsores de la salida de la colección artística a la web del Museo.

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (1985), ya en su tesina sobre *Las miniaturas del libro de horas ms. 21547 de la Biblioteca Nacional*, se vislumbraba la que sería su notable tarea investigadora, desarrollada también a través de colaboraciones en proyectos universitarios. Es imposible reseñar en tan poco espacio las numerosas publicaciones que hizo sobre libros miniados, pero es preciso reseñar la importancia *Horae: el poder de la imagen: libros de horas en bibliotecas españolas*, monografía escrita junto a Josefina Planas, y la de sus estudios sobre los manuscritos de la Biblioteca

Nacional de España. Como director del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros de esta institución, Javier pudo aunar su extraordinaria capacidad de gestión bibliotecaria con la investigación de los códices iluminados. Fruto de esta doble pasión fue el catálogo de la muestra *Un museo en miniatura*, dedicada al *Libro de horas de Carlos V*. La próxima inauguración de la exposición que comisariaba cuando nos dejó, *Luces del Norte*, y la publicación de su catálogo serán el mejor homenaje que pueda recibir Javier Docampo, quien siempre permanecerá en el recuerdo de los que disfrutamos de su amistad, de su buen hacer profesional y de su inagotable sabiduría.

M^a Luisa Cuenca
Jefa del Área de Biblioteca, Archivo y Documentación
Museo Nacional del Prado

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte