

Copiando a Velázquez. Análisis técnico y atribución al pintor Francisco de Burgos Mantilla de dos retratos de Gaspar de Borja*

Copying Velázquez. Technical Analysis and Attribution of the Portraits of Gaspar de Borja to the Painter Francisco de Burgos Mantilla

Miguel Ángel Herrero-Cortell¹

Universidad Politécnica de Valencia

Isidro Puig Sanchís²

Universidad Politécnica de Valencia

María Antonia Argelich Gutiérrez³

Universitat de Lleida

Resumen: En este estudio se examinan los retratos del cardenal Borja conservados en Toledo y Fráncfort del Meno a partir de un análisis comparativo de carácter técnico, material y procedimental. Los resultados permiten plantear que ambas versiones fueron ejecutadas por una misma mano, siguiendo un mismo procedimiento pictórico basado en la transferencia del dibujo, la construcción en grisalla y el modelado mediante veladuras, probablemente a partir de un original de Velázquez. Aunque las obras presentan ligeras diferencias —como el tratamiento de las lacas o su estado de conservación—, las coincidencias técnicas resultan concluyentes. La confrontación de estas evidencias con la información documental y estilística permite proponer, como hipótesis fundada, su atribución a Francisco de Burgos Mantilla, cuya práctica pictórica —conocida a través de sus inventarios— se ajusta plenamente a los procesos observados.

* *Philostrato. Revista de historia y arte* actúa como un medio de difusión de la investigación científica en historia y en arte. Las opiniones, interpretaciones, resultados y conclusiones expresados en los trabajos publicados son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la posición del equipo editorial ni de la revista.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-3855-9542>

²  <https://orcid.org/0000-0002-6381-5579>

³  <https://orcid.org/0000-0003-3166-5358>

Palabras clave: Pintura española; siglo XVII; Diego Velázquez; Burgos Mantilla, Gaspar de Borja.

Abstract: This study examines the portraits of Cardinal Gaspar de Borja preserved in Toledo and Frankfurt am Main through a comparative technical, material, and procedural analysis. The results indicate that both versions were executed by the same hand, following a shared pictorial process based on the transfer of the design, construction in *grisaille*, and modelling through glazes, most likely derived from an original by Velázquez. Although the works present slight differences—such as in the treatment of the glazes and their state of conservation—the technical correspondences are conclusive. The comparison of these findings with documentary and stylistic evidence supports the hypothesis that both paintings can be attributed to Francisco de Burgos Mantilla, whose pictorial practice—known through his inventories—closely aligns with the processes observed.

Keywords: Spanish Painting; 17th century; Velázquez; Burgos Mantilla; Gaspar de Borja

1. Introducción

Entre las pinturas que han entrado y salido del catálogo de Diego Velázquez, hay un conjunto que, por su singularidad, merece mayor atención: las tres versiones conservadas del retrato del cardenal Gaspar de Borja, hoy en la catedral de Toledo (Fig. 1a), el Städel Museum de Fráncfort del Meno (Fig. 1b) y el Museo de Arte de Ponce. Aunque no han faltado estudios sobre estas obras, su presencia en la bibliografía es modesta frente al caudal crítico dedicado a otras creaciones de autoría velazqueña indiscutida.

A lo largo del tiempo, su atribución ha oscilado entre la mano del maestro y la vaga referencia a un “círculo de...”, etiqueta imprecisa que las ha diluido como copias y ha ocultado matices cruciales. Sin embargo, cada versión revela rasgos propios que permiten reconocer su autonomía pictórica. Entre las capas de empaste y las veladuras de carmín afloran variaciones sutiles: distintos grados de densidad, matices en el volumen y el modelado, y divergencias en el trazo que delatan manos diversas, algunas muy próximas al taller de Velázquez —vinculadas a sus colaboradores— y otras directamente suyas.

Frente a esta imprecisión atributiva, destaca el dibujo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De trazo suelto y notable captación psicológica, presenta al cardenal en la misma actitud que los lienzos y posee la singularidad de ser el único de sus retratos cuya autoría nunca se ha puesto en duda.

Precisamente esta oscilación atributiva revela hasta qué punto las categorías modernas de original y copia resultan insuficientes para abordar



Fig. 1a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.

determinadas dinámicas de producción pictórica del siglo XVII. Lejos de entenderse como una práctica menor o carente de originalidad, la copia, la réplica de taller y la reiteración de modelos exitosos constituyeron durante los siglos XVI y XVII un mecanismo plenamente legítimo de producción artística, especialmente en contextos devocionales, cortesanos y comerciales. La reiteración de una composición prestigiosa o particularmente venerada respondía tanto a estrategias internas de los talleres —basadas en la serialización y difusión de modelos de éxito— como al deseo expreso de promotores y coleccionistas de poseer varias versiones de una imagen concreta por motivos de prestigio, devoción o representación social⁴.

Con estos referentes como punto de partida, hemos llevado a cabo un análisis comparativo —técnico, estilístico, material y procedimental— de las tres versiones, aunque por la concisión a la que obliga el medio, nos centraremos aquí solamente en las versiones de Toledo y Fráncfort del Meno, que guardan una intrínseca relación entre ellas, dejando al margen en este

⁴ Sobre este tema puede consultarse las numerosas aportaciones en Eduardo Lamas y David García Cueto (eds.), *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700): "Flandes" by Substitution*, (Turnhout: Brepols, 2021). También a Elena Santiago Páez, "Ceán Bermúdez y el Discurso y la Carta sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias", en *Juan Agustín Ceán Bermúdez, Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*, eds. Elena Santiago y Javier González, (Oviedo: KrK Ediciones, 2020), especialmente pp. 19-34. Véase además Miquel Àngel Herrero-Cortell, "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica". *Revista de humanidades*, (35), 2028, pp. 81-106.



Fig. 1b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores

artículo la indagación detallada de la de Ponce, que atribuimos a Martínez del Mazo en un estudio 'ad hoc' que se encuentra también en prensa.

Gracias a estos exámenes comparativos, nos permitimos formular hipótesis atributivas fundamentadas que enriquecen la historia del retrato de Gaspar de Borja y arrojan luz sobre el funcionamiento interno del obrador de Velázquez, las dinámicas de colaboración de sus asistentes y la circulación de modelos en la corte hispánica del siglo XVII.

Conviene recordar, en este sentido, la aseveración del director del Museo del Prado, Miguel Falomir, quien, aunque en relación al estudio y atribución de obras a Joan de Joanes, pero perfectamente extensible a todos los artistas, señalaba que "sería provechoso dejar de fiarlo todo a un ojo pretendidamente omnisciente —que se ha revelado excesivamente falible— y servirse más de estudios técnicos que permitan ahondar en el proceso creativo"⁵.

Así pues, este estudio parte de una premisa metodológica específica: el análisis técnico-material de las obras como vía principal para abordar su atribución. A partir del examen científico de los ejemplares conservados —y de su confrontación con los procedimientos pictóricos documentados en el entorno de Velázquez— se articula la hipótesis que aquí se presenta. En este marco, el análisis historiográfico y estilístico queda subordinado a la

⁵ Miguel Falomir, "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales", en *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*, coord. por Lorenzo Hernández Guardiola, (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gilabert", 2006), p. 273.

reconstrucción de las prácticas de taller, entendidas como clave para identificar la mano del autor.

En consecuencia, el presente trabajo reivindica la necesidad de releer la pintura mediante herramientas científico-técnicas y de restituir el rigor atributivo en el estudio de Velázquez y su entorno, superando categorías imprecisas y atendiendo a la riqueza de cada pincelada, que permite comprender las diversas versiones como copias ejecutadas por artífices concretos.

2. El retrato de la Catedral de Toledo: entre el Cabildo y su tumba

El 28 de diciembre de 1645, siendo arzobispo de Toledo, falleció en Madrid el cardenal Gaspar de Borja y Velasco. El 30 de diciembre, el cabildo de Toledo organizó las ceremonias fúnebres. El 1 de enero, se solicitó el testamento para conocer sus deseos sobre el entierro y se preparó la catedral, cubriendo el túmulo y el crucero con bayetas negras. Ese mismo día, se destinaron fondos para trasladar el cuerpo desde Madrid a Toledo⁶.

El 6 de enero, los restos llegaron a la iglesia del Hospital de San Juan, donde permanecieron hasta el entierro. El día 7 se preparó el túmulo provisionalmente en el claustro y el 8, veinticuatro sacerdotes llevaron el féretro en procesión. El cortejo incluyó una gran asistencia de nobles y familiares, destacando el dosel de terciopelo morado con las armas del cardenal⁷.

Es posible que, el mismo día del entierro, el cabildo de la catedral aprovechara la ocasión para solicitar a los albaceas un retrato del cardenal, con el propósito de colocarlo en la galería de arzobispos del cabildo. Sabemos que el 18 de junio de 1646, se abonó a don Pablo González la cantidad de 7.700 maravedís, de los cuales 7.564 correspondían al retrato del cardenal Borja y 136 al transporte y a la caja en la que llegó a Toledo desde Madrid⁸.

⁶ *Libramientos y otras cuentas de la obra 1646*, Archivo Catedral de Toledo (en adelante AC), Toledo, s/f.: "Joan Carrera de Rojas Receptor General de la Obra y fabrica de la Sta. Iglesia de Toledo manda pagar a Joseph de Ortega aparejador de la dicha obra ochocientos y ochenta y dos reales de bellon que importan veinte y nueve mil novecientos y ochenta y ocho maravedís para que con ellos pague quatro coches y seis mulas que se an alquilado en que va la capilla de sta Sta. Iglesia a acompañar el cuerpo del Em^o Sr. Cardenal Arzobispo de Toledo que le traen de la villa de Madrid a enterrar en esta Sta. Iglesia, por mandato del Illmo. Cabildo sede vacante. Los quales se libran y restados para cobrarlos de la hazienda de su Eminencia que como esta y su rezibo tomada la razón en la contaduría de dicha obra y su rezibo serán bien dados y se rezibiran en quenta de los mismos de su cargo, dada en Toledo en primero de Henero de mil y seiscientos y quarenta y seis años".

⁷ Se conserva una descripción de los preparativos y entierro del cardenal en Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo), *Ceremonias y sucesos de la Santa Iglesia de Toledo*, manuscrito 184, fol. 214-230.

⁸ AC, *Libramientos y otras cuentas de la obra 1646*, Toledo, s.d.: "Joan Carrera de Rojas Receptor General de las obras fábrica de esta Sta. Iglesia mande pagar al Dr. Pedro González de las quantas docientos y veinte y seis reales y medio en vellon que valen siete mil y quinientos y sesenta y quatro maravedís que son de la hechura del Retrato de el Sr. Cardenal Borja Arçobispo de Toledo para ponerlo en el cabildo. Lo qual a costado la hechura porte y caja en que vino de Madrid que consta y su recibo, tomada la razón por la contaduría de la dicha obra se recibieron en quenta de los maravedís de su cargo, dada en Toledo a diez y ocho de junio de mil y seis cientos y quarenta y seis años, digo que los dichos doscientos y veinte y seis reales son siete mil y setecientos maravedís." También aparece reseñado el pago en *Obra y fabrica 1646*, AC, Toledo, fol 106r: "En 18 de junio de 1646 años se libraron al Dr. Pablo González de las quantas 7.700 maravedís que montó el Retrato, hechura, porte y caja en que vino de Madrid, del Sr. Cardenal

En todo momento consta que el retrato estaba destinado al cabildo de la catedral. De hecho, el mismo 18 de junio se documenta el pago de 816 maravedís a Alonso de Ortega, ensamblador, por unos listones para el altar de Nuestra Señora del Sagrario y por “acomodar” el retrato del cardenal en el cabildo (sala capitular). Es por eso que posiblemente sea el retrato actualmente conservado en la sacristía de la catedral, el que estuviera destinado en un primer momento a la galería de retratos de arzobispos del cabildo⁹. Fue Sisto Ramón Parro quien, en 1857, mencionó que el retrato había permanecido en la tumba del prelado hasta 1808, cuando fue retirado para protegerlo de las tropas francesas. Sin embargo, no queda claro ni se sabe con certeza desde cuándo estuvo en la tumba, ya que, según la documentación, su destino original era la sala capitular¹⁰.

Por otro lado, es conocido el testimonio del pintor Juan Carreño de Miranda, durante el procedimiento abierto para la concesión a Velázquez de la orden de caballero de la Orden de Santiago, fechado el 23 de diciembre de 1658, en el que afirmaba que no sabía que Diego Velázquez hubiera tenido ocupación ni oficio indecente, ni le constaba que hubiera tenido una tienda o taller, ni en Madrid ni en Sevilla, ni que hubiera vendido pinturas por sí mismo ni a través de terceros. Más bien, recordaba un retrato del señor cardenal Borja cuando este era arzobispo de Toledo, que le pidió a Diego Velázquez que pintara. Cuando se lo entregó, Velázquez no quiso aceptar ninguna cantidad por él, por lo que el señor cardenal le envió un lujoso peinador y algunas alhajas de plata en agradecimiento¹¹.

Así pues, sabemos que Diego Velázquez retrató al cardenal Gaspar de Borja en vida, y que el que se conserva y documentamos en Toledo es posterior, realizado tras el fallecimiento del cardenal. En el inventario del Cardenal Borja, iniciado oficialmente el 28 de diciembre de 1645 y continuado el 23 de enero de 1646, aparecen reseñados dos retratos del cardenal, primero:

“Un retrato de Su Eminencia en lienzo que tiene de alto cinco palmos y medio y de ancho quatro palmos y medio”

Y un segundo:

Borja para ponerse en el Cabildo. Son siete mil y setecientos maravedís”. Quien da la noticia, pero sin las pertinentes referencias documentales (que hemos aportado) es Pérez Sedano 1914, 103.

⁹ AC, *Obra y fabrica 1646*, Toledo, fol. 106v.: “En 18 de junio de 1646 años se libraron a Alonso de Ortega ensamblador veinte i quatro reales que son 816 maravedis de unos listones para el Altar de Nuestra Sra. del Sagrario y acomodar el Retrato del Sr. Cardenal Borja en el Cabildo conforme el decreto y certificación que es con libranza”.

¹⁰ Sisto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la Magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos*, tomo I, (Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857), p. 365.

¹¹ Ángel Aterido (ed. lit.), Juan Manuel Martín (coord.) y José Manuel Pita Andrade (dir.), *Corpus velazqueño. Documentos y textos*. tomo I, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000), p. 382, doc. 408, 9.6, testigo 85.



Fig. 2a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 2b. Confrontación de las variantes de la catedral de Toledo con la del Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.



Fig. 2c Francisco de Burgos Mantilla (atrib), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

“Un Retrato de su emin^a assentado en su silla de statura justa”¹².

Es muy probable que el primer retrato sea el realizado por Velázquez, de medio cuerpo, que el cardenal dejó en testamento a su sobrino Francisco Diego de Borja y Doria, VIII Duque de Gandía, que poco después fue a parar al Palacio Ducal de Gandía, donde en 1724 Antonio Palomino afirma se conservaba (“un Retrato de Velázquez, que representa un Cardenal de la Casa Borja”)¹³. Noticia nuevamente refrendada en 1775 por Antonio Ponz, quién seguramente sigue a Palomino, pero no ve la obra¹⁴.

Por tanto, el retrato conservado en la catedral de Toledo debe ser una copia directa del original de Velázquez, realizada antes de su traslado a Gandía. Nada hace pensar que fuera un regalo del cardenal a la catedral antes de su muerte, ni que el retrato documentado en 1646, fecha de su llegada a Toledo, sea el que actualmente se conserva en la Sala Capitular. Este último representa al cardenal con capa pluvial y mitra, a imitación del resto de los

¹² Marcus B. Burke, y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, part 1, (Los Ángeles: The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997), p. 399 y 405, nº 161 y 296. El inventario del cardenal es el núm. 42 de la obra Burke y Cherry (392-406). Una copia simple del inventario, con las mismas referencias a los retratos, se conserva en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Fondo Osuna, Caja 1040 (leg.), doc. 1. Burke y Cherry se inclinan a pensar que es el segundo retrato inventariado el que pudiera ser el original de Velázquez, apoyando la teoría de que el original era de cuerpo entero, como lo atestiguaría una copia que se conservaba en la colección Flatter de Londres (78,7 x 53,4 cm): “The life-sized portrait of Cardinal Borja himself seated in a chair (no. 296) must record Velázquez’s lost portrait, painted in 1645. It lends support to the belief that Velázquez’s original represented the sitter full-length, seated in a chair, as shown in a copy (78.7 x 53.4 cm.) that was in the Flatter Collection (London). Although the portrait itself is lost, a magnificent preparatory chalk drawing by Velázquez is in the collection of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” (no. 392).

¹³ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, (Madrid: en la Imprenta de Sancha se hallará en su Librería en la Aduana vieja, 1796), pp. 495-496.

¹⁴ Antonio Ponz, *Viaje de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. IV, (Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1775), p. 308.

retratos de prelados y parece de una cronología mucho más tardía, aunque inspirado el rostro, eso sí, en la copia velazqueña¹⁵.

La explicación más plausible, a nuestro entender, para todo este trasiego de retratos sería la siguiente: el cabildo encargó un retrato del cardenal a sus albaceas con destino a la sala capitular. Años más tarde, posiblemente en el siglo XVIII, encargó otro que se ajustara mejor a la indumentaria eclesiástica que mostraban los demás retratos de los prelados de la galería. Con este cambio, el retrato realizado en 1646 habría sido trasladado a la tumba del cardenal, ya que esta carecía de adornos e identificación. Finalmente, antes de 1808, el retrato fue resguardado para evitar su saqueo. Este ejemplar sería el mismo que hoy día se conserva en la sacristía de la catedral de Toledo.

3. El retrato del Städel Museum de Fráncfort del Meno: un origen confuso

La historia de este retrato se conoce en parte gracias al escrito publicado por Ceán Bermúdez el 23 de septiembre de 1820 en la revista *El Censor*¹⁶. El texto había pasado desapercibido hasta que López-Rey lo utilizó como base para su artículo de 1946 sobre los retratos del cardenal¹⁷. Se trata de un relato que combina elementos reales y ficticios, cuyo propósito era el de dotar al retrato del prelado que había estado en posesión de Jovellanos, de una procedencia –describiendo y justificando su estado de conservación y cambios de propiedad–, de modo de hacer creíble su atribución a Velázquez.

En su *Diálogo*, Ceán hace que el propio cardenal Borja relate cómo el retrato que Velázquez pintó de él fue resultado de la insistencia del conde-duque de Olivares. Según Ceán, Borja cedió a sus peticiones, aunque con la condición de que solo se pintara la cabeza, de forma rápida y sin que le causara fatiga. A continuación, se describe la historia del cuadro: después de que se hicieran copias "para las catedrales de Sevilla, Toledo y otros lugares, copiando fielmente la cabeza pintada por Velázquez", el original fue trasladado al palacio de los duques de Gandía. "Allí fue donde un travieso page le levantó un chichón en la frente de un pelotazo", y al no repararlo continuó deteriorándose. Posteriormente, los herederos del cardenal se trasladaron a Madrid y lo olvidaron en un desván, hasta que un criado lo vendió a un "ropavejero" que lo reparó y le puso un bastidor nuevo. Éste pudo venderlo en la feria de San Mateo de Madrid, siendo adquirido por el Abate Pico della Mirandola, que a su vez lo llevó al mejor restaurador que conocía para que reparase el descalabro. Tras la muerte del abate fue Gaspar Jovellanos quien

¹⁵ Cfr. José Álvarez Lopera, "Attribuito a Diego Rodríguez de Silva Velázquez. Ritratto del cardinali Gaspare Borgia [Toledo]", en *Velázquez*, a cargo de Felipe V. Garín Llombart y Salvador Salort Pons, (Milán: Electa, 2001), pp. 228-231.

¹⁶ Juan Agustín Ceán Bermúdez, "Diálogo entre el cardenal d. Gaspar de Borja y Velasco... y d. Juan Carreño de Miranda, sobre el aprecio, suerte y paradero que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora", *El Censor, periódico político y literario*, nº 6, (23 sept. 1820), pp. 97-117.

¹⁷ José López-Rey, "On Velázquez's portrait of Cardinal Borja", *The Art Bulletin*, XXVIII, 4, (1946), pp. 270-274.



Fig. 3a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Imagen infrarroja (IR) *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 3b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Imagen infrarroja (IR) *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

lo compró en su almoneda. Y tras el fallecimiento de Jovellanos lo heredó Ceán Bermúdez.

A decir verdad, hasta que en 1815 Francisco de Goya realizó el inventario de los bienes de Jovellanos, el retrato en cuestión se identificaba con el Cardenal Cisneros y se atribuía a Alonso Cano. Fue Goya quien propuso a Velázquez ("17. Cisneros por Cano o Velázquez ... 400")¹⁸. Siempre nos quedará la duda de si realmente Ceán Bermúdez ignoraba, en un principio, que el retrato del cardenal que poseía Jovellanos podía ser de Velázquez, o bien silenciaba sus sospechas. No obstante, en el momento que estuvo en posesión suya publicó su artículo en *El Censor*, con la identificación correcta del retratado y la atribución de su autoría a Velázquez.

Tras el fallecimiento de Ceán, su hija Beatriz lo puso a la venta en la galería del marqués de Salamanca (1867) y fue adquirido por el museo de Fráncfort del Meno en ese mismo año, donde actualmente se encuentra. Lo que es cierto es que, por razones básicamente estilísticas, la obra hoy conservada en Fráncfort del Meno no se considera de mano de Velázquez, sino más

¹⁸ Domingo Caramés, "Cien cuadros de Jovellanos catalogados por Goya", *Boletín jovellanista*, 1, (1999), p. 80.

probablemente de algún colaborador o miembro del taller, por lo que el imaginativo relato de Ceán evidencia su débil punto de partida¹⁹.

A pesar de ello, es el ejemplar que hasta ahora había gozado de mayor credibilidad a la hora de atribuirlo a Velázquez, como afirmaron Curtis (1883)²⁰, Cruzada (1885)²¹, Justi (1888)²² y Camón Aznar (1964). Este último llegó a tachar de disparate que Allende-Salazar (1925)²³ lo considerara "copia mediana del ejemplar que existe en Toledo", negándose a desecharlo como obra de Velázquez, aunque a su vez reconocía en el de Toledo la mano de Velázquez en las partes principales del rostro, en concreto, "toques de primera mano en el alzacuello, en la oreja y en la boca, que pueden ser del gran maestro"²⁴.

En 1898, Beruete expresó su convicción de que ni esta versión ni la de Toledo podrían haber salido de las manos de Velázquez ("Son copias exactas", escribió, "pero no poseen la originalidad que, sin duda, tenía el retrato original de ese príncipe de la Iglesia"). Y esta fue la opinión dominante entre los críticos posteriores, y que actualmente prevalece.

Aunque López-Rey, en 1946 se inclinó a considerarlo original²⁵, en 1963 adoptó una actitud más ambigua²⁶, y finalmente en 1979 lo eliminó de su catálogo, al igual que a las otras versiones conocidas²⁷. Más recientemente, Pita Andrade (1999) afirmó sobre los retratos de Toledo y Fráncfort del Meno –incluyendo además al del Museo de Arte de Ponce– "subrayemos, sin hacer juicio de calidades, los profundísimos nexos que existen entre ellos, en lo que concierne a los rasgos fisionómicos del cardenal, y su rigurosa vinculación con el dibujo de la Academia"²⁸.

4. El estudio técnico de ambos retratos

Los dos apartados anteriores sintetizan la histórica confusión atributiva que ha planeado sobre los dos ejemplares mencionados, los conservados

¹⁹ Diego Velázquez, *workshop. Portrait of Cardinal Gaspar de Borja y Velasco*. (En web: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/portrait-of-cardinal-gaspar-de-borja-y-velasco>; consultada: 22 de mayo de 2025).

²⁰ Charles B Curtis, *Velázquez and Murillo. A Descriptive and Historical Catalogue*, (London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1883), pp. 65-66, nº 153 y 154 respectivamente. Lista de precios donde aparece el retrato del cardenal en fol. XXIV.

²¹ Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, (Madrid: Lib. de Miguel Guijarro. 1885), pp. 146-147 (en esta última página incluye una foto del ejemplar del museo de Fráncfort del Meno); la declaración de Carreño en p. 242. En el catálogo con el núm. 136 el ejemplar de Fráncfort del Meno, p. 321.

²² Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Band. 2), (Bonn: Cohen, 1888), pp. 59-62; y en la versión castellana 1953, pp. 498-505. El pensamiento de Justi también la segunda Walther Gensel, *Velazquez: des Meisters Gemälde*, (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1905), p. 150 y fig. p. 121.

²³ Juan Allende-Salazar, *Velázquez. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst)*, (Stuttgart-Berlín -Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925), p. 286, s. 199.

²⁴ José Camón Aznar, *Velázquez*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), vol. II, pp. 670-690.

²⁵ López-Rey, "On Velázquez's Portrait", pp. 270-274.

²⁶ José López-Rey, *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*, (London: Faber and Faber, 1963), n.º 463-467, pp. 278-281, plates 366-267, 369-372.

²⁷ José López-Rey, *Velázquez. The Artist as a Maker. With a Catalogue Raisonné of his extant Works*, (Lausanne-Paris: Bibliothèque des Arts, 1979), p. 428.

²⁸ José Manuel Pita Andrade, "Retratos del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco", en *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1999), pp. 15-23, 18.

respectivamente en Toledo y en Fráncfort del Meno. Ahora, ambos han sido objeto de examen técnico y confrontación con motivo de la reciente aparición de un nuevo ejemplar del retrato del Cardenal Gaspar de Borja en colección particular. Y es que solo la confrontación de numerosas evidencias empíricas podría permitir en un caso como este, carente de documentación clara, la obtención de conclusiones significativas de autoría²⁹.

El estudio de ambas piezas se presenta a continuación como un conjunto debido a que, como aquí se demuestra, ambas se revelaron ante los diversos análisis como obras de un mismo autor. Los ejemplares del retrato del cardenal Gaspar de Borja conservados en la sacristía de la catedral de Toledo (63 x 49,5 cm.) y en el Städel Museum de Fráncfort del Meno (64 x 48,3 cm.), muestran a simple vista un enorme parecido formal (Figs. 1a y 1b). De hecho, las similitudes en la factura llamaron la atención desde bien tempranamente, pero no ha sido hasta realizada esta investigación y confrontación técnica, que ha podido verificarse su completa dependencia. Conviene tener en cuenta que, tal y como se colige en la tratadística, la idea de 'copia' en la época no solía implicar una mimesis extrema, y son muy extraños los casos de copias exactas con verdadera voluntad imitativa o mimética de la pincelada, el color, las dimensiones o la aplicación de los materiales. No va a ser hasta los tiempos de la Academia y de manera muy especial a partir del siglo XIX, cuando la extrema voluntad mimética irrumpa como objetivo común en la copia.

En el caso de los ejemplares que nos ocupan, la idéntica escala de la cabeza hace presuponer el uso de un mismo dibujo, muy probablemente un calco trazado a partir del original lienzo de Velázquez (Figs. 2a y 2c).

Es bien conocido el dibujo primigenio del rostro del cardenal que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por ser unánimemente atribuido a Velázquez, pero sus dimensiones mucho menores (18,8 x 11,6 cm.), y la ausencia en él de restos de cuadrícula ni huellas de calcado, hace indispensable pensar que existiera un segundo folio auxiliar, insistimos, trazado sobre la primera versión pictórica, una vez acabada.

Una superposición respetando la escala de los ejemplares de Toledo y Fráncfort del Meno permite comprobar el extremo parecido, especialmente entre ambos rostros (Fig. 2b). Más allá de la similitud que se espera por recrear a un mismo modelo, nos referimos a su idéntica aproximación estilística y técnica.

El ejemplar de Toledo presenta un aspectoaporcelanado y muy compacto, con una característica factura pictórica más afín a las producciones del final

²⁹ Ambas obras han sido estudiadas mediante las denominadas técnicas fotográficas de imagen multibanda (MBI), en concreto fotografía visible (VIS), infrarroja (IR), transirradiación infrarroja (IRT) y luminiscencia visible inducida por ultravioleta (UUV). A partir de la manipulación digital de las imágenes IR e IRT se crearon imágenes híbridas de falso color IRFC e IRTFC, como técnicas auxiliares para la identificación preliminar pigmentaria, que fueron contrastadas con espectroscopia de reflectancia de fibra óptica FORS en el caso de la obra en Toledo, y con radiografía (RX) proporcionada por el Städel Museum, en el caso de la obra de Frankfurt.



Fig. 4a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Transirradiación infrarroja (IRT), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.

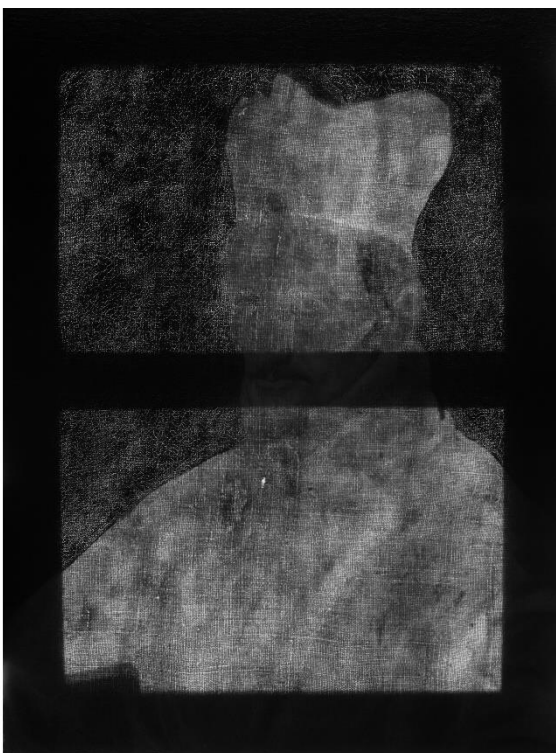


Fig. 4b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Transirradiación infrarroja (IRT), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

del siglo XVI y de los primerísimos años del siglo XVII, que cercana a las pinturas de Velázquez a partir de la década de 1630. Nos referimos a su policromía muy fundida y algo sobada, y que, aunque liviana, no se muestra suelta, sino ligeramente acartonada, con una notable sumisión al dibujo. Es característico un acabado muy rico en veladuras que van matizando suavemente transiciones cromáticas y volumétricas con un resultado muy detallista y limpio.

El ejemplar del Museo Städel presenta un estado de conservación más comprometido y muestra indicios de haber sido intervenido en repetidas ocasiones. En el pasado, la obra fue reentelada y planchada, circunstancia que provocó un acusado aplanamiento de la superficie y dejó marcada la trama del tejido en la película pictórica, haciéndola especialmente vulnerable a las rupturas en las zonas de presión de trama y urdimbre. La capa pictórica presenta asimismo un mayor desgaste y, en consecuencia, una reintegración más extensa. Es probable que una limpieza agresiva provocara la pérdida de numerosas veladuras y alterara parte de su equilibrio cromático.

No obstante, tampoco puede descartarse por completo el empleo de materiales ligeramente distintos, especialmente en relación con ciertas lacas, dada la notable diferencia tonal que presenta la obra. Aun así, nos inclinamos

a pensar que dicho viraje cromático responde principalmente a alteraciones derivadas de procesos de conservación-restauración, ya que algunas lacas históricas pueden modificar significativamente su tonalidad en función del pH del medio de limpieza³⁰. En este sentido, resulta plausible que originalmente la pintura presentara un aspecto cromático más próximo al de la versión de la catedral de Toledo y que este cambiara como consecuencia de intervenciones posteriores de especial intensidad.

En cualquier caso, hoy resulta evidente que la grisalla subyacente empleada para la construcción volumétrica es muy semejante a la documentada en la versión toledana. Del mismo modo, la manera en que se aplican las lacas y se articula la construcción pictórica en ambos ejemplares resulta técnicamente idéntica, revelando procedimientos de trabajo plenamente coincidentes. Asimismo, el análisis formal de las facturas muestra una manera prácticamente idéntica de construir los rasgos faciales.

La imagen infrarroja (IR), increíblemente parecida en ambos ejemplares, no muestra trazas evidentes de dibujo subyacente en ninguno de ellos, lo que no significa que este trazado no existiese (Figs. 3a y 3b)³¹. No podemos descartar, por ejemplo, la presencia de un dibujo de tono rojizo o, más probablemente, de tonalidad clara, realizado con blanco de plomo, técnica que era habitual cuando se utilizaban imprimaciones terrosas rojizas o pardas sobre las que el tono de la tinta o del lápiz negro resultan mucho menos visibles. Estas mismas imágenes IR muestran, en ambos ejemplares, una aplicación del estrato pictórico notablemente parecida, una similar intencionalidad de modelado y construcción, así como una misma manera de extender la película pictórica y trabajar los volúmenes. La película pictórica muy compacta sin dudas o replanteamientos, con unos contornos increíblemente seguros y nada fundidos es, en ambos casos, señal inequívoca del uso de algún tipo de sistema previo que fijara el delineado de la figura. Cada arruga, cada elemento constructivo, fisonómico, etc., parece colocado en el sitio justo, sin titubeos. Como se ha mencionado antes, se aprecia también en ambos una cierta construcción en la escala de grises de una base muy fundida y compacta que moldea suavemente las transiciones volumétricas de la muceta, conseguidas por aplicación repetida de veladuras.

³⁰ Conviene considerar la incidencia de ciertos procesos de conservación-restauración, ya que algunas lacas históricas pueden modificar significativamente su tonalidad en función del pH del medio de limpieza. Véase: María Isabel Báez y Margarita San Andrés, "Las lacas rojas de origen natural (I). Naturaleza composición y terminología", *Pátina*, 9, (1999), 122-135 y "Las lacas rojas II: historia de su empleo y preparación", *Pátina*, 10-11, (2001), 172-186; Jo Kirby, Maarten van Bommel y André Verheken, *Natural colorants for dying and lake pigments: practical recipes and their historical sources*, (Londres: Archetype, 2014); Jo Kirby, "Red Lake Pigments: Sources and characterization", en *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012), pp. 157-170.

³¹ Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig. "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller", *Archivo de Arte Valenciano*, 99, (2018), pp. 32-57; "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la edad moderna: algunos casos prácticos". *Revista de Historia del Arte*, 7, (2018), pp. 8-18; "De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el 'estado del arte' en la valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?", *Ars Longa*, 28, (2019), pp. 69-89 y "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, 100, (2019), pp. 57-82.

La ausencia de dibujos o trazados, al menos de naturaleza carbonosa, vuelve a confirmarse en la imagen de transirradiación infrarroja (IRT), que pone de manifiesto una muy sutil película pictórica sin ningún tipo de replanteamientos, reposicionamientos ni correcciones (Figs. 4a y 4b). Se trata, por tanto, de una película pictórica fina y ligera, aplicada de manera deliberada en su lugar, más que construida de forma paulatina. Ello sugiere necesariamente el seguimiento de un dibujo previamente transferido al lienzo. En esta imagen solo resultan parcialmente visibles —debido a su mayor densidad— algunos pliegues de las vestiduras, la zona del cabello en la sien y las líneas nítidamente definidas del cuello de la camisa

Otros análisis técnicos³² han revelado en ambos casos una coincidente economía cromática, en comparación con otras obras de Velázquez. Las vestiduras parecen resueltas, tanto en el ejemplar de Toledo como en el de Fráncfort del Meno, con una mezcla de tierras con proporciones variables de blanco de plomo, y acaso algo de bermellón en función de áreas, e incluso una cierta proporción de negro carbón para oscurecer los tonos. Otra característica común en ambas obras es una menor cubrición con el estrato de pintura de las partes más oscuras, en las que el pintor respeta mayormente el color rojizo oscuro de la imprimación. La técnica pictórica común en ambas versiones se entiende con mayor profundidad gracias a la radiografía de calidad obtenida del ejemplar de Fráncfort del Meno. Ya que solamente son legibles en la imagen radiográfica las partes con una cierta presencia de blanco de plomo, se observa una aplicación de estas muy compacta y fundida, muy emparentada con la tradicional manera de pintar de la escuela castellana. Y, por lo tanto, un uso mayoritario de pigmentos férricos, con relativo poco bermellón o cinabrio. Sabemos que algo similar sucede en el caso toledano, aunque en aquel constatado por las imágenes técnicas y la espectroscopia FORS. Las únicas diferencias reseñables están relacionadas, además de con el estado de conservación, con la diferente naturaleza de las lacas usadas³³.

El estudio técnico revela finalmente, mediante una imagen híbrida VIS-RX en la versión de Fráncfort del Meno, una pequeña corrección o arrepentimiento en el diseño del bonete cardenalicio, que resulta algo menos puntiagudo que en su concepción original (Fig. 5)³⁴ o acaba de esclarecer si esta versión en Fráncfort del Meno es algo anterior, como sugiere el mencionado arrepentimiento, o si en cambio se ha realizado siguiendo a la de Toledo, como parece sugerir una menor definición formal de los elementos y una dependencia hacia el aspecto de la anterior versión. En cualquier caso, se trata de obras tan cercanas que poca importancia tiene cuál se deba a cuál.

³² Nos referimos a la imagen infrarroja de falso color (IRFC) y a la imagen infrarroja transmitida de falso color (IRTFC) así como a la espectroscopia FORS.

³³ Constatada mediante las imágenes técnica de luminiscencia ultravioleta y espectroscopia FORS.

³⁴ Se observa un pequeño arrepentimiento en el diseño del bonete cardenalicio, que resulta algo menos puntiagudo que en su concepción original.



Fig. 5. Imagen híbrida: VIS sobre RX del *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, Städel Museum, Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

Un ejemplo claro de esta coincidencia es la comparación de un mismo macrodetalle en ambas pinturas. El ojo izquierdo del cardenal ilustra minuciosamente estos principios, (Figs. 6a y 6b)³⁵ evidenciando que los tonos, los pigmentos y su aplicación son prácticamente los mismos en ambas. Como resultado, la apariencia final de los retratos es muy similar, lo que refuerza la hipótesis de una misma autoría. Del mismo modo, se asemejan las aplicaciones del color en ambos casos, e incluso su degradación, como demuestran, por ejemplo, los patrones de agrietado en ambos fondos.

El *ductus* o caligrafía pictórica y, en general, todas las características mencionadas anteriormente, como son la forma en que se modelan los volúmenes y, en particular, las sombras, tanto en el rostro como en los pliegues y drapeados, así como el uso de ciertos materiales, como el pigmento negro de carbón en la sombra del pómulos, nos llevan a pensar que ambos lienzos provienen del mismo obrador, aunque quizás fueron realizadas en momentos ligeramente distintos.

³⁵ Al confrontar la forma de los ojos derechos de los dos ejemplares, se observa la analogía en la entonación relativa de los colores, el uso de los pigmentos, el *ductus* pictórico y el resultado final, por más que el de Fráncfort del Meno se encuentre en unas condición de conservación algo inferior que el de Toledo.



Fig. 6a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 6b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

La apariencia misma de los retratos —ligeramente plana en ciertas áreas de la muceta y el bonete—, las transiciones muy fundidas en los rostros y el uso equivalente del modelado lumínico parecen reforzar esta hipótesis. Aún más significativa resulta la similitud en la concepción del color, vinculada a la entonación por veladuras o baños, según la terminología de Pacheco.

En este sentido, es especialmente interesante observar el notable parecido en el tratamiento de las lacas para conseguir los tonos cardenalicios en los ropajes. Sin embargo, es importante destacar que las lacas empleadas en ambos retratos no son cromáticamente idénticas, lo que sugiere que el pintor no contó con el mismo material para el acabado de ambas obras.

Las lacas rojas, que eran uno de los productos más habituales en los apotecarios, podían variar en su tonalidad en función de sus ingredientes primarios y de su preparación o receta³⁶. A diferencia de otros pigmentos cuya apariencia y estabilidad solía ser siempre similar, la materia de la que se extraía el colorante, el hecho de haber sido preparado por un productor diferente, la receta específica —o incluso la mezcla con otros pigmentos en la aplicación—, así como otros factores, podían influir notablemente en la apariencia visual de la laca aplicada.

El conjunto de evidencias técnicas —homogeneidad en la construcción, coincidencias en materiales, ausencia de replanteamientos y uso de procedimientos mecánicos— no solo permite afirmar que ambas pinturas proceden de un mismo autor, sino que perfila un modo de hacer específico.

³⁶ Miquel Àngel Herrero-Cortell, "Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano", tesis doctoral, Universitat de Lleida, (Lleida: 2018), pp. 157, 172 y 224.

Este deberá ser contrastado con los pintores activos en el entorno de Velázquez, con el fin de avanzar en una atribución más precisa.

Ciertamente la información específica que tenemos sobre cómo se desarrolló el taller de Velázquez, especialmente durante los últimos años de su carrera, o sobre cómo los artistas fueron multiplicando los retratos es muy escasa: si había un solo taller, lo suficientemente expeditivo para hacer frente a todas las réplicas necesarias, o si, incluso en ocasiones, o de forma regular, se subcontrataba el trabajo a otros talleres, hecho que comienza a parecer cada vez más probable.

Igualmente comienza a ser notorio que el yerno del sevillano, el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667) se ha convertido en el gran cajón de sastre al que han ido a parar buena parte de las obras cercanas a Velázquez, pero con dudas autorales, por muy dispar que sea su calidad o sus características pictóricas. No será este el caso, pues conviene recordar que, tras la realización del retrato original de busto del cardenal Borja por Velázquez, fue muy probablemente Martínez del Mazo quien se encargara de la versión de cuerpo entero que, a juicio de quienes firman el presente artículo, es la que se conserva en el Museo de Arte de Ponce y que presenta características pictóricas diferentes a las de los dos ejemplares conservados en Toledo y Fráncfort del Meno.

Por otra parte, es posible que la primera versión original de Velázquez no se tuviera delante durante la ejecución de ninguna de las dos versiones que venimos explicando. Parece más sensato pensar que las copias de Toledo y Fráncfort del Meno no se pintasen dentro del taller palaciego, y que tomaran como modelo alguna copia anterior realizada por Martínez del Mazo, o incluso, simplemente un calco o cartón anteriormente aludido.

Por lo tanto, la búsqueda de la autoría de estas dos copias se ha centrado en quienes han sido posicionados por las investigaciones historiográficas como discípulos y colaboradores directos de Velázquez, además de a su yerno. Nos referimos a pintores escasamente conocidos como Antonio Puga, Francisco Palacios, o Francisco de Burgos Mantilla.

5. Burgos Mantilla y la atribución de los dos retratos del cardenal Borja

La revisión de características técnicas y de factura de los discípulos y seguidores de Velázquez conocidos y su confrontación con las imágenes recogidas de los ejemplares de Toledo y Fráncfort del Meno, nos permite proponer un nombre para su posible autor: Francisco de Burgos Mantilla (Burgos, h. 1610-Madrid, 1672). Palomino lo sitúa en el taller de Pedro de las Cuevas (Madrid, 1583-Madrid, 1644), un obrador que devendría su inicial es-



Fig. 7. Francisco de Burgos Mantilla, *Bodegón con frutos secos*, (29 x 58,9 cm), 1631. Yale University New Haven (Connecticut, USA). © Yale University Art Gallery

pacio formativo, de pasaje hacia una segunda fase formativa que acontecería ya en el círculo de Velázquez³⁷.

Un artículo de 1981 daba a conocer su personalidad situándolo como un prolijo pintor del círculo velazqueño, que debió ser alumno del sevillano y su colaborador y con quien, a buen seguro, tenía una cierta relación profesional, quizás porque este desconocido pintor debía ser uno de los pocos que frecuentasen su taller y tuviesen acceso a sus originales como demuestra su inventario de bienes de 1648³⁸.

Solo se conserva una obra autógrafa, *Bodegón con frutos secos* (1631), expuesta en la galería de arte de la Universidad de Yale (Fig. 7), que sabemos obra suya por estar firmada: "Fco. Burgensis Mantilla ff. 1631"³⁹. Esta ha permitido posteriormente atribuirle otras obras de manera bastante fehaciente, como sucede con *Bodegón con cardo*, conservada en el Museo del Prado (Fig. 8), y más recientemente, *Bodegón con apio, higos y ciruelas*⁴⁰. En estas obras, un Francisco de Burgos de poco más de 20 años, muestra ya una fuerte influencia de la escuela madrileña y se revela un pintor de formación plenamente barroca.

³⁷ Peter Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999), p. 230; Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado*. (*Museo pictórico y escala óptica*, vol. III), (Madrid: 1988; 1ª ed. Madrid, 1724), pp. 315-316.

³⁸ Mercedes Agulló y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, (1981), pp. 359-382.

³⁹ María del Mar Doval Trueba, "Los 'Velazqueños', pintores que trabajaron en el taller de Velázquez", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2004), p. 332.

⁴⁰ Ximo Company y Laia Arbolí, *Francisco de Burgos Mantilla. Bodegón con apio, higos y ciruelas*, (Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', Universitat de Lleida, 2017).



Fig. 8. Francisco de Burgos Mantilla, *Bodegón con cardos*, h. 1630. Museo del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado.

De él tenemos algunos datos, y conservamos tanto documentos notariales alusivos a su vida familiar, como otros en los que comparece como testigo; también conocemos diversas tasaciones por él realizadas, así como dos inventarios de sus bienes, el primero con motivo de sus terceras nupcias, en 1648, y el siguiente *postmortem*, en 1672. Sin embargo, son todavía muchas las lagunas e interrogantes sobre su figura, más allá de los aspectos biográficos arrojados por los antedichos documentos⁴¹.

La revisión y confrontación de los inventarios mencionados arroja abundante información sobre cuatro aspectos que resultan claves para la hipótesis planteada: la diversidad de géneros pictóricos en los que trabaja, el papel destacado del retrato en su producción, su cercanía con Velázquez y, lo que junto a todo lo anterior resulta especialmente significativo en nuestro caso, su dedicación a la elaboración de copias pictóricas.

Respecto al primer aspecto mencionado, su versatilidad resulta clave si tenemos en cuenta que actualmente solo se le conocen bodegones. El inventario de 1648, no obstante, da cuenta de obras devocionales, temas mitológicos y retratos siendo estos últimos precisamente los que ocupan un lugar preminente en su producción pues se contabiliza en aquel entonces, cerca de una veintena⁴². De hecho, según Díaz del Valle su principal actividad fue la de hacer retratos "por el natural como lo manifiestan muchos que ha hecho en esta vía de Madrid de diferentes señores en que ha ganado grande opinión"⁴³. Confrontando los retratos de ambos inventarios se confirma que

⁴¹ Agulló y Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", pp. 359-382; Mercedes Agulló, "Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44, (2004), pp. 391-424.

⁴² Agulló y Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", p. 365.

⁴³ Agulló y Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", p. 361.

su producción se enmarcaba en una dinámica comercial pues, en el inventario de 1672, según Mercedes Agulló:

“se advierte la falta de algunas obras inventariadas en 1648 como es lógico debieron irse entregando a sus clientes, ya que ni los de Fernando y Basilio Arias, Simón el lorenés, Clemente Callet y don Gregorio de Mendizábal estaban ya en el taller del pintor. Ni siquiera figura en la relación de 1672 el retrato de su segunda mujer, Manuela Márquez, que probablemente había sido «retirado» tras su tercera boda o entregado a su hija Rafaela. Otros nuevos vinieron a sustituirlos. Nuestro pintor tenía a su muerte en su poder la Cabeza del Obispo Araujo difunto y un Retrato del Comendador Luis de Requesens, cuyo original era de Correggio, más 19 liencitos de cabezas de retratos de diferentes personas”⁴⁴.

Refuerza la hipótesis de una cierta celeridad productiva en el retrato la presencia en el inventario de un vidrio ‘para sacar perfiles’ lo que revela que era un pintor que calcaba, y que, en consonancia con su oficio conocía los procedimientos mecánicos para ser más expeditivo, por lo que es normal que incluso pudiese repetir retratos, si se le encargaba⁴⁵.

En cuanto a lo que ambos inventarios de bienes artísticos revelan de su cercanía con Velázquez, el propio Burgos Mantilla distingue incisivamente en el de 1648 la presencia de originales del maestro sevillano, aludiendo en concreto a una pintura de Cleopatra y otro retrato de joven.

El estrecho contacto entre ambos pintores, que puede colegirse de la presencia de estos originales en el inventario de 1648, confirma una cercanía ya conocida gracias a otro documento: el expediente que Velázquez tramitó en 1658 para solicitar la concesión del hábito de la Orden de Santiago -en el que Burgos Mantilla declaró como testigo-⁴⁶ y sobre el que Macarena Moralejo advierte que:

“La cercanía con el andaluz debió de ser mucho más estrecha de lo que, a priori, podría ser con un mero imitador de sus directrices técnicas, dado que el expediente que Velázquez tramitó para solicitar la concesión del hábito de la Orden de Santiago, en 1658, contiene la declaración como testigo de Burgos Mantilla. Aquí encontramos datos esenciales para comprender la verdadera dimensión como artista del burgalés, afincado, como él mismo reconocía, desde los ocho años en Madrid, quizá por razones laborales ligadas con la

⁴⁴ Agulló, “Algo más sobre Francisco”, pp. 398.

⁴⁵ Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, 2 vols., (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Herrero-Cortell y Puig, “Cuando el trazo velado delata al maestro”, pp. 32-57; Miguel Ángel Herrero-Cortell, “Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica”, *Revista de humanidades*, 35, (2018), pp. 81-106; Miguel Ángel Herrero-Cortell, reseña de: “Dalla Diagnostica Artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della Storia dell’Arte (1874-1938) de Marco Cardinali”, *GE-Conservación*, 19, (2021), pp. 360-361. (En web: <https://revista.ge-iic.com/index.php/revista/issue/view/20>; consultada: 1 de abril de 2026).

⁴⁶ Aterido, Martín y Pita Andrade, *Corpus velazqueño*, pp. 383-384, doc. 408, 9.6, testigo 87.

profesión de jurista de su padre en la Real Audiencia de Burgos, y que declaró conocer al solicitante desde la friolera de treinta y cuatro años. Las palabras de su declaración a favor de la concesión del hábito militar también reflejan que conocía bien el ámbito laboral de su amigo, al que define, exclusivamente, como pintor de cámara regio y, por lo tanto, desligado de cualquier otra actividad servil”⁴⁷.

Pero volviendo a los inventarios, es curioso que los originales de Velázquez presentes en el primer inventario no vuelven a encontrarse en el inventario de 1672⁴⁸. La provisional presencia de tales lienzos en su colección ha de interpretarse en relación con la significativa existencia de varias copias de Velázquez en dicha colección artística. Se mencionan así “un retrato del Rey a caballo, pequeña copia de Velázquez”, además de un caballo blanco y “dos cabezas, copias de Diego Velázquez que una es del conde de Siruela”.

Esta efectiva y declarada presencia de copias de Velázquez permite contextualizar mejor los elogios que Díaz del Valle dedicara a sus retratos del natural, en los que siempre, según decía, procuró “imitar de admirable manera a Velázquez”⁴⁹.

Además de estas copias, se subraya que la abundante presencia de dibujos y grabados (sobre todo de los segundos), puede hacer pensar efectivamente que Burgos Mantilla tenía un obrador-tienda en el que realizaba copias, probablemente por encargo, pues entre más de un centenar de pinturas destacan las abundantes copias de pintores antiguos y contemporáneos encabezados por Tiziano⁵⁰, pero en los que también figuran Rafael, Correggio, Ribera, Scipione, Guido Reni, Navarrete el Mudo y El Greco, además de las ya mencionadas de Diego Velázquez. Es seguramente esa evidencia de su trabajo con grabados, cartones, dibujos y *modellini* propios, ajenos o por él copiados, la que lleva a Peter Cherry a describir a Burgos Mantilla como copista profesional⁵¹. En ese sentido, la advertida “falta de algunas obras inventariadas en 1648 y la existencia de otras nuevas” en el segundo inventario, el de 1672, indican “tanto el trato comercial del taller como la evolución (o, en su caso, la continuidad) de sus modos y temas y el de los gustos y modas de la clientela”⁵².

Así, la colección de bienes artísticos de Burgos Mantilla parece demostrar, a través de ambos inventarios, el funcionamiento de lo que eran entonces talleres-tienda, especializados en copias y que destacaban en volumen de cuadros sobre todo tipo de talleres, incluso los más expeditivos “de pintores

⁴⁷ Macarena Moralejo Ortega, “¿Conoces a estos 'imitadores' de Velázquez?”, *Muy Interesante*, (2024). (En web: <https://www.muyinteresante.com/historia/65381.html>; consultada: 1 de abril de 2026). Aunque la revista pueda no considerarse un referente científico, si lo es la apreciación de la autora.

⁴⁸ Agulló, “Algo más sobre Francisco”, pp. 398; Doval Trueba, “Los ‘Velazqueños’”, pp. 327-328.

⁴⁹ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, (vol. II: Siglo XVII), (Madrid: Instituto Diego Velázquez, C. Bermejo Impresor, 1933), pp. 372 y 378.

⁵⁰ Miguel Cabré Cano, “Las tiendas de pintura en el Madrid del barroco causas y consecuencias de un nuevo modelo de producción pictórica”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 62, (2022), p. 234.

⁵¹ Cherry, *Arte y Naturaleza*, pp. 301-302.

⁵² Agulló, “Algo más sobre Francisco”, pp. 397.

como Velázquez que, pese a trabajar por encargo, tenían oficiales produciendo y copiando obras del maestro”⁵³.

El citado inventario de 1648 revela que la práctica de la copia ocupaba un lugar central en la actividad de Burgos Mantilla, hasta el punto de constituir uno de los principales ejes productivos de su taller. La reiteración de composiciones derivadas de Tiziano, Correggio, Rafael, Guido Reni, Ribera o Velázquez muestra una dinámica plenamente inserta en los mecanismos de reproducción y serialización característicos de la pintura cortesana y comercial del siglo XVII.

En el marco de estas prácticas de reproducción pictórica comercial propias de la época, se entiende que más allá de los retratos que pudiese hacer por cuenta propia, también hiciese copias de retratos de pintores ajenos y, de hecho, no es de extrañar que incluso llegase a seriarlos, cuando fuese conveniente. Así mismo se ha planteado, –en nuestra opinión de manera acertada– que, debido a su cercanía con Velázquez, como discípulo y como amigo, colaborara en detalles de los trajes de la *Familia Real*.

Mercedes Agulló Cobo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez supusieron, a raíz de la afirmación de Lázaro Díaz del Valle de 1658 que el estilo de Francisco de Burgos Mantilla, habría de asemejarse al del Velázquez más maduro, de pincelada “suelta y vibrante”, pero tal suposición es una mera conjetura sin ningún fundamento empírico⁵⁴. Aun así, los autores advierten que la obra firmada por él en 1631 señala otros factores en su formación, algo que corroboran perfectamente tanto el lienzo atribuido en el Museo del Prado, como el de Yale. En opinión de los autores, es probable que, como copista que era, Francisco de Burgos, más que tener un estilo propio, debía ser capaz de adaptarse a los estilos ajenos, sin necesidad –como era costumbre en la época– de caer en ejecuciones de copias excesivamente serviles e inamoviblemente iguales al original. A tenor de los cuadros que figuran en su inventario, muy propios del naturalismo del cambio de siglo (el inventario recoge numerosas copias de obras del siglo anterior), se antoja más probable que el estilo de Burgos Mantilla fuese más cercano a los gustos de inicios de la centuria. De hecho, parece razonable que, debido a su predilección por los clásicos, su pincelada y factura fuesen mucho más contenidas y menos sueltas de lo que presuponían Agulló Cobos y Pérez Sánchez, y más consecuentes con los dos bodegones que hasta la fecha se le conocían.

Lo cierto es que la factura de Burgos Mantilla resulta relativamente reconocible a partir de una serie de elementos característicos: su manera de sombrear, los fondos recortados y muy oscuros, una aplicación pictórica fina que deja entrever la textura de la tela, construcciones subyacentes en grisa-

⁵³ Cabré, “Las tiendas de pintura”, p. 223-248.

⁵⁴ Agulló y Pérez Sánchez, “Francisco de Burgos Mantilla”, p. 361.

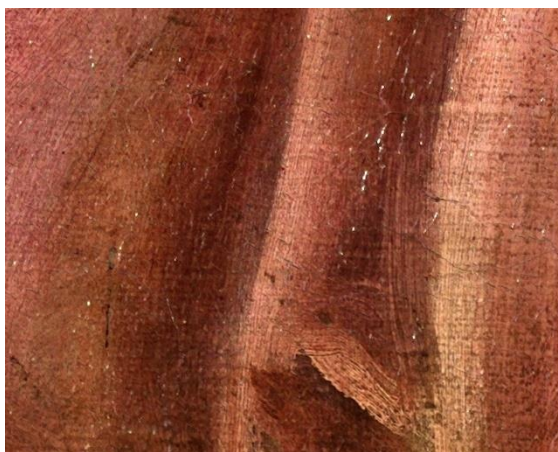


Fig. 9a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib), *Retrato del cardenal Gaspar de Borja* (detalle). Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.

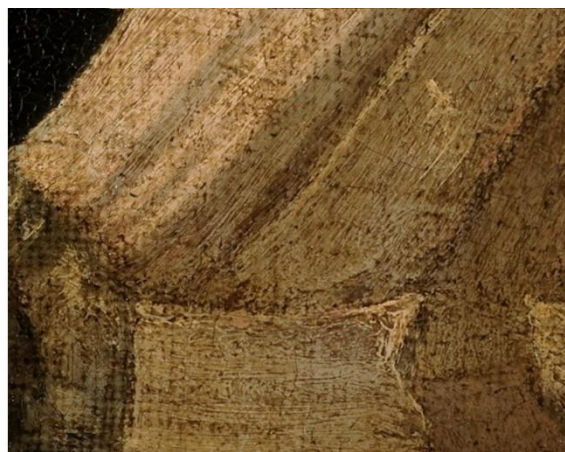


Fig. 9b. Francisco de Burgos Mantilla, *Bodegón con cardo* (detalle), Museo del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado.

lla, una aplicación del color basada en veladuras y un acabado superficial homogéneo (Fig. 9a y 9b)⁵⁵.

Estas características pueden ponerse en relación directa con las evidencias técnicas observadas en los retratos de Toledo y Fráncfort del Meno. En ambos casos se documenta el uso de una gama cromática sobria, construida a partir de un gris cromático de base que genera un efecto subyacente apagado; una pintura compacta, de acabado alisado y muy fundido, especialmente en los rostros; la presencia de manchas de aspecto plano con bordes definidos; y un modelado final basado en la superposición de veladuras que entonan progresivamente las formas.

Asimismo, la textura superficial —que aprovecha la trama del lienzo para producir efectos ópticos—, junto con una cierta rigidez en la construcción volumétrica y el carácter ligeramente arcaizante del tenebrismo empleado, remiten a soluciones propias de la tradición madrileña de comienzos del siglo XVII, más que a la pintura madura de Velázquez.

La coincidencia entre estos rasgos y los procedimientos documentados en Burgos Mantilla resulta especialmente significativa si se considera su condición de copista profesional, su estrecha relación con el entorno velazqueño y, sobre todo, la presencia en su inventario de instrumentos destinados a la transferencia mecánica de imágenes, como un “un instrumento de yerro que llaman quadrante para reduçiones” y útiles para “sacar perfiles”. Tales objetos evidencian el empleo de procedimientos de traslación y escalado propios de talleres habituados a reproducir composicio-

⁵⁵ Obsérvese una análoga manera de disponer los empastes de luz, matizándolos a continuación con baños de veladuras.



Fig. 10a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del cardenal Gaspar de Borja* (detalle). Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 10b. Juan Bautista Martínez del Mazo (atrib.) o, Francisco de Burgos Mantilla (atrib. aquí), copiando a Juan B. Martínez del Mazo, *Retrato del príncipe Baltasar Carlos, a la edad de 11 años* (detalle), Rijksmuseum, Ámsterdam. © Rijksmuseum.

nes con precisión, y confirman que la elaboración de copias y versiones no respondía únicamente al ejercicio académico o al estudio de modelos, sino a una práctica sistemática de producción⁵⁶.

La frecuente mención en el inventario de 1648 de obras "por acabar", "medio acabadas" o "bosquejadas" permite vislumbrar una dinámica de trabajo escalonada, probablemente articulada mediante distintos grados de intervención del maestro y del taller. Este sistema coincide con modelos de producción habituales en otros obradores durante la Edad Moderna, donde las composiciones podían replicarse parcialmente y concluirse según la calidad o el destino del encargo⁵⁷.

En este contexto, la capacidad de adaptar su factura a modelos ajenos, sin renunciar a ciertos rasgos propios de su práctica pictórica, permite explicar de manera coherente la apariencia de los retratos analizados, situándolos en un espacio intermedio entre la imitación del original velazqueño y la traducción técnica propia de un taller especializado en la producción de copias.

⁵⁶ Doval Trueba, "Los 'Velazqueños'", p. 326.

⁵⁷ Doval Trueba, "Los 'Velazqueños'", en el apartado: "cuadros en paradero desconocido" (pp. 332-343), los números 6, 8, 22, 25, 28, 53, 71 y 84.

Carmen Garrido ya ha apuntado cómo de una manera generalizada la mayoría de las copias de Velázquez se han adjudicado a Juan Bautista Martínez del Mazo casi por descontado, sin atender realmente a criterios estilísticos, procedimentales, o técnicos, ni tampoco cualitativos⁵⁸. Quizás un repaso somero al importante corpus de copias de obras velazqueñas muy frecuentemente atribuidas a Martínez del Mazo pueda revelar, tras una mirada atenta, un cierto número de obras que por razones de estilo deban relacionarse con Francisco de Burgos Mantilla. Así, por ejemplo, el *Retrato del príncipe Baltasar Carlos, a la edad de 11 años*, (Rijksmuseum, Ámsterdam), debe en nuestra opinión, atribuirse más probablemente a dicho pintor (Fig. 10a y 10b)⁵⁹. Así, esperemos que en los próximos años podamos ir paulatinamente definiendo o corrigiendo ciertas autorías en el entorno de Velázquez, lo que sin duda vendrá a esclarecer algunos de los principales aspectos vinculados con el funcionamiento del taller del maestro⁶⁰.

6. Conclusiones

En conjunto, la documentación conservada permite entender el taller de Burgos Mantilla como un obrador plenamente inserto en las dinámicas de reproducción, adaptación y serialización propias de la cultura pictórica barroca. La copia no aparece en este contexto como una actividad subsidiaria, sino como una práctica estructural vinculada al aprendizaje, la difusión de modelos prestigiosos, la colaboración entre pintores y la satisfacción de una demanda artística específica, especialmente intensa en torno a los prototipos velazqueños y tizianescos.

El análisis técnico comparado de los retratos del cardenal Gaspar de Borja conservados en la sacristía de la Catedral de Toledo y en el Städel Museum de Fráncfort del Meno permite afirmar con un alto grado de certeza que ambas obras fueron ejecutadas por una misma mano, siguiendo un procedimiento pictórico homogéneo. La coincidencia en la construcción mediante grisallas, el uso de veladuras para el modelado, la economía cromática, la ausencia de replanteamientos y la evidencia de sistemas de transferencia del dibujo apuntan a una práctica de taller bien definida.

Lejos de tratarse de meras copias jerárquicamente subordinadas, ambas versiones deben entenderse como productos de un mismo proceso de reproducción pictórica, probablemente activado tras la muerte del cardenal y vinculado a la demanda de retratos en contextos institucionales. En este sentido, su ejecución responde a dinámicas propias de los talleres del entorno

⁵⁸ María del Carmen Garrido, *Velázquez. El fluir expresivo de su pintura*, (Valencia: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', La Imprenta CG, 2020), p. 228.

⁵⁹ Obsérvese el parecido en el *ductus* pictórico, en la entonación y especialmente en la factura más superficial.

⁶⁰ Javier Portús, "Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)", *Buletina= Boletín= Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 9, (2015), pp. 107-130.

de Velázquez, en los que la repetición de modelos formaba parte esencial de la actividad productiva.

La confrontación de estas evidencias con la información documental, técnica y estilística relativa a Francisco de Burgos Mantilla permite proponer, como hipótesis fundada, su autoría para ambas versiones. Su perfil como pintor estrechamente vinculado al círculo velazqueño, su dedicación a la copia de retratos, el uso documentado de procedimientos mecánicos y la coincidencia de su factura con los rasgos observados en los lienzos analizados refuerzan esta atribución.

En consecuencia, este estudio no solo contribuye a esclarecer la autoría de dos obras concretas, sino que subraya la necesidad de integrar de manera sistemática el análisis técnico en los procesos atributivos, especialmente en contextos de producción seriada como el del taller de Velázquez.

Compartimos plenamente aquella reflexión formulada por Ceán Bermúdez en su *Discurso* de 1791, según la cual “todo aquel que desee conocer las manos de los autores, distinguir las copias de los originales y juzgar con acierto de una pintura, de un dibujo, de una estampa, o de cualquier otra cosa de esta naturaleza”, ha de “saber ver”, y “de ver mucho”⁶¹. Precisamente en esa capacidad de observación y análisis radica también la importancia de los estudios técnicos actuales que, como ha señalado Miguel Falomir, permiten “ahondar en el proceso creativo” y renovar nuestra comprensión de las obras y de sus autores.

⁶¹ Ceán Bermúdez, *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias de 1791*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (Mss./21458/5), fol. 23v-24r.

Fuentes documentales:

Toledo, Archivo Catedral de Toledo (AC)

Libramientos y otras cuentas de la obra 1646, Joan Carrera de Rojas Receptor general de la obra y fábrica iglesia de Toledo manda pagar a Joseph de Ortega aparejador dicha obra, 882 reales de vellón, por el traslado del cuerpo para el entierro en Toledo del cardenal arzobispo de Toledo, 1 de enero de 1646.

Libramientos y otras cuentas de la obra 1646, Orden de pago de Joan Carrera de Rojas Receptor general de las obras fábrica de la iglesia de Toledo en favor de Dr. Pedro González, por el retrato del Cardenal Borja, arzobispo de Toledo, 1646.

Obra y fabrica 1646, fol. 106v., Pago a Alfonso de Ortega, ensamblador, de 24 reales por el montaje del cuadro del cardenal Borja, 18 junio de 1646.

Obra y fabrica 1646, fol. 106v., Pago de 7700 maravedís en favor de Pablo González por el montaje y transporte del cuadro del cardenal Borja, 18 de junio de 1646.

Bibliografía:

Agulló 2004: Mercedes Agulló Cobo, "Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44, (2004), 391-424.

Agulló y Pérez Sánchez 1981: Mercedes Agulló y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, (1981), 359-382.

Allende-Salazar 1925: Juan Allende-Salazar, *Velázquez. Des Meisters Gemilde (Klassiker der Kunst)*, (Stuttgart-Berlin-Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925).

Álvarez Lopera 2001: José Álvarez Lopera, "Attribuito a Diego Rodríguez de Silva Velázquez. Ritratto del cardinali Gaspare Borgia [Toledo]", en *Velázquez*, a cargo de Felipe V. Garin Llombart y Salvador Salort Pons, (Milán: Electa, 2001), pp. 228-231.

Aterido 2000: *Corpus velazqueño. Documentos y textos*. tomo I, ed. lit., Ángel Aterido, coord., Juan Manuel Martín y dir. José Manuel Pita Andrade, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000).

Báez y San Andrés 1999: María Isabel Báez y Margarita San Andrés, "Las lacas rojas de origen natural (I). Naturaleza composición y terminología", *Pátina*, 9, (1999), pp.122-135.

Báez y San Andrés 2001: María Isabel Báez y Margarita San Andrés, "Las lacas rojas II: historia de su empleo y preparación", *Pátina*, 10-11, (2001), pp.172-186.

- Bambach 1999: Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, 2 vol., (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
- Burke y Cherry 1997: Marcus B. Burke, y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, part 1, (Los Ángeles: The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997).
- Cabré 2022: Miguel Cabré Cano, "Las tiendas de pintura en el Madrid del barroco causas y consecuencias de un nuevo modelo de producción pictórica", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 62, (2022), pp. 223-247.
- Camón Aznar 1964: José Camón Aznar, *Velázquez*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1964).
- Caramés 1999: Domingo Caramés, "Cien cuadros de Jovellanos catalogados por Goya", *Boletín jovellanista*, 1, (1999), pp. 81-88.
- Ceán Bermúdez 1791: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias de 1791*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (Mss./21458/5).
- Ceán Bermúdez 1820: Juan Agustín Ceán Bermúdez, "Diálogo entre el cardenal d. Gaspar de Borja y Velasco... y d. Juan Carreño de Miranda, sobre el aprecio, suerte y paradero que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora", *El Censor, periódico político y literario*, nº 6, (23 sept. 1820), pp. 97-117.
- Cherry 1999: Peter Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999).
- Company y Arbolí 2017: Ximo Company y Laia Arbolí, *Francisco de Burgos Mantilla. Bodegón con apio, higos y ciruelas*, (Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', Universitat de Lleida, 2017).
- Cruzada Villaamil 1885: Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, (Madrid: Lib. de Miguel Guijarro, 1885).
- Curtis 1883: Charles B Curtis, *Velázquez and Murillo: A Descriptive and Historical Catalogue*, (London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1883).
- Doval, 2004: María del Mar Doval Trueba, "Los 'Velazqueños', pintores que trabajaron en el taller de Velázquez", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2000).
- Falomir 2006: Miguel Falomir, "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales", en *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*, coord. Lorenzo Hernández Guardiola, (Alicante: Instituto d'Alicantino de Cultura "Juan Gilabert", 2006), pp. 271-287.
- Garrido 2020: María del Carmen Garrido, *Velázquez: El fluir expresivo de su pintura*, (Valencia: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', La Imprenta CG, 2020).

Gensel 1905: Walther Gensel, *Velazquez: des Meisters Gemälde*, (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1905).

Herrero-Cortell 2018: Miguel Ángel Herrero-Cortell, "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica", *Revista de humanidades*, 35, (2018), pp. 81-106.

Herrero-Cortell 2018: Miquel Àngel Herrero-Cortell, "Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano", tesis doctoral, Universitat de Lleida, (Lleida: 2018).

Herrero-Cortell 2021: Miguel Ángel Herrero-Cortell, reseña de: "Dalla Diagnostica Artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della Storia dell'Arte (1874-1938), de Marco Cardinali", *GE-Conservación*, 19, (2021), pp. 360-361. (En web: <https://revista.ge-iic.com/index.php/revista/issue/view/20>; consultada: 1 de abril 2026)

Herrero-Cortell y Puig 2018: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig, "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller", *Archivo de Arte Valenciano*, 99, (2018), pp. 32-57;

Herrero-Cortell y Puig 2018: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la edad moderna: algunos casos prácticos", *Revista de Historia del Arte*, Lisboa, 7, (2018), pp. 8-18.

Herrero-Cortell y Puig 2019: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig "De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el 'estado del arte' en la valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?", *Ars Longa*, 28, (2019), pp. 69-89.

Herrero-Cortell y Puig 2019: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, 100, (2019), pp. 57-82.

Justi 1888: Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, (Band. 2), (Bonn: Cohen, 1888).

Justi 1953: Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, (Madrid: Espasa Calpe, 1953).

Kirby 2012: Jo Kirby, "Red Lake Pigments: Sources and characterization", en *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012), pp. 157-170.

Kirby, van Bommel y Verhecken 2014: Jo Kirby, Maarten van Bommel y André Verhecken, *Natural colorants for dying and lake pigments: practical recipes and their historical sources*, (Londres: Archetype, 2014).

Lamas y García Cueto 2021: *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700)*, eds. Eduardo Lamas y David García Cueto, "Flandes" by Substitution, (Turnhout: Brepols, 2021).

López-Rey 1946: José López-Rey, "On Velázquez's portrait of Cardinal Borja", *The Art Bulletin*, XXVIII, 4, (1946), pp. 270-274.

López-Rey 1979: José López-Rey, *Velázquez. The Artist as a Maker. With a Catalogue Raisonné of his extant Works*, (Lausanne-París: Bibliothèque des Arts, 1979).

Moralejo 2024: Macarena Moralejo Ortega, "¿Conoces a estos 'imitadores' de Velázquez?", *Muy Interesante*, 2024. (En web: <https://www.muyinteresante.com/historia/65381.html>; consultada: 1 de abril de 2026).

Palomino 1796: Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, (Madrid: en la imprenta de Sancha se hallará en su Librería en la Aduana vieja, 1796).

Palomino 1988: Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado (Museo pictórico y escala óptica, vol. III)*, (Madrid, 1988, 1ª ed. 1724).

Pérez Sedano 1914: Francisco Pérez Sedano, *Notas de archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII*, (Madrid: Imp. De Fontanet, 1914).

Pita Andrade 1999: José Manuel Pita Andrade, "Retratos del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco", en *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1999), pp. 15-23.

Ponz 1775: Antonio Ponz, *Viaje de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. IV, (Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1775).

Portús 2015: Javier Portús, "Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)", *Buletina= Boletín= Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 9, (2015), pp. 107-130.

Ramón Parro 1857: Sisto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico artística de la Magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos*, tomo I, (Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857).

Sánchez Cantón 1933: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, (vol. II: *Siglo XVII*), (Madrid: Instituto Diego Velázquez, C. Bermejo Impresor, 1933).

Santiago Páez 2020: Elena Santiago Páez, "Ceán Bermúdez y el Discurso y la Cartas sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias", en Juan Agustín Cean Bermúdez, *Sobre el conocimiento de las*

pinturas originales y de las copias, eds. Elena Santiago y Javier González, (Oviedo: KrK Ediciones, 2020), pp. 19-221.

Recibido: 3/04/2026

Aceptado: 28/04/2026