PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte

Instituto Moll
Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 6 - Año 2019

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte

Número 6, diciembre 2019

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaria 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 Mª José Hernánsanz

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:

Jan van Kessel II (atribuido), *Retrato de María Nicolasa de la Cerda?, hija pequeña del VIII duque de Medinaceli*, (detalle) Museo Nacional del Prado ©

EPI

PHILOSTRATO
Revista de Historia y Arte

Número 6 – Año 2019

Índice

Artículos:

Une scène inédite de l'Histoire du fils prodigue de Dirk Vellert (v.1480/85-v.1547) 5
Por Isabelle Jeanne Lecocq

Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo 24
Por Gloria Martínez Leiva

Perspectivas transatlánticas de una serie pasionaria del pintor novohispano José de Ibarra (1685-1756) 54
Por Alena Robin

Varia:

La Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano: cuestiones sobre iconografía y autoría 81
Por Diego Acevedo de la Morena

Un desconocido 'San Juan Bautista' de Michiel Coxcie en el Sagrario de la Catedral de Granada 98
Por Rafael Japón

Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura 111
Por José Manuel Moreno Arana

Reseñas:

Javier García-Luengo Manchado: Félix Díaz Moreno (ed.), *Camino de perfección. Conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid,* (Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2019) 121

Ana Diéguez-Rodríguez: Alison Stoesser, *Van Dyck´s hosts in Genoa: Lucas and Cornelis de Wael´s lives, business activities and works* (Trunhout: Brepols, 2018), 2 vols. 125

Gonzalo Hervás Crespo: David García Cueto y Andrea Zezza (eds.), *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione,* (Roma, Artemide, 2018) 128

Macarena Moralejo Ortega: Cappelletti, F., Terzaghi M.C.,Curie P. *Caravage à Rome: Amis et ennemis*, Cat. Exp. (Musée Jacquemart-André, Institut de France. 21 septembre 2018 – 28 janvier 2019), (Bruxelles: Fonds Mercator, 2018) 132

Iván Panduro Sáez: Espinosa Spínola, Gloria. *Artistas Andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII,* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018) 135

***In Memoriam*:**

Rogelio Buendía por Matías Díaz Padrón 137

Hessel Miedema y Fernando Villaseñor por Ana Diéguez-Rodríguez 138

Philostrato. Revista de Historia y Arte, nº 6
Año 2019, pp. 5-23
DOI: https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.06

Une scène inédite de l'Histoire du fils prodigue de Dirk Vellert (ca.1480/85-ca.1547)

An unknow image of the Prodigal Son by Dirk Vellert (ca.1480/85-ca.1547)

À Ellen Konowitz

Dr. Isabelle Lecocq[1]

Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA, Bruxelles)
Département documentation
Cellule recherche en histoire de l'art et inventaire

Resumen: La colección de vidrieras de los Museos Reales de Arte e Historia (MRAH) de Bruselas conserva una obra maestra del arte de las vidrieras: el *Triunfo del tiempo*, un medallón pintado en vidrio en 1517 por el grabador, dibujante y pintor de vidrio Dirk Vellert. La presente contribución propone atribuir al artista otra obra de esta colección, que representa una escena de la *Parábola del hijo pródigo*.

Palabras clave: Dirk Vellert, vidrieras, pintura sobre vidrio, hijo pródigo, Antwerp, Museos Reales de Arte e Historia (Bruselas).

Abstract: The collection of stained-glass windows of the Royal Museums of Art and History (RMAH) of Brussels include a masterpiece: The *Triumph of Time*, a painted glass roundel dated 1517 and signed by the engraver, draftsman and glass painter Dirk Vellert. The present essay proposes to attribute to the artist another work of this collection, depicting a scene of the *Parable of the Prodigal Son*.

Key-words: Dirk Vellert, stained glass, glass painting, Prodigal Son, Antwerp, Royal Museums of Art and History (Brussels).

[1] https://orcid.org/0000-0003-0482-3744, isabelle.lecocq@kikirpa.be

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (en abrégé MRAH) conservent une importante collection de vitraux, parmi lesquels une série de petites peintures sur verre[2]. La plus fameuse (Fig. 1) est certainement *Le Triomphe du Temps* (inv. MRAH I.A.5956), datée et signée[3] par l'artiste anversois Dirk Vellert (1480/85-1547)[4]. Cet artiste, graveur, peintre sur verre et auteur de nombreux projets de vitraux, jouissait de son temps d'une grande popularité, attestée par les témoignages d'Albrecht Dürer et de Lodovico Guicciardini. Le dimanche 12 mai 1521, à l'occasion de son voyage dans les Pays-Bas (1520-1521), Dürer est invité par l'artiste pour une "réception somptueuse", au cours de laquelle il reçoit "tous les honneurs"[5]. Dans sa *Description de tous les Pais-Bas*, Guicciardini le qualifie de "maître très excellent et de grande invention"[6].

[2] Je remercie chaleureusement Yvette Vanden Bemden, Eduardo Lamas-Delgado et les personnes chargées de l'évaluation de cet article qui m'ont fait bénéficier de leur relecture attentive et de leurs commentaires judicieux. Ma gratitude s'adresse également à Valérie Montens, conservatrice des collections des céramiques, verres et vitraux des Musées royaux d'Art et d'Histoire, ainsi qu'à ses collaborateurs Adeline Vanryckel et Alain Carton, pour l'organisation de l'examen des pièces de la collection dans des conditions optimales. Pour un aperçu général de la collection, voir Isabelle Lecocq, "La collection de vitraux des Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles (MRAH)" in *Les collections de vitraux et leur histoire*, ed. Tim Ayers, Brigitte Kurmann-Schwarz, Claudine Lautier et Hartmut Scholz, Actes du 25e colloque international du *Corpus Vitrearum*, Saint-Petersbourg 2010, (Berne: P. Lang, 2012), pp. 139-150. Une étude de la collection est en cours dans le cadre d'un projet de la Politique scientifique fédérale belge; voir Wendy Meulebroeck, Emma Anquinet, Andrea Ceglia, Ian Freetsone, Isabelle Lecocq, Valérie Montens, Karin Nys, Mathilde Patin, Adeline Vanryckel et Hilde Wouters, "800 Years of FENESTRAtion history. Flat glass and windows in Federal Scientific Institutes" in *Stained glass in the 17th century. Continuity, Invention, Twilight*, ed. Madeleine Manderyck, Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden, Publication du 29e colloque international du *Corpus Vitrearum*, Anvers 2018, (Anvers/Bruxelles: *Corpus Vitrearum* Belgique-België, 2018), pp. 169-172 (En ligne: https://www.academia.edu/38171073/Stained_glass_in_the_17th_century._Continuity_Invention_Twilight, consulté: 22 septembre 2019).

[3] Verre peint à la grisaille, diam. 23 cm. Acquis par les musées en mai 1924. Voir Jean Helbig, "Les enrichissements de nos collections de 1914 à 1928", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, troisième série, no 1, (1929), p. 17.

[4] Au sujet de l'artiste, des compositions qu'il a dessinées, gravées et peintes sur verre, des influences artistiques qui ont été déterminantes, voir les publications récentes qui incluent la bibliographie ancienne: *Jan van de Velde II to Dirk Vellert*, comp. Ger Luijten et Christiaan Schuckman, ed. D. de Hoop Scheffer, Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, vol. 33, (Roosendaal: Koninklijke van Poll, 1989), pp. 187-204; Ellen Konowitz, "The Roundel Series of Dirick Vellert" in *The Luminous Image: Painted Glass Roundels in the Lowlands 1480*-1560, ed. Timothy B. Husband, Cat. Exp., (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995), pp. 143-145, nos 57-58; Ellen Konowitz, "Drawings as intermediary stages: some working methods of Dirk Vellert and Albrecht Dürer re-examined", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20, (1990-1991), pp. 142-52; Ellen Konowitz, "A 'Creation of Eve' by Dirk Vellert", *Master Drawings*, 35, 7, (1997), pp. 54-62; Hilary G. Wayment, *The Windows of King's College Chapel Cambridge. A description and Commentary* (*Corpus Vitrearum Medii Aevi* Great Britain: Supplementary vol. I), (London: Oxford University Press for the British Academy, 1972); Ellen Konowitz, "More 'Drawings as intermediary stages': Dirk Vellert's *History of Abraham"*, *Journal of the Historians of Netherlandish Art,* 5:2, (2013), (En ligne: https://jhna.org/articles/more-drawings-intermediary-stages-dirk-vellerts-history-of-abraham/, DOI:10.5092/jhna.2013.5.22, consulté: 22 septembre 2019); Ellen Konowitz, "Dirk Vellert and the making and marketing of painted-glass roundels", in *Stained glass in the 17th century*, publication du 29e colloque international du *Corpus Vitrearum*, 2018, pp. 105-110. Ellen Konowitz a clairement établi que les tableaux attribués à Dirk Vellert étaient de la main d'un maître anversois anonyme, baptisé "Maître de l'Adoration de Lille", d'après l'œuvre majeure de ce peintre, conservée au Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. P. 739) (voir Ellen Konowitz, "Dirk Vellert and the Master of the Lille Adoration: some Antwerp Mannerist paintings reconsidered", *Oud Holland*, 109, no 4, [1991], pp. 177-190).

[5] Muriel Hewak (introduction) et Stan Hugue (traduction et notes), *Albrecht Dürer. Journal de voyage aux Pays-Bas. 1520-1521*, (Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2009), p. 97.

[6] Lodovico Guicciardini, *Description de tous les Pais-Bas, autrement appellés la Germanie inférieure, ou Basse Allemagne*, (Anvers: Christophe Plantin, 1582), p. 154.

Fig. 1. Dirk Vellert, *Le Triomphe du Temps*, 1517. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.
© KIK-IRPA, Bruxelles

La petite peinture sur verre de Dirk Vellert conservée à Bruxelles illustre le célèbre poème des Triomphes de Pétrarque[7]. La scène représente le Triomphe du Temps incarné par un vieillard barbu et ailé, qui se maintient debout grâce à des béquilles, sur un char conduit par un cocher coiffé d'un sablier et tiré par deux cerfs accompagnés d'un enfant et d'un jeune homme. Ces trois figures correspondent aux âges de la Vie. L'œuvre est signée DIRICK VELLE sur le haut des chausses de la figure debout à droite (Mercure) (Fig. 2) et, sur une tablette en dessous de celui-ci, datée du 21 avril 1517. C'est la première peinture sur verre connue de l'artiste et l'unique œuvre signée du nom *in extenso* de celui-ci. Elle a été réalisée six ans après son inscription dans la guilde de Saint-Luc à Anvers en tant que peintre-verrier[8]. La présente

[7] Voir principalement Ellen Konowitz in *The Luminous Image*, Cat. Exp., 1995, pp. 142-143.
[8] Dirk Vellert est né vers 1480/85 à Amsterdam, mais c'est à Anvers qu'il exerce son activité, attestée de 1511 à 1547, année où il mandate deux juristes pour s'occuper de ses affaires à Amsterdam, sans doute

contribution est consacrée à une autre peinture sur verre des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (inv. MRAH I.A.692, diam. 28 cm) (Fig. 3), non signée et dont l'attribution à Vellert (ou à un de ses proches collaborateurs) est ici proposée. Cette œuvre illustre une scène de l'Histoire du fils prodigue (ou du fils perdu et retrouvé). Elle a été acquise par les Musées en septembre 1853, lors de la vente à Bruxelles de la collection Van Parys.

Ces deux œuvres de Vellert conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (Figs. 1 et 3) sont de forme circulaire, la plus fréquemment adoptée dès la fin du XV^{e} siècle pour la production de petites peintures sur verre. Cette production de médaillons (ou "rondels") s'est accrue de façon significative dès les débuts du XVI^{e} siècle pour orner les fenêtres d'édifices publics, de cloîtres, d'églises ou encore de demeures cossues, selon un mode de fixation illustré dans maints tableaux flamands[9]. Elles sont aujourd'hui dispersées entre collections privées et muséales. Leur recensement et leur étude longtemps délaissés sont depuis les années 1980 l'objet d'une plus grande attention et permettent le rapprochement d'exemplaires souvent conservés loin de leur lieu de production[10]. Fréquemment produites en de multiples exemplaires, elles formaient en effet souvent des suites, et des thèmes étaient privilégiés, comme l'Histoire de Jo-

peu avant son décès (voir *Jan van de Velde II to Dirk Vellert*, Hollstein's…, 1989, p. 187). Il est inscrit à la guilde de Saint-Luc d'Anvers comme peintre-verrier en 1511 et il est doyen de la corporation à deux reprises, en 1518 et 1526 (voir Philippe Félix Rombouts et Théodore van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, première édition à Anvers: F. Baggerman, 1872, [Amsterdam: N. Israel, 1961], pp. 89 et 107).

[9] Voir par exemple: Hans Memling, *La Vierge à l'Enfant avec Maarten van Nieuwenhove* (huile sur bois, 1487. Bruges, Hôpital Saint-Jean). La pièce dans laquelle apparait la Vierge est éclairée par deux grandes fenêtres dont les impostes sont pourvues de médaillons insérés dans des vitreries. Pour approfondir la question de la représentation de vitraux et notamment de vitreries incluant des médaillons, rectangles ou ovales, voir Eva Frodl-Kraft, "Das Bildfenster im Bild. Glasmalereien in den Interieurs der Frühen Niederländer", in *Festschrift Edgar Lehman: Bau-und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung*, (Berlin: Berlin Verlag für Bauwesen, 1989), pp. 166-181.

[10] Dans le cadre de l'entreprise internationale du *Corpus Vitrerarum*, le recensement systématique de ces petites peintures sur verre a été entrepris; huit volumes exclusivement réservés à cette production ont à présent été publiés, aux États-Unis (Timothy B. Husband, Jane Hayward, Madeline H. Caviness et a., *Stained Glass before 1700 in American Collections, Silver-stained roundels and unipartite panels:* Studies in the History of Art, Volume 39, by the National Gallery of Art Monograph Series, [1991]), au Canada (James Bugslag et Ariane Isler-de Jongh, *The Stained Glass of the Hosmer Collection, McGill University* [*Corpus Vitrearum Canada*: vol. 1], [Kingston: McGill-Queen's University Press, 2014]), en Grande-Bretagne (William Cole, *A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain* [*Corpus Vitrearum* Great Britain: Summary Catalogue, 1], [London: Oxford University Press for the British Academy, 1993]; Kerry Ayre, *Medieval English Figurative Roundels* [*Corpus Vitrearum* Great Britain: Summary Catalogue, 6], [2002]), et en Belgique (Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 1: The Province of Antwerp* [*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 1], [Turnhout: Brepols, 2007]; Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 2: The Provinces of East and West* Flanders [*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 2], [Turnhout: Brepols, 2011]; Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 3: The Provinces of Flemish Brabant and Limburg* [*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 3], [Turnhout: Brepols, 2014]; Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 4: Addenda* [*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 4], [Turnhout: Brepols, 2018]). Un neuvième volume réservé à la collection des médaillons et petits panneaux des MRAH est en cours de préparation, dans le cadre du projet FENESTRA de la politique scientifique fédérale belge. Cette production a été au cœur de la réflexion du 28^{e} colloque international du *Corpus Vitrearum*, consacré aux vitraux dans la demeure (voir *Le vitrail dans la demeure des origines à nos jours. Vitrer et orner la fenêtre. Actes du XXVIII^{e} colloque international du Corpus Vitrearum. Troyes 4-8 juillet 2016*, ed. Karine Boulanger, (Gand: Snoeck, 2018)).

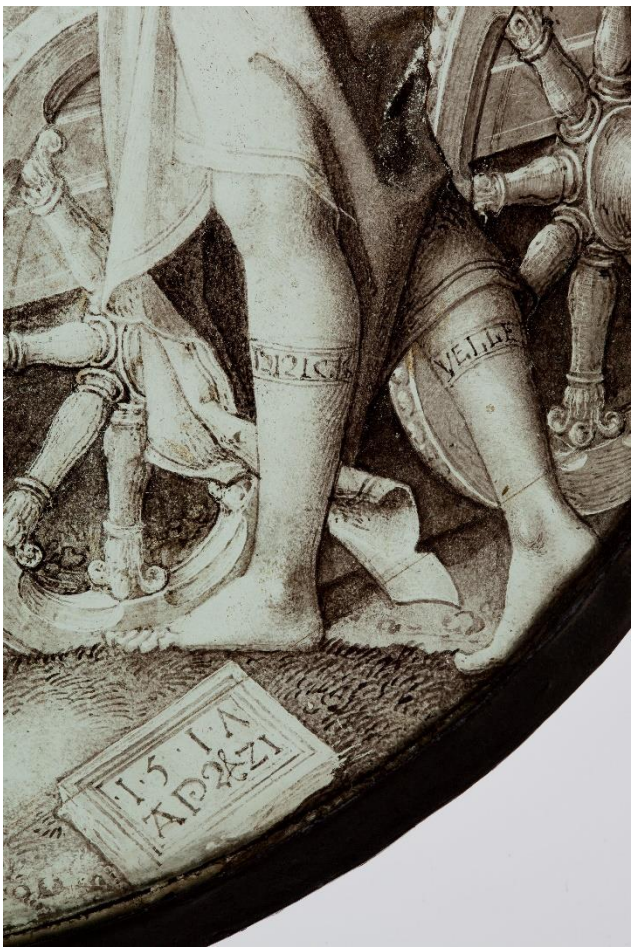

Fig. 2. Dirk Vellert, *Le Triomphe du Temps*, detail, 1517. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. ©KIK-IRPA, Bruxelles.

seph, l'Histoire de Tobie, la Vie du Christ, l'Histoire du fils prodigue, et bien d'autres sujets bibliques.

La parabole du fils prodigue (ou du fils perdu et retrouvé) est relatée dans l'Évangile selon Luc 15:11–32. Un père a deux fils; l'aîné suit scrupuleusement ses commandements tandis que le cadet s'en détourne, réclame sa part d'héritage et cède aux plaisirs du monde. Il dilapide ses biens et se retrouve contraint de travailler pour un maître dur qu'il finit par quitter pour revenir chez son père. Les retrouvailles sont chaleureuses: le père accueille son fils à bras ouverts et prépare à son intention une fête. Il donne ces instructions à ses serviteurs: "Dépêchez-vous d'apporter la plus belle robe et mettez-la-lui; passez lui une bague au doigt et des chaussures aux pieds. Amenez le veau que nous avons engraissé et tuez-le; nous allons faire un festin et nous réjouir, car mon fils que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et je l'ai retrouvé" (Luc 15:22-24). Face à l'incompréhension du fils aîné demeuré fidèle et meurtri de n'avoir bénéficié de telles attentions, le père déclare: "Mon enfant, tu es toujours avec moi, et tout ce que je possède est aussi à toi. Mais nous devions faire une fête et nous réjouir, car-

Fig. 3. Dirk Vellert (attribué ici), *Scène de l'Histoire du fils prodigue*, ca. 1530-1545. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. © KIK-IRPA, Bruxelles

ton frère que voici était mort et il est revenu à la vie" (Luc 15:31-32). Le plus souvent, ce sont les épisodes du fils prodigue fréquentant des courtisanes, nourrissant les pourceaux ou retrouvant son père qui sont représentés[11] (Fig. 4). Le médaillon des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (Fig. 3) illustre une scène qui l'est rarement: le moment où l'anneau d'or est apporté et le fils revêtu d'une robe et chaussé. Le fils prodigue est représenté assis à droite, tandis qu'un serviteur ajuste une robe et qu'un autre lui enfile des chaussures. L'identification des autres personnages peut se faire selon deux possibilités. Celui de gauche, âgé et présentant l'anneau, est le père, celui de droite, débout et vu de dos, le fils aîné et la scène d'arrière-plan les retrouvailles du père et du fils. Si l'on suit le texte biblique à la lettre, cette scène peut également être celle de la discussion du père avec son fils aîné qui refuse d'entrer dans la maison, auquel cas les personnages à l'anneau et debout à droite seraient des serviteurs. Deux spectateurs sont accoudés sur l'appui d'une grande fenêtre du palais qui révèle un environnement urbain.

[11] Voir par exemple: *Scène de l'Histoire du fils prodigue* (retrouvailles du père et du fils), ca 1530-35. Verre peint à la grisaille, au jaune d'argent et à la sanguine, (diam. 22,9 cm.) New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, (inv. 1932; 32.24.55).

Fig. 4. Anonyme, *Scène de l'Histoire du fils prodigue*, ca. 1530-1535. New York, Metropolitan Museum of Art.
© Metropolitan Museum of Art

L'œuvre se démarque d'emblée par ses qualités picturales (Figs. 3 et 5). Toutes les ressources techniques de l'art de la peinture sur verre sont talentueusement mises en œuvre[12]. La principale peinture, la grisaille, est posée sur l'avers en traits et en lavis animés d'enlevés fins ou larges, pour dessiner ou souligner des motifs, modeler les formes. Une autre peinture vitrifiable riche en hématite, de couleur brun-rouge, d'où son nom usuel de "sanguine", est utilisée très parcimonieusement pour le seul motif des chaussures du fils prodigue. Des chevelures, des détails architecturaux, des motifs vestimentaires sont colorés en jaune grâce au "jaune d'argent" qui teinte le verre localement par un processus chimique complexe de cémentation. Posé au revers (Fig. 6), il pénètre dans la couche superficielle du verre et est donc complètement imperceptible au toucher. Il est décliné dans de subtiles nuances, parfois même à l'intérieur d'un seul motif, comme l'encadrement de la fenêtre, les deux robustes piliers ornés de motifs en candélabre, le siège sur lequel le fils prodigue est assis, la culotte du serviteur

[12] Pour un aperçu complet et illustré des techniques du vitrail et de la peinture sur verre, voir Nicole Blondel, *Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique, Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France*: Principes d'analyse scientifique, (Paris: ministère de la Culture et de la Francophonie, Imprimerie nationale Éditions, 1993).

Fig. 5. Dirk Vellert (attribué ici), *Scène de l'Histoire du fils prodigue*, detail, ca. 1530-1545. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. © photo du l´auteur

agenouillé à l'avant-plan dont le repli jaune clair se détache nettement, le sol où les dalles dorées contrastent avec la bordure.

Il s'agit non seulement d'un chef-d'œuvre de l'art de la peinture sur verre, mais également d'un excellent témoin de la mouvance artistique qui se développe à Anvers durant le premier quart du XVI[e] siècle, qualifiée de "maniérisme anversois"[13] et dont le peintre Jan de Beer est l'un des meilleurs représentants[14]. Jusqu'à présent, le médaillon était d'ailleurs considéré comme une production de l'école d'Anvers[15]. Cette tendance se caractérise par des figures gracieuses, élancées et élégantes, des poses savamment étudiées, parfois empruntées, souvent animées de déhanchements et de mouvements de torsions, des détails vestimentaires d'une grande sophistication. Elle coïncide avec l'introduction progressive d'un nouveau répertoire ornemental italianisant où abondent balustres et motifs en candélabres associés aux colonnes, piliers et pilastres qui scandent les com-

[13] Voir principalement Annick Born, "Antwerp Mannerism: a fashionable style?", *Jaarboek van het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004-2005, (2006), pp. 21-45; Annick Born, "Limites de la Kennerschaft de Max Jacob Friedländer: le maniérisme anversois et la notion problématique d'œuvre d'atelier", in *Le Maître au feuillage brodé: Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV[e] siècle*, ed. Florence Gombert et Didier Martens, Actes de colloque, (Lille: Palais des Beaux-Arts de Lille, 2007), pp. 9–22; Annick Born, "Le maniérisme anversois et les problématiques liées à cette appellation originelle", in *Splendeurs du maniérisme en Flandre. 1500-1575*, ed. S. Vézilier-Dussart, Cat. Exp., (Cassel: Musée de Flandre, 2013), pp. 27-35.

[14] Voir Dan Ewing, *Jan de Beer, Gothic Renewal in Renaissance Antwerp*, (Turnhout: Brepols, 2016).

[15] Voir Jean Helbig, "L'introduction du style renaissance dans nos vitraux à l'époque autro-espagnole", *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 3[e] série, 9[e] année, n[o] 3, (mai – juin 1937), (1937), pp. 50-60.

Fig. 6. Dirk Vellert (attribué ici), *Scène de l'Histoire du fils prodigue*, revers, détail. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. © photo de l´auteur

positions. Ces caractéristiques éloignent *a priori* le rondel de l'Histoire du fils prodigue de l'œuvre de Vellert, où les personnages se distinguent souvent par leur robustesse. Néanmoins, c'est bien avec des œuvres de celui-ci que le rondel des Musées royaux d'Art et d'Histoire présente de sérieuses affinités, sur différents plans: la composition et la construction de la scène illustrée, la disposition et les attitudes des protagonistes, le traitement des détails vestimentaires, architecturaux et ornementaux, et les techniques d'exécution picturales. Plutôt que de multiplier les rapprochements ponctuels avec diverses compositions de Vellert, deux œuvres de celui-ci, ont été privilégiées: le *Jugement de Cambyse* conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam[16] (Fig. 7) et *Le fils de Zaleucos accusé d'adultère* conservé au Loyola University Museum of Art (LUMA) de Chicago (Fig. 11). La première est signée et le projet de la seconde est attribué à Vellert[17]. Cette attribution renseignée par le LUMA et qui n'est semble-t-il pas publiée est convaincante[18]; la grande probabilité que Dirk Vellert soit l'auteur du dessin préalable m'a été confirmée par Ellen Konowitz, la spécialiste de l'œuvre de

[16] Dirk Vellert, *Le Jugement de Cambyse*, 1542. Verre peint à la grisaille et au jaune d'argent, (diam. 27,9 cm.) Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RBK-14517). Voir principalement Ellen Konowitz in *The Luminous Image*, Cat. Exp., 1995, pp. 156-157.

[17] Dirk Vellert (pour la conception), *Zaleucos accusé d'adultère* (?), ca 1530-45. Verre peint à la grisaille et au jaune d'argent, (22 x 19 cm.) Chicago, Université Loyola, (inv. 19080-07). Voir principalement Timothy B. Husband, Jane Hayward, Madeline H. Caviness et al., *Stained Glass before 1700 in American Collections,* p. 78, ainsi que les informations recueillies sur place.

[18] Le verre peint du musée de l'Université Loyola sera inclus dans le catalogue de la monographie sur l'artiste (cat. nº 95G), rédigée par Ellen Konowitz, et à paraître chez Brepols sous le titre *Images in Light and Line: Dirk Vellert's Stained Glass Designs and Prints*.

Fig. 7. Dirk Vellert, *Le Jugement de Cambyse*, 1542. Rijksmuseum, Amsterdam. © Rijksmuseum

l'artiste, lors d'un examen commun de la peinture sur verre au LUMA, en avril 2017.

La scène de la parabole du fils prodigue des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (Fig. 3) se déroule dans un palais ouvrant par une large baie sur un extérieur qui révèle un environnement bâti et la présence de spectateurs accoudés sur l'appui de fenêtre. L'espace intérieur est rythmé par des supports verticaux – encadrement de la fenêtre, pilastres et piliers. Les mêmes principes de composition sont adoptés dans le *Jugement de Cambyse* (Fig. 7). Ce médaillon est signé de Dirk Vellert, mais plutôt que de porter une signature complète, comme le *Triomphe du Temps* des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, il comporte le monogramme de l'artiste formé des initiales D et V séparées par une étoile à cinq branches.

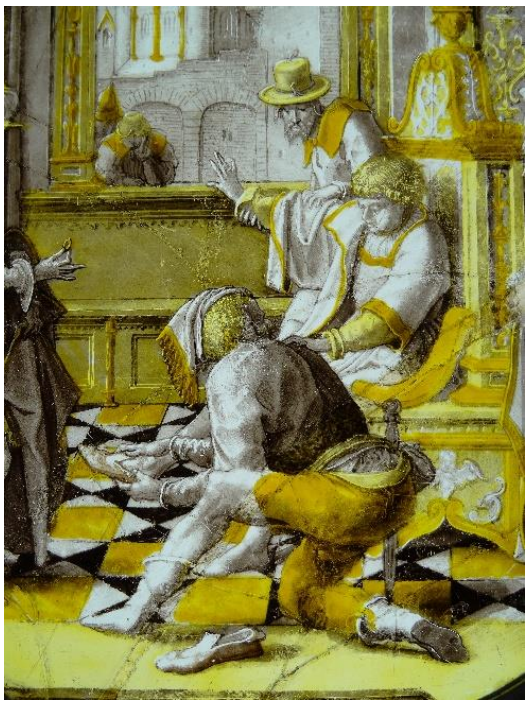

Fig. 8. Dirk Vellert (attribué ici), *Scène de l'Histoire du fils prodigue*, detail, ca. 1530-1545. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. © photo de l´auteur

(D*V)[19] (Fig. 7). Cette peinture sur verre datée de 1542 sur un cartouche dans la scène d'arrière-plan est la dernière œuvre connue de Vellert dans cette spécialité; elle est considérée comme peinte par lui-même[20]. On y voit à l'avant-plan le juge perse Sisamnès en train d'être écorché vif, en exécution de sa condamnation pour prévarication par le roi perse Cambyse. À l'arrièreplan, le fils de Sisamnès, Otanès succède à son père dans l'administration de la justice; au-dessus de lui, la peau de son père est exposée, morbide rappel de la sentence infligée.

Dans l'un et l'autre rondel (Figs. 7 et 8), le protagoniste principal est situé entre deux individus disposés en vis-à-vis et avec lesquels il interagit: Sisamnès à l'avant-plan est en train d'être supplicié par deux bourreaux et le fils prodigue d'être chaussé et vêtu par deux serviteurs. La similitude des attitudes des personnages agenouillés à l'avant-plan mérite d'être relevée. Dans les deux scènes, des attitudes, des regards et des gestes étudiés connectent les personnages les uns aux autres et contribuent à instaurer une tension et un dynamisme qui soutiennent le récit illustré. Le fils prodigue pose sa main gauche sur l'épaule du personnage en train de le chausser, tandis que son bras droit est tendu et maintenu par celui qui le vêt. Il est intéressant de remarquer qu'une telle relation entre les protagonistes d'une scène, sou-

[19] Avant qu'il ne soit repéré sur des vitraux, le monogramme D*V présent sur plusieurs gravures n'avait pas été mis en rapport avec Dirk Vellert, mais avec un artiste anonyme, Dirk van Staren. Ce n'est qu'au début du XX[e] siècle, en 1901, que Gustav Glück a identifié derrière ce monogramme Dirk Vellert et reconstruit un corpus de gravures et de dessins dont sept dessins préparatoires à des vitraux en forme de médaillons (voir Gustav Glück, "Beitrage zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 22 (1901), pp. 1-34).
[20] Voir Ellen Konowitz in *The Luminous Image*, Cat. Exp., 1995, pp. 142.

Fig. 9. Maître de l'Adoration de Lille, *Adoration des bergers*, ca 1510-1530. © Palais des Beaux-Arts, Lille

tenue à la fois par une distribution spatiale choisie et une gestuelle efficace, caractérise également les panneaux peints du Maître de l'Adoration de Lille, dont l'étroite parenté avec les œuvres de Vellert a été soulignée[21]. Le serviteur en train de chausser le fils prodigue rappelle d'ailleurs le berger agenouillé à l'avant-plan dans l'*Adoration des bergers* du Palais des Beaux-Arts de Lille[22] (ca 1510-1530) (inv. P. 739), pour le mouvement du buste et

[21] Voir Konowitz, "Dirk Vellert and the Master of the Lille Adoration…", spécialement pp. 178-179.
[22] *Ibidem,* p. 179, fig. 2.

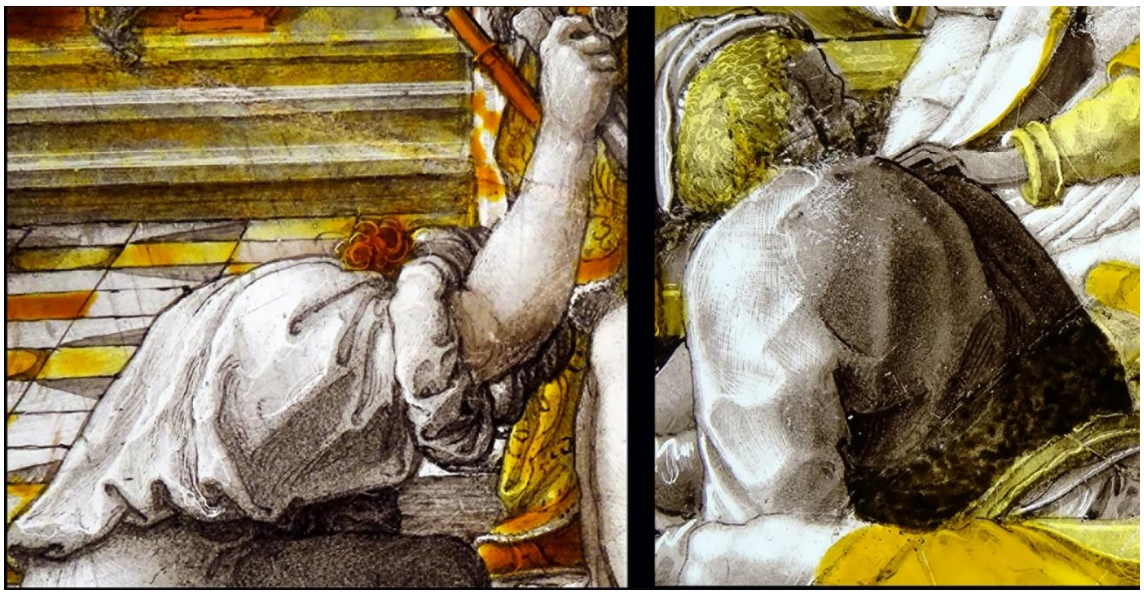

Fig. 10. Détails du *Jugement de Cambyse* (Fig. 8) et de la *Scène de l'Histoire du fils prodigue* (Fig. 3).
© Photomontage de l´auteur

particulièrement celui de la tête, tournée vers un interlocuteur privilégié (le fils prodigue dans le médaillon des MRAH de Bruxelles et un autre berger dans le panneau peint de Lille) (Fig. 9).

Le soin et la sophistication des détails qui contribuent à caractériser l'art de Vellert s'observent particulièrement bien dans les vêtements, les accessoires, les ornements architecturaux. Par exemple, la manière dont le glaive est visible derrière le serviteur en train de chausser le fils prodigue ou le bourreau qui découpe la peau de Sisamnès (Figs. 7 et 8), la frise de denticules à motifs circulaires sous les moulures du seuil de la fenêtre, les variations de motifs ou de couleurs dans les dalles du sol, la notation des ombres, etc.

L'examen minutieux du traitement pictural de la scène du fils prodigue des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles révèle des procédés comparables à ceux mis en œuvre par Vellert pour modeler et ombrer les visages, rendre les étoffes. Les plis qui animent celles-ci sont parfois rendus presqu'exclusivement par des enlevés nerveux au sein d'un lavis de grisaille; des hachures marquent les ombrages dans les zones plus sombres. Cette façon de procéder s'observe sur la chemise du bourreau qui s'apprête à frapper Sisamnès et du serviteur agenouillé auprès du fils prodigue (Fig. 10). Il ne faut évidemment pas tenir compte de la partie inférieure de la chemise qui est un comblement de lacune, dont la retouche ne poursuit pas les lignes du dessin. Le même principe se retrouve dans une œuvre du Musée de l'Université Loyola de Chicago et dont le projet est attribué à Dirk Vellert (Fig. 11). La forme atypique et indistincte de cette pièce – qui n'est ni un médaillon ni un rectangle – indique manifestement une découpe d'une partie de la scène dont l'identification n'est pas claire. Le thème renseigné est le fils de Zaleucos accusé d'adultère, mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'Esther, accompagnée de son oncle Mardochée, accusant Aman devant le roi Assuérus. La scène d'arrière-plan serait alors le massacre des Juifs, en exé-

Fig. 11. Dirk Vellert (atribué), *Zaleucos accusé d'adultère* ?, ca. 1530-1545. © Université Loyola, Chicago.

cution d'un décret obtenu par Aman et qu'Esther tente de faire annuler. L'attribution du projet de cette pièce à Dirk Vellert est confirmée par les techniques picturales utilisées; le traitement du pelage du chien (Fig. 12a) rappelle ainsi clairement celui du cerf qui tire le char du Triomphe du Temps. (Fig. 12b) Par ailleurs, les physionomies de Mardochée (?) et du roi Assuérus (?) (Fig. 12c) sont apparentées à celle du fils prodigue (Fig. 12d) et le traitement pictural est identique, notamment pour les boucles des cheveux.

Il apparaît donc clairement que le médaillon de l'Histoire du fils prodigue des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles peut être considéré avec vraisemblance comme une œuvre réalisée d'après un projet de Dirk Vellert durant le deuxième quart du XVI^{e} siècle. La possibilité de l'intervention de Vellert lui-même pour la peinture mérite d'être envisagée, mais l'absence de signature invite à la prudence. On peut supposer l'intervention d'un proche collaborateur de Vellert, peut-être même formé par celui-ci et bien au fait de sa manière de peindre. Le fonctionnement de l'atelier n'est hélas pas bien connu. Différentes observations laissent penser qu'il devait être d'une taille certaine, avec un fonds de projets qui pouvaient être adaptés afin de pouvoir répondre rapidement aux attentes variées de la clientèle[23]. Un an aprés l´ad-

[23] Ellen Konowitz in "Dirk Vellert and the making and marketing of painted-glass roundels", in *Stained glass in the 17th century*, publication du 29^{e} colloque international du *Corpus Vitrearum*, 2018, p. 108.

Fig. 12. Détails de *Zaleucos accusé d'adultère ?* (Fig. 11) (12a et 12c), du *Triomphe du Temps* (Fig. 1) (12b), et de la *Scène de l'Histoire du fils prodigue* (Fig. 3) (12d). © Photomontage de l´auteur

mission de l'artiste à la gilde d'Anvers, en 1512, un apprenti est engagé, le fils d'une dénommée Catherine vanden Berghe[24]. D'autres suivront: en 1514 (Hennen Doghens), en 1525 (Hennen vande Velde et Hennen van Coellen), en 1528 (Joos Peeters) et en 1530 (Jan van Selck). Vellert devait également avoir des collaborateurs, tant pour la création de petites peintures sur verre que de vitraux monumentaux dont il recevait également la commande[25].

Le médaillon de l'Histoire du fils prodigue des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles dont l'attribution de la conception à Vellert est ici proposée contribue à enrichir la compréhension de l'art de cet artiste à la fin de sa carrière. Il témoigne aussi de créations exceptionnelles, qui se démarquent d'une production en série, souvent de qualités picturales moindres[26]. Dans ces créations, les arts du dessin et de la peinture se mêlent à ceux du vitrail et de la peinture sur verre pour créer une œuvre dont la qualité transcende les limites d'une technique en particulier.

[24] Rombouts et Van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, pp. 77, 82, 106, 111, 115.
[25] Voir principalement Wayment, *The Windows of King's College Chapel Cambridge.*
[26] Voir les checklists du *Corpus Vitrearum* publiés et dont les références sont précisées ci-dessus. Plusieurs séries de médaillons, rectangles et ovales se distinguent par une facture d'exécution soignée et peuvent être mises en rapport avec des personnalités impliquées dans la conception et la réalisation de vitraux: Hugo van der Goes, Jacob Corneliz. Van Oostsanen, Pieter Cornelisz., Lucas de Leyde, Pieter Coecke van Aelst, Jan Swart van Groningen, Lambert van Noort, Dirck Pietersz. Crabeth. Pour approfondir la question, voir *The Luminous Image*, Cat. Exp., 1995.

Bibliographie:

Ayre 2002: Kerry Ayre, *Medieval English Figurative Roundels* (*Corpus Vitrearum* Great Britain: Summary Catalogue, 6), (London: Oxford University Press for the British Academy, 2002).

Berserik et Caen 2007: Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 1: The Province of Antwerp* (*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 1), (Turnhout: Brepols, 2007).

Berserik et Caen 2011: Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 2: The Provinces of East and West* Flanders (*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 2), (Turnhout: Brepols, 2011).

Berserik et Caen 2014: Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 3: The Provinces of Flemish Brabant and Limburg* (*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 3), (Turnhout: Brepols, 2014).

Berserik et Caen 2018: Cornelis J. Berserik et Joos M.A. Caen, *Silver-stained roundels and unipartite panels before the French Revolution. Flanders, vol. 4: Addenda* (*Corpus Vitrearum* Belgium: Checklists 4), (Turnhout: Brepols, 2018).

Blondel 1993: Nicole Blondel, *Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique, Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France:* Principes d'analyse scientifique, (Paris: ministère de la Culture et de la Francophonie, Imprimerie nationale Éditions, 1993).

Born 2006: Annick Born, "Antwerp Mannerism: a fashionable style?", *Jaarboek van het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004-2005, (2006), pp. 21–45.

Born 2007: Annick Born, "Limites de la Kennerschaft de Max Jacob Friedländer: le maniérisme anversois et la notion problématique d'œuvre d'atelier", in *Le Maître au feuillage brodé: Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV^e^ siècle*, ed. Florence Gombert et Didier Martens, Actes, (Lille: Palais des Beaux-Arts de Lille, 2007), pp. 9–22.

Born 2013: Annick Born, "Le maniérisme anversois et les problématiques liées à cette appellation originelle", in *Splendeurs du maniérisme en Flandre. 1500-1575*, ed. S. Vézilier-Dussart, Cat. Exp., (Cassel: Musée de Flandre, 2013), pp. 27-35.

Boulanger 2018: *Le vitrail dans la demeure des origines à nos jours. Vitrer et orner la fenêtre. Actes du XXVIII^e colloque international du Corpus Vitrearum. Troyes 4-8 juillet 2016*, ed. Karine Boulanger, (Gand: Snoeck, 2018).

Bugslag et De Jongh 2014: James Bugslag et Ariane Isler-de Jongh, *The Stained Glass of the Hosmer Collection, McGill University* (*Corpus Vitrearum* Canada: vol. 1), (Kingston: McGill-Queen's University Press, 2014).

Cole 1993: William Cole, *A Catalogue of Netherlandish and North-European Roundels in Britain* (*Corpus Vitrearum* Great Britain: Summary Catalogue, 1), (London: Oxford University Press for the British Academy, 1993).

Ewing 2016: Dan Ewing, *Jan de Beer, Gothic Renewal in Renaissance Antwerp*, (Turnhout: Brepols, 2016).

Frodl-Kraft 1989: Eva Frodl-Kraft, "Das Bildfenster im Bild. Glasmalereien in den Interieurs der Frühen Niederländer", in *Festschrift Edgar Lehman: Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung*, (Berlin: Berlin Verlag für Bauwesen, 1989), pp. 166-181.

Glück 1901: Gustav Glück, "Beitrage zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrhundert. Der wahre name des meisters D*V", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 22, (1901), pp. 1-34.

Guicciardini 1582: Lodovico Guicciardini, *Description de tous les Pais-Bas, autrement appellés la Germanie inférieure, ou Basse Allemagne*, (Anvers: Christophe Plantin, 1582).

Helbig 1929: Jean Helbig, "Les enrichissements de nos collections de 1914 à 1928", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, troisième série, n° 1, (1929), pp. 17-37.

Helbig 1937: Jean Helbig, "L'introduction du style renaissance dans nos vitraux à l'époque autro-espagnole", *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 3^e série, 9^e année, n° 3, (mai – juin 1937), (1937), pp. 50-60.

Hewak et Hugue 2009: Muriel Hewak (introduction) et Stan Hugue (traduction et notes), *Albrecht Dürer. Journal de voyage aux Pays-Bas. 1520-1521*, (Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2009).

Hollstein 1989: *Jan van de Velde II to Dirk Vellert*, comp. Ger Luijten et Christiaan Schuckman, ed. D. de Hoop Scheffer, (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700), vol. 33, (Roosendaal: Koninklijke van Poll, 1989), pp. 187-204.

Husband, Hayward, Caviness et alii 1991: Timothy B. Husband, Jane Hayward, Madeline H. Caviness et alii, *Stained Glass before 1700 in American Collections, Silver-stained roundels and unipartite panels:* Studies in the History of Art, Volume 39, by the National Gallery of Art Monograph Series, (1991).

Konowitz 1990-1991: Ellen Konowitz, "Drawings as intermediary stages: some working methods of Dirk Vellert and Albrecht Dürer re-examined",

Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 20, (1990-1991), pp. 142-152.

Konowitz 1995: Ellen Konowitz, "Dirk Vellert and the Master of the Lille Adoration: some Antwerp Mannerist paintings reconsidered", *Oud Holland*, 109, nº 4, (1995), pp. 177-190.

Konowitz 1995: Ellen Konowitz, "The Roundel Series of Dirick Vellert" in *The Luminous Image: Painted Glass Roundels in the Lowlands 1480*-1560, ed. Timothy B. Husband, Cat. Exp., (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995), pp. 143-145, nºs 57-58.

Konowitz 1997: Ellen Konowitz, "A 'Creation of Eve' by Dirk Vellert", *Master Drawings*, 35, 7, (1997), pp. 54-62.

Konowitz 2013: Ellen Konowitz, "More 'Drawings as intermediary stages': Dirk Vellert's *History of Abraham"*, *Journal of the Historians of Netherlandish Art,* 5:2, (2013), (En ligne: https://jhna.org/articles/more-drawings-intermediary-stages-dirk-vellerts-history-of-abraham/, DOI:10.5092/jhna.2013.5.22; consulté: 22 septembre 2019).

Konowitz 2018: Ellen Konowitz, "Dirk Vellert and the making and marketing of painted-glass roundels", in *Stained glass in the 17th century. Continuity, Invention, Twilight*, ed. Madeleine Manderyck, Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden, (Publication du 29e colloque international du *Corpus Vitrearum*, Anvers 2018, Anvers/Bruxelles: *Corpus Vitrearum* Belgique-België, 2018), pp. 105-110 (En ligne:

https://www.academia.edu/38171073/Stained_glass_in_the_17th_century._Continuity_Invention_Twilight, consulté: 22 septembre 2019).

Lecocq 2012: Isabelle Lecocq, "La collection de vitraux des Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles (MRAH)" in *Les collections de vitraux et leur histoire*, ed. Tim Ayers, Brigitte Kurmann-Schwarz, Claudine Lautier et Hartmut Scholz, Actes du 25e colloque international du *Corpus Vitrearum*, Saint-Petersbourg 2010, (Berne: P. Lang, 2012), pp. 139-150.

Luminous Image 1995: *The Luminous Image: Painted Glass Roundels in the Lowlands 1480*-1560, ed. Timothy B. Husband, Cat. Exp., (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995).

Meulebroeck, Anquinet, Ceglia, Freestone, Lecocq, Montens, Nys, Patin, Vanryckel & Wouters 2018: Wendy Meulebroeck, Emma Anquinet, Andrea Ceglia, Ian Freetsone, Isabelle Lecocq, Valérie Montens, Karin Nys, Mathilde Patin, Adeline Vanryckel et Hilde Wouters, "800 Years of FENESTRAtion history. Flat glass and windows in Federal Scientific Institutes" in *Stained glass in the 17th century. Continuity, Invention, Twilight*, ed. Madeleine Manderyck, Isabelle Lecocq, Yvette Vanden Bemden, Publication du 29e colloque international du *Corpus Vitrearum*, Anvers 2018, (Anvers/Bruxelles: *Corpus Vitrearum* Belgique-België, 2018), pp. 169-172. (En ligne: https://www.academia.edu/38171073/Stained_glass_in_the_17th_century._Continuity_Invention_Twilight, consulté: 22 septembre 2019).

Rombouts et Van Lerius 1961: Philippe Félix Rombouts et Théodore van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, première édition à Anvers: F. Baggerman, 1872, (Amsterdam: N. Israel, 1961).

Wayment 1972: Hilary G. Wayment, *The Windows of King's College Chapel Cambridge. A description and Commentary* (*Corpus Vitrearum Medii Aevi* Great Britain: Supplementary vol. I), (London: Oxford University Press for the British Academy, 1972).

Enviado: 29/09/2019

Aceptado: 21/10/2019

Philostrato. Revista de Historia y Arte, nº 6
Año 2019, pp. 24-53
DOI: 10.25293/philostrato.2019.07

Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo

Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Two ways of portraying Queen Maria Anna of Neuburg

Gloria Martínez Leiva[1]

InvestigArt

Resumen: Durante la última década del siglo XVII el retrato de corte español se movió entre el naturalismo y la idealización. Orbitó así entre la tradición que se arrastraba desde mediados de la centuria en la representación regia y los nuevos aires que llegaban de Francia. Dos pintores representan como nadie estas dos tendencias dentro de la retratística de la reina Mariana de Neoburgo, el flamenco Jan van Kessel II y el francés Jacques Courtilleau. Con este artículo queremos profundizar en sus modos pictóricos y añadir algunas obras a sus casi desconocidos catálogos.

Palabras clave: Mariana de Neoburgo, Jan van Kessel II, Jacques Courtilleau, Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello, retrato palatino, naturalismo, idealización.

Abstract: During the last decade of the Seventeenth Century the Spanish Court portrait moved between naturalism and idealization. Orbiting between the traditional from the middle of the century, and the new airs coming from France. Concerning the portraits of Queen Maria Anna of Neuburg, two painters represent these tendences like no other: The Flemish master Jan van Kessel II, and the French painter Jacques Courtilleau. Moreover, this paper is intended to delve into both painters' pictorial styles, with the aim of including works to their lesser known œuvre.

Key-words: Maria Anna of Neuburg, Jan van Kessel II, Jacques Courtilleau, Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello, Palatine Portrait, naturalism, idealization.

[1] http://orcid.org/0000-0002-7388-3989

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

Los diversos retratos que se realizaron de la reina Mariana de Neoburgo (1667-1740) durante los diez años que estuvo casada con el monarca español Carlos II permiten ver claramente la evolución de la moda y de los gustos de la Corte durante esa década. Asimismo, dejan a las claras el cambio del paradigma artístico y estético que tendrá lugar en ese tiempo, pasando del más austero hispánico al ampuloso francés. Dos pintores al servicio de la reina muestran a la perfección las dos corrientes que en el retrato se darán, por un lado, el flamenco Jan van Kessel II (Amberes, 1654-Madrid, 1711), que seguirá la formula marcada por la tradición hispánica y, por otro, el francés Jacques Courtilleau (doc. 1696-Bayona, 1713), que introducirá la triunfante corriente gala. Nuestro objetivo con este texto es dar a conocer algunas de las efigies de la soberana ejecutadas por ambos que, pese a carecer de firma o documentación concreta, hemos podido adjudicar gracias a una laboriosa investigación y recolección de retratos durante años[2].

1. Van Kessel II, el continuador de la tradición hispánica en el retrato regio

A la llegada de la reina a Madrid en 1690, el retrato de corte español seguía dominado por la simplicidad de formas y colorido que había impuesto Diego Rodríguez de Silva y Velázquez a mediados de siglo. Sus efigies directas, sin apenas aparato y simbología, y remarcando la figura de la representada sobre un fondo neutro, servirán de modelo a Juan Carreño de Miranda y a los pintores de la primera mujer de Carlos II, María Luisa de Orleans, para configurar su imagen. Crearán así un retrato interesado en la apariencia real de la representada y sin apenas presencia de elementos simbólicos, en especial en lo que a los retratos de busto se refiere[3]. Este tipo de retrato directo será la línea que continúe el pintor de Cámara del rey, Claudio Coello, quien será el encargado de plasmar a Mariana de Neoburgo nada más llegar a la Corte (Fig. 1). Probablemente el retrato que en la actualidad se encuentra en la Fundación Casa Medina Sidonia es esa primera efigie de la reina realizada por Coello a la que Palomino hace referencia en sus *Vidas*[4]*.* En el lienzo la reina aparece de tres cuartos, medio perfil y mirando directamente

[2] Dicha investigación es fruto de una tesis doctoral recientemente defendida en la Universidad Complutense de Madrid, Gloria Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo (1667-1740). Escenarios, imagen y posesiones de una reina,* Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense. (Madrid: 2019).

[3] Sirva como ejemplo de este tipo de efigies la realizada por Juan Carreño de Miranda a *María Luisa de Orleans* que se conserva en la Colección Banco Sabadell en Oviedo (óleo sobre lienzo, 63 x 60 cm). Gloria Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico", en *Carlos II y el Arte de su Tiempo,* coords. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), p. 241, Fig. 1.

[4] "Y habiéndose celebrado el segundo matrimonio del Señor Carlos Segundo en el año de 1690, retrató también Claudio [Coello] à la Reina nuestra Señora Doña María Ana de Neoburg". Antonio Palomino de

Fig. 1. Claudio Coello, *Mariana de Neoburgo*, 1690, (Óleo sobre lienzo, 106 x 86 cm). Sanlúcar de Barrameda, Fundación Casa Medina Sidonia. © Fundación Casa Medina Sidonia

al espectador. Luce vestida a la española y en su mano derecha lleva un abanico abierto de perfil, en un alarde en el manejo de la perspectiva, mientras que con su mano izquierda sujeta un pañuelo de lienzo blanco y

Castro, *El Museo pictórico y escala óptica. II. Práctica de la Pintura y III. El Parnaso español pintoresco y laureado,* (Madrid: Ed. Aguilar, 1947), p. 1064.

encaje. Aunque su figura destaca sobre el fondo, éste ya no es neutro, dado que Coello introdujo en la obra el paisaje y la luz natural, elementos que permitirán la prolongación del sencillo modelo hispánico durante unos años más. Este primer retrato de la soberana gozará de gran éxito y servirá de guía a los pintores de la reina para difundir su imagen tanto dentro como fuera de la Corte. Prueba de ello es el hecho de que se hayan encontrado al menos seis efigies que siguen con bastante fidelidad el modelo plasmado por Coello[5].

Entre los artistas que copiarán la imagen realizada por Coello estará Jan van Kessel II (Fig. 2), quien por su maestría a la hora de realizar retratos será comparado con Van Dyck[6], y que ocupará plaza de pintor honorario de la reina desde el 29 de noviembre de 1683[7]. Este lienzo sigue prácticamente el realizado por Coello y por su estilo pictórico y semejanza a la hora de realizar el rostro y los cabellos con el de la colección Abelló hemos podido atribuirlo a Jan van Kessel II[8]. Van Kessel II era un pintor de origen flamenco, cuyo padre, el también artista Jan van Kessel el Viejo (1626-1679), fue un conocido pintor de bodegones, género que marcará especialmente a su hijo, que será iniciado por él en el oficio de los pinceles. Durante el tiempo que Van Kessel el Joven sirvió a María Luisa de Orleans pintó numerosos retratos de ella y también decoró parte de la Galería del Cierzo del Alcázar[9]. El 10 de abril de 1697 Van Kessel todavía reclamaba dinero por "quantto de diez y nueve rettrattos que hizo para servizio de su Magestad la Reina nuestra señora Doña Maria Luisa de Borbon, asi de su Real Persona, como ottros que se le quedaron deviendo a el ottorgantte diferentes cantidades de maravedis…"[10]. Una vez llegada Mariana de Neoburgo, su principal función será la de retratar a la soberana durante los años que la sirvió, los cuales se extendieron incluso durante su exilio toledano.

La única obra que a ciencia cierta pintó Van Kessel II de la reina es el retrato que, junto al de su esposo, realizó para el duque del Infantado, de cuyo pago hay constancia en 7 de octubre de 1693, y que hoy se encuentra en la colección Abelló (Fig. 3)[11]. No obstante, por la proximidad estilística a

[5] Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 54-63, cats. IM13/1-IM13/6.
[6] Así lo consideró Gregorio Mayans y Siscar en su *Arte de Pintar* en 1776. Matías Díaz Padrón, "Prestigio y fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles", *Archivo Español de Arte,* 333, (2011), p. 54.
[7] Archivo General de Palacio (AGP), Personal, Cª 1314/19, s.f.; Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico (1685-1726),* (Madrid: CSIC, 2015), vol. II, p. 166.
[8] Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 54-55, cat. IM13/1. No obstante, es de notar que la obra resulta más oscura de lo habitual en Van Kessel II. Esto puede deberse, como una reciente intervención en la pintura ha demostrado, a que se encuentra bastante barrida y por lo tanto en muchos puntos es visible el color rojizo de la preparación de la pintura, lo que hace que su percepción se vea desvirtuada.
[9] Sobre las decoraciones de la Galería del Cierzo de la reina véanse Palomino, *El Museo pictórico,* p. 1089; Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña,* (Madrid: Nerea, 1989), p. 84; José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid,* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), pp. 194-195, y Ángel Rodríguez Rebollo, "A propósito de Luca Giordano: Los Reales Sitios durante el reinado de Carlos II. Una aproximación a través de los inventarios", en *Carlos II y el Arte de su Tiempo,* coords. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 117-118.
[10] AGP, Personal, Cª 1314/19, s.f.
[11] Aterido, *El final del Siglo de Oro*, vol. II, p. 167; Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 89-92, cat. IM21.

Fig. 2. Jan van Kessel II (atribuido), *Mariana de Neoburgo*, 1690, (Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm). Madrid, Colección particular. © Fotografía: Joaquín Cortés

éste, se le han podido atribuir seis obras más, desde el que acabamos de citar copiando a Coello a los que analizaremos a continuación. Sin embargo, todavía es muy probable que surjan más pinturas de su mano ya que, por ejemplo, sabemos que el Museo Nacional del Prado poseía un retrato de "Dª Mariana de Neubourg segunda esposa de Carlos II en pié de Tamaño Natural original de Wantressel", que fue donado por Vicente y Mariano Carderera al museo el 5 de julio de 1880[12]. El retrato fue seleccionado entre las dieciséis pinturas que fueron cedidas en depósito a la Diputación provincial de Santiago de Cuba en 1893[13] y se encuentra en paradero desconocido desde 1902[14].

[12] *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. III Nuevas Adquisiciones, Museo Iconográfico y Tapices,* (Madrid: Museo del Prado, 1996), p. 140, nº 509.
[13] Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP), Cª 90, leg. 15.19, exp. 18_1.
[14] Martha Elizabeth Laguna Enrique, *El Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de pintura española del siglo XIX,* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013), pp. 420-421.

Fig. 3. Jan van Kessel II, *Mariana de Neoburgo*, 1690-1693, (Óleo sobre lienzo, 29,5 cm ∅). Madrid, Colección Abelló. © Fotografía: Joaquín Cortés

El retrato de busto realizado por Van Kessel II para el duque del Infantado sigue una fórmula cercana a la efigie creada por Claudio Coello[15]. En él la reina aparece reflejada en un escenario que ya no es neutro, sino que tras ella se entreabre un cortinaje que deja ver un paisaje y un trozo de columna. La luz más clara, contrastando menos las luces y sombras, y el colorido más vivo e intenso, unido al paisaje, comenzarán a llevar al retrato regio hacia un nuevo horizonte. De hecho, en algunos retratos para la nobleza Van Kessel había comenzado ya a experimentar con la apertura total hacia el paisaje exterior, como es el retrato que aquí atribuimos por primera vez al artista y creemos que podría representar a *María Nicolasa de la Cerda* (Fig. 4), hija

[15] María 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), pp. 199-200, fig. 179; Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda,* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010), p. 588, cat. MN5; Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", p. 221, Fig. 4.

pequeña del VIII duque de Medinaceli, valido de Carlos II, nacida en 1680. El destacado lugar que en la corte ocupaba Juan Francisco de la Cerda le permitió estar en contacto con los pintores al servicio de los soberanos, de hecho se conserva un retrato de él realizado por Claudio Coello[16]. Dada la edad de la representada, unos cinco años, y las similitudes del jardín con el de la residencia que el duque de Medinaceli poseía en el Paseo del Prado, con fuentes y una alta tapia con nichos y esculturas[17], creemos que podría tratarse de la hija pequeña del duque y que pudo ser realizado hacia 1685. Este retrato consta en la actualidad en el inventario del Museo del Prado como retrato anónimo de *Niña cogiendo un lirio*. La dulzura del rostro, el colorido vivo, el contraste entre una luz clara y sombras cuidadosamente empleadas, la realización de tejidos y bordados, etc. poseen la misma calidad y características que se observan tanto en la efigie de *Mariana de Neoburgo* de la colección Abelló como en el retrato de *Familia en un jardín*, cuadro éste fechado y firmado por Van Kessel II en 1679 (Fig. 5)[18]. Asimismo, las fuentes y esculturas de este último lienzo son muy similares y presentan la misma técnica que las que podemos observar en el retrato de la niña[19].

El retrato en tondo de Van Kessel II de la colección Abelló, que tiene como pareja otro del rey Carlos II, resulta muy interesante ya que, gracias a las investigaciones realizadas por el profesor Aterido, se ha podido saber que ambos fueron en su origen concebidos como lienzos rectangulares, en los que se representaba una guirnalda de flores en cuyo centro estaba la efigie de los monarcas[20]. En algún momento entre mediados de los siglos XVIII y XIX se cercenaron separando el retrato de la guirnalda y es por ello que los tondos presentan un aspecto irregular y deshilachado. La tipología de las guirnaldas con escenas en su interior contenía con mayor frecuencia iconografías religiosas o alegóricas como, por ejemplo, la *Guirnalda con el Niño Jesús y san Juan* que se conserva en el Prado[21]. El cobre está firmado en la parte inferior "J.V. Kessel. Fecit", y aunque en las colecciones del museo está atribuida a Jan van Kessel el Viejo tanto la pincelada, como el colorido, con

[16] Museu Nacional D'Art de Catalunya, óleo sobre lienzo, 81,5 x 60,5 cm. (nº inv. 064995-000).
[17] Resulta curioso que Van Kessel el Joven tenga también atribuida a sus pinceles hacia esas mismas fechas (1686) una *vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado* en la que se puede observar exteriormente la residencia del duque. Museo Thyssen-Bornemisza, óleo sobre lienzo, 164 x 445 cm. (nº inv. CTB.19998.81). (En web: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/kessel-iii-jan-van-attributed/view-carrera-san-jeronimo-and-paseo-prado, consultada: 22 de septiembre de 2019).
[18] La calidad de esta obra le llevó a afirmar a Palomino que si no hubiera sido por la firma "sería reputado por obra de Van Dyck". Matías Díaz Padrón, "Van Dyck: La influencia del retrato del más prestigioso discípulo de Rubens en la pintura española del siglo XVII", *Anuario de Estudios Atlánticos,* 54-II, (2008), p. 246.
[19] También el escenario guarda semejanza con el *Retrato de familia*, atribuido con acierto por el profesor Enrique Valdivieso a Jan van Kessel el Joven, que salió a la luz en 1983. Enrique Valdivieso González, "Un nuevo retrato de familia de Jan Van Kessel, el Joven", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 49, (1983), pp. 492-493. (En web: https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Kessel%2C+Jan+van+%28II%29&query=&start=13, consultada: 20 de octubre de 2019).
[20] Aterido, *El final del Siglo de Oro*, vol. I, p. 82.
[21] Museo Nacional del Prado (MNP), óleo sobre cobre, 101 x 80 cm. (nº cat. P001552).

Fig. 4. Jan van Kessel II (atribuido), Posible retrato de *María Nicolasa de la Cerda, hija pequeña del VIII duque de Medinaceli*, ca. 1685, (Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm). Madrid, Ministerio de Administración Pública, en depósito del Museo Nacional del Prado (nº cat. P006347). © Museo Nacional del Prado

un mayor uso de los contrastes lumínicos, encajan mejor dentro de la producción de Van Kessel II, quien también representó con maestría las diversas especies botánicas. En el cobre el espacio dedicado a la escena religiosa tiene forma circular y sus dimensiones rondan los treinta centímetros de circunferencia, características muy similares al tondo Abelló. Esto nos ha permitido reconstruir cómo podría haber sido el aspecto del lienzo

Fig. 5. Jan van Kessel II, *Familia en un jardín*, 1679, (Óleo sobre lienzo, 127 x 167 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado (nº cat. P002525). © Museo Nacional del Prado

pintado originalmente por Van Kessel el Joven antes de que los retratos fueran separados de la guirnalda (Fig. 6). Se conservan algunos ejemplos de obras en los que las guirnaldas se utilizaron en el género del retrato, consiguiendo así sacralizar esas imágenes y permitiendo a través de flores y frutos añadir elementos iconográficos que aportaban significación. Es el caso del *Retrato del rey Christian V de Dinamarca* realizado por Jan Pauwel Gillemans el Joven (1651-1704), artista flamenco especializado en naturalezas muertas, con el soberano en el centro de la composición representado de busto en el interior de una ojiva y rodeado de una guirnalda de flores y frutos[22]. Los retratos ejecutados por Jan van Kessel II estaban pues en consonancia con otros realizados en Europa en las postrimerías del siglo XVII.

Finalmente, respecto a este retrato de Van Kessel II de la colección Abelló queremos hacer una última consideración. A través de la fotografía antigua que de la obra se conserva en el Instituto del Patrimonio Histórico Español[23],

[22] Hillerod (Dinamarca), The National Museum of History Frederiksborg Castle (nº inv. R192).
[23] Casa Moreno, Archivo de Arte Español, nº inv. 01627_B. (En web: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=MORENO/preview/01627_B_P.jpg, consultada: 20 de octubre de 2019).

Fig. 6. Reconstrucción del hipotético aspecto del retrato de la reina Mariana de Neoburgo por Jan van Kessel II. © Fotomontaje de la autora (Imágenes utilizadas: Jan van Kessel II, *Guirnalda con el Niño Jesús y san Juan*, finales del siglo XVII, (Óleo sobre cobre, 101 x 80 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado (nº cat. P001552); y Jan van Kessel II, *Mariana de Neoburgo*, 1690-1693, Madrid, Colección Abelló. (Fig. 1)

se puede apreciar cómo el peinado de la reina había sufrido un retoque, presentando un tupé en la parte delantera del cabello, para acomodarlo a la moda de hacia 1692-1693 y así actualizar la imagen de la soberana antes de la entrega de las pinturas al duque del Infantado en 1693[24]. Este repinte, seguramente realizado por el propio artista flamenco, fue levantado con una restauración posterior de la obra, posiblemente al ser adquirido por la colección Abelló, desvirtuando así el aspecto y cronología de la obra.

[24] El 7 de octubre de 1693 se pagaron 1.200 reales a Jan van Kessel "en que se ajustaron dos Retratos que hizo de orden de su exª". Aterido, *El final del Siglo de Oro*, vol. I, p. 170, nota 256.

La imagen del tondo Abelló, todavía sin haberse levantado el repinte del cabello, es prácticamente idéntica a la de otro retrato de la reina que puede ser atribuido a Van Kessel II con bastante certeza[25]. Se trata de una efigie en busto de la soberana que se conserva en una colección particular madrileña. La obra, de una inmensa calidad, muestra exactamente la misma técnica a la hora de realizar los caireles del pelo y el rostro de la soberana. Asimismo, el paisaje del fondo es idéntico en ambos lienzos, pero en este caso con una luz crepuscular de atardecer en vez de clara de día como en el tondo[26].

Otro de los primeros retratos que se debió de realizar de Mariana poco después de su llegada a Madrid fue el de la "Quadra del Mediodía" en El Escorial (Fig. 7)[27]. En 1681 Juan Carreño de Miranda había pintado para ese espacio un retrato de Carlos II y otro de María Luisa de Orleans, para reemplazar sendas efigies realizadas por Juan Bautista Martínez del Mazo de *Carlos II niño* y *Mariana de Austria*. Carlos II fue retratado por Carreño con armadura[28], siguiendo el mismo modelo que el propio pintor había realizado para ser llevado a Francia con motivo de las negociaciones de la boda con María Luisa de Orleans en 1679. Por su parte, el de María Luisa de Orleans, que se consideraba réplica de la obra del Monasterio de Guadalupe en Cáceres[29], se sustituyó tras su muerte por uno de *Mariana de Neoburgo*, que no es otro que del que aquí tratamos. En éste la reina aparece representada de cuerpo entero con un traje de seda azul bordado en oro y plata, luciendo en el pecho un gran joyel en forma de lazo. Su larga melena está peinada con raya al medio y dos caireles trenzados descansan sobre sus hombros. El escenario en el que se sitúa es una sala con suelos ajedrezados en blanco y tierra. A su derecha se vislumbra uno de los bufetes con pies de leones de bronce del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid. Sin embargo, el paisaje que se deja entrever por el lado izquierdo de la composición, al igual que ocurre con el navío luchando en el mar que puede observarse en el retrato de su esposo, no corresponde con esa ubicación. Así pues, se usó el bufete como elemento simbólico de la monarquía y de la Casa de Austria, objeto de los más representativos en la configuración del retrato regio que ya había utilizado Carreño, pero el escenario es una fabulación.

El retrato de Mariana para la "Quadra" está atribuido a Claudio Coello, considerándose como la configuración por parte de éste de un nuevo prototipo oficial para representar a la soberana. Sin embargo, tres son los motivos por los que lo consideramos obra de Van Kessel II. El primero de

[25] Madrid, Colección particular, óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm. (En web: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=INFORMACION%20ARTISTICA%20-%20JUNTA%20TESORO/preview/AJP-0587_P.jpg, consultada: 20 de octubre de 2019).
[26] Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 96-99, cat. IM23.
[27] Para lo relativo a las decoraciones de la Quadra del Mediodía y al cuadro de Mariana en concreto: Carmen García-Frías, "La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio del Escorial", en *El Monasterio del Escorial y la pintura,* (San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001), pp. 418-419; Carmen García-Frías, "Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo de 1755", *Reales Sitios,* 150, (2001), pp. 16-25; Pascual Chenel, *El retrato de Estado*, pp. 105, 582-583, cat. MN2; Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", p. 223; *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López,* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2014), pp. 250-253, cat. 42; y Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 64-70, cat. IM14.
[28] MNP, óleo sobre lienzo, 232 x 125,5 cm. (nº cat. P007101).
[29] Real Monasterio de Guadalupe, óleo sobre lienzo, 210 x 147 cm.

ellos es la existencia de un lienzo que muestra a *María Luisa de Orleans* con la misma iconografía[30]. Este óleo, posiblemente copia de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia del cuadro que Carreño pintó para El Escorial, indicaría que no se creó ningún prototipo nuevo para representar a Mariana de Neoburgo. Probablemente se consideró inadecuado romper el perfecto *pendant* que los lienzos de ambos soberanos debían conformar, abiertos los dos por un extremo a un paisaje y apoyándose cada uno en uno de los bufetes del Salón de los Espejos, y que por ello lo más conveniente era copiar el modelo ya existente, cambiando tan sólo el rostro de la soberana. Semejante labor de "copia" parece muy por debajo de la cualificación de Claudio Coello, encargado de configurar los modelos que otros pintores debían seguir. Un segundo motivo lo encontramos en el inventario a la muerte de Carlos II donde esta obra se atribuye a "Un Pinttor Moderno" y no a Coello[31], artista sobradamente conocido en el monasterio y que debería haber sido identificado por el encargado de la relación testamentaria, ya que estuvo durante largo tiempo pintando en el lugar *La Sagrada Forma de Gorkum*. Por último, aunque el lienzo tiene una gran calidad, muestra un colorido más apagado de lo habitual en Coello, sobre todo en lo que a los tonos azules se refiere; un rostro más plano y una carnalidad y profundidad psicológica menor que el retrato de Medina Sidonia, obra ésta indudable del artista madrileño. Por todo ello consideramos que el lienzo para la "Quadra" del Escorial debe ser atribuido a Jan van Kessel II, cuya calidad pictórica se asemeja más a lo plasmado en este óleo.

Tras la muerte de Coello en 1693, durante un tiempo el retratista principal que quedará al cargo de la representación de la reina será Jan van Kessel el Joven. Éste no sólo realizará lienzos sino también retratos en miniatura de los soberanos[32], como las exquisitas obras a lo divino en las que la soberana aparece representada como santa Elena (véase Fig. 14), y el rey se muestra como san Fernando[33]. Los soberanos aparecen "travestidos" como dos de los santos más importantes de la cristiandad, dándose además el hecho de que

[30] MNP, óleo sobre lienzo, 210 x 123 cm. (nº cat. P007190). Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", p. 223, Fig. 8; Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, p. 66.

[31] "Yttem Ottros dos Rettrattos de el señor Rey Don Carlos Segundo y el Otro de su Señoria Ulttima Sposa del mismo tamaño el de Su Magesttad de mano de Carreño y el de la Reyna nuestra Señora de Un Pinttor Moderno el de Su Magesttad tasado en mill ducados y el Ottro en quinienttos ducados… 16.500". Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaría de Carlos II,* (Madrid: Museo del Prado, 1985), vol. III, p. 93, nº 18.

[32] Del trabajo como miniaturista de Van Kessel II ya teníamos noticia ya que fue el encargado de realizar los retratos de Carlos II que se pusieron en las joyas encargadas tanto por Mariana de Austria como por el rey para regalar a Mariana de Neoburgo con motivo de su enlace. Juan Ramón Sánchez del Peral, "Jan van Kessel II y la Joya Grande de Mariana de Neoburgo: consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II", *Reales Sitios*, 150, (2001), pp. 65-74.

[33] Las miniaturas pertenecieron a la Galería Caylus y en la actualidad se encuentran en una Colección particular, óleo sobre cobre, 79 x 65 mm c/u. Agradecemos a Caylus la información y las imágenes para este texto. Véanse José Luis Sancho y Gloria Martínez Leiva, "¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Reales Sitios (1650-1700)", en *Cortes del Barroco, de Bernini y Velázquez a Luca Giordano,* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003), p. 94, Fig. 66; Pascual Chenel, *El retrato de Estado*, p. 135, Fig. 79; Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", p. 225, Fig. 9; Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 181-183, cat. IMR3.

Fig. 7. Jan van Kessel II (atribuido), *Mariana de Neoburgo*, 1690, (Óleo sobre lienzo, 204 x 114,5 cm). Madrid, Patrimonio Nacional (nº inv. 10034432). © Patrimonio Nacional

ambos fueron monarcas. San Fernando fue el primer rey santo español, canonizado en 1671 por Clemente X, reinando ya Carlos II; y santa Elena fue la madre del primer emperador romano del cristianismo. Ambos santos son reconocidos por su lucha en pos de la defensa del catolicismo frente a la

herejía, papel que asumieron como propio también Carlos II y Mariana de Neoburgo, y en el que estas delicadas miniaturas hacen un especial hincapié.

En estos pequeños retratos vemos cómo los soberanos ya no visten a la española y lucen pelucas *infolio* a la moda francesa. Desde los años setenta la moda francesa había hecho su entrada en la Corte. La llegada del sastre Joseph Capret, que realizó algunos trajes para el rey, y la posterior llegada de María Luisa de Orleans y de su guardarropa Claudio Bretón, facilitaron la difusión de los diseños franceses, los cuales se impondrán definitivamente a finales de la centuria[34]. De otra parte, tras la enfermedad que sufrirán Carlos II y Mariana de Neoburgo en el verano-otoño de 1696[35], ambos tendrán que raparse la cabeza y empezarán a usar pelucas empolvadas a la moda francesa[36]. Ese nuevo gusto de la soberana por las pelucas hará que el Delfín de Francia, para ganarse su apoyo en la Corte, le enviase en 1698 "un collar de perlas que valía 25.000 doblones…; así como una peluca rubia"[37]. También hay constancia de que ese mismo año, el 11 de abril, el embajador francés en España, el marqués de Harcourt, enviaba una carta con la medida de la cabeza de la reina y muestras de su cabello para que se mandara desde Francia suficiente material para que su peluquero pudiera realizarle dos pelucas[38].

Luciendo la peluca *infolio* y dejando traslucir perfectamente la asunción de la moda francesa por parte de la reina hay otro retrato, en colección particular madrileña, que por su gran naturalismo y tremenda semejanza con las obras anteriores a la hora de recrear los detalles de la indumentaria y las joyas, puede ser también atribuido a Jan van Kessel II (Fig. 8)[39]. Esta efigie fue ampliamente copiada y difundida por los pintores que conformaban el obrador de la Corte, aunque con desigual fortuna[40]. En estos retratos podemos ver cómo la reina luce la peluca *infolio*, las cejas rasuradas, el collar de gruesas perlas regalo del Delfín de Francia y un traje sumamente ornamentado, rematado en el escote con multitud de capas de tul y encaje. Dado el deteriorado aspecto que presenta Mariana, estos retratos pueden fecharse

[34] Margarita de Alfonso Caffarena, *Las relaciones artísticas Hispano-francesas en torno a la reina María Teresa de Austria (1660-1683),* tesis doctoral inédita, Universidad de Granada. Granada, 2016, p. 402.; Arianna Giorgi, *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII,* (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), pp. 153-202.

[35] En la Biblioteca Nacional se encuentra un romance que da gracias por la recuperación de los reyes: *En la dolencia, y convalecencia de nuestros inclytos monarcas…* Biblioteca Nacional de España (BNE), VE/129/35. En éste se hace una referencia disimulada a la pérdida del cabello por parte de ambos: "Como colgarán las Calles/ cada uno como pueda/ y también creo, que avra/ quien cuelgue su cavellera". Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", p. 224.

[36] De la enfermedad y sus consecuencias nos habla Gabriel de Maura, *Vida y reinado de Carlos II,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1942), vol. III, p. 109.

[37] Adalberto de Baviera, *Mariana de Neoburgo, Reina de España,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1938), p. 214.

[38] Alfonso Caffarena, *Las relaciones artísticas*, pp. 403-403 y p. 571, anexo 15; Margarita de Alfonso Caffarena, "Intercambio de objetos suntuarios y productos de lujo entre las cortes de Madrid y París en torno a las reinas María Teresa de Austria y María Luisa de Orleans", *Reales Sitios,* 204, (2015), pp. 61-62.

[39] Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 120-121, cat. IM30.

[40] Para las distintas copias de esta obra Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 122-124, cats. IM30/1 a IM30/3.

Fig. 8. Jan van Kessel II (atribuido), *Mariana de Neoburgo*, ca. 1698, (Óleo sobre lienzo, 68 x 55,5 cm). Madrid, Colección particular. © Fotografía de la autora

hacia 1698. En tan sólo ocho años, la reina pasó de ser una joven atractiva a una mujer muy avejentada debido a los agresivos tratamientos a los que los médicos la sometían para quedar embarazada, lo que hizo que en poco tiempo se debilitara su fuerte naturaleza.

2. Un cambio en el paradigma estético, la idealización de los retratos de Jacques Courtilleau

Ese deteriorado aspecto físico de la soberana y su deseo de no querer verse de ese modo explicaría en parte el cambio de paradigma estético, del realismo a un retrato más idealizado, y que por ello se buscase un nuevo retratista que pudiese plasmar con un lenguaje diferente, más acorde con los nuevos gustos, a la soberana[41]. Es así como pudo recalar en la Corte el pintor francés Jacques Courtilleau (doc. 1696-1713). De este artista desconocemos su lugar

[41] Durante los primeros años de Carlos II el pintor Sebastián Herrera Barnuevo también se acogerá a una fórmula más idealizada y simbólica de representar al futuro monarca, debido al aspecto enfermizo y débil de éste. Valentina Bun, "El retrato de la Corte española de la segunda mitad del siglo XVII", *Temas y formas Hispánicas: Arte, cultura y sociedad,* eds. Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, (BIADIG, Biblioteca Áurea Digital del Griso, 2015), pp. 45-46.

Fig. 9. Jacques Courtilleau, *Mariana de Neoburgo, reina de España*, 1700, (Óleo sobre lienzo, 224 x 125 cm). Palma de Mallorca, Comandancia General de Baleares, en depósito del Museo Nacional del Prado (nº cat. P005384). © Museo Nacional del Prado

Fig. 10. Jacques Courtilleau, *Mariana de Neoburgo, reina de España*, ca. 1698-1700, (Óleo sobre lienzo, 206 x 110 cm). París, Embajada de España, en depósito del Museo Nacional del Prado (nº cat. P006193). © Museo Nacional del Prado

de nacimiento, formación artística o cómo llegó a Madrid[42]. Courtilleau será pintor de cámara de la reina y desde su llegada en 1696 impondrá unos nuevos cánones artísticos. Aquí se le rebautizará como Diego del Curtillo, modo en el que aparecerá en algunos de los documentos[43]. De los retratos que Courtilleau realizará de la reina, y a los que posiblemente se hace referencia en el expediente personal de éste[44], tan sólo se conserva uno

[42] Entre los historiadores que recientemente han dedicado parte de sus investigaciones a indagar sobre la figura de Jacques Courtilleau está el profesor Ángel Aterido. A él debemos buena parte de los datos que aquí proporcionamos, ya que gentilmente nos ofreció información inédita de su tesis doctoral. Desde aquí queremos darle nuestro más profundo agradecimiento. Ángel Aterido, *La pintura del último barroco en Madrid (1685-1726) de Carreño a Palomino. El final del Siglo de Oro,* tesis doctoral, Universidad Complutense. (Madrid: 2011), pp. 120-122.

[43] Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los pintores de Cámara de los Reyes de España,* (Madrid: Hausser y Menet, 1916), p. 110; Juan José Luna, "Introducción a la pintura francesa en la corte de Madrid. De Felipe III a Felipe V", en *Miguel Ángel Houasse (1680-1730),* (Madrid: Museo Municipal, 1981), p. 60; Aterido, *La pintura del último barroco*, p. 120.

[44] En un documento fechado el 3 de mayo de 1700 y remitido a la reina se manifiesta que: "El rey me manda remita a V.E. el memorial adjunto de Don Diego Curtillo para que V.E., se ynforme lo que valen las pinturas que en el expresa…". Desgraciadamente no se ha localizado dicho memorial por lo que desconocemos el número de pinturas que en él se precisarían. AGP, Expedientes Personales, Cª 16810/13.

fechado y firmado por el artista: "Iacobus Curtillo anno 1700". Se trata de la efigie de la soberana de cuerpo entero que pertenece al Museo del Prado (Fig. 9)[45], obra que parece que formó parte de las decoraciones del Buen Retiro desde antiguo ya que figura tanto en el inventario de 1772[46], como en la testamentaría de Carlos III y en el del Real Sitio de 1808[47]. Sin embargo, la calidad de esta obra es más bien discreta. Esto podríamos achacarlo, en parte, a los repintes, ya que debido a su mal estado de conservación pasó en 1772 por el taller del pintor Andrés de la Calleja para su compostura, pero no obstante la rigidez y frialdad de la pintura es patente[48]. El lienzo permite, sin embargo, ver claramente un cambio absoluto en los gustos, no sólo a la hora de la representación, sino también en la vestimenta y joyas de la reina, y una renovación del modelo con el que se realizaba el retrato oficial de la soberana. En éste aparece nuevamente con la peluca *infolio* y en el jubón, basquiña y mangas hay numerosos broches de diamantes que adornan el traje, el cual sigue la recargada moda francesa del momento, con presencia de abundantes puntillas, bordados y recamados de oro. Otra de las grandes novedades es la apertura total del escenario al paisaje, pero sobre todo destaca la presencia de elementos simbólicos que nos hablan de su condición de reina, como son la corona y el cetro real, que se sitúan sobre un bufete redondo, algo que rompe con la austeridad de los retratos hispánicos que habíamos estudiado anteriormente. Hasta ese momento la propia presencia regia y su indumentaria hablaba sobre el estatus del representado, a partir de ahora toda una serie de elementos iconográficos se introducirán en los lienzos: coronas, cetros, mantos de armiño, etc., para hacer hincapié en el alto rango del efigiado.

De cronología y características semejantes a este retrato se conserva otra efigie de la reina en la embajada de España en París, que pertenece al Museo del Prado (Fig. 10)[49]. Representa a *Mariana de Neoburgo como reina de España*[50], y en ésta tanto el escenario, el bufete sobre el que la reina apoya su mano, el enlosado, como el tipo de corona real, toda rodeada de perlas,

[45] Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 137-138, cat. IM34.
[46] Seguramente se trata de la obra descrita como: "1148. Otro lienzo que contiene un Retrato de la S^{ra}. d^{a}. Mariana de vara y media de ancho, y dos varas de alto". AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 45.
[47] En ambos inventarios figura bajo la misma descripción: "1348. Otra de Jacobo Curtillo en el año de 1700, con el retrato de una Reyna, de dos varas y media de alto y vara y tercia de ancho… 100rs". AGP, Administrativa, leg. 38, exp. 59; Fernando Fernández Miranda, *Inventarios Reales. Carlos III (1789-1790),* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1988), vol. I, p. 353, nº 3711.
[48] Con esta apreciación está de acuerdo Olivier Ribeton, "Robert Gabriel Gence, vers 1670-1728 et quelques portraitistes travaillant pour la région de Bayonne dans la première moitié du XVIII^{e} siècle. Essai de catalogue", *Les Cahiers d'Histoire de l'Art,* 8, (2010), p. 141, Fig. 6; y Alfonso Caffarena, *Las relaciones artísticas*, p. 405.
[49] Éste procede de los fondos del Museo de la Trinidad y no de la colección real. En el inventario de la Trinidad se describe bajo el nº 961: "Retrato de una reyna, vestida de blanco y manto azul, con un lazo encarnado en el pecho y apoyando la mano Dra sobre un perrito q^{e} esta en una mesa fig^{a} tam^{o} nat^{l} y cuerpo ent^{o}. Rectf^{do} alto 2,06 ½ ancho 1,10. Este cuadro tiene un sobrante de lienzo á los dos lados q^{e} se dobla por detrás". *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II El Museo de la Trinidad,* (Madrid: Museo del Prado, 1991), p. 296, cat. 961; Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", pp. 226-227, Fig. 11; Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 130-132, cat. IM32.
[50] Tanto Luna como Aterido también consideraron que se trataba de una obra de Jacques Courtilleau con anterioridad a nosotros. Luna, "Introducción a la pintura…", p. 60 y Aterido, *La pintura del último barroco*, p. 121, nota 313. Posteriormente la Dra. de Alfonso también ha señalado esa posibilidad. De Alfonso Caffarena, *Las relaciones artísticas*, p. 405. Olivier Ribeton, sin embargo, atribuye la obra a Robert Gabriel Gence y la data hacia 1711. Ribeton, "Robert Gabriel Gence…", p. 148, Figs. 21 y 22.

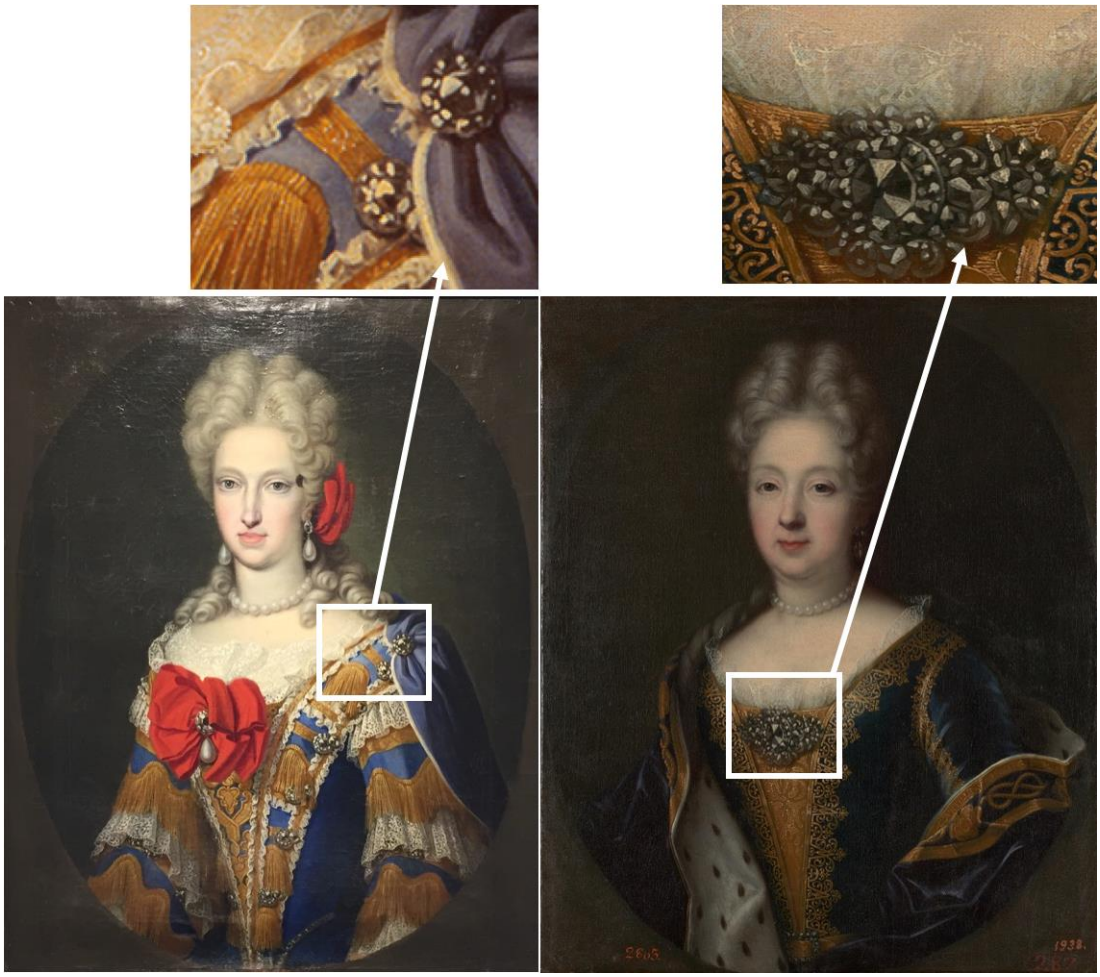

Fig. 11. Comparativa entre Jacques Coutilleau, *Retrato de Mariana de Neoburgo*, ca. 1700, (Óleo sobre lienzo, 83 x 62 cm). Chiusa (Italia), Museo Cívico; y el *Retrato de Maria Giovanna Battista, duquesa de Saboya*, 1702, (Óleo sobre lienzo, 72 x 63 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado (nº cat. P002241). © Composición de la autora

son idénticos a los utilizados por Courtilleau en el lienzo firmado del Prado. Asimismo, lo distante del personaje, la carencia de profundidad psicológica de éste y la frialdad y rigidez de la pintura apuntarían a la autoría del pintor francés. En cuanto al aspecto de la reina, éste sigue trasluciendo el gusto por la moda gala, tanto es así que incluso al lado de su ojo izquierdo luce una *mouche* o lunar postizo, muy popular en la Francia del momento. Otro detalle interesante es que la soberana apoya su mano derecha sobre un pequeño perrito de pelaje blanco y negro de la raza conocida como *King Charles*, referencia directa a la fidelidad de ésta hacia su consorte, el rey Carlos II. En un momento en el que las diversas potencias europeas peleaban por ganarse el favor de la soberana y en el que todos sus gestos eran interpretados como apoyo o agravio hacia los intereses sucesorios de éstas, parece que Mariana

decidió tomar partido por sí misma y su esposo e intentó dejar clara su postura a través de sus retratos[51].

Siguiendo exactamente el modelo del retrato de la embajada de España, pero en busto, se encuentra en el Museo Cívico de Chiusa (Italia) otra efigie de la reina[52]. Ésta presenta el mismo peinado, traje, gran lazo rojo en el pecho con una perla en colgante, joyas, etc., que la de la embajada parisina. Incluso el *mouche* en el rostro nos habla de que ambas obras derivan de un mismo modelo común. La única diferencia entre estos retratos es que mientras el fondo de la seda del vestido en la efigie de la embajada francesa es blanco, en el de Chiusa es azul, y que el escote amplio del jubón en la obra que fue donada al Tesoro de Loreto fue tapado con una puntilla para hacer más decoroso el retrato regio dado su destino a una institución religiosa. La efigie, pese a presentar también cierta frialdad, resulta más delicada de facciones, y su colorido, gracias entre otras cosas al contraste lumínico que proporciona el fondo neutro de color oscuro, resulta muy próxima al retrato de la *Duquesa de Saboya* firmado por Courtilleau y fechado en 1702 del Prado[53]. Esto unido a la peculiar forma de realizar las gemas por parte del artista galo, a base de prismas geométricos en diversas tonalidades de grises, que estaría presente tanto en los retratos firmados de la *Duquesa de Saboya* y el de *Mariana* del Prado como en el de la embajada de París y en el de Chiusa, permite afianzar por completo la autoría de todas estas obras a Courtilleau (Fig. 11)[54].

Ese también sería el caso de los retratos que se conservan en el Convento de Bressanone (Italia), procedentes de Chiusa, en los que se muestra a *Carlos II y Mariana de Neoburgo* (Fig. 12)[55]. Éstos fueron enviados para conmemorar la fundación del convento de los frailes capuchinos de Chiusa por parte de la reina hacia 1700. De hecho, en su mano derecha ésta porta los planos de construcción del edificio. En el de la soberana, tanto el rostro como el peinado son muy semejantes a los que ya mostraba en las obras de la embajada parisina y del museo Cívico que acabamos de analizar. Eso unido al hieratismo en la representación y a la nula captación psicológica de la efigiada hace que lo atribuyamos a Courtilleau en una fecha de realización próxima a 1700. De este lienzo existió otra versión, pero en el que la reina no lleva ningún plano en su mano, que fue publicado por Adalberto de Baviera y que también estuvo en el convento de Chiusa y desapareció en fecha incierta de allí[56]. Éste posee

[51] Sobre la intencionalidad política de algunas de las efigies de Mariana de Neoburgo véase Gloria Martínez Leiva, "Imagen y poder: La impronta de la reina Mariana de Neoburgo en el retrato de Corte español", en *Las mujeres y las artes en la Corte española de la Edad Moderna. Seminario Internacional,* coord. Beatriz Blasco Esquivias, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, en prensa).
[52] Museo Cívico de Chiusa (Italia), óleo sobre lienzo, 83 x 62 cm. Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 132-133, cat. IM32/1.
[53] MNP, óleo sobre lienzo, 72 x 63 cm. (nº cat. P002241).
[54] Queremos agradecer a la Dra. Gudrun Maurer que nos enseñara en los almacenes del Museo Nacional del Prado el retrato de la *Duquesa de Saboya* firmado por Jacques Courtilleau y nos permitiera su análisis detallado para poder afianzar la atribución de estas obras al artista francés.
[55] Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 139-140, cat. IM35.
[56] Baviera, *Mariana de Neoburgo,* p. 16; Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 140-141, cat. IM35/1.

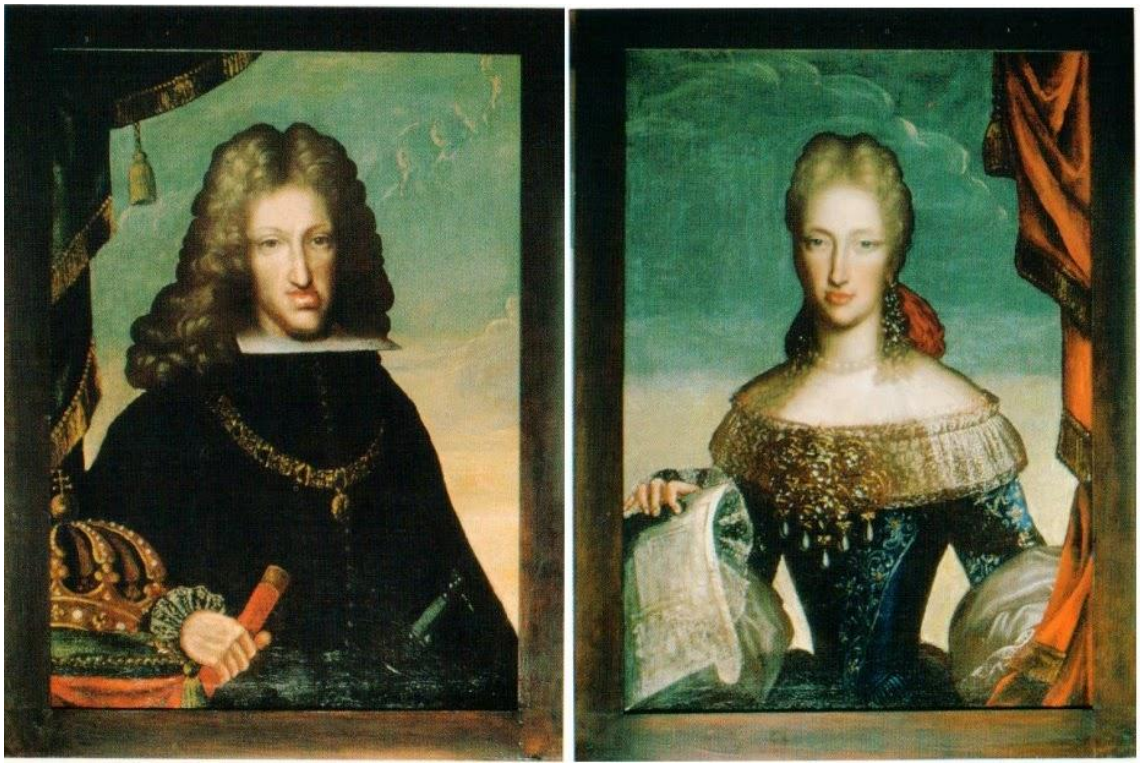

Fig. 12. Jacques Courtilleau, *Carlos II y Mariana de Neoburgo*, ca. 1700, (Óleo sobre lienzo, 62 x 43 cm c/u). Convento de Bressanone, Italia. © Convento de Bressanone

idénticas características, por lo que también consideramos que pudo haber salido de los pinceles del artista francés.

3. Buscando una nueva iconografía: los primeros retratos de Mariana de Neoburgo como viuda

El 1 de noviembre de 1700 fallecía en el Alcázar de Madrid Carlos II. Éste había dejado estipulado en su testamento como heredero al nieto de Luis XIV y mandaba que, hasta la llegada del duque de Anjou, futuro Felipe V, la nación debía ser gobernada por una Junta de Gobierno compuesta por la reina, el cardenal Portocarrero, el presidente de Castilla y el de Aragón, el Inquisidor General, el conde de Benavente y el conde de Aguilar, como consejero de Estado. Desde el primer momento la soberana se lleva "mal con los ministros de la Junta de Regencia y no asiste a las sesiones"[57]. No obstante, ella intentó reforzar su figura, como reina viuda y como gobernadora regente del reino, no sólo en el interior de la península sino también en el exterior. Para ello se servirá de sus retratos como mensaje político e intentará afianzar su figura como reina viuda[58].

[57] Maura, *Vida y reinado,* vol. III, p. 432.
[58] Sobre esos intentos de hacer visible su figura como reina viuda ya trató el artículo de Carmen Sanz Ayán, "La reina viuda Mariana de Neoburgo (1700-1706). Primeras batallas contra la invisibilidad", *Las*

Fig. 13. Jacques Courtilleau, *Mariana de Neoburgo con el retrato de su difunto esposo Carlos II,* 1700-1701, (Óleo sobre lienzo, 127 x 104 cm). Poggio a Caiano (Italia), Museo de la Villa Medicea di Poggio a Caiano (nº inv. 00375071). © Gallerie degli Uffizi

En este contexto es como hay que leer y entender el retrato realizado por Jacques Courtilleau de *Mariana de Neoburgo portando el retrato de su difunto*

relaciones discretas entre las Monarquía Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX), coords. J. Martínez Millán y M.P. Marçal Lourenço, (Madrid: Editorial Polifemo, 2009), vol. I, pp. 459-482.

esposo Carlos II (Fig. 13)[59], en el que queda plasmado tanto el dolor por la pérdida de su esposo como su papel de reina viuda y regente. El modelo escogido por Courtilleau fue el establecido en Francia a mediados del siglo XVII tras la muerte de Luis XIII, cuando Ana de Austria se hizo con la regencia de Francia durante la minoría de Luis XIV[60]. En este lienzo se expresaba tanto la continuidad dinástica, como el papel de la reina de regente y el duelo por la muerte de su esposo. Esta iconografía gozará de gran éxito e impacto en la Europa de la segunda mitad del siglo XVII extendiendo su uso a otras monarquías[61]. Con esta elección del modelo francés se dejaban varias cosas claras. No se miró a la tradición española, Mariana no podía ni quería ser Mariana de Austria, la viuda regente ocupándose de los asuntos de Estado mientras que su hijo era menor de edad, confinada en un atuendo de monja. Ella sabía perfectamente que su papel como regente iba a ser muy corto, ya que no había dado un heredero al trono, y que sólo formaría parte de la Junta de Gobierno mientras que no hubiera llegado el futuro Felipe V a España. Por tanto, tenía que postularse como viuda que todavía podía aspirar a ocupar otro trono en Europa. Es por ello que su aspecto es el de una mujer todavía joven y guapa, que no luce luto, sino que es la iconografía que la rodea la que indica que se encuentra en ese estado, con la gran cortina que le sirve de escenario realizada en terciopelo negro con decoraciones adamascadas en hilo de oro y sujetando un velo negro sobre el que se apoya el retrato en óvalo de su esposo fallecido, Carlos II. La obra expresa, sin lugar a dudas, la fidelidad de la reina hacia la memoria de su difunto marido, representándola al mismo tiempo como la continuadora de su legado. Asimismo, recurriendo al modelo francés se denotaba el definitivo cambio de gusto de la época y de la soberana; y la preeminencia del arte francés en Europa. La sobriedad de formas y lenguaje de los retratos españoles quedaba atrás, y ahora tanto el vestuario de la reina como la representación de símbolos de poder hacían gala de una nueva victoria francesa. La supremacía política de Francia en Europa se había extendido con éxito al ámbito cultural y este lienzo es una de las pruebas más patentes de ello.

Pese a la predilección que la reina parecía tener en estos momentos por Jacques Courtilleau no hay datos que apunten a que éste llegase a viajar con Mariana de Neoburgo a su exilio toledano. Sabemos que el pintor acompañó a Felipe V en su jornada de Barcelona y, el 17 de abril de 1702, desembarcaba en Nápoles formando parte del séquito del rey. En Italia, a su paso por el Piamonte retrató a *María Giovanna Battista de Saboya Neumours, duquesa*

[59] Aunque la pintura no parece conservar firma o inscripción alguna visible (no obstante, su estado de conservación es muy deficiente con lo que tampoco se puede asegurar este extremo), su estilo y técnica pictórica es la misma que podemos observar en los retratos firmados por Courtilleau que se conservan en el Museo del Prado. Esto nos ha permitido su adjudicación al pintor francés. Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 143-145, cat. IM37.

[60] Pierre Mignard, círculo de: *Ana de Austria como viuda con el retrato de Luis XIV niño,* ca. 1654. Óleo sobre lienzo, 128 x 96 cm. Alcudia, Fundación Yannick y Ben Jakober (nº inv. 605). (En web: http://2.bp.blogspot.com/-r6zLp9BTf40/VT5SOyeR0yI/AAAAAAAAAkA/UIyb1F0kA9w/s1600/inv605.JPG; consultada: 20 de octubre de 2019).

[61] Sobre este asunto véase Emmanuel Coquery, "Le portrait en tableau", en *Visages du gran Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715* (Musée de Beaux-Arts de Nantes y Musée des Augustins de Toulouse, 1997), pp. 121-136.

Fig. 14. Jan van Kessel II, Comparativa entre las miniaturas del retrato de *Mariana de Neoburgo,* ca. 1701-1706, (Óleo sobre naipe, 32 x 27 mm). Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas (nº inv. CE27316). © Museo Nacional de Artes Decorativas; y el retrato a lo divino de *Mariana de Neoburgo como santa Elena,* ca. 1698, (Óleo sobre cobre, 79 x 65 mm). Madrid, Colección particular

de Saboya y princesa de Piamonte, obra a la que anteriormente ya nos hemos referido (Fig. 11). Al no acompañar Courtilleau a la reina a Toledo suponemos que el retrato de ésta como viuda fue realizado en los dos meses y medio previos a la salida de la soberana del Alcázar de Madrid. El destino de esta obra fue, posiblemente, el elector Juan Guillermo, hermano de Mariana, para anunciar así a éste, de una manera gráfica, su nuevo estado. Tras la muerte de Juan Guillermo la obra sería heredada por Ana María Luisa de Médici, viuda de éste, y llevada consigo al Palazzo Pitti de Florencia, lugar donde permaneció hasta el siglo XIX[62].

Quien sí viajó con Mariana de Neoburgo a Toledo fue Jan van Kessel II, que el 26 de enero de 1701 juraba un nuevo cargo como mozo del oficio de la Furriera de la Casa de la reina viuda Mariana de Neoburgo y dos días más tarde era ascendido a ayuda de este oficio[63]. En Toledo sabemos que el artista flamenco realizó muchos retratos de la soberana para dejar constancia de su nueva imagen como reina viuda[64]. Hasta ahora no se conocía ninguna de esas

[62] La obra en la actualidad se encuentra en la Villa Medicea di Poggio a Caiano adonde llegó en 1816 procedente del Palazzo Pitti de Florencia, describiéndose como: "dipintovi fino al ginocchio Principessa vestita di broccato rosso con capelli bianchi tenente nella destra medaglione e espressovi Principe". Inventario dei Mobili di Poggio a Caiano", 31 de diciembre de 1816. Archivio di Stato, Florencia (AS), I. E R. Corte, n. 3930.

[63] Aterido, *El final del Siglo de Oro*, vol. II, p. 168.

[64] "Pero habiendo muerto la Reina nuestra señora, Doña María Luisa, no se atrasó por eso la fortuna de Vanchesel: pues continuó en la gracia de la Serenísima Reina Doña María Ana de Neoburg, a quien retrató diferentes veces, como también al Señor Carlos Segundo; después de cuya muerte se fue en asistencia

obras, pero aquí queremos atribuir una a este periodo del pintor. En el Museo de Artes Decorativas de Madrid se conserva una pequeña miniatura engastada en un rico joyel de plata y esmeraldas en la que se muestra el retrato directo y simple en busto de la soberana vestida de luto. Hasta ahora el planteamiento que se había seguido a la hora de analizar esta obra era que ésta seguía el modelo establecido por Courtilleau en las efigies de la reina realizadas por éste en Bayona. En concreto se veía como continuación de la estela del retrato conservado en el Château de Haïtze (Fig. 15)[65]. Es por ello que la miniatura se fechaba entre 1710 y 1713[66]. Sin embargo, si comparamos ésta con la de *la reina como santa Elena*[67] (Fig. 14) y con la de *Carlos II con armadura*[68], ambas consideradas originales de Jan van Kessel II, veremos que los puntos en común entre estas obras son muchos. Así, el rostro de la reina tanto en la miniatura a lo divino como en la que nos ocupa tiene forma de triángulo invertido. En ambas los ojos de la soberana son pequeños y están marcados en sus extremos los huesos frontales y occipitales. La nariz, recta y larga divide el rostro en dos de forma simétrica, terminando en una pequeña boca de color carmín nacarado. El cuello y escote en ambos retratos es robusto y amplio, con fuerte sombra marcada debajo de la barbilla para hacer la división entre el rostro y el cuello. El parecido en la realización de los diversos elementos fisionómicos es tal que el planteamiento de que nos encontremos ante obras del mismo artífice es más que plausible. Asimismo, al cotejar el color del fondo del retrato de la reina como viuda, vemos que está dentro de la paleta utilizada por Van Kessel y que ya en la miniatura de *Carlos II con armadura* del Museo de Artes Decorativas el artista utilizó esos mismos tonos violáceos a la hora de recrear el escenario. Por último, sabemos que durante el tiempo que Van Kessel estuvo en Toledo realizó retratos en miniatura para la soberana. Durante el encuentro de Mariana con los reyes Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya en el verano de 1703 en Aranjuez la reina obsequió con su retrato rodeado de brillantes a la princesa de los Ursinos[69]. Éste tuvo que ser realizado por Van Kessel, ya que era el único pintor en nómina de la soberana en ese momento. La miniatura debió ser para la reina viuda una forma económica y más conveniente, por su pequeño tamaño, con la que poder agasajar a sus visitas o enviar como presente y difundir así su imagen como viuda doliente y soberana, demostrando de este modo la importancia del retrato como vehi-

de la Reina viuda a Toledo, donde hizo muchos retratos; y después de haberse pasado a Bayona de Francia esta señora, se vino Vanchesel a Madrid…", Palomino, *El Museo pictórico,* p. 1122.

[65] Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 150-152, cat. IM40.

[66] MNAD, óleo sobre naipe, 32 x 27 mm. (nº inv. CE27316). Quien esto escribe y otros autores así lo habíamos planteado, véanse: Ángel Aterido, "La herencia de Mariana de Neoburgo", en *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), vol. I, p. 194; Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", p. 233, Fig. 13; Mercedes Simal, "Óleo sobre naipe. Dos pequeños retratos de Carlos II (según Van Kessel II) y Mariana de Neoburgo del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño,* 3, (2017), pp. 45-47, Fig. 12.

[67] Anteriormente en Galería Caylus, Madrid.

[68] MNAD, óleo sobre naipe, 41 x 35 mm. (nº inv. CE26627).

[69] Baviera, *Mariana de Neoburgo,* p. 323.

Fig. 15. Jacques Courtilleau, *Mariana de Neoburgo como reina viuda*, ca. 1710-1713, (Óleo sobre lienzo, 77,5 x 61 cm). Ustaritz (Francia), Château de Haïtze. © Château de Haïtze

culo político y como forma de relacionarse entre las cortes[70].

Así pues, a la vista de este nuevo análisis, hay que considerar a Jan van Kessel II como el responsable de gestar la iconografía de la reina como viuda. Una iconografía directa y sencilla, con la soberana de ligero perfil y vestida con largo velo negro cubriendo su cabeza y hombros y un jubón también negro, pero de amplio escote. Un modelo simple, y cuyo ascetismo de formas y colorido entroncaba todavía con la tradición hispánica. Tras el destierro de la soberana a Francia el artista flamenco regresará a la Villa y Corte y todavía "logró la ocasión de retratar al Rey nuestro señor Don Felipe Quinto, aunque no con tanto acierto, como se esperaba"[71]. En 1711 fallecía en Madrid sin otorgar testamento[72].

Por su parte la reina viuda, en 1706, tras cinco años viviendo en el Alcázar toledano[73], abandonó la península ibérica tras mostrar públicamente su apoyo al archiduque Carlos de Austria en su empeño de suceder a Carlos II al frente de la Corona de España[74]. Su destino fue el destierro en Bayona. Como hemos

[70] Sobre el importante papel de las miniaturas hay interesantes reflexiones en la tesis doctoral de Julia de la Torre Fazio, *El Retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III,* tesis doctoral inédita, Universidad de Málaga. (Málaga: 2009), pp. 55-93.
[71] Palomino, *El Museo pictórico,* p. 1122.
[72] Aterido, *El final del Siglo de Oro*, vol. II, p. 168.
[73] Sobre la estancia de Mariana en Toledo véanse África García Fernández, *Entre Austrias y Borbones: destierro de Dª María Ana de Neoburgo,* (Toledo, 1994); Sanz Ayán, "La reina viuda…"; Ángel Santos Vaquero, "Mariana de Neoburgo en Toledo", *Cuadernos de Historia Moderna,* 36, (2011), pp. 151-175; Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. I, pp. 217-230, cap. 2.2.
[74] El 26 de abril de 1706 incluso publicó un bando llamando a los caballeros de las Órdenes Militares a luchar a favor del archiduque. BNE, Mss. 10330.

dicho, Jan van Kessel II no la acompañará en su viaje a Francia, por lo que la reina quedará sin un pintor que la asista. Esto será así hasta que, el 20 de junio de 1710, Jacques Courtilleau vuelva al servicio de la reina viuda y se le asigne una compensación de 40 sueldos de ración diaria[75]. Aunque la intención de Courtilleau había sido la de hacerse un hueco entre los pintores al servicio del rey Felipe V, está claro que no consiguió su objetivo.

El único retrato que conservamos de esta nueva etapa del artista francés como pintor de la reina, entre su llegada en 1710 y su fallecimiento en 1713, es en el que sigue la estela marcada por Van Kessel para representar oficialmente a la soberana como viuda (Fig. 14). El retrato de aparato simbólico que había realizado de Mariana nada más morir Carlos II (Fig. 13) era demasiado ostentoso. El modelo iconográfico más simple pero efectista concebido por Van Kessel permitía, sin ser teatral, recordar, a quien lo viera o recibiera, su papel de reina viuda. En el retrato de *Mariana de Neoburgo como viuda* del Château de Haïtze (Fig. 15) ésta se muestra como una mujer todavía joven y atractiva. Aparece de tres cuartos, vestida de negro y con un largo velo, también negro, que cubre toda su figura[76]. Como único adorno lleva el collar de perlas que ya le vimos lucir en sus años finales en España y como atributo de su dignidad una corona, rodeada de perlas, que descansa sobre un bufete, igual a la que podemos observar en el retrato de Courtilleau firmado del Prado (Fig. 9). La simplicidad de elementos y el cromatismo del lienzo chocan con la ampulosidad y colorido más intenso de los anteriores realizados por el pintor francés, lo que también indicaría que muy probablemente se circunscribió a seguir un modelo ya establecido. El éxito de la composición estribó seguramente en que, pese a su aparente sencillez, esta iconografía transmitía un mensaje directo y potente: sigo siendo reina viuda de España.

Jan van Kessel II y Jacques Courtilleau representan pues dos formas de entender la pintura contrapuestas que, a pesar de ello, convivieron durante un tiempo y que incluso llegaron a retroalimentarse. Ambos consiguieron mostrar la imagen y estatus de Mariana de Neoburgo como reina, uno según el realismo que había imperado en España y el otro representando a la perfección la idealización y los nuevos aires franceses que en el siglo XVIII dominarán Europa.

[75] Aterido, *La pintura del último barroco*, p. 122; Aterido, *El final del Siglo de Oro*, vol. II, p. 83.

[76] Este retrato fue regalado por la reina a su dama de honor, Catherine Josèphe d'Urtubie, esposa en segundas nupcias del conde de Bruix, primer mayordomo de la reina viuda. Jean-Georges Lavit, "Marie-Anne de Neubourg, reine douairière d'Espagne", en *Du Duc D'Anjou à Philippe V, le premier Bourbon d'Espagne,* (Paris: Musée de L'Île de France, 1993), pp. 34-35; Ribeton, "Robert Gabriel Gence…", pp. 147-148, Fig. 18; Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda…", pp. 232-233, Fig. 12; Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo*, vol. II, pp. 150-152, cat. IM40.

Bibliografía:

Alfonso Caffarena 2015: Margarita de Alfonso Caffarena "Intercambio de objetos suntuarios y productos de lujo entre las cortes de Madrid y París en torno a las reinas María Teresa de Austria y María Luisa de Orleans", *Reales Sitios,* 204, (2015), pp. 38-65.

Alfonso Caffarena 2016: Margarita de Alfonso Caffarena, *Las relaciones artísticas Hispano-francesas en torno a la reina María Teresa de Austria (1660-1683)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada. (Granada: 2016).

Aterido 2004: Ángel Aterido, "La herencia de Mariana de Neoburgo", en Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio,* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), vol. I, pp. 192-205.

Aterido 2011: Ángel Aterido, *La pintura del último barroco en Madrid (1685-1726) de Carreño a Palomino. El final del Siglo de Oro*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid. (Madrid: 2011).

Aterido 2015: Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La Pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726,* (Madrid: CSIC, 2015).

Barbeito 1992: José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid,* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992).

Baviera 1938: Adalberto Baviera, *Mariana de Neoburgo, Reina de España,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1938).

Bun 2015: Valentina Bun "El retrato de la Corte española de la segunda mitad del siglo XVII", *Temas y formas Hispánicas: Arte, cultura y sociedad,* eds. Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, (BIADIG, Biblioteca Áurea Digital del Griso, 2015), pp. 43-51. (En web: http://dadun.unav.edu/handle/10171/37969, consultada: 15 de septiembre de 2019).

Coquery 1997: Emmanuel Coquery, "Le portrait en tableau", en *Visages du gran Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715,* (Musée de Beaux-Arts de Nantes y Musée des Augustins de Toulouse, 1997), pp. 121-136.

Díaz Padrón 2008: Matías Díaz Padrón, "Van Dyck: La influencia del retrato del más prestigioso discípulo de Rubens en la pintura española del siglo XVII", *Anuario de Estudios Atlánticos,* 54-II, (2008), pp. 229-263. (En web: https://www.redalyc.org/pdf/2744/274420615008.pdf, consultada: 20 de octubre de 2019).

Díaz Padrón 2011: Matías Díaz Padrón, "Prestigio y fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles", *Archivo Español de Arte,* 333, (2011), pp. 41-58. (En web: http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/455/451, consultada: 20 de octubre de 2019).

Fernández Bayton 1985: Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaría de Carlos II,* vol. III, (Madrid: Museo del Prado, 1985).

Fernández Miranda 1988: Fernando Fernández Miranda, *Inventarios Reales. Carlos III (1789-1790),* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1988).

García Fernández 1994: África García Fernández, *Entre Austrias y Borbones: destierro de Dª María Ana de Neoburgo,* (Toledo, 1994).

García-Frías 2001: Carmen García-Frías, "Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo de 1755", en *Reales Sitios,* 150, (2001), pp. 16-25.

García-Frías 2001: Carmen García-Frías, "La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio del Escorial", en *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium,* coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, (San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001), pp. 395-419.

Giorgi 2016: Arianna Giorgi, *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII,* (Murcia: Universidad de Murcia, 2016).

Laguna Enrique 2013: Martha Elizabeth Laguna Enrique, *El Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de pintura española del siglo XIX,* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013).

Lavit 1993: Jean-Georges Lavit, "Marie-Anne de Neubourg, reine douairière d'Espagne", en *Du Duc D'Anjou à Philippe V, le premier Bourbon d'Espagne,* (Paris: Musée de L'Île de France, 1993), pp. 34-35.

Luna 1981: Juan José Luna, "Introducción a la pintura francesa en la corte de Madrid. De Felipe III a Felipe V", en *Miguel Ángel Houasse (1680-1730),* (Madrid: Museo Municipal, 1981), pp. 43-64.

Madrid 2014: Madrid: *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. De Juan de Flandes a Antonio López,* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2014).

Martínez Leiva 2013: Gloria Martínez Leiva, "El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico", en *Carlos II y el Arte de su Tiempo,* coord. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 219-256. (En web: https://www.academia.edu/12900071/El_exilio_de_la_reina_viuda_Mariana_de_Neoburgo_y_la_configuraci%C3%B3n_de_un_nuevo_retrato_%C3%A1ulico, consultada: 20 de octubre de 2019).

Martínez Leiva 2019: Gloria Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo (1667-1740). Escenarios, imagen y posesiones de una reina,* Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid. (Madrid: 2019).

Martínez Leiva 2019: Gloria Martínez Leiva, "Imagen y poder: La impronta de la reina Mariana de Neoburgo en el retrato de Corte español", en *Las mujeres y las artes en la Corte española de la Edad Moderna. Seminario Internacional*, coord. Beatriz Blasco Esquivias, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, en prensa).

Maura Gamazo 1942: Gabriel de Maura Gamazo, *Vida y reinado de Carlos II,* 3 vols., (Madrid: Espasa-Calpe, 1942).

Museo del Prado 1991*: Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II El Museo de la Trinidad,* (Madrid: Museo del Prado, 1991).

Museo del Prado 1996: *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. III Nuevas Adquisiciones, Museo Iconográfico y Tapices,* (Madrid: Museo del Prado, 1996).

Palomino de Castro 1947: Antonio Palomino de Castro, *El Museo pictórico y escala óptica. II. Práctica de la Pintura y III. El Parnaso español pintoresco y laureado,* (Madrid: Ed. Aguilar, 1947).

Pascual Chenel 2010: Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda,* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010).

Ribeton 2010: Olivier Ribeton, "Robert Gabriel Gence, vers 1670-1728 et quelques portraitistes travaillant pour la région de Bayonne dans la première moitié du XVIII^{e} siècle. Essai de catalogue", *Les Cahiers d'Histoire de l'Art,* 8, (2010), pp. 138-156.

Rodríguez Rebollo 2013: Ángel Rodríguez Rebollo, "A propósito de Luca Giordano: Los Reales Sitios durante el reinado de Carlos II. Una aproximación a través de los inventarios", en *Carlos II y el Arte de su Tiempo,* coord. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 107-155.

Sánchez Cantón 1916: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los pintores de Cámara de los Reyes de España,* (Madrid: Hausser y Menet, 1916).

Sánchez del Peral 2001: Juan Ramón Sánchez del Peral, "Jan van Kessel II y la Joya Grande de Mariana de Neoburgo: consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II", *Reales Sitios*, 150, (2001), pp. 65-74.

Sancho y Martínez Leiva 2003: José Luis Sancho y Gloria Martínez Leiva, "¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Reales Sitios (1650-1700)", en *Cortes del Barroco, de Bernini y Velázquez a Luca Giordano,* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003), pp. 85-98. (En web:

https://www.academia.edu/12883285/_D%C3%B3nde_est%C3%A1_el_Rey_El_ritmo_estacional_de_la_corte_espa%C3%B1ola_y_la_decoraci%C3%B3n_de_los_Sitios_Reales_1650-1700_, consultada: 20 de octubre de 2019).

Santos Vaquero 2011: Ángel Santos Vaquero, "Mariana de Neoburgo en Toledo", *Cuadernos de Historia Moderna,* 36, (2011), pp. 151-175. (En web: https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/37361/36161, consultada: 20 de octubre de 2019).

Sanz Ayán 2009: Carmen Sanz Ayán, "La reina viuda Mariana de Neoburgo (1700-1706). Primeras batallas contra la invisibilidad", *Las relaciones discretas entre las Monarquía Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX),* coord. J. Martínez Millán y M.P. Marçal Lourenço, (Madrid: Editorial Polifemo, 2009), vol. I, pp. 459-482.

Simal 2017: Mercedes Simal, "Óleo sobre naipe. Dos pequeños retratos de Carlos II (según Van Kessel II) y Mariana de Neoburgo del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño,* 3, (2017), pp. 29-52. (En web: https://www.academia.edu/33740149/_%C3%93leo_sobre_naipe._Dos_pequeños_retratos_de_Carlos_II_y_Mariana_de_Neoburgo_obra_de_Jan_Van_Kessel_II_y_Jacques_Courtilleau_en_el_Museo_Nacional_de_Artes_Decorativas_Además_de._Revista_online_de_artes_decorativas_y_diseño_n%C3%BAm._3_2017_pp._29-55, consultada: 20 de octubre de 2019).

Sullivan 1989: Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña,* (Madrid: Nerea, 1989).

Torre Fazio 2009: Julia de la torre Fazio, *El Retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III,* Tesis doctoral inédita, Universidad de Málaga. (Málaga: 2009).

Valdivieso González 1983: Enrique Valdivieso González, "Un nuevo retrato de familia de Jan Van Kessel, el Joven", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 49, (1983), pp. 492-493. (En web: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1960268, consultada: 20 de octubre de 2019).

Zapata 2000: María 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).

Enviado: 24/09/2019

Aceptado: 22/10/2019

Philostrato. Revista de Historia y Arte, nº 6
Año 2019, pp. 54-80
DOI: https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.08

Perspectivas transatlánticas de una serie pasionaria del pintor novohispano José Ibarra (1685-1756)

Transatlantic Perspectives of a Passion Cycle from the New Spanish Painter José de Ibarra (1685-1756)

Alena Robin[1]

Western University, Canada

Resumen: Este artículo estudia un ciclo pasionario firmado y fechado en 1744 por el afamado pintor novohispano José de Ibarra. El conjunto de 15 lienzos, ahora en una colección particular, no había sido catalogado dentro de la producción pictórica conocida del maestro. La serie fue adquirida por un exitoso mercader español activo en el puerto de Veracruz en la segunda mitad del siglo XVIII. El ciclo ilustra consideraciones de transferencias culturales en el mundo hispano de aquella época y sugiere cuestionamientos en relación a los modelos globales de comunicación y de intercambio. La serie se analiza aquí desde varias perspectivas transatlánticas, incluyendo la apropiación por parte del pintor novohispano de fuentes grabadas flamencas e italianas.

Palabras clave: Pasión de Cristo, pintura novohispana, José de Ibarra, grabados, transferencias culturales, estudios transatlánticos.

Abstract: This article analyzes a Passion cycle signed and dated in 1744 by the notorious New Spanish painter José de Ibarra. The set of 15 canvases, now in a private collection, had not been catalogued in the work of the master. The cycle was acquired by an important Spanish merchant, active in the port of Veracruz in the second half of the eighteenth century. The cycle illustrates considerations on cultural transfers in the Hispanic world of the era and raises questions in relation to global models of communication and exchange. The series is analyzed from Transatlantic perspectives, including the appropriation by the New Spanish painter of Flemish and Italians engravings.

Key-words: Passion of Christ, New Spanish painting, José de Ibarra, engravings, cultural transfers, Transatlantic Studies.

[1] http://orcid.org/0000-0003-3997-1472

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

Este artículo estudia un ciclo pasionario pintado a mediados del siglo XVIII en el virreinato de Nueva España.[2] La serie pictórica ilustra consideraciones acerca de las transferencias culturales en el mundo hispano de aquella época y sugiere el cuestionamiento y discusión de los modelos globales de comunicación y de intercambio. El ciclo de 15 lienzos está fechado en 1744, y firmado por José de Ibarra (1685-1756), un destacado pintor del momento. El conjunto no había sido catalogado dentro de la producción pictórica conocida del maestro novohispano, ya que se encuentra en una colección particular. Se considera que fue adquirido por Tomás Barbadillo Subiñas (Covarrubias, España, 1737 - Veracruz, México, 1808), quien se instaló en el virreinato de Nueva España hacia 1760-1770, donde desarrolló una importante actividad mercantil en Veracruz.

En esta ocasión, pretendo dar a conocer el conjunto de pinturas que no ha sido estudiado hasta el momento, analizándolo desde sus perspectivas transatlánticas. Considero la figura del autor y cómo la serie viajó hacia España, así como la apropiación de fuentes grabadas europeas, principalmente flamencas e italianas, por parte del pintor novohispano. También abordo algunas consideraciones acerca de Tomás Barbadillo, contextualizando su actividad en el puerto de Veracruz. Termino aludiendo a otra serie pasionaria que se conserva en la Casa Profesa de la Ciudad de México cuyo parecido con el ciclo inédito ideado por Ibarra es asombroso.

1. José de Ibarra (1685-1756)

Desde hace mucho tiempo se reconoce la importancia de José de Ibarra en la tradición pictórica novohispana, dado que constituye un eslabón fundamental entre diferentes generaciones y dinastías de pintores. No obstante, la figura de José de Ibarra como intelectual prominente de la pin-

[2] Agradezco a los propietarios las facilidades que se me han proporcionado para la observación directa y el estudio detallado de los cuadros que conforma la serie. Agradezco también la ayuda recibida por la restauradora Consuelo Olaguibel, y de María Laura Flores Barba e Iván Baruj Vázquez Clavellina, ayudantes de investigación en Western University. También agradezco a Flor Trejo y el personal de la Biblioteca de arqueología subacuática en la Ciudad de México que me permitieron consultar su biblioteca especializada. Parte de esta investigación se ha presentado en los siguientes congresos y agradezco las preguntas y comentarios del público que enriquecieron mi reflexión: Universities Art Association of Canada (Waterloo, 2018), Sixteenth Century Society and Conference (Albuquerque, 2018), IV Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano (Cáceres, 2019). Agradezco el apoyo recibido por Western University para desarrollar esta investigación.

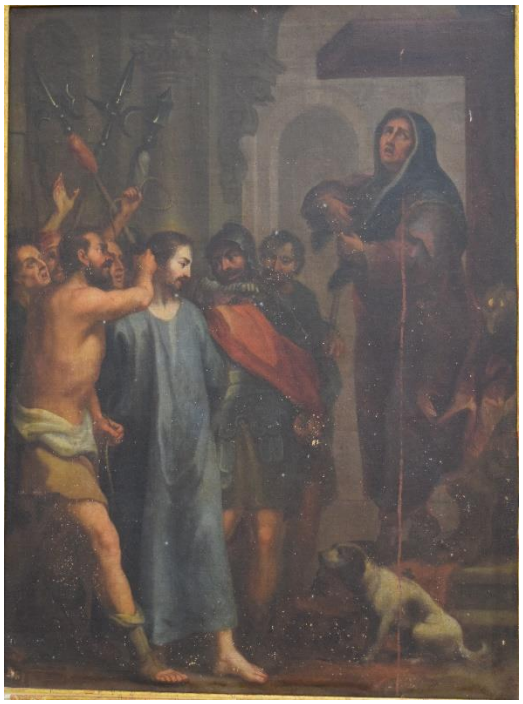

Fig. 1. José de Ibarra, *Jesús ante Caifas*, 1744, Colección particular. © Alena Robin

Fig. 2. Marinus Robyn Van der Goes siguiendo a Jacob Jordaens, *Jesús ante Caifas*, 1614-1639, British Museum. © The Trustees of the British Museum. (Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0)

tura novohispana del siglo XVIII fue rescatada recientemente gracias a los estudios de Paula Mues[3].

Originario de la ciudad de Guadalajara, la capital del reino de Nueva Galicia, Ibarra pasó joven a la Ciudad de México, donde completó su formación artística. Aunque nombra a Juan Correa (c. 1645-1716) como su maestro, un importante pintor de finales del siglo XVII, se ha reconocido en sus obras más bien una afiliación formal con las de los hermanos Nicolás (1667-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)[4]. Es posible que Ibarra haya trabajado en el taller de Juan Correa hasta la muerte del maestro y entonces terminase su

[3] Paula Mues Orts, *El pintor novohispana José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados*, 4 vols (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, tesis de doctorado en Historia del arte, 2009) y Paula Mues Orts, *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001).

[4] La declaración de Ibarra está registrada en el texto de su pupilo y amigo Miguel Cabrera sobre la Virgen de Guadalupe, Miguel *Cabrera*, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas*… (Ciudad de México: Imprenta Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756), p. 10.
Sobre Juan Correa, véase el monumental trabajo de Elisa Vargaslugo *et al*., *Juan Correa. Su vida y su obra*, 4 vols., (Ciudad de México: UNAM/ IIE, 1985-2017).
Para una visión panorámica de la pintura novohispana, véase Rogelio Ruiz Gomar, "Unique Expressions. Painting in New Spain" en *Painting a New World*, ed. Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini, (Denver: Denver Art Museum, 2004), pp. 47-77; Luisa Elena Álcala y Jonathan Brown, *Painting in Latin America, 1550-1820*, (New Haven: Yale University Press, 2014), en particular los capítulos 1-5 y los estudios incluidos en el catálogo de la exposición: *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*, ed. Ilona Katzew, (Los Ángeles/ Ciudad de México: Los Ángeles County Museum of Art/ Fomento Cultural Banamex, 2017).

formación con el también afamado pintor Juan Rodríguez Juárez. El primer trabajo independiente de Ibarra se fecha en 1728, circunstancia que coincide con la muerte de Juan Rodríguez Juárez. Los hermanos Rodríguez Juárez formaron parte de una dinastía de pintores que se remonta a Luis Juárez (ca. 1585-1639) y propusieron un nuevo estilo pictórico que coincidió con el cambio de siglo y de monarquía. Este estilo fue consolidado por Ibarra y perduró a lo largo del siglo XVIII.

A pesar de que su carrera empezó tarde, Ibarra fue un pintor prolífico y atendió una clientela amplia, tanto del mundo religioso como del civil. Ilustró en sus obras una multitud de temas, tanto devocionales como retratos, y su vasta producción está actualmente dispersa en iglesias, museos, y colecciones privadas en México, Estados Unidos, España, etc.[5] Entre 1734 y 1741, Ibarra mantuvo una relación cercana con el virrey Juan Antonio de Vizarrón (1682-1747), de quien hizo varios retratos. Asimismo, se conoce que Ibarra fue amigo cercano del erudito y humanista novohispano Cayetano Cabrera y Quintero (ca. 1695-1778). Además fue el responsable de la traducción del italiano al español de un tratado artístico del jesuita italiano Francesco Lana (1631-1687)[6]. Estos hechos demuestran que Ibarra estuvo rodeado y participó en la élite intelectual del momento: jugó un papel fundamental para elevar el estatuto de pintores de la Ciudad de México, un tema estudiado en detalle por Paula Mues[7].

Ibarra pasó a la posteridad con varios apelativos que aluden al aprecio del que gozó entre sus contemporáneos. Cayetano Cabrera y Quintero fue quien lo comparó con el pintor andaluz Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) pero también se conoció a Ibarra como "el Correggio americano" haciendo referencia al pintor italiano Antonio Allegri da Correggio (1489-1534).[8] Estos apelativos no implican que Ibarra pintara a la usanza de estos pintores europeos, sino que el novohispano fue paragonado con estos artistas de primera fila para enfatizar su posición de autoridad en la pintura del momento.

[5] Existen, por ejemplo, dos cobres de Ibarra en una colección particular sevillana, *cfr*. Gerardo Pérez Calero, "Dos obras desconocidas del pintor mejicano José Ibarra," *Gades, Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz*, 9, (1982), pp. 267-270.

[6] Paula Mues Orts, *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, (Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006).

[7] Por ejemplo, en 1754 obtuvo, junto a varios pintores, el apoyo real para fundar una academia de arte. Si bien el grupo no tuvo éxito, al no conseguir un apoyo explícito en ese momento, la academia funcionó de manera independiente. Xavier Moyssén, "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9, 34, (1965) pp. 15-29; Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008). Estos proyectos, en los que Ibarra destacó como figura primordial, fueron decisivos para la fundación de la Real Academia de San Carlos en 1783.

[8] Paula Mues Orts, "Illustrious Painting and Modern Brushes" en *Painted in Mexico,* p. 63. Sobre la influencia de Murillo en la pintura novohispana, véase Paula Mues Orts, "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana" en *Andalucía en América Arte y Patrimonio*, ed. Rafael López Guzmán, (Granada: Editorial Atrio, 2012), pp. 47-72.

Fig. 3. José de Ibarra, *Muerte de Cristo*, 1744, Colección particular. ©Fotografía Alena Robin

En la primera mitad de la década de 1740, cuando se realizó la serie pasionaria objeto de este artículo, José de Ibarra tuvo una prolífica actividad. En su producción destacan obras y alusiones, sumamente importantes, para la Nueva España, como las tres pinturas en el Salón General de Actos de San Ildefonso que se estrenó el 22 de marzo de 1740.[9] En marzo del siguiente año, Ibarra aparece como fiador de Gerónimo de Balbás para el altar mayor de la catedral metropolitana. Se menciona en un

[9] Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra,* vol. 3, Anexos documentales, pp. 12 y ss.

Fig. 4. Boetius á Bolswert siguiendo a Pedro Pablo Rubens, *La lanzada*, 1631, British Museum. © The Trustees of the British Museum. Shared under a (CC BY-NC-SA 4.0) licence

documento que la pintura de la bóveda fue realizada por Ibarra. En 1742, se discute en el cabildo el presupuesto de Ibarra y de Francisco Martínez para el dorado del retablo. En ese mismo año, Ibarra también fue responsable del diseño del arco triunfal de la entrada del Conde de Fuenclara. Nuevamente se toca el tema del dorado del altar mayor de la catedral en 1743, en donde se menciona a Ibarra, aun cuando, desafortunadamente, Francisco Martínez ganó este concurso. También realizó varios retratos para las Galerías de Virreyes del Ayuntamiento y del Palacio.

Ibarra ideó varios lienzos de temática cristológica, en algunos casos de imágenes de devoción (como el Cristo de Santa Teresa, también conocido como el Cristo de Ixmiquilpan), y también pintó varios ciclos ilustrando los episodios de la Pasión de Cristo. Paula Mues atribuye a José de Ibarra el Vía

Crucis de la iglesia de Santa María la Redonda en la Ciudad de México.[10] Recientemente, también se ha reconocido como obra de su autoría el Vía Crucis de la catedral de Puebla, anteriormente atribuido a Miguel Cabrera.[11] La serie pasionaria firmada por Ibarra, tema de la presente investigación, sigue siendo propiedad de los descendientes de Tomás Barbadillo.

2. **Tomás Barbadillo** en Veracruz

La tradición sostenida por la familia, hasta la fecha, defiende la teoría de que Tomás Barbadillo viajó hacia Nueva España como sacerdote, en donde amasó una fortuna considerable en Veracruz y varios familiares se reunieron con él para ayudar en la gestión de sus negocios.[12] Testó en 1802 y el 24 de diciembre de 1808 se realizó el primer inventario de sus bienes, seguido de otros dos, en 1811 y 1813 que sumaron una cantidad de 28,755 pesos.[13] En la liquidación de sus bienes se menciona una botica y cuatro casas que poseía.[14] A su muerte, sus sobrinos se encargaron de sus bienes, y regresaron a España en la confusión de las guerras de Independencia de principios del siglo XIX.

De haber llegado a América como sacerdote, no es en el ámbito de la Iglesia en el que destacó Tomás Barbadillo, dado que documentos de archivos de la época localizados en la Ciudad de México y el puerto de Veracruz sitúan a Tomás Barbadillo dentro del mundo mercantil; en ningún momento se hace alusión a que se desarrollase como eclesiástico. En septiembre de 1796, se describe a Barbadillo como "vecino y del comercio de esta ciudad" de Veracruz, ubicando su casa "ocupada enteramente" y "recién fabricada" en la calle de santo Domingo con esquina de la Condesa.[15] También aparece Tomás Barbadillo entre 1797 y 1801 como uno de los vocales de la mesa directiva de la Tercera Orden de san Francisco de Veracruz.[16] Aquí vale la pena recordar que la Tercera Orden de san Francisco es una corporación de laicos

[10] Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra,* vol. 4, Catálogo de la obra de José de Ibarra, 2.3, cat. 112-120.
[11] Mues Orts, "Sixth Station of the Cross" en *Painted in Mexico,* pp. *209*-210.
[12] Antonio P. Barbadillo, *Historia de las bodegas Barbadillo,* (Sanlúcar de Barrameda: Bodegas Barbadillo, 2001), pp. 27, 45.
[13] No se ha encontrado la partida de defunción de Tomás Barbadillo en las actas parroquiales de Veracruz porque los registros conservados están incompletos. Se encontró, en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Veracruz, en el libro de defunciones de 1800 a 1808, una referencia del 21 de enero de 1808, en donde aparece Barbadillo como albacea y heredero de Don Fernando González, lo que implica que Barbadillo murió con posterioridad a esta fecha. Family Search "México, Veracruz, registros parroquiales y diocesanos, 1590-1978", consultado el 22 de noviembre del 2017: https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9P4Z-N87?cc=1883382&wc=3P3T-DPF%3A177342901%2C177342902%2C178468501
[14] Barbadillo, *Historia de las bodegas Barbadillo*, pp. 45-47.
[15] Archivo Histórico de Veracruz, caja 53, vol. 61, fs. 75v-76v, y 297r-300r. Se trata de acuerdos del Cabildo sobre la necesidad de establecer un reconocimiento acerca del estado de deterioro de la casa de Tomás Barbadillo en el que se concluyó que el edificio no tenía defecto alguno y carecía de fundamento la voz que originó la noticia.
[16] Archivo Histórico de Veracruz, Fondo Tercera Orden de san Francisco (1727-1809), caja 1, vol. 1, fs. 4r y v, 359 bis, 361, 362, 377 bis y 377v, 382. Se abordan las juntas de la tercera orden en las siguientes fechas: 11 de marzo de 1797, 1ero de noviembre de 1800, 11 de octubre de 1801 y 8 de noviembre de 1801. También hay copias de documentos, mandados al ayuntamiento por la Tercera Orden, en las siguientes fechas: 14 de septiembre 1800 y 14 de octubre del mismo año.

Fig. 5. Schelte á Bolswert siguiendo a Anton van Dyck, *Cristo en la cruz*, 1630-1635. British Museum. © The Trustees of the British Museum. Shared under a (CC BY-NC-SA 4.0) licence

que mantienen una relación estrecha con la orden seráfica.[17] En la Ciudad de México, hacia finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, existió una vinculación interesante entre la tercera orden seráfica y la élite mercantil del momento, alrededor de la devoción del Vía Crucis de capillas.[18] Por lo tanto no debe sorprender que Barbadillo, como importante comerciante en Veracruz, estuviese asociado con esta corporación religiosa de seglares.

Tomás Barbadillo aparece también mencionado en un pleito del Real Tribunal del Consulado de la Ciudad de México, como apoderado del fallecido

[17] Juan B. Iguíniz, *Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la Provincia del Santo Evangelio de México, desde sus orígenes hasta nuestros días*, (Ciudad de México: Patria, 1951).
[18] Alena Robin, *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México. Arte, patrocino y sacralización del espacio,* (Ciudad de México: UNAM/ IIE, 2014).

Juan Antonio de Uzelay, vecino y comerciante de Cádiz.[19] El pleito es largo, dado que se extiende desde julio de 1789 hasta su resolución en mayo de 1792, pero lo importante es que siempre se menciona a Barbadillo como vecino de Veracruz y comerciante en ella.

Por otro lado, Barbadillo aparece como prestamista del capitán Don Francisco Luis Calderón, vecino de la Villa de Córdoba, por la suma de 2,200 pesos, préstamo que debía pagarse a finales de diciembre de 1782.[20] En otra ocasión es Barbadillo quien aparece como acreedor por una cantidad de poco más de 1,000 pesos, por el importe de unos barriles de aguardiente, con el mismo capitán Francisco Luis Calderón.[21] Barbadillo es mencionado como acreedor del capitán José Máximo Ruiz de Castañeda, en la ciudad de Guanajuato, por un montante de cerca de 90,000 pesos, deuda contraída en mayo de 1794.[22] Nuevamente, en estos documentos se presenta a Tomás Barbadillo como "vecino y del comercio de la ciudad de Veracruz". También hay información de entrega de dinero de Querétaro hacia Veracruz, destinado a Tomás Barbadillo, por "concepto de trozos de paño" entre 1801 y 1804.[23]

De su actividad comercial, Matilde Souto Mantecón ha registrado que recibió las siguientes mercancías que llegaron a Veracruz, el 15 de noviembre 1804, procedentes de Cádiz: 100 pieles de tafiletes encarnados, 30 docenas de libros de oración mental, 36 ramilletes, cuatro juegos de la Galería de las mujeres fuertes, 40 catecismos, y textiles.[24] El 3 de marzo de 1809, en un bergantín que salía rumbo a La Habana, Manuel Martín de Barbadillo, su sobrino, remitió a instancias de Tomás Barbadillo 2,500 pesos de plata doble para que se invirtieran en azúcar en la isla para que posteriormente se enviasen a España. Para entonces, ya había fallecido Tomás, pero su sobrino actuó en su nombre. Por cuenta y riesgo de la casa de Tomás Barbadillo en Veracruz, se registraron 20 medios tercios de cera blanca que llegó a Veracruz el 30 de agosto de 1814, procedente de La Habana.

Veracruz fue la principal puerta de entrada de personas, ideas, y mercancías de la América española, desde el primer contacto entre Hernán Cortés y las poblaciones nativas. Desde entonces, Veracruz fue desarrollándose como ciudad de paso. "No se fabrica allí cosa alguna. Aquella ciudad es verdaderamente un lugar de tránsito."[25] Con estas palabras, Antonio Ulloa, comandante de la flota de 1776 de origen sevillano, describe Veracruz. En su crónica detallada de la ciudad, destacó que no correspondía

[19] Archivo General de la Nación (AGN en adelante), Consulado, vol. 4, exp. 3, fs. 318-357.
[20] AGN, General de Parte, vol. 69, exp. 97, fs. 175v-176.
[21] AGN, General de Parte, vol. 69, exp. 206, fs. 273 r y v. El documento se emitió en la Ciudad de México el 3 de noviembre de 1785, pero alude a hechos anteriores.
[22] A falta de cumplir los pagos, Ruiz de Castañeda, se vio en la obligación de hipotecar la hacienda de Santa Bárbara Calderón. AGN, General de Parte, vol. 76, exp. 284, fs. 205v-206. El pleito continuaba abierto todavía en agosto de 1804, *cfr*. AGN, General de Parte, vol. 79, exp. 247, fs. 222v-223v.
[23] AGN, Indiferente Virreinal, Caja 5547, exp. 60, (Industria y Comercio), fs. 1, 2, 4, 6.
[24] Matilde Souto Mantecón, *Mar abierto. La política y el comercio del Consulado de Veracruz en el ocaso del sistema imperial,* (Ciudad de México: El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001), p. 280. Lamentablemente, la autora no especifica la fuente de sus datos.
[25] Francisco de Solano, ed., *Antonio Ulloa y la Nueva España,* (Ciudad de México: UNAM, 1987), p. 28.

el aspecto pobre de la localidad con las riquezas que pasaban por el puerto. Lo explica, en parte, por la ubicación penosa de su fundación, los fuertes vientos, el aire húmedo y salitroso, y los aguaceros copiosos, manifestando que: "Las iglesias son regulares, sin cosa particular."[26] Menciona la existencia de una sola parroquia con dos capillas que le sirven de ayuda, alude a la presencia de los franciscanos, dominicos, mercedarios, y agustinos, destaca la presencia de tres hospitales, y subraya la ausencia de conventos de monjas o algún beaterio.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los Decretos de comercio libre de 1765, 1778, y 1789 fueron modificando las reglas estrictas del comercio colonial, circunstancia que atrajo un nuevo grupo de españoles peninsulares a Veracruz.[27] Este es el contexto en el que se enmarcan las actividades mercantiles de Tomás Barbadillo. La mayoría de los españoles que iban a Veracruz lo hacían con un propósito específico en mente: participar de las grandes posibilidades que ofrecía el lucrativo comercio entre las dos orillas del Atlántico. Muchos ya tenían algún pariente establecido en las actividades mercantiles en la ciudad portuaria;[28] este sería el caso de los sobrinos que se reunieron con Tomás Barbadillo en América. Para algunos peninsulares, Veracruz era una ciudad de paso, pero otros se establecieron de manera definitiva en el puerto por la gran cantidad de negocios que llevaban ahí. Las actividades de los comerciantes en Veracruz se centraban alrededor del envío de plata que provenía de las minas de Zacatecas y Guanajuato; también eran importantes la cochinilla de Oaxaca, el algodón de Puebla, Tlaxcala y Querétaro, y el azúcar de la región de la costa.[29] Aunque las alianzas matrimoniales con las hijas de las ricas familias de criollos (españoles nacidos en América) era otra manera de ascender en la escala social del virreinato, el análisis realizado por Jackie R. Booker permite establecer que la mayoría de los comerciantes peninsulares en Veracruz eran solteros, una situación que también se presenta en otras áreas de la América española, como lo ha establecido David Brading en el área central de Nueva España, o Susan Socolow en Buenos Aires.[30]

Se desconoce cuándo y en qué circunstancias se produjo la adquisición de la serie pasionaria de Ibarra por parte de Tomás Barbadillo, aunque parece evidente que no se trató de un encargo directo del pintor. La serie está firmada y fechada en 1744, época en la que Barbadillo no había llegado aún a Nueva España. Se desconoce con exactitud la fecha en la que Barbadillo llegó a Veracruz, pero la tradición familiar mantiene que tal acontecimiento se produjo entre 1760 y 1770 y tal periodización hay que ponerla en relación con José de Ibarra quien falleció en 1756. Se ignora en qué contexto se realizó

[26] Solano, *Antonio Ulloa y la Nueva España*, p. 16.
[27] Jackie R. Booker, "The Veracruz Merchant Community in Late Bourbon Mexico: A Preliminary Portrait, 1770-1810", *The Americas*, 45, 2, (1988), p. 189.
[28] Booker, "The Veracruz Merchant Community", pp. 189-190.
[29] Booker, "The Veracruz Merchant Community", pp. 190-192.
[30] Booker, "The Veracruz Merchant Community", pp. 194, 196, 198.

inicialmente el ciclo pasionario de Ibarra, es decir no se sabe si se produjo para su uso en Veracruz o en la Ciudad de México. Tampoco se conoce dónde se conservó la serie entre el momento de su realización por el pintor y el momento de adquisición por Barbadillo, ni el contexto en que se adquirió. Nada se sabe de los talleres de pintores en Veracruz y región colindante, pero sí se conocen datos acerca de pintores famosos que enviaban cuadros a la zona, aunque poco se ha conservado, en parte debido al clima muy húmedo de la costa.[31]

3. La circulación de grabados europeos en Nueva España

Esta sección aborda un aspecto transatlántico peculiar de la serie pasionaria de Ibarra: su relación con la circulación de grabados europeos en Nueva España. Fue común que los artistas europeos recurrieran a fuentes grabadas como inspiración de sus propias creaciones a lo largo de la Edad Moderna.[32] No fue una práctica exclusiva de los pintores novohispanos, ni de José de Ibarra. No implica, tampoco, que los pintores trabajasen directamente con la fuente grabada dado que había estampas que resultaban tan populares, que el modelo quedaba asimilado como referencia visual en la tradición pictórica. Las pinturas de origen europeo también circularon en América, pero no con la misma extensión que las fuentes grabadas. La diseminación de modelos europeos en Nueva España ha sido ya objeto de análisis entre los especialistas.[33] Los estudios en relación al uso de los grabados en Nueva España, y en general en Hispanoamérica, han puesto el énfasis en la identificación formal de las fuentes empleadas por los pintores.[34]

No obstante, se sabe poco en cuanto a la circulación de las estampas en Nueva España. Varios contratos aluden a algún "grabado" como una fuente que el mecenas recomienda que se emplee por un pintor para una obra en particular, pero pocas veces se identifica de qué estampa se trataba. Algunos inventarios de los bienes que se han conservado después del óbito de ciertas personas se mencionan "estampas", pero suelen ser tan escuetos en la información que la mayoría de las veces es imposible saber el tema, el autor, o el uso que se les daba. Además, se desconoce si en los talleres de artis-

[31] Véase Jorge Alberto Manrique, "Una colección: un museo", *Museo de arte del Estado de Veracruz,* (Ciudad de México/ Veracruz: Fondo Cultural BANAMEX/ Gobierno del Estado de Veracruz, 2001), p. 25, y Juana Gutiérrez, "Veracruz colonial en el siglo XVIII," *Museo de arte del Estado de Veracruz*, (Ciudad de México/ Veracruz: Fondo Cultural BANAMEX/ Gobierno del Estado de Veracruz, 2001), pp. 39-44.
[32] Véase, por ejemplo, Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas,* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998).
[33] Véase, por ejemplo, Clara Bargellini, "Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos" en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, ed. Juana Gutiérrez Haces et al., (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2009), vol. 3, pp. 965-1005; Helga Von Kügelgen, "La pintura de los reinos y Rubens" en *Pintura de los reinos,* vol. 3, pp. 1008-1078.
[34] En este sentido, Pessca (The Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art) es un recurso fundamental. El proyecto ha identificado cerca de 5000 correspondencias entre obras coloniales y fuentes grabadas europeas, cifra que seguirá creciendo. *Cfr*. Almerindo Ojeda, "The Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art", 2005–present, www.colonialart.org

Fig. 6. José de Ibarra, *Descendimiento de la Cruz*, 1744. Colección particular. ©Fotogragía Alena Robin

tas se prestaban las colecciones de grabados entre ellos o si se heredaban dentro de las dinastías de pintores. Muchos grabados circularon formando parte de los de libros ilustrados como sucedió con las imágenes de Evangelicae historiae imagines de Jerónimo Nadal (1507-1580) o las ilustraciones Iconum Biblicarum, con grabados de Matthaus Merian (1593-1650).[35]

[35] Véase por ejemplo: Alena Robin, "El retablo de Xaltocán, las *Imágenes* de Jerónimo Nadal y la Monja de Ágreda", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXVIII, 88, (2006), pp. 53-70.; Marcela Corvera Poiré, Elisa Ortiz Hernández, "Matthaus Merian y Antonio Tempesta en la Nueva España" en *Amans artis, amans veritatis, Coloquio internacional de arte e historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, ed. Gustavo Curiel, (Ciudad de México: UNAM/ IIE/ Facultad de Filosofía y Letras/ Fomento Cultural BANAMEX, 2011) pp. 289-307 y Jaime Cuadriello, "Una Biblia para el Nuevo Mundo: La Conquista de México y los

Por el momento, solo se conoce un pequeño corpus de estampas sueltas, de procedencia europea, que ha sobrevivido de la época colonial. Por ejemplo, se conoce la existencia de dos álbumes de grabados en la Ciudad de México que ofrecen una colección ecléctica de grabados. Uno de ellos se custodia en la Biblioteca Nacional de México y está constituido por 123 estampas, principalmente de origen italiano. Clara Bargellini ha estudiado este álbum con un grupo multidisciplinario de especialistas y han llegado a la conclusión de que, lo más probable, fuese ensamblado alrededor de 1700.[36] Por diferentes razones, la colección se asocia con el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México. Se determinó, a través de un examen minucioso de la materialidad de la colección, que los grabados tuvieron una vida previa antes de conformar el muestrario: algunas de las estampas presentan marcas, anotaciones, códigos de color que especificase dónde recurrir a qué tono, etc. El segundo álbum, constituido por 298 grabados, se conserva en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.[37] Se considera que fue creado a principios del siglo XIX, cuando la biblioteca fue fundada. Como en el caso del primer álbum, los grabados que lo conforman demuestran marcas probables de uso por parte de un pintor: algunos grabados han sido marcados con una cuadrícula, una técnica común para transferir una composición a mayores dimensiones, probablemente siendo sujetadas a algún soporte, como parecen sugerir las huellas en las esquinas superiores. Estos testimonios ofrecen una vista bastante completa de las posibles estampas europeas que circularon en Nueva España.

Se espera que futuras investigaciones proporcionen más información sobre la distribución y diseminación de fuentes grabadas en talleres novohispanos. No obstante, la evidencia subsiste: los pintores novohispanos, citan, de diferentes maneras y en varios grados, fuentes europeas no a través de sus originales, sino a partir de su circulación en grabados.

4. La serie pasionaria de Ibarra y sus fuentes grabadas

La serie de la familia Barbadillo está conformada por quince lienzos que ilustran los siguientes pasajes de la Pasión de Cristo: 1) Lavatorio de los pies; 2) Institución de la eucaristía; 3) Oración en el huerto; 4) Prendimiento; 5) Jesús ante Caifás; 6) Jesús escarnecido; 7) Flagelación; 8) Coronación de espinas; 9) Ecce Homo; 10) Cristo cargando la cruz; 11) El despojo; 12) Muerte de Cristo; 13) Descendimiento de la cruz; 14) Piedad;

emblemas políticos de Mattäeus Merian" en *Florilegio de Estudios de Emblemáticas. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática/ The Society for Emblem Studies*, ed. Sagrario López Poza, (La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004), pp. 33-48.

[36] Clara Bargellini et al., "Un álbum de grabados antiguos del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México" En *Memorias del Congreso Internacional: Las edades del libro*, ed. Marina Garone Gravier, et al., (Ciudad de México: UNAM, 2016), pp. 355-392.

[37] Aaron M. Hyman, "Patterns of Colonial Transfer. An Album of Prints in Mexico City" *Print Quarterly*, XXXIV, 4, (2017), pp. 393-399.

Fig. 7. Francesco Villamena siguiendo a Federico Barocci, *Descendimiento de la Cruz*, 1606, grabado. British Museum. © The Trustees of the British Museum. Shared under a (CC BY-NC-SA 4.0) licence

15) Entierro de Cristo.[38] A día de hoy, no se ha encontrado un contrato u otro documento histórico que registre el contexto en el que se encargó la serie pasionaria que nos ocupa. Las obras nunca han sido expuestas al público en tiempos recientes. Tampoco han sido mencionadas por los estudios de pintura novohispana, ni formaban parte del catálogo de obras conocidas de José de Ibarra.

Es importante señalar que la serie de Ibarra incorpora el legado de la tradición pictórica del virreinato y dialoga con otras imágenes pasionarias

[38] Me fue imposible ver los cuadros del *Prendimiento* y la *Piedad* de esta serie, que son propiedad de otra rama de la familia. Los lienzos miden alrededor de 113 x 84 cm. Las pinturas han sido reenteladas, posiblemente a su llegada a España. Agradezco esta información a Consuelo Olaguibel.

novohispanas. Por la temática de las dos primeras escenas, Lavatorio de los pies y la Institución de la eucaristía, se descarta la posibilidad de que se trate de un Vía Crucis, pues este ejercicio piadoso empieza, regularmente, por la condena a muerte de Jesús por Pilatos.[39] Faltan, además, varias estaciones, normalmente asociadas con esta devoción, como son las tres caídas, La Verónica, Las Mujeres piadosas, entre otras escenas. Por ello, aun cuando el número de cuadros de la serie podría sugerir la devoción de un Vía Crucis, pues se acerca a las 14 estaciones de esta devoción franciscana, lo más probable es que se trate de otro ejercicio pasionario, que presta más énfasis a los momentos previos a la sentencia de Jesús.

Diez escenas, de las quince que constituyen la serie pasionaria de Ibarra, provienen de fuentes grabadas que no siempre fueron fáciles de encontrar, pero una vez identificadas fue sumamente fácil emparejarlas por su obvio parecido. Las evidencias del ciclo sugieren que también habría una estampa detrás de las cinco composiciones remanentes, pero aún no se han cotejado debidamente con las fuentes. En vez de ofrecer una asociación lineal entre los cuadros y las fuentes empleadas, se presenta más bien la identificación de diferentes tipos de apropiación por parte de José de Ibarra para ofrecer una reflexión más profunda sobre este fenómeno.

En ciertas ocasiones, Ibarra se inspiró solamente en una estampa para la composición de un cuadro, como se puede apreciar en este lienzo de Cristo ante Caifás (113 x 84 cm. aprox.) (Fig. 1). Aquí el pintor novohispano está citando, casi directamente, un grabado del flamenco Marinus Robyn van der Goes (1599-1639) (Fig. 2), basado en una pintura del mismo tema del también flamenco Jacob Jordaens (1593-1678). La postura de los personajes, la tarima, el perro, la ambientación arquitectónica son elementos que Ibarra tomó prestados del grabado. No obstante, el pintor novohispano simplificó, respecto al original, la balaustrada del fondo y la muchedumbre que acompaña a Jesús con el objetivo, probablemente, de incrementar la claridad visual de la composición.

En otros casos, Ibarra usó una combinación de estampas que dispuso de una manera creativa, como en la representación de la Muerte de Cristo (113 x 84 cm.) (Fig. 3). Las dos estampas revisadas aluden, de forma específica, al episodio de la lanzada, pero el centurión desaparece en la composición de Ibarra y solo se representa el desenlace de la acción. El primer grabado (Fig. 4), de Boetius à Bolswert (c. 1585-1633), proviene de una composición de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y corresponde, en el cuadro de Ibarra, principalmente al grupo de la figura del mal ladrón de la derecha y el soldado en la escalera. El segundo grabado (Fig. 5), de Schelte à Bolswert (1586-1659), está basado en una obra del pintor flamenco Anton Van Dyck (1599-

[39] Alena Robin, "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinatos latinoamericanos", *Goya*, 339, (2012), pp. 130-145.

Fig. 8. José de Ibarra, *Flagelación*, 1744. Colección particular. ©Fotografía Alena Robin

1641). De la segunda composición se incorporaron las figuras de la Virgen, san Juan, la postura frontal de Cristo mientras pende de la cruz, la cartela de la parte superior y la calavera situada a los pies.

En la mayoría de los casos, Ibarra siguió de cerca el modelo al cual se refería, pero en ciertas ocasiones realizó alteraciones significativas, como en el caso de su composición del Descendimiento de la Cruz (113 x 84 cm. aprox.) (Fig. 6). En este lienzo, Ibarra miró hacia Italia, y encontró la inspiración en el grabado de Francesco Villamena (1564-1624) de la composición de este tema (Fig. 7) ideada por Federico Barocci (1535-1612) para la catedral de San Lorenzo en Perugia. El cambio más importante que Ibarra introdujo es en relación con el grupo a los pies de la cruz. Es sumamente interesante encontrar a la Virgen, firme y erguida, en vez de desmayada, como en la composición italiana. Esta actitud concuerda más

con el lenguaje plástico de la Contrarreforma, el cual impactó en gran medida la tradición pictórica novohispana. La actitud de la Virgen de Ibarra se acerca más a la versión de Rubens del tema, un modelo que circuló ampliamente en la América virreinal. También la cartela de la cruz de Ibarra, en donde se encuentra el título que se le puso a Jesús como rey de los judíos, es más compleja que la empleada en la composición de Barocci y más bien se relaciona con las estampas utilizadas por Ibarra en la escena de la Muerte de Jesús, en donde se encuentran las escrituras en varios idiomas, algo que Rubens formalizó, como se puede ver, por ejemplo, en la escena de La lanzada (Fig. 4).

Ibarra fue un pintor muy solicitado durante su época, que llegó a trabajar en múltiples proyectos al mismo tiempo. Cabe preguntarse si la constante demanda de obra podría ser una probable explicación al por qué seguir tanto y tan de cerca las estampas para su ciclo pictórico: quizás estaba demasiado ocupado para concebir nuevas imágenes de la Pasión. Por otro lado, el mecenas del proyecto podría haber señalado las fuentes. Se acepta, sin embargo, que José de Ibarra era un pintor culto, por lo tanto, esta apropiación de las fuentes grabadas por parte del maestro novohispano no fue ingenua ni pasiva: él sabía muy bien lo que hacía. Mientras realizaba su ciclo pasionario, más que copiar las composiciones de otros, estaba citando de ellos con un propósito muy claro.[40]

La serie pasionaria de José de Ibarra emplea una gran diversidad de fuentes grabadas para sus composiciones. Algunas de estas imágenes tuvieron diferentes versiones grabadas y tal coyuntura abre la interrogante acerca de cuál de estas versiones fue utilizada por Ibarra, teniendo en cuenta también que existe un importante desfase temporal entre la fecha de ideación del grabado y su apropiación por parte del pintor novohispano. En general, conviene resaltar el uso del artista de estampas flamencas, derivadas de composiciones de pintores del mismo origen, por ejemplo, de Pedro Pablo Rubens (Cristo cargando la cruz), Anton Van Dyck (Piedad), Jacob Jordaens (Fig. 1), Abraham van Diepenbeek (Fig. 8 y Coronación), y una composición flamenca atribuida a Frans Francken II (Ecce Homo). También hay dos escenas que provienen del italiano Federico Barocci (Fig. 6 y Entierro de Cristo). Estos pintores estuvieron, de una manera u otra, relacionados con Pedro Pablo Rubens: Anton Van Dyck y Abraham van Diepeenbeeck fueron discípulos o asistentes de Rubens en algún momento de su carrera; Jacob Jordaens y Rubens tuvieron el mismo maestro: Adam van Noort; Barocci y su pintura influyeron en Rubens. Varios de los grabadores responsables de las fuentes utilizadas por Ibarra también formaron parte del círculo personal

[40] Fueron importantes las siguientes fuentes para mi reflexión: Hans. J. Van Miegroet, "Copies-fantômes et culture de l'imitation au début de l'époque moderne en Europe" En *L'estampe un art multiple à la portée de tous?* Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck, eds., (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008), pp. 47-64; Bargellini, "Difusión de modelos", pp. 990-991, 1000-1005; y Aaron M. Hyman, "Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain's Transatlantic Canon", *The Art Bulletin*, 99, 2, (2017), pp. 102-135.

Fig. 9. Pieter de Bailliu siguiendo a Abraham van Diepenbeek *Flagelación*, s.f., grabado,. Musée Wittert, Collections artistiques de l'Université de Liège. ©Fotografía Université de Liège - Musée Wittert

de Rubens. Mucho ya se ha escrito sobre la importancia de Rubens en el arte colonial de Hispanoamérica.[41] Su influencia ha sido fundamental en general para la cultura visual virreinal y, en particular, con las imágenes pasionarias. Héctor Schenone afirmó que cada región de Hispanoamérica tenía su representación del Descendimiento de la cruz que "copia", parcial o totalmente, ya sea en pintura o en escultura, un grabado de la tabla que realizó Rubens para la catedral de Amberes.[42] Sin embargo, en el caso de la serie pasionaria de Ibarra, es interesante apuntar la variedad de las fuentes

[41] Una importante compilación del impacto de los grabados derivados de las composiciones de Rubens en Von Kügelgen, "La pintura de los reinos y Rubens", pp. 1008-1078.
[42] Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo,* (Buenos Aires: Fundaciones Tarea, 1998), p. 336.

a las que recurrió, tanto por el número de grabados, como de las pinturas de las cuales las propias estampas se derivaron.

La amplitud de las fuentes que se pueden rastrear en la serie pasionaria de Ibarra aluden, esencialmente, a la abundancia de material visual europeo que circulaba en la Ciudad de México y que estaba al alcance del pintor novohispano. En este caso preciso, se ignora si recurrió a estas fuentes grabadas atendiendo a una petición expresa del mecenas, cuyo nombre también se desconoce, o bien, si se valió del material que tenía a su disposición en el taller. Lo importante es que Ibarra pudo acceder a ellas y en este sentido, las evidencias visuales son un hecho.

Los grabados eran una herramienta de trabajo para los pintores: comunicaban ideas y modelos sobre los cuales podían desarrollar sus temas. Ibarra, no intentó, de ninguna manera, esconder las fuentes empleadas, más bien, al contrario. En algunos casos su apropiación de la estampa consultada fue casi literal mientras que, en otros casos, actuó de forma más ágil para disponer sobre sus lienzos la combinación de varias estampas. Resulta interesante, no obstante, que José de Ibarra no está tratando de innovar en su serie Pasionaria, como otros pintores contemporáneos a él lo hicieron, inspirándose, por ejemplo, en la literatura mística de la época.[43] Ibarra reproduce, en la serie que nos interesa aquí, una iconografía ya aceptada y con una circulación amplia, en donde el decoro y la representación de los acontecimientos no se cuestionan, participando en un lenguaje globalizado propio de la Contrarreforma. Como lo comenta Aaron M. Hyman, al recurrir a los grabados europeos Ibarra, como otros pintores novohispanos, se posiciona a sí mismo dentro del canon transatlántico.[44]

El ciclo está firmado en diferentes lienzos, en diversos lugares. Algunas firmas son muy obvias, mientras que otras son difícilmente perceptibles y apenas legibles. Posiblemente, algunos de los cuadros en los que ya no se perciben mostraron, en algún momento, una firma que, por razones de conservación, ya no se aprecian. Según las ordenanzas del gremio de los

[43] El propio Ibarra, en su serie de 1732, realizada para el claustro de religiosos betlemitas recurrió a la los escritos de la Monja de Ágreda, según como fue celebrada por la prensa de la época: "la Pasión del Señor, historiada, según la V. Agreda, en corpulentos Lienços del valiente Pinzel del Celebre Ybarra, ceñidos de admirables marcos, tallados, y dorados con todo esmero." *Gazeta de México*, 28 de diciembre de 1732, reproducido en: ed. Francisco González de Cossio, *Gacetas de México.* vol. 2, (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1950), p. 75.
Otros ejemplos serían la serie de Gabriel de Ovalle o la de Ignacio Berbén, ambas conservadas en el convento de hermanos franciscanos de Guadalupe en Zacatecas. En el caso de Gabriel de Ovalle, el pintor propone unas iconografías muy atípicas de varias escenas pasionarias y, por ello, Clara Bargellini ha demostrado que el pintor estaba ilustrando los acontecimientos siguiendo el relato de las visiones de la Monja de Ágreda, tal como se describen en su obra, *La mística ciudad de Dios*. Véase Clara Bargellini, "'Amoroso horror'": arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas" en *Arte y violencia*, ed. Arturo Pascual Soto, (Ciudad de México: UNAM/ IIE, 1995), pp. 499-524. Varias escenas de la serie de Ignacio Berbén se alejan también de las resoluciones aceptadas. *Cfr*. Maricela Valverde Ramírez, *Ignacio Berben, un pintor del Reino de la Nueva Galicia, siglo XVIII*, (Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas/ Gobierno del Estado de Zacatecas, 2009), pp. 85-132.
[44] Hyman, "Inventing painting…" pp. 102-135.

pintores, sus miembros debían firmar las obras antes de poder vender o instalarlas. La motivación era principalmente económica, para poder identificar el autor de las pinturas, asegurando la calidad de las mismas, y sanciones para los que desarrollaban su actividad fuera de las ordenanzas.[45] Lo usual en la pintura novohispana es que cuando se trata de una serie, el pintor firmaba sólo una vez, en uno de los cuadros, aunque hay algunos ejemplos donde se firmaron más de uno de los lienzos de la serie.[46]

La escena de Ibarra del Lavatorio de los pies exhibe dos firmas del pintor, lo cual no deja de llamar la atención. La firma más completa se encuentra hacia el lado izquierdo del cuadro, debajo del escalón en donde Jesús se dispone a lavar humildemente los pies a uno de sus discípulos. En este caso, la firma reza: "Josephus ab Ibarra fac.^{t} anno Dni 1744", mientras que en uno de los escalones aparece una firma más corta, "Ibarra fac.^{t}." Con su firma, Ibarra les está agregando su propio valor en el contexto novohispano. El pintor novohispano firma, sin embargo, "Ibarra facit"; no está declarando que inventó las composiciones, sino que hacía los cuadros.

Ibarra firmó, a veces de manera muy elaborada y en lugares estratégicos, para contextualizarse a sí mismo en relación a la tradición de los grandes maestros de la Contrarreforma. Al recurrir tanto, y de manera tan obvia, a fuentes grabadas, Ibarra está haciendo un homenaje a importantes pintores flamencos e italianos al citar sus creaciones: está demostrando su conocimiento de estos autores y sus creaciones originales. Ibarra ofrece, por tanto, una colección de imágenes pasionarias de "originales inaccesibles", compartiendo "el reconocimiento de la marca".[47] De este modo, Ibarra manifestó que tenía en sus manos un material muy codiciado por el gremio de pintores novohispanos dado que los grabados a los que, implícita y explícitamente se aluden, evidencian que estaba familiarizado con los prototipos originales.

5. Una serie pasionaria en la iglesia de La Profesa

Mi primer acercamiento de la serie de Ibarra se produjo a través de material fotográfico digital que me fue enviado por lo actuales propietarios. Cuando vi las fotos, sabía que nunca había visto estos cuadros, no obstante, me resultaban muy familiares. Tal circunstancia se explica porque en la sacristía

[45] Susan Deans-Smith, "'This Noble and Illustrious Art: Painters and the Politics of Guild Reform in Early Modern Mexico City, 1674-1768" En *Mexican Sounding. Essays in Honour of David A. Brading*, eds. Susan Deans-Smith y Eric Van Young, (London: Institute for the Study of the Americas, 2007), pp. 67-98.

[46] En el caso estudiado aquí, habría que hacer análisis más profundos para determinar si todas las firmas son originales, si alguna ha sido reforzada o repintada, todo lo cual es bastante habitual. Sobre la manera y el significado de firmar de los pintores novohispanos, véase Clara Bargellini, "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos" en *El proceso creativo*, ed. Alberto Dallal, (Ciudad de México, UNAM/ IIE, 2006), pp. 203-222; Clara Bargellini, "El artista 'inventor' novohispano" en *Nombrar y explicar: La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*, ed. Patricia Díaz cayeros et al., (Ciudad de México, UNAM/ IIE, 2012), pp. 121-138.

[47] Estas expresiones provienen de Van Miegroet, "Copies-fantômes et culture de l'imitation", pp. 57-58.

Fig. 10. José de Alcíbar, atribuido, *Flagelación*. La Profesa, Ciudad de México, Sacritía. © *Fotógrafo Rafael Rivera. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.* (Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia)

del templo de La Profesa de la Ciudad de México se conserva un ciclo pictórico de doce escenas que, para este artículo, he confrontado con la serie pasionaria inédita de Ibarra (Figs. 10-12).[48] La serie del templo de la Profesa ha sido atribuida al pintor José de Alcíbar (act. 1751-1803), un pintor posterior a Ibarra pero con quien, seguramente, coincidió en algunos momentos.[49] Once de las doce escenas que constituyen el ciclo de la Profesa

[48] Los cuadros tienen unas dimensiones de 63 x 49 cm en promedio. Las temáticas ilustradas son las siguientes: 1) Lavatorio de los pies; 2) Oración en el huerto; 3) Prendimiento; 4) Jesús escarnecido; 5) Flagelación; 6) Coronación de espinas; 7) Ecce Homo; 8) Cristo cargando la cruz; 9) El despojo; 10) Muerte de Cristo; 11) Descendimiento de la cruz; 12) La Piedad. Sólo la escena de la Piedad difiere, totalmente, de la serie de la familia Barbadillo. La serie está actualmente resguardada debido a los daños que la iglesia sufrió con el terremoto del 19 de septiembre del 2017. Por ello, si bien he visto la serie hace varios años para una anterior investigación, me ha sido imposible volver a estudiar la serie detenidamente con una mirada comparativa hacia la de Ibarra.

[49] Alena Robin, "La Pasión de Cristo según José de Alcíbar (Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México)", *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso,* 17, (2010), p. 212. Algunos autores mantienen que Alcíbar fue discípulo de Ibarra, asunto que fue recientemente descartado por Karina

son muy similares a las de la serie pasionaria de José de Ibarra, no sólo en su planteamiento, sino también en su colorido.

La disposición análoga de las escenas se podría explicar a través del manejo de las mismas fuentes grabadas, aunque hay algunos detalles que difieren. Por ejemplo, la postura del cuerpo de Cristo en la escena de la Flagelación es visiblemente diferente en ambas escenas, aun cuando el planteamiento del resto de la composición es análogo, pero con una disposición inversa (Figs. 8-10). El ambiente arquitectónico en el que tiene lugar la escena, además, proviene del mismo grabado. Lo mismo podría decirse de la Muerte de Cristo (Figs. 3-5, 11) y del Descendimiento de la cruz (Figs. 6-7, 12).

Explicar la similitud del colorido en ambas series es más complicado. Si bien algunas escenas de la Pasión presentan una serie de colores que solían estar codificados, por ejemplo, la capa roja en la Coronación de espinas o la túnica azul de la Virgen, no todos los colores estaban codificados. Por ejemplo, no toda la vestimenta de los apóstoles era predeterminada. Mencioné previamente el uso de códigos de color en algunos grabados en colecciones mexicanas que datan de la colonia, lo que podría explicar el uso de los mismos tonos en los dos ciclos pictóricos. Esta situación invita a preguntarse si estas series se habrán originado en el mismo taller de pintura y en el mismo periodo, utilizando idénticos repertorios de grabados y colores, circunstancia que explicaría las similitudes generalizadas entre ambas series. No deja de llamar la atención que dos series pictóricas usen los mismos grabados, lo cual puede indicar que los modelos fueron lo suficientemente populares para repetirse en dos ocasiones.

No resulta clara la filiación entre ambas series, pero al darse a conocer la serie de José de Ibarra, se puede replantear el estudio del ciclo del templo de La Profesa desde nuevas perspectivas, y cuestionar, nuevamente, los patrones de comunicación e intercambio en el temprano mundo globalizado.

6. Consideraciones finales

La serie pasionaria de José de Ibarra emplea una amplia diversidad de fuentes para sus composiciones. En este artículo se pone de manifiesto que utilizó en su producción pictórica religiosa fuentes flamencas e italianas. Sin embargo, precedentes contribuciones habían señalado la influencia francesa que Ibarra recibió a través de su conocimiento de los grabados de Charles Lebrun (1619-1690) de su *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698, primera edición póstuma).[50]

Lisette Flores García, *El quehacer artístico-social de pintor novohispano: José de Alzíbar, (tesis doctoral).* Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2013, pp. 16-20.
[50] Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra*, cap. 5.

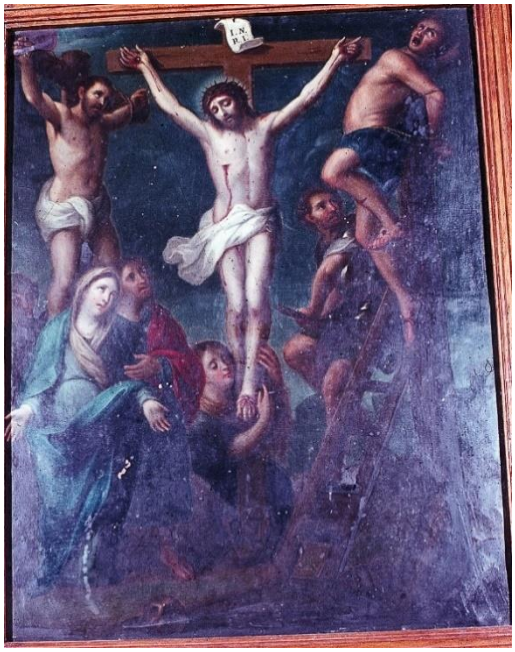

Fig. 11. José de Alcíbar, atribuido, *Muerte de Cristo*. Sacristía, La Profesa, Ciudad de México. © *Fotógrafo Rafael Rivera. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.* (Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia)

Fig. 12. José de Alcíbar, atribuido, *Descendimiento de la cruz*. Sacristía, La Profesa, Ciudad de México. © *Fotógrafo Rafael Rivera. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.* (Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia)

Durante la época colonial fue muy frecuente que algunos individuos hicieran, desde España, el duro viaje hacia América en busca de riquezas y fama. También fue habitual la migración de regreso de los expatriados desde México hacia España durante los años de las guerras de Independencia. El estudio de la serie de la Pasión de José de Ibarra se plantea, en este sentido, en este cruce de caminos.

Los catálogos de los artistas novohispanos permanecen muchas veces incompletos porque muchas obras siguen en colecciones privadas, cuyo acceso no es siempre fácil y por lo mismo no siempre se dan a conocer. La serie de la Pasión de José de Ibarra se integra perfectamente en la tradición pictórica novohispana de la que surgió. A esta coyuntura se añade el hecho de que ha permanecido en manos de la misma familia durante varias generaciones. El darse a conocer permitirá proponer nuevas hipótesis de investigación sobre la obra del gran maestro de la pintura novohispana, José de Ibarra.

Bibliografía

Abreviaturas
IIE = Instituto de Investigaciones Estéticas

UNAM = Universidad Nacional Autónoma de México

Álcala y Brown 2014: Luisa Elena Álcala y Jonathan Brown, ed. *Painting in Latin America, 1550-1820*, (New Haven: Yale University Press, 2014).

Bargellini 1995: Clara Bargellini, "'Amoroso horror'": arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas" en *Arte y violencia*, ed. Arturo Pascual Soto, (Ciudad de México: UNAM/ IIE, 1995), pp. 499-524.

Bargellini 2006: Clara Bargellini, "Consideraciones acerca de las firmas de pintores novohispanos" en *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal, (Ciudad de México: UNAM/ IIE, 2006), pp. 203-222.

Bargellini 2009: Clara Bargellini, "Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos" en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 3. ed. Juana Gutiérrez Haces et al., (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2009), pp. 965-1005.

Bargellini 2012: Clara Bargellini, "El artista 'inventor' novohispano" en *Nombrar y explicar: La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*, ed. Patricia Díaz cayeros et al., (Ciudad de México, UNAM/ IIE, 2012), pp. 121-138.

Bargellini 2016: Clara Bargellini, *et al*. "Un álbum de grabados antiguos del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México" en *Memorias del Congreso Internacional: Las edades del libro*, ed. Marina Garone Gravier, *et al*., (Ciudad de México: UNAM, 2016), pp. 355-392.

Booker 1988: Jackie R. Booker, "The Veracruz Merchant Community in Late Bourbon Mexico: A Preliminary Portrait, 1770-1810", *The Americas*, 45, 2, (1988), pp. 187-199.

Cabrera 1756: Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas*… (Ciudad de México: Imprenta Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756).

Corvera y Ortiz 2011: Marcela Corvera Poiré y Elisa Ortiz Hernández, "Matthaus Merian y Antonio Tempesta en la Nueva España" en *Amans artis, amans veritatis, Coloquio internacional de arte e historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, ed. Gustavo Curiel, (Ciudad de México: UNAM/ IIE/ Facultad de Filosofía y Letras/ Fomento Cultural BANAMEX, 2011), pp. 289-307.

Cuadriello 2004: Jaime Cuadriello, "Una Biblia para el Nuevo Mundo: La Conquista de México y los emblemas políticos de Mattäeus Merian" en

Florilegio de Estudios de Emblemáticas. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática/ The Society for Emblem Studies, ed. Sagrario López Poza, (La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004), pp. 33-48.

Deans-Smith 2007: Susan Deans-Smith, "'This Noble and Illustrious Art': Painters and the Politics of Guild Reform in Early Modern Mexico City, 1674-1768" En *Mexican Sounding. Essays in Honour of David A. Brading*, eds. Susan Deans-Smith y Eric Van Young, (London: Institute for the Study of the Americas, 2007), pp. 67-98.

Flores García 2013: Karina Lisette Flores García, *El quehacer artístico-social de pintor novohispano: José de Alzíbar*, /tesis doctoral). Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México, 2013).

González de Cossio 1950: Francisco González de Cossio, ed. *Gacetas de México.* vol. 2, (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1950).

Gutiérrez 2001: Juana Gutiérrez, "Veracruz colonial en el siglo XVIII," *Museo de arte del Estado de Veracruz*, (Ciudad de México/ Veracruz: Fondo Cultural BANAMEX/ Gobierno del Estado de Veracruz, 2001), pp. 39-44.

Hyman 2017: Aaron M. Hyman, "Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain's Transatlantic Canon", *The Art Bulletin*, 99, 2, (2017), pp. 102-135.

Hyman 2017: Aaron M. Hyman, "Patterns of Colonial Transfer an Album of Prints in Mexico City", *Print Quarterly*, XXXIV, 4, (2017), pp. 393-399.

Iguíniz 1951: Juan B. Iguíniz, *Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la Provincia del Santo Evangelio de México, desde sus orígenes hasta nuestros días*, (Ciudad de México: Patria, 1951).

Katzew 2017: *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*, ed. Ilona Katzew, (Los Angeles/ Ciudad de México: Los Angeles County Museum of Art/ Fomento Cultural Banamex, 2017).

Kügelgen 2009: Helga Von Kügelgen, "La pintura de los reinos y Rubens" en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, ed. Juana Gutiérrez Haces, *et al*., (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2009), vol. 3, pp. 1008-1078.

Manrique 2001: Jorge Alberto Manrique, "Una colección: un museo," *Museo de arte del Estado de Veracruz*, (Ciudad de México/ Veracruz: Fondo Cultural BANAMEX/ Gobierno del Estado de Veracruz, 2001), pp. 23-34.

Miegroet 2008: Hans J. Van Miegroet, "Copies-fantômes et culture de l'imitation au debut de l'époque moderne en Europe" en *L'estampe un art multiple à la portée de tous?,* ed. Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck, (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008), pp. 47-64.

Moyssén 1965: Xavier Moyssén, "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9, 34, (1965), pp. 15-29.

Mues Orts 2001: Paula Mues Orts, *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001).

Mues Orts 2006: Paula Mues Orts, ed., *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, (Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006).

Mues Orts 2008: Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008).

Mues Orts 2009: Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados*, (tesis doctoral). UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ciudad de México, 2009.

Mues Orts, 2012: Paula Mues Orts, "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana" en *Andalucía en América Arte y Patrimonio*, ed. Rafael López Guzmán, (Granada: Editorial Atrio, 2012), pp. 47-72.

Mues Orts 2017: Paula Mues Orts, "Illustrious Painting and Modern Brushes" en *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*, ed. Ilona Katzew, (Los Angeles/ Ciudad de México: Los Angeles County Museum of Art/ Fomento Cultural Banamex, 2017), pp. 52-75.

Mues Orts 2017: Paula Mues Orts, "Sixth Station of the Cross", en: *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*, ed. Ilona Katzew, (Los Angeles/ Ciudad de México: Los Angeles County Museum of Art/ Fomento Cultural Banamex, 2017), pp. 209-210.

Navarrete Prieto 1998: Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998).

Pérez Calero 1982: Gerardo Pérez Calero, "Dos obras desconocidas del pintor mejicano José Ibarra," *Gades, Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz*, 9, (1982), pp. 267-270.

Robin 2006: Alena Robin, "El retablo de Xaltocán, las *Imágenes* de Jerónimo Nadal y la Monja de Ágreda", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXVIII, 88, (2006), pp. 53-70.

Robin 2010: Alena Robin, "La Pasión de Cristo según José de Alcíbar (Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México)", *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso,* 17, (2010), pp. 197-228.

Robin 2012: Alena Robin, "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinatos latinoamericanos", *Goya*, 339, (2012), pp. 130-145.

Robin 2014: Alena Robin, *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México. Arte, patrocino y sacralización del espacio*, (Ciudad de México: UNAM/ IIE, 2014).

Ruiz Gomar 2004: Rogelio Ruiz Gomar, "Unique Expressions. Painting in New Spain" en *Painting a New World*, ed. Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini, (Denver: Denver Art Museum, 2004), pp. 47-77.

Schenone 1998: Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, (Buenos Aires: Fundaciones Tarea, 1998).

Valverde Ramírez 2009: Maricela Valverde Ramírez, *Ignacio Berben, un pintor del Reino de la Nueva Galicia, siglo XVIII*, (Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas/ Gobierno del Estado de Zacatecas, 2009).

Vargaslugo 1985-2017: Elisa Vargaslugo, *et al*., *Juan Correa. Su vida y su obra*, 4 vols., (Ciudad de México: UNAM/ IIE, 1985-2017).

Enviado: 5/10/2019

Aceptado: 21/10/2019

Philostrato. Revista de Historia y Arte, nº 6
Año 2019, pp. 81-97
DOI: https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.09

La Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano: cuestiones sobre iconografía y autoría

The Virgin of the Carmelites of the Lazaro Galdiano Museum: matters about iconography and authorship

Diego Acevedo de la Morena[1]

Graduado en Historia del Arte (UAM)

Máster en Gestión Cultural (UC3M)

Resumen: En las siguientes páginas se estudia la obra conocida como "La Virgen de las Carmelitas", conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Se trata de una tabla flamenca realizada en las primeras décadas del siglo XVI y considerada como anónima. En este texto planteamos las diferentes atribuciones que se han hecho sobre la pieza y proponemos al Maestro de 1518 como su autor. Además de las cuestiones referentes a la autoría, se analiza también la iconografía representada.

Palabras clave: Pintura flamenca, siglo XVI, Manieristas de Amberes, Maestro de 1518, Orden Carmelita, Emerencia, Árbol de Jesé, Lázaro Galdiano.

Abstract: In the following lines, we study "The Virgin of the Carmelites", an oil on panel painting preserved in the Lázaro Galdiano Museum in Madrid. The painting was made in Flanders in the first decades of the sixteenth century and nowadays it is still considered as anonymous. In this article we have reviewed the different authorship hypotheses that have been proposed concerning the piece. Nevertheless, we are now introducing a new one, namely, that the author is the Master of 1518. Besides the questions related to authorship are developed, the represented iconography is also analyzed.

Key Words: Flemish painting, 16th century, Antwerp Mannerism, Master of 1518, Carmelite Order, Emerentia, Jese Tree, Lázaro Galdiano.

[1] https://orcid.org/0000-0002-7418-707X; diegoacevedodelamorena@gmail.com

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

A pesar de ser una pieza de alta calidad y singular iconografía, la autoría de *La Virgen de los Carmelitas* sigue siendo un misterio. Conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, no ha sido objeto de un estudio en exclusividad desde hace más de cincuenta años. Por ello, en las siguientes páginas planteamos una serie de consideraciones sobre dicha obra, con el fin de resolver la cuestión de su autoría.

Se trata de un óleo sobre tabla en cuya composición predomina la verticalidad, acentuada por las figuras y la forma vegetal troncal presente en el centro de la pintura. Dicha verticalidad solo se ve interrumpida por la figura femenina situada en la parte inferior, ya que, con la disposición de su cuerpo, marca una línea horizontal. Es una obra rica cromáticamente, en la que predominan los tonos azules, grises y verdes; aunque también, en menor medida, los rojizos. En la parte inferior aparece una figura femenina en actitud orante sobre el suelo. De su costado parte un tronco que remata en una vistosa flor de tonos rojizos y azules. La robustez y sencillez del tallo contrasta con la riqueza de la flor, sobre la que está situada Santa Ana con la Virgen María como niña en sus brazos.

De ellas parte un tallo de menores dimensiones que el anterior, contando con una hoja verde en esta ocasión, que continúa prolongándose hacia la parte superior, culminando en la figura de Jesús niño. Porta en su mano derecha un madero con forma de cruz en tau. La cruz, uno de los símbolos de la pasión, prefigura su posterior papel como Salvador de la humanidad. En la parte derecha de la tabla tenemos la presencia de tres hermanos carmelitas, reconocibles por el hábito de su Orden. En primer plano aparece el más anciano de ellos, siendo el único al que se ve de cuerpo entero, mientras que tras él se encuentran dos hermanos de menor edad. Están atentos al mensaje que les transmite el Ángel de la parte izquierda de la composición. A este le acompaña una filacteria que reza *Haec visio ista significat*, en letras góticas negras, palabras que van dirigidas a los monjes[2]. El escenario en el que se produce la visión es una mezcla de vegetación y formaciones rocosas, con el Monte Carmelo representado en la parte derecha de la tabla.

La tabla conserva un marco de ranura dorada que, si bien puede no ser el original, al menos es antiguo. En su parte inferior se aprecia una inscripción en letras góticas de color negro, algo deteriorada por el paso del tiempo. Pese a ello, aún es posible la lectura de "E...ntia". Conocemos la preocupación que Lázaro Galdiano tuvo por el cuidado de su colección de pintura y trabajó junto a distintos restauradores. Fue también consciente del papel que juegan los marcos en las obras de arte y por ello contrató a Emilio Abadía y Antonio Roselló, siendo el primero tallista, ebanista y dora-

[2] María Vetter Ewald, "La «Tabla de los Carmelitas» del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, nº 47, (1962), p. 333.

Fig 1. Manierista de Amberes (Maestro de 1518?), *La Virgen de los Carmelitas*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.
©Museo Lázaro-Galdiano

dor y el segundo restaurador de muebles[3]. Por ello, no es de extrañar que la pieza se halle en buen estado de conservación y que conserve dicho marco. Además, se conservan huellas de charnelas en los laterales del mismo. López Redondo planteó que en origen era la tabla central de un tríptico[4]. Esta hipótesis en relación a los deteriorados goznes del marco ya fue planteada a mediados del siglo XX por Camps Cazorla, Camón Aznar y Vetter[5]. A nuestro parecer, las dimensiones de la pieza se asemejan más a las de una tabla lateral, pudiendo formar parte de un políptico. Este tipo de piezas era habitual en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI.

1. El tema

El primer testimonio documental referente a la pieza lo tenemos en *La colección Lázaro de Madrid*, donde aparece catalogada como "Alegoría"[6]. La referencia en dicho texto indica por tanto que la tabla formaba parte de la colección desde antes de 1926. Al igual que ocurre con otras obras, en el Museo no se conserva documento alguno que justifique cuándo y dónde se adquirió[7]. De este modo, se imposibilita el conocimiento de una procedencia anterior. De esta misma época conservamos fotografías del palacio de Parque Florido donde se atestigua que la tabla se encontraba en el despacho-biblioteca de Lázaro Galdiano.

La obra aparece referenciada en un inventario inédito del Museo que data de 1949-1950. En dicho Inventario Camps Cazorla asoció la figura femenina de la parte inferior de la tabla con María Magdalena, aunque empleando interrogaciones al no estar seguro de su interpretación[8]. Un año después Camón Aznar también reseñaba la pieza brevemente en una Guía del Museo. Cometía la misma falta y reiteraba su error al hablar de la calidad del "terciopelo del corpiño de la Magdalena"[9].

No fue hasta 1962 cuando Vetter Ewald realizó un estudio en profundidad sobre la pieza, en un artículo que vería la luz en la revista *Goya*. Tras cuestionarse qué sentido tenía la presencia de la Magdalena en una visión carmelita, propuso una nueva interpretación iconográfica para la obra. Asoció la representación femenina a Emerencia, abuela de la Virgen María, y la visión que se produjo en el Monte Carmelo. Señalaba que el Ángel, a pesar de estar

[3] Carmen Espinosa Martín, "La colección pictórica de Lázaro. Nuevas aportaciones para su estudio" en Cat. Exp. *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano*, coord. Letizia Arbeteta, (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003), pp. 64-65.
[4] Amparo López Redondo, "The Virgin of the Carmelites" en Cat. Exp. *The heart of Spain. A rare Exhibition of Spain´s Religius Art, Antiquities and Icons,* (Louisiana: Alexandria, 2003), pp. 109 y 224.
[5] Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950),* (Inédito).
José Camón Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1951), p. 95.
Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»…", p. 337.
[6] José Lázaro Galdiano, *La Colección Lázaro de Madrid*, (Madrid, La España Moderna, 1926), Tomo II, Fig. núm. 987, p. 460.
[7] Sobre este problema consúltese: Didier Martens, "Los Primitivos flamencos de don José y la historia del arte: las metamorfosis de una colección a la luz de la evolución de una disciplina" en Cat. Exp. *Tablas flamencos de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, ed. Didier Martens y Ámparo López Redondo, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2018), pp. 7-22.
[8] Camps Cazorla, *Inventario del Museo… s/,n.*
[9] Camón Aznar, *Guía del Museo…, p. 95.*

sobre la figura de la supuesta Magdalena, no se dirigía a ella, sino a los carmelitas, a quienes va referida la inscripción *Haec visio ista sibgnificat*[10]. Como argumento para su hipótesis emplea la inscripción del marco, la cual, de estar completa, debía rezar "Emerentia". De este modo, al sustituir la figura de la Magdalena por la de Emerentia, la iconografía de la obra quedaba vinculada con el conocido como Árbol de Jesé, quedando representados Emerentia, Santa Ana, María y Jesucristo; en orden ascendente. Por lo tanto el suceso representado se corresponde con una visión mística presenciada por algunos monjes carmelitas en el siglo I a.C., según la cual se anunció a Emerencia[11] que de su descendencia nacería Jesucristo. Se trata de una iconografía peculiar que gozó de bastante éxito en los Países Bajos durante los siglos XV y XVI (Fig. 2). Los estudios más recientes de López Redondo y Martens reafirman la validez de esta interpretación iconográfica[12].

En definitiva, fuentes documentales publicadas en Flandes en el siglo XV, sobre las que trataremos más adelante, recogen el suceso representado en la tabla del Museo Lázaro Galdiano. Emerencia de Belén acostumbraba a visitar a los ermitaños que vivían en el Monte Carmelo, a quienes pedía consejo. Había decidido permanecer virgen como ofrenda a Dios. No obstante, sus padres decidieron desposarla con Stollanus o Estolano, descrito como un hombre piadoso. Emerencia, al no saber qué hacer, acudió nuevamente al Monte Carmelo, donde tres de los hermanos fueron elegidos para presenciar una visión divina. Contemplaron cómo de la tierra nacía un tronco bifurcado en dos ramas. La primera de ellas contenía tres flores, siendo la primera de ellas de belleza superior al resto. La otra rama contaba con una sola flor, tampoco superior a la citada. A la par, se oyó una voz que decía *Haec radix est Emerentiana nostra* ("Esta raíz es nuestra Emerenciana, destinada a dar una descendencia insigne")[13]. Por lo tanto, se comunicaba a estos hermanos del Monte Carmelo que Emerencia efectivamente debía desposarse, ya que de ella descendería el Mesías. Es este el suceso representado en la tabla aquí estudiada, como bien probó Vetter.

Podemos suponer que para su interpretación Vetter consultó *L' iconographie carmèlitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, publicado un año antes de su artículo[14]. En este texto Emond presta atención a la devoción en torno a la Virgen y su familia que del siglo XV en adelante se produjo en los Países Bajos. Por ello refiere a evidencias documentales del culto a Santa Ana, como son *De laudibus sanctissimae matris Annae* de Tri-

[10] Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»…", p. 330.
[11] También conocida como Emerentia o Emerentiana. No debe confundirse con la Santa Emerenciana, mártir romana del siglo IV.
[12] López Redondo, "The Virgin of the Carmelites", p. 224.
Didier Martens, "La visión de la descendencia de Santa Emerencia en Monte Carmelo" en Cat. Exp. *Tablas flamencos de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, ed. Didier Martens y Ámparo López Redondo, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2018), pp. 173-175.
[13] Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»…", p. 333.
[14] Cecile Emond, *L' iconographie carmèlitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux,* (Bruselas: Palais des academies, 1961), 2 vols.

Fig 2.. Anónimo, Detalle del *Retablo de la vida de la Virgen*, Iglesia de Saint Denis, Bruselas.© KIK-IRPA, Brussels (Belgium), (cliché X003691)

tenhein o Trithemius, publicado en 1494 en Magencia[15]. En el mismo período encontramos: *Legenda sanctissimae Matris Annae*, *Historia de sancta Anna* o *Historie getijden en exempelen van sancta Anna*[16]. Este último fue publicado en torno a 1490 en Amberes y reeditado en 1496 ante el éxito que tuvo la primera edición del texto, como señala Martens[17].

Emond recoge asimismo la historia de Emerencia, su descendencia y la vinculación con el Monte Carmelo y la Orden Carmelita. A este último particular, se cuestiona el por qué del interés de los monjes carmelitas por estos personajes sagrados. Partiendo de la suposición de que las visitas de Emerencia al monte Carmelo eran frecuentes, dicha tradición se transmitiría a Santa Ana, quien a su vez la transmitiría a la Virgen María y de ella a Jesucristo[18]. De este modo, ya desde tiempos muy tempranos, anteriores incluso al nacimiento de Cristo, los carmelitas estarían ligados a la Historia Sagrada. Así pues, la Orden Carmelita buscará desde sus inicios vincularse a la figura de la Virgen y, por extensión, de Santa Ana y otros familiares. Resulta fundamental en este sentido la visión que tuvo en 1406 Santa Coleta de Corbie, abadesa carmelita, por la que se unieron varios familiares a la parentela que en ese momento se conocía de la Virgen, entre ellos Estolano y Emerencia, sus abuelos, o Santa Ismeria, hermana de Santa Ana[19].

Vetter recoge una serie de textos para probar su teoría, los cuales podemos encajar en esta línea. Juzgamos importante un *Fasciculus tripartitus* publicado por el carmelita Juan de Oudewater (o Joannes Palaeonydorus) en Maguncia en 1497, en el que se recoge la historia de Emerentia. El texto fue incluido en el *Speculum Carmelitanum* de Daniel Virgine María, publicado en Amberes en 1680[20]. Oudewater cita como fuente un texto del siglo V de San Cirilo: *De ortu beattissimae Mariae Virginis*[21]. Se trata de un texto que no ha llegado a nosotros pero que, según Lezana, autor de los *Anales de la Orden carmelitana* en Roma en 1645, debía encontrarse en paradero desconocido en alguna biblioteca[22]. La proliferación de tratados sobre este asunto en un período limitado de tiempo, las últimas décadas del siglo XV, indican la importancia con la que este contaba y su difusión, acentuada por la palabra escrita. Prueban además cómo la relación de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo con la Virgen es fácilmente rastreable, así como la presencia de esta leyenda entre sus textos. Por ello, no es de extrañar que en la producción artística se dejase sentir el influjo de estos personajes de la Sagrada Familia, como es el caso de *La Virgen de los Carmelitas* del Lázaro Galdiano, que tiene como base iconográfica estos textos de raíz carmelita.

[15] *Íbid*. vol. 1, p. 91.
[16] *Ídem*.
[17] Martens, "La visión de la descendencia…", p. 174.
[18] Emond, *L' iconographie carmèlitaine, vol. 1, pp. 92-93.*
[19] Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento. Tomo 1, Volumen 2*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), p. 149.
[20] Joaquín O. Carm. Smet, *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen, I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca. 1206-1563)*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987), p. XXII.
[21] Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»…", p. 333.
[22] *Ídem*.

2. Fuentes visuales

Ahora bien, para la representación de esta complicada escena, se ha optado por recurrir a una iconografía de largo recorrido, como es la del Árbol de Jesé. El Árbol de Jesé es una representación de la genealogía humana y divina de Cristo basada en una profecía del profeta Isaías (XI, 1)[23]. Se trata de una representación con amplio calado en el mundo occidental, pudiendo ser rastreada en multitud de formatos desde finales del siglo XI hasta el XVI, existiendo incluso representaciones tardías en el XVII, especialmente en América. Existen diferentes tipos iconográficos, siendo los de mayor calado aquellos que rematan en la Virgen o en Cristo[24]. La ausencia de Jesé en la parte inferior de la tabla del Lázaro no impide que podamos aplicar esta iconografía a la obra, ya que la presencia del padre de David no es necesaria y los ejemplos que lo confirman son múltiples. Sí debemos añadir que se ha optado por una versión reducida, con apenas cuatro personajes, y centrada en la vertiente femenina de la genealogía de Cristo. La finalidad de estos árboles genealógicos que evocan el linaje del Salvador suelen responder más a una imagen de representación que a la representación cronológica de la genealogía[25].

Pese a que el Árbol de Jesé además de la profecía de Isaías, hunde sus raíces en las dos genealogías recogidas en el Nuevo Testamento[26], lo cierto es que su representación no seguía al pie estos textos. Tanto San Mateo como San Juan vinculan a Cristo con Jesé, y por tanto al rey David, por medio de la figura de San José, no de María. Por ello, a lo largo de la Edad Media habrá una serie de intentos, con éxito, por los que se buscará unir a la Virgen María con la Tribu de Judá. De este modo, Jesús descendería del rey David por ambos progenitores. Sin embargo, no existía fundamento alguno en las Escrituras para esta vinculación entre la Virgen y el rey David o Jesé. La explicación de San Agustín se impondrá como referente de autoridad, explicando que si en virtud del matrimonio de José con María, Cristo pudo ser hijo de José, del mismo modo podría ser también "hijo" de David[27]. La proliferación de textos en torno a la Virgen por personajes tan importantes como San Bernardo de Claraval contribuirán a la integración de la Virgen en ese linaje. San Bernardo dirá que: "Germinará una vara del tocón de Jesé y de su raíz nacerá una flor; así deja representada la Virgen en la vara y a su parto en la flor"[28]. Como podemos observar, *La Virgen de los Carmelitas* cumple a la perfección con estos preceptos.

[23] Santiago Manzarbeitia Valle, "El Árbol de Jesé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, nº 2, vol. I, (2009), p. 1.
[24] Recordemos que en los siglos XI o XII la mayoría de representaciones del Árbol de Jesé no ilustran a ningún personaje más que a este, rematándose en las Siete Palomas del Espíritu Santo.
[25] Isidro Bango, "Del linaje del Salvador a la Vara de Jesé" en Cat. Exp. *A su imagen. Arte, cultura y religión*, ed. Isidro Bango, (Madrid: TF Editores, 2014), p. 139.
[26] Mateo (1, 1-17) y Lucas (3, 23-28).
[27] Bango, "Del linaje del Salvador…", p. 139.
[28] *Íbid*, p. 140.

Como último punto a tratar sobre la iconografía de la pieza en cuestión, traemos a colación las imágenes relacionadas con la "parentela de María". Son pocos y confusos los datos que los Evangelios Sinópticos nos aportan sobre la Virgen, una figura que a partir de la Edad Media contará con un enorme culto y sobre la que se irán configurando una serie de leyendas con el fin de suplir esa carencia. Surgirán una serie de imágenes que se relacionan con los personajes aparecidos en el Árbol de Jesé mariológico, cercanos al entorno de la Virgen, pero que no cuentan con la estructura del árbol. Los personajes que con mayor frecuencia aparecen en este tipo de representaciones son San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen, cuyos nombres conocemos gracias a los Evangelios Apócrifos. A la par que el Árbol de Jesé va cayendo en desuso para cuando llega el siglo XVI, desapareciendo casi definitivamente tras el Concilio de Trento (1545-1563) por considerarlo una representación arcaica, surge una especie de retrato de familia de la Virgen María. Ya desde el siglo XIV una imagen devocional en la que se representan las figuras de Santa Ana con la Virgen y el niño Jesús, denominada por Trens como "Santa Ana Triple"[29]. Estas imágenes pueden ir desde estos tres personajes básicos hasta completarse con los abuelos de la Virgen o su tía Ismeria, hermana de Santa Ana, por ejemplo. En este sentido, una tabla conservada en El Escorial, obra de Michel Coxcie, ejemplifica bien esto.

En resumen, la tabla del Lázaro Galdiano presenta una singular iconografía que bebe de varias fuentes, como son el Árbol de Jesé, las representaciones de la parentela de la Virgen María y las fuentes de la Orden Carmelita. Es una obra de excepcional calidad, tanto formal como cromática, así como en la representación del tema, captando a la perfección el mensaje del texto escrito. En ella se une lo terrestre y lo celestial en una representación efectiva y convincente, dominando una iconografía poco frecuente[30].

3. La atribución de la pintura

La autoría de la pieza, como ya se adelantó al inicio de este artículo, continúa siendo una incógnita. Apenas se han realizado estudios sobre la misma, hecho que dificulta su atribución. De hecho, en las últimas guías del Museo no ha aparecido mencionada[31].

Lázaro Galdiano catalogó la pieza en *La colección Lázaro de Madrid* como obra de Bouts[32], una atribución que no han seguido otros autores. Sí Galdiano la considera de Bouts, la monografía de Bermejo sobre los Primitivos Flamencos, no la incluye como obra del taller de este pintor de Lovaina. La manera de Dierick Bouts se aleja considerablemente estilísticamente de la

[29] Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1947), p. 120.
[30] Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»…", p. 334.
[31] Como es el caso de: Letizia Mira Arbeteta, *Guía Breve del Museo Lázaro Galdiano*, (Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2005).
[32] Lázaro Galdiano, "La Colección…", Tomo II, Fig. núm. 987, p. 460.

pieza tratada, por lo que consideramos que la atribución de *La colección Lázaro de Madrid* a Bouts no se corresponde con el estilo de *La Virgen de los Carmelitas*.

Por su parte, Vetter plantea cómo ciertos detalles se asemejan al Maestro de Santa Gudula, autor según Friedländer de un tríptico que formó parte de la berlinesa Colección Heckscher y que reproduce el mismo tema[33]. Sin embargo, no se pronuncia más al respecto, alabando nuevamente la buena calidad de la pieza. López Redondo en una ficha de catalogación mantiene esta atribución al Maestro de Santa Gúdula[34]. Si bien la tabla del Lázaro Galdiano presenta similitudes con otras obras atribuidas al Maestro de la Visión de Santa Gúdula, consideramos que no es el autor de la pieza. Las figuras y rostros de la tabla del Lázaro Galdiano se alejan de la manera de hacer de este maestro bruselense.

En la más reciente publicación sobre la obra, Martens la asocia al Maestro Johannes, un pintor procedente de Brabante identificado como *Johannes pictor* en la documentación de la época[35]. Este pintor también dominaba la genealogía de la Virgen, pues representó la genealogía de Santa Ana en un tríptico para la abadía norbertina de Tongerlo entre 1513-1515, el cual se conserva en María–ter-Heide, cerca de Amberes. Del mismo modo relaciona la tabla aquí tratada con un tríptico del Maestro Johannnes conservado en el Museo de Ávila. No obstante, el Maestro Johannes es mucho más arcaizante que los modelos de esta tabla del Lázaro Galdiano. Si bien Martens considera que la obra del Lázaro se remonta a los años 1520, el estilo de Johannes no termina de encajar

Dentro de esta serie de atribuciones, se une la aportada por Padrón Mérida en el inédito *Catálogo de Pintura Hispano-flamenca del Museo Lázaro Galdiano*. La historiadora considera que la pintura está cercana al Maestro de 1518[36]. En nuestro parecer, la atribución sugerida por Padrón Mérida en su investigación, es la que encaja en estilo y tipología con La *Virgen de los Carmelitas*. Es evidente la relación con otras piezas de este Maestro de 1518 como el Tríptico de la Abadía de Dieleghem (Fig. 3) que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, atribución realizada por Friedländer.

Sin embargo, Campbell consideró que la tabla central del tríptico podría no ser obra del Maestro de 1518, sino del Maestro de la abadía de Dieleghem,

[33] Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»…", p. 337.
[34] López Redondo, "The Virgin of the Carmelites", p. 224.
[35] Martens, "La visión de la descendencia…", p. 174.
[36] Archivo Instituto Moll (AIM), Fondo Padrón Mérida, Lázaro Galdiano, nº 3043.

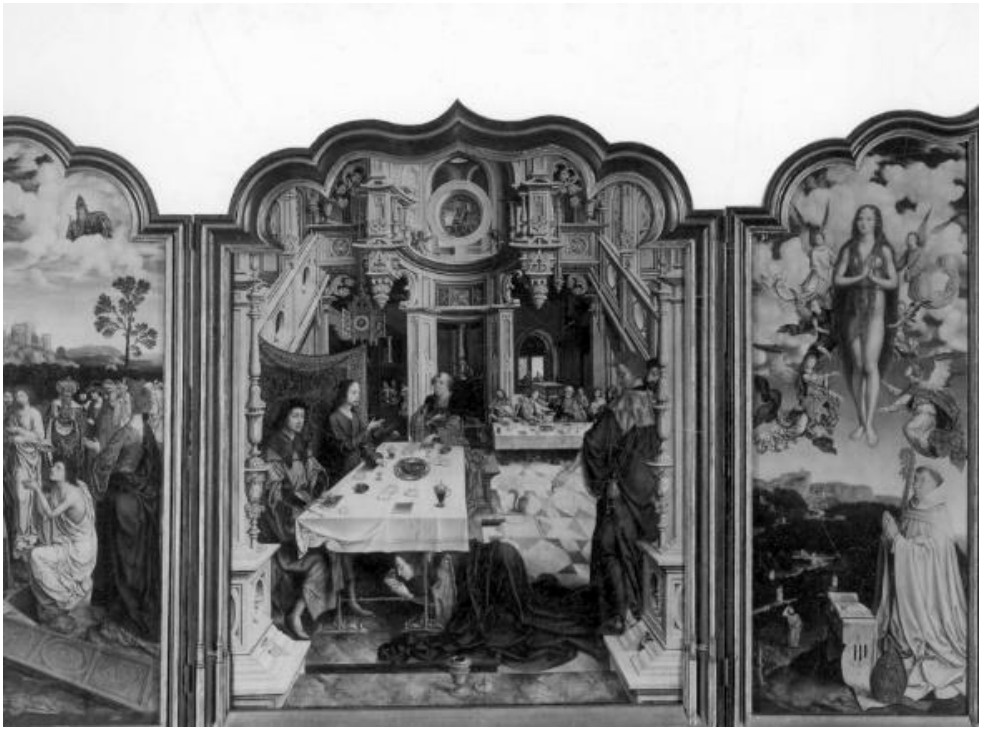

Fig 3. Maestro de 1518, *Tríptico de la Abadía de Dieleghem*, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas. © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), (cliché B201640)

activo en Amberes y Bruselas en el primer tercio del siglo XVI[37]. Alega las diferencias estilísticas entre las tablas laterales y la central, señalando que la pieza de altar no debe ser anterior a 1532[38]. Esta diferenciación estilística y cronológica es la que le conduce a considerar la presencia de dos maestros en la realización del tríptico. A nuestro parecer, la tabla central del tríptico sí responde a la manera del Maestro de 1518. Esta pieza representa a Cristo en Casa de Simón. En la parte inferior de la composición aparece una Magdalena besando los pies de Cristo (Fig.4). Esta figura, presenta una evidente relación formal con la de Emerencia dentro de la tabla del Lázaro Galdiano (Fig. 5), ocupando ambas el espacio inferior central. Si comparamos ambas, no solo tienen la misma postura, sino que el rostro es similar. La vestimenta de ambas es idéntica, con vestido de amplias mangas que queda cubierto por mantos que cubren desde la cintura hasta los pies, transformándose la tela en un oleaje de pliegues. La similitud llega hasta el terreno cromático, ya que las vestimentas de ambas piezas presentan los mismos colores. El único elemento que faltaría sería el finísimo y transparente velo que cubre la cabellera de Emerencia.

Consideramos pues que esta figura de María Magdalena ha sido reaprovechada para *La Virgen de los Carmelitas*, ya sea por el Maestro de 1518 o por su taller. Podemos considerar que esta ha sido la solución esco-

[37] Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600,* (Londres: National Gallery, 2014), Tomo II, p. 553.
[38] *Ídem*.

Fig 4. Detalle del Tríptico de la Abadía de Dieleghem, Maestro de 1518, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas. © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), (cliché B233293)

gida para resolver el encargo, hecho con toda seguridad por la Orden Carmelita, y representar esta singular iconografía. En lugar de optar por el esquema habitual con la figura de Jesé recostada, se ha preferido rellenar la composición de la tabla con esta figura, reconvertida ahora en actitud de orante. Esta postura es frecuente en la representación de la Magdalena, de manera que el reaprovechamiento de la figura explicaría la errónea interpretación de autores como Camón Aznar a la hora de interpretar la tabla. Esta reutilización se puede apreciar también en el hecho de que Emerencia sea representada como una mujer de media edad, en lugar de presentar el rostro de una joven virgen. Por lo tanto consideramos que tanto la pieza central del Tríptico de Bruselas como la tabla del Museo Lázaro Galdiano están vinculadas al Maestro de 1518.

4. Sobre el Maestro de 1518

La denominación "Maestro de 1518" fue otorgada también por Friedländer, quien aportó un catálogo con treinta y tres obras suyas[39]. Lo incluyó dentro del grupo conocido como "Manieristas de Amberes", siendo un maestro activo en dicha ciudad durante el primer cuarto del siglo XVI. Esta denominación fue dada en base a unas pinturas conservadas en Notre Dame de Lubeck, las cuales cuentan con una inscripción que las fecha en 1518. En estas tablas aparecen además las marcas de la ciudad de Amberes. Con respecto a su temática, sus tablas centrales representan escenas de la vida de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana. Este Maestro de 1518 ha sido relacionado a nivel de estilo con otros artistas como el Maestro de la Adoración Von Groote, el Maestro de la Adoración de Amberes o el Maestro de la Abadía de Dilighem, entre otros. Las obras de estos maestros

[39] Max J. Friedländer, Max J., *Early netherlandish Painting, Volume XI. The Antwerp Mannerists. Adrien Ysenbrant,* (Leyden: A. W. Sijthoff, 1974), pp. 29-33.

Fig 5. Manierista de Amberes (Maestro de 1518?), *La Virgen de los Carmelitas* (Detalle). Museo Lázaro Galdiano, Madrid. © Museo Lázaro Galdiano.

no siempre permiten una identificación clara y una atribución rápida, sino que pueden incluirse dentro de la producción de varios artistas distintos. Es el problema de aproximarse a estas figuras relativamente anónimas. De Vos se refería a este problema existente en torno a los denominados "Maestro de…" dentro de los Manieristas de Amberes y sus cuestiones estilísticas particulares[40]. Lo mismo nos ocurre con el pintor Pieter Coecke van Aelst, quien reprodujo muchas de las composiciones del Maestro de 1518, de manera que sus catálogos están entrecruzados en cierta medida.

Se ha relacionado el nombre de "Maestro de 1518" con Jan Van Dornicke. Esta identificación la aportó Marlier en 1966 partiendo de la hipótesis y denominación planteadas por Friedländer, que ya apuntaba la relación con Pieter Coeck, quien probablemente ocupó el taller del Maestro de 1518 tras su fallecimiento en 1527. La familia van Dornicke estaba compuesta por varias generaciones de artistas que compartían el oficio de la pintura. El primero de ellos, Jean Mertens, ejerció como escultor y pintor en las últimas décadas del siglo XV. Tuvo tres hijos, todos ellos dedicados a la pintura. El segundo de ellos aparece como aprendiz de Gossart bajo el nombre de Jean Mertens en el año 1505. Es este quien ha sido asociado al Maestro de 1518 y al nombre de Jan van Dornicke. Las actas notariales de la ciudad de Amberes señalan, en 1526 y 1527 respectivamente, que los maridos de sus hijas Anna y Adriaene pasan a ser tutores de las mismas y de sus bienes ante la menor edad de las mismas. Ambas son denominadas "alias Van Dornicke"[41]. La necesidad de un tutor por parte de ambas nos conduce a pensar que Jan van Dornicke debía haber fallecido en 1527, siendo su taller traspasado a sus yernos, los también pintores Jan van Amstel y Pieter Coeck. Este último debió desposarse en 1526 con Anna van Dornicke, estando instalado para esa fecha

[40] D. de Vos, "Maitre de 1518", *Primitifs flamands et anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle,* (Brujas: Tielt, 1969), pp. 174-175.
[41] Simone Bergmans, "Une Résurrection du premier quart du XVI siècle anversois atrribuable a Jan van Dornicke alias le maitre de 1518", *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, (1971), p. 62.

en Amberes[42]. Se ha dado por hecho que trabajó en el estudio de Van Dornicke durante esa década y hasta la muerte de este[43]. Es por tanto una familia de artistas a la par que un importante taller y centro de producción artística, añadiendo Marlier que en las obras asociadas bien a Jan van Dornicke o bien al Maestro de 1518 hay diversas manos detrás, es decir un taller[44]. Esto nos conlleva a pensar que de ser cierta la atribución de la tabla del Lázaro Galdiano al Maestro de 1518, debió ser un encargo a un taller de Amberes con prestigio establecido que fuese capaz de resolver una iconografía tan peculiar, dictada de manera detallada con el fin de que la obra resultase clara. Esta idea del taller viene confirmada por la figura de Pieter Coeck. Tanto Friedländer como Marlier consideraron que las diferencias estilísticas y la calidad mediocre de algunas de las pinturas de dicho artista conllevaban a la realización por parte de un taller y, por tanto, de diferentes manos trabajando en ellas[45]. A esto se suma que solo conservamos una obra firmada por Coeck, un dibujo. Este parentesco entre el Maestro de 1518 –Jan van Dornicke- y Pieter Coeck, se ha traducido en una similitud estilística. Teniendo en cuenta que Coeck se formó con él, aunque también se ha señalado la relación con otros artistas como Bernard van Orley, debió tomar de él composiciones, figuras y técnica[46].

En cuanto a las características formales y estilísticas del Maestro de 1518, es un pintor de calidad, realizador de buenas figuras con rostros bien definidos y diferenciados. A propósito de una *Resurrección* conservada en una colección privada de Bruselas, Bergmans sugiere como rasgos estilísticos de Jan Van Dornicke su amor por los ángulos y las formas triangulares casi perfectas que forman sus tejidos, así como el doblar angularmente brazos y piernas de los personajes, estén de pie o sentados, con el fin de dar sensación de movimiento[47]. Annick Born señala, al tratar las pinturas de Lübeck, los rasgos estilísticos del Maestro de 1518, señalando en primer lugar los tipos fisionómicos que configura y que emplea de manera recurrente en sus obras[48]. Refiere también siluetas elegantes y delgadas con proporciones armoniosas. De Vos señala que sus figuras son pequeñas y delgadas pero con contornos angulosos, contando con buenos perfiles[49]. Por su parte, Ainsworth señala como rasgo característico de 1518 el subrayado de sus pinturas, como si fuera una xilografía. Dentro de la tabla del Lázaro Galdiano todas las figuras están en posturas diferentes y sin embargo todas son resueltas con efectividad. A la par, solventa eficazmente la representación de las telas y los pliegues de las mismas.

---

[42] Maryan W. Ainsworth, "Pieter Coecke van Aelst as a panel painter" en Cat. Exp. *Grand Design. Pieter Coeck van Aelst and Renaissance Tapestry,* dir. Elizabeth Cleland, (The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven-London, 2014), p. 22.
[43] *Ídem*.
[44] Bergmans, "Une Résurrection…", p. 76.
[45] Ainsworth, "Pieter Coecke van Aelst…", p. 22
[46] *Íbid*. p. 25.
[47] Bergmans, "Une Résurrection…", p. 63.
[48] Anick Born "Le Maître De 1518 Alias Jan Mertens Van Dornicke (?), Auteur Des Volets Peints Et Des Sculptures Du Retable De La Vie De La Vierge De Lübeck?", *Retables Brabançons Des XVe Et XVIe Siècles*, ed. S. Guillot de Suduiraut, (París: Musée du Louvre, 2002), p. 591.
[49] D. de Vos, "Maitre de 1518", p. 174.

5. Conclusiones

Por todo lo expuesto anteriormente, siguiendo la propuesta de Aída Padrón Mérida, reiteramos que a nuestro parecer *La Virgen de los Carmelitas* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid es obra del conocido como Maestro de 1518 o de su círculo más cercano, siendo un encargo de una abadía carmelita. Es pieza de calidad, tanto formal como cromática, que sabe plasmar un tema que gozó de evidente éxito en la producción de pintura flamenca de las primeras décadas del XVI. Desafortunadamente, no conocemos en qué momento cruzó las fronteras de nuestro país. Quizás salió de Flandes durante la misma Edad Moderna, aunque esto no deja de ser una conjetura. La falta de documentación existente en los primeros años de Lázaro Galdiano como coleccionista provoca que la procedencia de un buen número de piezas de su Museo se desconozca. Precisamente en la institución se conserva una obra atribuida al Maestro de 1518 o Jan van Dornicke: un *Tríptico de la Adoración de los Magos*[50]. Esta catalogación fue realizada asimismo por Padrón Mérida. En definitiva, recalcamos una vez más el valor como obra de arte de *La Virgen de los Carmelitas* y proponemos su vinculación al Maestro de 1518 como autor de la pieza.

[50] Óleo sobre tabla, c. 1525, 96x129 cm, Nº inventario 3022. Se conservan diferentes versiones de este tema por Coeck, algunas de las cuales derivadas de su suego Dornicke. A este sentido, citamos el artículo de Elisa Bermejo: "Pinturas inéditas de Pieter Coecke, conservadas en España".

Bibliografía:

Ainsworth 2014: Maryan W. Ainsworth, "Pieter Coecke van Aelst as a panel painter" en *Grand Design. Pieter Coeck van Aelst and Renaissance Tapestry,* dir. Elizabeth Cleland, (The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven-London, 2014), pp. 22-35.

Bergmans 1971: Simone Bergmans "Une Résurrection du premier quart du XVI siècle anversois atrribuable a Jan van Dornicke alias le maitre de 1518", *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis,* (1971), pp.61-79.

Born 2002: Anick Born "Le Maître De 1518 Alias Jan Mertens Van Dornicke (?), Auteur Des Volets Peints Et Des Sculptures Du Retable De La Vie De La Vierge De Lübeck?", *Retables Brabançons Des XVe Et XVIe Siècles*, ed. S. Guillot de Suduiraut, (París: Musée du Louvre, 2002), pp. 579–614.

Camón Aznar 1951: José Camón Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano,* (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1951), pp. 94-95.

Campbell 2014: Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600,* (Londres: National Gallery, 2014).

Camps Cazorla 1950: Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano, (1949-1950),* (Inédito).

Emond 1961: Cecile Emond, *L' iconographie carmèlitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux,* (Bruselas: Palais des academies, 1961), 2 vols.

Espinosa Martín 2003: Carmen Espinosa Martín, "La colección pictórica de Lázaro. Nuevas aportaciones para su estudio" en *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano*, coord. Letizia Arbeteta, (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003), pp. 57-82.

Friedländer 1974: Max J. Friedländer, *Early netherlandish Painting, Volume XI. The Antwerp Mannerists. Adrien Ysenbrant,* (Leyden: A. W. Sijthoff, 1974), pp. 29-33.

Lázaro Galdiano 1926: José Lázaro Galdiano, *La Colección Lázaro de Madrid,* (Madrid: La España Moderna, 1926), Tomo II, Fig. núm. 987, p. 460.

López Redondo 2003: Ámparo López Redondo, "The Virgin of the Carmelites" en *The heart of Spain. A rare Exhibition of Spain´s Religius Art, Antiquities and Icons,* (Louisiana: Alexandria, 2003), pp. 109 y 224.

Madrid 2014: A su imagen. Arte, cultura y religión, ed. Isidro Bango, (Madrid: TF Editores, 2014).

Madrid 2018*: Tablas flamencos de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, ed. Didier Martens y Ámparo López Redondo, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2018).

Manzarbeitia Valle 2009: Santiago Manzarbeitia Valle, "El Árbol de Jesé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, nº 2, vol. I, (2009), pp. 1-8.

Réau 1947: Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento. Tomo 1, Volumen 2*., (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008).

Smet 1987: Joaquín O. Carm. Smet, *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen, I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca. 1206-1563)*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987).

Trens 1947: Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español,* (Madrid: Editorial plus Ultra, 1947).

Vetter 1962: Mária Vetter Ewald, "La «Tabla de los Carmelitas» del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, núm.47, (1962), pp. 330-337.

De Vos 1969: D. de Vos, "Maitre de 1518", *Primitifs flamands et anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle,* (Brujas: Tielt, 1969), pp. 174-175.

Recibido: 14/04/2019

Aceptado: 21/10/2019

Philostrato. Revista de Historia y Arte, nº 6
Año 2019, pp. 98-110
DOI: https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.10

Un desconocido 'San Juan Bautista' de Michiel Coxcie en el Sagrario de la Catedral de Granada

An unknown 'Saint John the Baptist' by Michiel Coxcie in the Sagrario of the Granada Cathedral

Rafael Japón[1]
Universidad de Granada
Università di Bologna

Resumen: se presenta por primera vez una pintura con la efigie de *San Juan Bautista* del romanista flamenco Michiel Coxcie (1499-1592), apodado el "Rafael del Norte", que se encuentra en el Sagrario de la Catedral de Granada, en cuyo fondo se puede apreciar su firma "M COXY[…] FE". A pesar de su estado de conservación, la tabla muestra las características propias del estilo de este artista tras su paso por Italia, siendo evidente en esta ocasión una cierta influencia de la escuela lombarda.

Palabras claves: Michiel Coxcie, San Juan Bautista, siglo XVI, pintura renacentista, romanistas flamencos, Sagrario de la Catedral de Granada.

Abstract: for the first time, a painting with de effigy of *Saint John the Baptist* by the Flemish romanist Michiel Coxcie (1499-1592) is presented. The painting is located in the Sagrario of the Granada Cathedral, and it includes his signature "M COXY[…] FE". Despite its state of preservation, the table shows the characteristics of this artist's style after passing through Italy, still evident on this occasion a certain influence of the Lombard school.

Keywords: Michiel Coxcie, Saint John the Baptist, XVI century, Renaissance painting, flemish romanist, Sagrario of the Granada Cathedral.

[1] http://orcid.org/0000-0002-4203-2786

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

La presencia de las obras de Michiel Coxcie (1499-1592) en la península ibérica se ha relacionado en su mayoría con el ámbito cortesano, debido a que fue uno de los artistas preferidos de varios de los Austrias, María de Hungría y Carlos V, llegando a ser nombrado posteriormente como pintor de corte por Felipe II[2]. Son pocas las obras y copias por él realizadas que se conservan en España desde antiguo fuera de los espacios regios, como se puede comprobar en los estudios realizados al respecto desde la encomiable labor de Ollero Butler[3]. En su amplio ensayo se recogen tan solo cuatro pinturas que son en principio ajenas a los encargos del rey y a las colecciones reales: el *San Antonio Abad* de la antigua colección Traumann, el *Cristo en la casa de Marta y María* del Hospital Tavera de Toledo, el *Cristo camino del Calvario* del Museo Lázaro Galdiano y el *Calvario* de la Catedral de Valladolid[4]. A excepción de las dos primeras tablas mencionadas, las otras pasan actualmente por ser dudosas atribuciones o directamente copias de taller[5]. Entre las publicaciones que se han realizado desde entonces y que han aumentado el catálogo de las obras originales del pintor en la península[6], tan solo el realizado por Diéguez-Rodríguez permite acrecentar

[2] Karel Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters* (Doornspijk: Davaco, 1997), p. 293; Víctor Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato a la casa de Habsburgo", *Archivo Español de Arte*, 81, 322, (2008), pp. 191-196. Su figura como pintor de la corte española ha sido recientemente estudiada en Almudena Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, court painter", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his age*, ed. Koenraad Jonckheere, (Londres: Harvey Miller, 2013), pp. 100-115. Agradezco a Ana Diéguez-Rodríguez las indicaciones que tan generosamente me ha proporcionado para el presente artículo.

[3] Jacobo Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", *Archivo español de arte*, 48, 190-191, (1975), pp. 165-198.

[4] Ollero Butler, "Miguel Coxcie…", pp. 177, 184, 187 y 189. Además, en este sentido, el autor menciona un lienzo con el *Tributo al César* de una colección particular madrileña, vista por Antonio Ponz en la Capilla del Quexigal, lugar vinculado a El Escorial, el cual ha sido identificado como una de las obras que perteneció a Felipe II y actualmente se halla en el Museo Provincial de Pontevedra tras ser donado por Milagros Pedrosa Roldán; Mª Ángeles Tilve Jar, "El Tributo al César de Michiel Coxcie en el Museo de Pontevedra", *Museo de Pontevedra*, pp. 1-9, (En web: www1.museo.depo.gal/imagenesarticulos/Un_cuadro_de_Michiel_Coxcie.pdf, consultada: 28 de enero de 2019).

[5] De la obra de la colección de Enrique Traumann se desconoce su origen, por lo que no se puede confirmar con certeza su presencia en España desde antiguo. La atribución propuesta por Ollero se confirmó tras el paso de la obra por la casa de subastas Christie's con el hallazgo de su firma (Christie's, New York, 12 enero 1994, lote nº 161). Así mismo, fue este autor quien atribuyó a Coxcie el *Calvario* de Valladolid a pesar de tener constancia de que la firma fue ejecutada por un restaurador en el siglo XIX, por lo que se consideró una copia flamenca. Cabe destacar que en la misma Catedral de Valladolid se conserva también un *Cristo con la cruz a cuestas* que sigue un modelo de Coxcie (Jesús Urrea, "Cristo abrazado a la cruz", en *Nazarenus. Símbolo, iconografía y arte del vía crucis*, ed. José Andrés Cabrerizo Manchado et al., (Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2016), pp. 70-71; Rubén Fernández Mateos, "Precisiones sobre el Cristo abrazado a la cruz de Almendra (Zamora): La fortuna de un modelo de Michel Coxcie", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo" (C.S.I.C.)*, 31, (2016), p. 243, mismo dictamen que tiene la obra del Museo Lázaro Galdiano, que podría ser una copia del ejemplar conservado en la Universidad Complutense de Madrid, identificado por Díaz Padrón como una de las obras donadas por Felipe II a El Escorial, en Matías Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense: 'El camino del Calvario'", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, (1986), p. 102.

[6] Son dignos de mención algunos estudios que ponen de relieve desconocidos originales de Coxcie, como el *San Pedro* del Museo de Bellas Artes de Valencia, el cual fue identificado con una de las obras que aparecen en el inventario de El Escorial y que desapareció en tiempos de la invasión francesa; véase Fernando Benito Doménech, "Michiel Coxcie. San Pedro", en *Pintura europea en colecciones valencianas*, dir. Fernando Benito Doménech, (Valencia: Museo de Bellas Artes, 1999), p. 42. Se integran también en este grupo las pinturas para el retablo de Catedral de Funchal en Portugal, encargadas por Felipe II; véase Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato…", pp. 191-196; Didier Martens, *Peinture Flamande et*

Fig. 1. Michiel Coxcie, *San Juan Bautista*, c. 1520-1530. Granada, Sagrario de la Catedral.

© Fotografía Manuel García Luque

Goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles, (Bruselas: Livre Timperman, 2010), pp. 187-195; Didier Martens e Isabel Santa Clara, "Exotisme flamand mitigé à Madère: les huit Coxcie de la cathédrale de Funchal", *Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 116, (2012), pp. 71-110; Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, court…", p. 110.

el elenco de aquellos encargos no relacionados con la monarquía, habiendo identificado esta autora la *Resurrección* de Coxcie de la antigua colección Rockefeller de Nueva York con la que se podía contemplar en la iglesia de los agustinos de Medina del Campo antes de la Desamortización. Diéguez-Rodríguez propone que su llegada al templo pudo deberse a una donación realizada por el mercader Fernando de Frías y Ceballos en los años de la fundación del templo hacia 1567[7]. Incidiendo en esta idea, el presente artículo pretende dar a conocer una nueva obra autógrafa de Coxcie en un ámbito religioso distante de aquel de los reales sitios del siglo XVI.

En esta ocasión, se presenta un *San Juan Bautista* que se encuentra expuesto en una capilla lateral (Fig. 1), la presidida por el retablo de Nuestra Señora de los Remedios, del Sagrario de la Catedral de Granada[8]. La pintura ha pasado desapercibida hasta el momento debido principalmente al deplorable estado de conservación, y posiblemente por completar un heterogéneo conjunto pictórico y escultórico compuesto además por otras piezas de distintas épocas de este edificio construido entre 1705 y 1759[9]. La única referencia historiográfica que se tiene de esta obra la aporta Gallego y Burín al describir en su *Guía artística e histórica de la ciudad* (1961) el espacio en que se encuentra, compuesto por un retablo barroco de Nicolás Moya, una imagen renacentista de la *Virgen de los Remedios*, la *Sagrada Familia* de Diego García Melgarejo (activo c. 1658-1720), una *Asunción* de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) y "una interesante tabla del *Bautista*, obra del XVI"[10]. Sin embargo, un siglo antes Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, afirmó no ver "nada de singular en las estatuas que están colocadas en los quatro pilares que sostienen la cúpula hechas por Agustin de Vera, ni en las pinturas de las capillas"[11], misma opinión que compartieron José Giménez Serrano en 1846[12] y Francisco de Paula Valladar en 1890[13]. Re-

[7] Ana Diéguez-Rodríguez, "Más precisiones sobre algunas obras de Michael Coxcie en España: La Lamentación sobre lienzo de El Escorial y la Resurrección de Cristo del antiguo convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Libros de la corte.es*, 14, (2017), pp. 122-135, (En web: https://repositorio.uam.es/handle/10486/678843, consultada: 15 de abril de 2019).

[8] Óleo sobre tabla, 68 x 83 cm. Soporte conformado por dos tablas. Sobre los retablos de la iglesia del Sagrario: Luz de Ulierte Vázquez, "Una aproximación a los retablos de la iglesia parroquial del Sagrario de la Catedral de Granada", en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, ed. Antonio Calvo Castellón et al., vol. II, (Granada: Cabildo de la Catedral de Granada, 2007), pp. 453-464.

[9] Sobre el proceso constructivo de la iglesia: Encarnación Isla Mingorance, *El Sagrario de la catedral de Granada,* (Granada: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1979); Juan Manuel Martín García, "La iglesia parroquial del Sagrario de la Catedral de Granada", en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, ed. Antonio Calvo Castellón et al., vol. II, (Granada: Cabildo de la Catedral de Granada, 2007), pp. 439-445.

[10] Antonio Gallego y Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad,* (Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 1961), p. 147.

[11] Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia,* vol. XII, (Cádiz: en la Imprenta de Manuel Bosch, 1812), p. 294.

[12] José Giménez Serrano, *Manual de artista y del viagero en Granada,* (Granada: J. A. Linares, 1846), pp. 241-144.

[13] Francisco de Paula Valladar, *Guía de Granada,* (Granada: Imp. y Lib. de la Viuda e Hijos de P. V. Sabatel, 1890), pp. 300-301.

Fig. 2. Michiel Coxcie, Detalle de la firma en el *San Juan Bautista*, c. 1530-1560. Granada, Sagrario de la Catedral. ©Fotografía del autor

sulta especialmente notable que dos años más tarde, en 1892, Gómez-Moreno González no advirtiera la presencia de una tabla de estirpe romanista en este espacio[14], lo que indicaría por tanto un posible ingreso de la misma en el Sagrario después de ese año y antes de 1961. En el momento de la redacción de la *Guía* de Gallego y Burín, el cuadro debía de presentar la misma capa de oscuridad que se extiende por toda su superficie, estado en el que ha llegado a nuestros días. Pese a ello, a través de un detenido examen visual, es posible apreciar una serie de signos escritos sobre el tronco del árbol situado a la espalda del personaje, que bien podría confundirse con una hipotética fecha, pero que en realidad se trata de una firma: "M COXY[…] FE" (Fig. 2).

Este hallazgo permite entender el motivo por el cual hasta ahora esta tabla no se había encuadrado en la producción de ningún maestro, ya que se aprecia una incuestionable impronta flamenca, pero al mismo tiempo conviven en ella características de la pintura renacentista italiana. Concretamente es posible reconocer ciertas reminiscencias de la escuela lombarda de los seguidores de Leonardo, como Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516) y especialmente Bernadino Luini (c. 1481-1532). Existe indudablemente una afinidad estilística entre el rostro de este san Juan y algunos de los personajes pintados por Luini en obras autógrafas, como

[14] Manuel Gómez Moreno, *Guía de Granada,* (Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892), pp. 285-286.

Fig. 3. Bernardino Luini, *Cristo entre los doctores*, 1480-1532. Londres, National Gallery, (nº inv. NG18)

aquel de Jesús del lienzo de *Cristo entre los doctores* de la National Gallery de Londres (Fig. 3), los cuales comparten una configuración anatómica y expresión similares. Coxcie recurrirá en varias ocasiones a este mismo modelo para componer la efigie de otros personajes religiosos, como se puede comprobar en ciertos apóstoles en la *Última cena* del Museo de Bellas Artes de Bruselas (Fig. 4), así como en el *Juicio de Salomón* del Museo de Malinas. Ollero Butler desgranó las posibles influencias italianas de este romanista apodado el 'Rafael Flamenco', siendo la producción del pintor de Urbino una de sus más importantes referencias, así como la de Miguel Ángel (1475-1564), entre otros, gracias a la estancia de aprendizaje que llevó a cabo en Roma hacia 1530[15]. Además, el autor pone de manifiesto rotunda-

[15] Nicole Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVIe siècle,* (Bruselas: Institut historique belge de Rome, 1964), pp. 24-30; *Fiamminghi a Roma 1508 – 1608: artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, dirs. Nicole Dacos y Bert W. Meijer, (Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1995), p. 169; Van Mander, *Lives of the Illustrious Netherlandish*, p. 186; Raphaël de Smedt, "Autopsie de Michel Coxcie. Nouveaux horizons bibliographiques 1565-2010", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 80/2, (2011-2012), pp. 10-12; Nicole Dacos, V*oyage à Rome: les artistes européens au XVIe siècle,* (Bruselas: Fonds Mercator, 2012), pp. 73-75; Eckhard Leuschner, "The

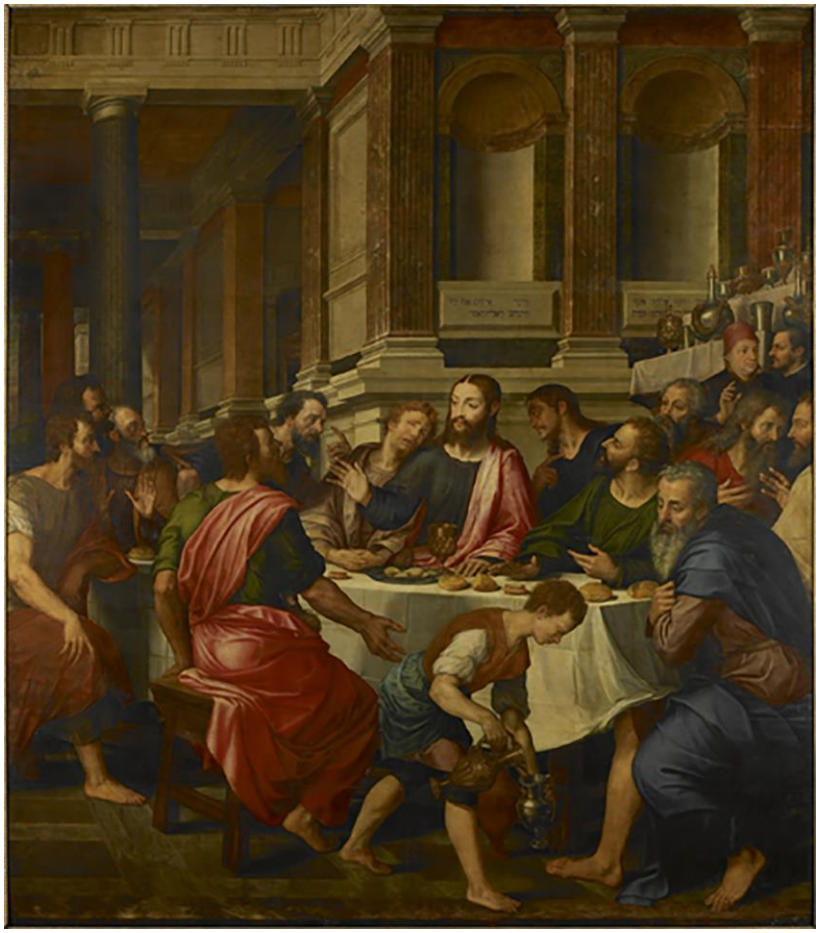

Fig. 4. Michiel Coxcie, *Última Cena*, 1567. Bruselas, Museo de Bellas Artes (nº inv. 42)

mente que "la más evidente, y quizás la más inédita de las influencias que se aprecian en el estilo de Miguel [Coxcie] sea la lombarda. Es sorprendente como, de una manera irregular y discontinúa, el pintor acude a Leonardo y a sus discípulos cuando pretende dar expresión delicada"[16]. El desconcierto del especialista ante su propia intuición de *connoisseur* se basaba en el desconocimiento que por entonces se tenía de un posible viaje de Coxcie a Milán, el cual se confirmó posteriormente, documentándose al pintor diseñando una serie de tapices para la catedral de la capital lombarda desde junio hasta agosto de 1539[17].

Young talent in Italy", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his age*, ed. Koenraad Jonckheere, (Londres: Harvey Miller, 2013), pp. 52-63. Cabe destacar que en 1532 coincidió en la Urbe con Giorgio Vasari (1511-1574), quien comenta este encuentro en sus escritos. Giorgio Vasari, *Le Vite De' Piv Eccellenti Pittori, Scvltori, E Architettori,* parte III, vol. 2, (Florencia: Giunti, 1568), p. 358. Leuschner, "The Young talent…", p. 52.

[16] Ollero Butler, "Miguel Coxcie…", p. 171.

[17] Smedt, "Autopsie de Michel…", p. 12. Koenraad Jonckheere y Ruben Suykerbuyk, "The life and times of Michiel Coxcie 1499-1592", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his age*, ed. Koenraad Jonckheere, (Londres: Harvey Miller, 2013), p. 29.

Fig. 5. Cornelis Cort siguiendo a Michiel Coxcie, *Cristo abrazado a la cruz*, 1564. Grabado. Londres: British Museum (nº inv. 1929,0715.34)

El diseño compositivo de este san Juan es reconocible tambien en otras de sus obras, como en su *Cristo abrazado a la cruz,* un modelo muy difundido mediante el grabado realizado por Cornelis Cort (Fig. 5)[18], cuyo esquema anatómico es muy semejante, así como el *San Juan Evangelista* que compone una de las alas laterales del tríptico de *San Lucas dibujando a la Virgen*, cuyo panel central es de Jan Gossaert (c. 1478-1532), en la Catedral de San Vito, San Wenceslao y San Adalberto en Praga (Fig. 6). Debajo de los ropajes de este último, se puede intuir en él una estructura corporal muy similar pero invertida a la del santo de Granada, sobre todo en la torsión del tronco superior que sigue una dirección diversa a la de la cabeza. Otros elementos a tener en cuenta en esta comparación son la monumentalidad de la mano que señala al animal en cada caso –un cordero y un águila–, el sombreado de los músculos del cuello y el propio cabello dispuesto en rizos con una tonalidad análoga. Este parangón, unido al cambio de formato que ha sufrido la obra de Granada, la cual ha visto reducida sus dimensiones mediante el recorte de varios de sus laterales, como vienen a sugerir el astillado de la zona inferior y el corte realizado en la parte derecha, que impide ver en su totalidad la mano de san Juan y el cordero que lo acompaña, podría indicar que esta pieza habría formado parte de un tríptico. Sin embargo, no se puede descartar que se trate de una pintura individual debido a los números casos de representaciones de santos de medio cuerpo existentes en la producción de Coxcie.

La descontextualización de la tabla no permite actualmente profundizar en un posible origen, aunque no se debe descartar su presencia desde antiguo en Granada, o incluso en el complejo catedralicio. Esto se debe esencialmente a la temática que representa, pues los santos Juanes estuvieron presente en las artes de este conjunto desde los primeros años tras la Reconquista, por haber sido considerados los divinos protectores de los Reyes Católicos[19]. Sin embargo, si la obra no fue trasladada desde otra dependencia, es probable que se tratara de una donación de algún religioso vinculado con el Sagrario a partir de finales del siglo XIX.

[18] En España existen diversas copias basadas en este modelo, además del mencionado anteriormente en la Catedral de Valladolid, se puede apreciar otra en Iglesia de San Juan Bautista de Almendra, Zamora. Véase Fernández Mateos, "Precisiones sobre el Cristo…", pp. 244-255.

[19] Otro lugar estrechamente vinculado con el complejo catedralicio desde el que pudo llegar este cuadro al Sagrario es el palacio arzobispal granadino, considerado como una de las más importantes pinacotecas de la ciudad hasta su destrucción en el siglo XX. En los inventarios realizados hasta 1905 se documentan diversos cuadros con *San Juan Bautista*, véase Laura Luque Rodrigo, *Los palacios episcopales en Andalucía oriental. Lecturas de significación*, tesis doctoral, (Jaén: Universidad de Jaén, 2015), p. 143.

Fig. 6. Michiel Coxcie, Detalle de *San Juan Evangelista* (ala del tríptico de *San Lucas dibujando a la Virge*n de Jan Gossaert). Praga, Catedral de San Vito, San Wenceslao y San Adalberto

Bibliografía:

Benito Doménech 1999: Fernando Benito Doménech, "Michiel Coxcie. San Pedro", en *Pintura europea en colecciones valencianas,* dir. Fernando Benito Doménech, (Valencia: Museo de Bellas Artes, 1999), pp. 42-43.

Bruselas 1995: *Fiamminghi a Roma 1508 – 1608: artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, dirs. Nicole Dacos y Bert W. Meijer, (Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1995).

Cruz y Bahamonde 1812: Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia,* (Cádiz: en la Imprenta de Manuel Bosch, 1812), vol. XII.

Dacos 1964: Nicole Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVIe siècle,* (Bruselas: Institut historique belge de Rome, 1964).

Dacos 2012, Nicole Dacos, *Voyage à Rome: les artistes européens au XVIe siècle,* (Bruselas: Fonds Mercator, 2012).

De Smedt 2011-2012: Raphaël de Smedt, "Autopsie de Michel Coxcie. Nouveaux horizons bibliographiques 1565-2010", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 80/2, (2011-2012), pp. 1-255.

Díaz Padrón 1986: Matías Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense: 'El camino del Calvario'", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, (1986), pp. 97-104.

Diéguez-Rodríguez 2017: Ana Diéguez-Rodríguez, "Más precisiones sobre algunas obras de Michael Coxcie en España: La Lamentación sobre lienzo de El Escorial y la Resurrección de Cristo del antiguo convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Libros de la corte.es*, 14, (2017), pp. 122-135, (En web: https://repositorio.uam.es/handle/10486/678843, consultada: 15 de abril de 2019).

Fernández Mateos 2016: Rubén Fernández Mateos, "Precisiones sobre el Cristo abrazado a la cruz de Almendra (Zamora): La fortuna de un modelo de Michel Coxcie", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo" (C.S.I.C.)*, 31, (2016), pp. 241-246.

Fernández Soriano 2008: Víctor Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato a la casa de Habsburgo", *Archivo Español de Arte*, 81, 322, (2008), pp. 191-196.

Gallego y Burín 1961: Antonio Gallego y Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad,* (Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 1961).

Giménez Serrano 1846: José Giménez Serrano, *Manual de artista y del viagero en Granada,* (Granada: J. A. Linares, 1846).

Gómez Moreno 1892: Manuel Gómez Moreno, *Guía de Granada,* (Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892).

Isla Mingorance 1979: Encarnación Isla Mingorance, *El Sagrario de la Catedral de Granada,* (Granada: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1979).

Jonckheere y Suykerbuyk 2013: Koenraad Jonckheere y Ruben Suykerbuyk, "The life and times of Michiel Coxcie 1499-1592" en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his age,* ed. Koenraad Jonckheere, (Londres: Harvey Miller, 2013), pp. 24-48.

Leuschner 2013: Eckhard Leuschner, "The Young talent in Italy" en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his age,* ed. Koenraad Jonckheere, (Londres: Harvey Miller, 2013), pp. 52-63.

Luque Rodrigo 2015: Laura Luque Rodrigo, *Los palacios episcopales en Andalucía oriental. Lecturas de significación,* tesis doctoral, (Jaén: Universidad de Jaén, 2015).

Martens 2010: Didier Martens, *Peinture Flamande et Goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles,* (Bruselas: Livre Timperman, 2010).

Martens y Santa Clara 2012: Didier Martens e Isabel Santa Clara, "Exotisme flamand mitigé à Madère: les huit Coxcie de la cathédrale de Funchal", *Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 116, (2012), pp. 71-110.

Martín García 2007: Juan Manuel Martín García, "La iglesia parroquial del Sagrario de la Catedral de Granada" en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario,* ed. Antonio Calvo Castellón et al., (Granada: Cabildo de la Catedral de Granada, 2007), vol. II, pp. 439-445.

Ollero Butler 1975: Jacobo Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", *Archivo español de arte*, 48, 190-191, (1975), pp. 165-198.

Paula Valladar 1890: Francisco de Paula Valladar, *Guía de Granada,* (Granada: Imp. y Lib. de la Viuda e Hijos de P. V. Sabatel, 1890).

Pérez de Tudela 2013: Almudena Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, court painter" en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his age,* ed. Koenraad Jonckheere, (Londres: Harvey Miller, 2013), pp. 98-115.

Tilve Jar 2013: Mª Ángeles Tilve Jar, "El Tributo al César de Michiel Coxcie en el Museo de Pontevedra", *Museo de Pontevedra*, pp. 1-9, (En web: www1.museo.depo.gal/imagenesarticulos/Un_cuadro_de_Michiel_Coxcie.pdf consultada: 28 de enero de 2019).

Ulierte Vázquez 2007: Luz de Ulierte Vázquez, "Una aproximación a los retablos de la iglesia parroquial del Sagrario de la Catedral de Granada" en *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario,* ed. Antonio Calvo Castellón et al., (Granada: Cabildo de la Catedral de Granada, 2007), vol. II, pp. 453-464.

Urrea 2016: Jesús Urrea, "Cristo abrazado a la cruz" en *Nazarenus. Símbolo, iconografía y arte del vía crucis,* ed. José Andrés Cabrerizo Manchado et al., (Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2016), pp. 70-71.

Van Mander 1997: Karel Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, (Doornspijk: Davaco, 1997), vol IV.

Vasari 1568: Giorgio Vasari, Le Vite De' Piv Eccellenti Pittori, Scvltori, E Architettori, (Florencia: Giunti, 1568), parte III, vol. 2.

Enviado:13/07/2019

Aceptado: 21/10/2019

Philostrato. Revista de Historia y Arte, nº 6
Año 2019, pp. 111-120
DOI: https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.11

Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura

A new attribution to Luisa Roldán: an unknown Saint Bonaventure

José Manuel Moreno Arana[1]

Universidad de Sevilla

Resumen: Se presenta una obra inédita que puede atribuirse a la escultora Luisa Roldán (1652-1706). Se trata de una escultura de San Buenaventura conservada en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), fechable hacia 1680-1688 y relacionada estrechamente con otras piezas gaditanas de su posible autora.

Palabras clave: Barroco, escultura, Luisa Roldán, siglo XVII, Sanlúcar de Barrameda, San Buenaventura.

Abstract: We present an unknown work which can be attributed to the sculptress Luisa Roldán (1652-1706). It is a sculpture of St. Bonaventure preserved in Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), dated towards 1680-1688 and closely related to other works created by its possible author in Cádiz.

Key words: Baroque, sculpture, Luisa Roldán, 17th century, Sanlúcar de Barrameda, St. Bonaventure.

Luisa Ignacia Roldán, "La Roldana", fue una célebre y singular artista del barroco español que alcanzó el rango de escultora de cámara de Carlos II y Felipe V. En los últimos años su figura está despertando un interés renovado, lo que se está dejando sentir tanto en la creciente bibliografía sobre la misma, como en la adquisición de sus obras por parte de importantes museos. En este contexto reciente destacan valiosas aportaciones como los estudios incluidos en el catálogo de

[1] http://orcid.org/0000-0002-6087-6130

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

la exposición monográfica que se celebró en Sevilla en 2007[2], diferentes artículos[3], destacando los escritos por el profesor Pleguezuelo Hernández[4], y el libro publicado el pasado año 2018 por Hall-Van den Elsen[5].

A todas estas contribuciones añadimos ahora la escultura que presentamos. Se trata de una imagen de madera policromada y de vestir que representa a San Buenaventura y que se conserva en la iglesia del antiguo convento de San Francisco de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz (Fig. 1). La dificultad de su estudio, debido a su inaccesible ubicación durante muchos años y, con posterioridad, al hecho de haber sido retirada del culto a causa de su delicado estado de conservación presente, ha propiciado que haya pasado desapercibida por los investigadores. No obstante, gracias a la oportunidad que hemos tenido de examinarla de cerca ha sido posible comprobar diferentes pormenores que permiten conectarla con la particular técnica de Luisa Roldán, a la cual atribuimos esta obra[6].

Es importante comentar que no se trata de la primera pieza salida del taller de la artista con destino a Sanlúcar de Barrameda de la que se tiene constancia. En este sentido, en 1680, cuando todavía vivía en Sevilla, y previamente a su actividad en la ciudad de Cádiz, su marido Luis Antonio de los Arcos contrató una cabeza de madera de una talla de San Juan de Dios para la sede de los frailes hospitalarios en esta localidad, en la actualidad en

[2] Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres (coords), *Roldana,* (Sevilla: Real Alcázar de Sevilla, 2007). Esta publicación supone un punto de inflexión respecto a trabajos anteriores como: María Victoria García Olloqui, *Luisa Roldán, la Roldana: nueva biografía*, (Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2000).

[3] Algunos ejemplos son: José Miguel Sánchez Peña, "Luisa Roldán en Cádiz", *Diario de Cádiz*, 29 de noviembre de 2006, p. 60. Fernando Llamazares Rodríguez, "Un nuevo "Ecce Homo" de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española", *Boletín de arte*, 30-31, (2009-2010), pp. 89-95. Francisco Javier Herrera García y Ana Pérez de Tena, "Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla", *Atrio*, 17, (2011), pp. 59-68. Felipe Serrano Estrella, "El regalo devocional entre España y Roma: el "Nazareno" de Luisa Roldán", *Goya*, 353, (2015), pp. 288-303. Miguel Angel Marcos Villán, "Nueva obra de Luisa Roldán: un relieve en terracota de la Virgen de Atocha en el Museo Nacional de Escultura", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52, (2017), pp. 71-76.

[4] Alfonso Pleguezuelo Hernández, "El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental", *Archivo hispalense*, 282-284, 93, (2010), pp. 501-506. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Cuatro belenes inéditos de La Roldana", *Ars magazine*, 9, (2011), pp. 80-93. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Luisa Roldán y el retablo sevillano", *Laboratorio de Arte*, 24, 1, (2012), pp. 275-300. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Entre el decoro y la licencia: nuevas obras atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)", *Laboratorio de Arte*, 28, (2016), pp. 171-177. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Los cuatro Reyes Magos de Luisa Roldán", *Ars magazine*, 30, (2016), pp. 106-118. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Éxtasis de María Magdalena. Una nueva "alhaja" de Luisa Roldán", *Ars magazine*, 33, (2016), pp. 66-74. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America", *Archivo español de arte*, 353, 89, (2016), pp. 29-42. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía", *Laboratorio de Arte*, 29, (2017), pp. 377-396. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Ut pictura sculptura. Murillo y la Roldana" en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), pp. 27-42. Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Ternura, dolor y sonrisas. Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán" en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coords. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 267-288.

[5] Catherine Hall-Van Den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018).

[6] Queremos expresar nuestro más profundo agradecimiento a D. Óscar Franco Cotán por informarnos de la existencia de esta obra y brindarnos su generosa ayuda a través de las excelentes fotografías de esta talla y del San Francisco del convento de Regina de Sanlúcar de Barrameda que están incluidas en este estudio. Igualmente, agradecemos las facilidades dadas para acceder y estudiar la imagen por D. Raúl Jiménez Santos, mayordomo de la sanluqueña hermandad del Silencio, cofradía que en la actualidad custodia esta escultura.

Fig. 1. Luisa Roldán, aquí atribuido. Cabeza de San Buenaventura. Iglesia de San Francisco de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). ©Fotografía de Óscar Franco Cotán

Fig. 2. Luisa Roldán, atribuido. Detalle de la cabeza de San Francisco de Asís. Convento de Regina de Sanlúcar de Barrameda. ©Fotografía de Óscar Franco Cotán

paradero desconocido[7]. Asimismo, contamos con otra imagen de vestir de San Francisco de Asís conservada en el convento de Regina, fechable en sus años de contacto con Cádiz[8] (Fig.2), atribución que viene aceptándose como segura y que resulta formalmente muy próxima a la escultura protagonista del presente estudio. Se da además en esa pieza la particular circunstancia de pertenecer a la sección femenina de la misma orden franciscana para la que fue tallada la escultura de San Buenaventura, por lo que es probable que ambos encargos estuvieran relacionados.

Aceptando la autoría de la Roldana y localizando su cronología dentro de la etapa sevillana de la imaginera o, de manera más concreta, en los años de trabajo en la cercana Cádiz, como el análisis formal parece demostrar, hay que considerar que fue realizada para el antiguo convento que los franciscanos tuvieron a las afueras de Sanlúcar, conocido como San Francisco "El Viejo"[9], del que aún perduran algunos restos[10]. Aunque los frailes

[7] Antonio Torrejón Díaz, "El entorno familiar y artístico de "La Roldana": el taller de Pedro Roldán", *Roldana*, Cat. Exp., p. 66.
[8] José Miguel Sánchez Peña, "Una obra de La Roldana en Sanlúcar de Barrameda", *El Periódico de la Bahía*, 26 de mayo de 1991, p. 33.
[9] Fernando Cruz Isidoro, "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco "el Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495)", *Archivo Hispalense*, 267-272, (2005-2006), pp. 261-279.
[10] Oscar Franco Cotán, "Sobre los posibles restos del convento de San Francisco El Viejo", *Gargoris*, 12, (2018), pp. 17-22.

abandonaron este primitivo edificio en 1700, se sabe que recibió algunas reformas aún en 1684, fecha muy próxima, por cierto, a la que creemos de realización de nuestro santo. La nueva iglesia en la que se instaló la imagen no sería concluida hasta 1748. Aunque la mayor parte del mobiliario de este último templo, incluidos los retablos, fueron hechos ex novo para su inauguración, se reaprovecharon algunas de las esculturas veneradas en el antiguo convento, como nos informa Velázquez Gaztelu en 1758. Este historiador local, testigo de las obras, aporta un buen número de detalles sobre la construcción del convento y su *"solemne estreno"*. Sin embargo, desgraciadamente, omite cualquier alusión al San Buenaventura en su descripción de cada uno de los altares de la iglesia[11]. No quiere decir ello que la imagen no hubiera estado colocada en ella por esos años. Un inventario de 1835, realizado en el contexto de la Desamortización de Mendizábal, la sitúa, en efecto, no en un retablo, sino en una hornacina abierta en los muros del transepto y la describe como una imagen de candelero de tamaño natural y *"de poco mérito"*[12]. Esta negativa apreciación puede sorprender, aunque se justificase por su condición de escultura de vestir y por la altura a la que fue colocada, condicionantes que precisamente han podido influir en que no haya sido valorada de manera positiva hasta hoy. Con posterioridad, de la citada hornacina pasó, en fecha incierta, al ático del retablo de la capilla de San Antonio de la referida iglesia sanluqueña. Allí ha permanecido hasta hace unos años, cuando, al desprenderse la mascarilla del resto de la cabeza, fue necesario retirarla de este lugar, estando en la actualidad, tras una leve intervención, custodiada en una dependencia del templo en espera de su definitiva restauración.

Es una imagen de tamaño natural, de 1,60 metros de altura, tallada en cedro y dotada de candelero de pino y ojos de cristal. Como corresponde a esta tipología de escultura, sólo tiene tallados parte del busto, las manos y, de manera parcial, los antebrazos. El torso ofrece un simplificado volumen, presentándose en actualidad cubierto en buena parte por telas encoladas, que no son originales. Los brazos son fijos, no articulados, y de sección cilíndrica, mostrando el derecho huellas de haber sido alterado y reparado en fechas recientes. El resto del cuerpo está formado por un candelero de idénticas características al usado habitualmente en las dolorosas de vestir. Estamos hablando de una estructura que parte de la cintura, de la que salen cuatro listones que sirven de unión con la base, plana y en forma de un octógono irregular. Debido a ello, carece de pies (Fig. 3).

Formalmente, la obra presenta una composición muy sencilla y frontal. El santo ha perdido sus atributos, aunque los gestos de las manos permiten suponer que la derecha, algo más levantada, portaba una pluma, represen-

[11] Todos los datos anteriores en: Juan Pedro Velázquez Gaztelu, "Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de […] Sanlúcar de Barrameda […] Año de 1758", (Sanlúcar de Barrameda: Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte, 1995), pp. 158-168.

[12] Fernando Cruz Isidoro, "Patrimonio artístico desamortizado del convento de San Francisco "El Nuevo" de Sanlúcar de Barrameda (1821-1835)", *Laboratorio de Arte*, 21, (2009), p. 180. En este artículo se plantea la posibilidad de que la imagen se ubicara sobre la puerta situada en el lado de la Epístola.

Fig. 3. Luisa Roldán, aquí atribuido, *San Buenaventura* de vestir. Iglesia de San Francisco de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). ©Fotografía de Óscar Franco Cotán

Fig. 4. Luisa Roldán, Detalle del perfil de *San Buenaventura*. Iglesia de San Francisco de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). ©Fotografía de Óscar Franco Cotán

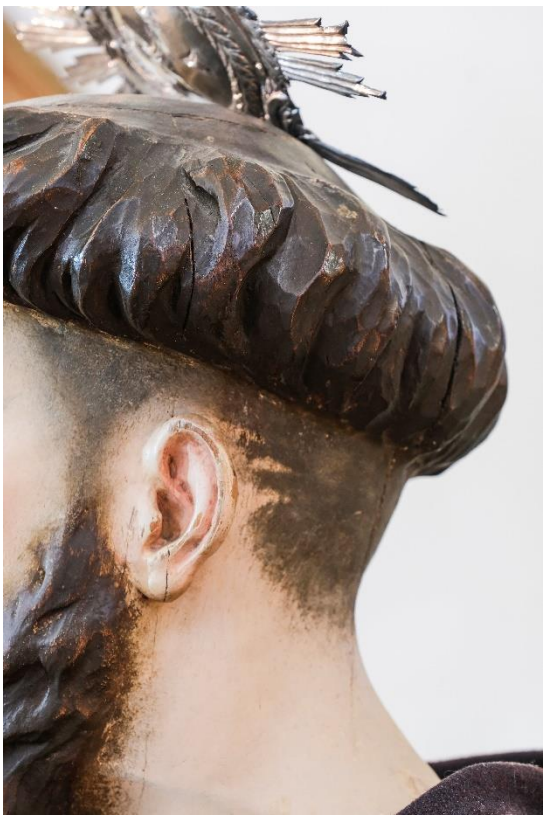

Fig. 5. Luisa Roldán, Detalle del perfil de San Francisco de Asís. Convento de Regina de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). ©Fotografía de Óscar Franco Cotán

tándolo como Doctor de la Iglesia, mientras en la izquierda sostenía un libro, sobre el que posiblemente se asentara a su vez la maqueta de una iglesia, en su condición de cofundador de la orden franciscana[13]. Pese a la palpable rigidez postural de la figura, cabeza y manos están tratados con el habitual naturalismo de su posible autora. La cabeza conecta con las de otros santos frailes que talla por esos años, como el San Antonio de Padua de la iglesia de Santa Cruz de Cádiz (1687) o, sobre todo, el San Francisco de Asís de la propia Sanlúcar, aunque también puede remitirse a algunas de sus creaciones en terracota de la etapa madrileña, como el San Simón Stock del Museo dos Patudos de Alpiarça. Con el San Francisco sanluqueño comparte idéntica talla abocetada del cabello, que permite observar la huella dejada por la gubia, así como no pocos detalles anatómicos, siendo elocuente la gran similitud de las orejas de ambas esculturas (Figs. 4 y 5). Las cejas arqueadas, la nariz pequeña con fosas nasales anchas o la boca entreabierta con unos característicos dientes superiores tallados y el labio inferior carnoso y caído nos llevan con claridad a imágenes documentadas de estos años, como son

[13] Sobre la iconografía del santo: Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. 3, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), p. 253. Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, (Madrid: Istmo, 2003), p. 65.

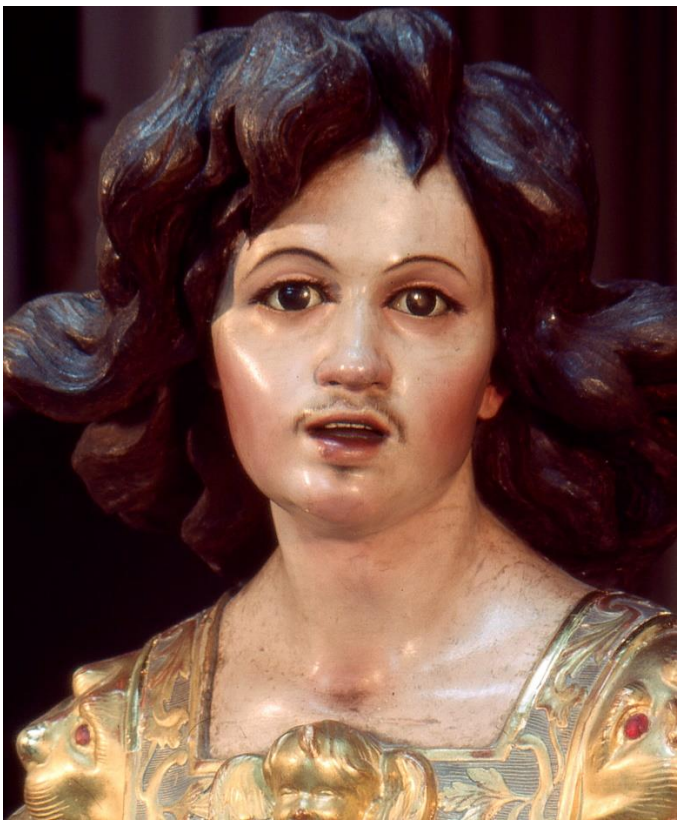

Fig. 6. Luisa Roldán, *San Servando*, detalle de la cabeza, 1687. Catedral de Cádiz. ©Fotografía de José Miguel Sánchez Peña

los casos del San Servando de la Catedral de Cádiz (1687) (Fig. 6) y de la Virgen de la Soledad de Puerto Real (1688). Respecto a las manos, su modelado es cuidado en los dorsos, con venas muy marcadas y nudillos resaltados, detalles que recuerdan a otras obras de este momento, como el Ecce-Homo de la Catedral de Cádiz (1684) (Figs. 7 y 8).

La policromía, que parece original, muestra una depurada técnica que contribuye a vivificar aún más el mórbido modelado del rostro juvenil del santo. El peleteado de las cejas, las mejillas sonrojadas, el vivo color rojizo de los labios o el sutil contraste de la barba incipiente contribuyen a ello. Al respecto, hay que recordar que, desde al menos su etapa gaditana, consta el trabajo de su cuñado Tomás de los Arcos en el acabado de las obras de Luisa, pudiendo ser esta imagen otro testimonio de sus grandes dotes como policromador.

Todo ello nos lleva a situar esta talla entre 1680, fecha del primer contacto conocido del taller de La Roldana con Sanlúcar de Barrameda, y 1688, año en el que concluye la estancia gaditana de esta artista.

No queremos terminar este estudio sin llamar la atención sobre la triste situación en la que ha llegado hasta nosotros esta obra[14]. Al desensamble de la mascarilla, que no ha logrado ser solucionado de manera definitiva, se unen la pérdida de diferentes piezas, como son dedos y la parte posterior de la cabeza, oscurecimiento de los ojos de cristal, un evidente deterioro en la zona del cuello y busto, reflejado en grandes fisuras y pérdidas de policromía y, sobre todo, un virulento ataque de necrosis o pudrición parda que hace peligrar la propia consistencia de la madera. Por todo ello, anhelamos que esta investigación sirva no sólo para dar a conocer una obra inédita de esa extraordinaria mujer artista que fue La Roldana, sino también para reclamar una adecuada restauración para esta olvidada escultura.

Fig. 7. Luisa Roldán, San Buenaventura, detalle de la mano. Iglesia de San Francisco de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). ©Fotografía Óscar Franco Cotán

Fig. 8. Liusa Roldán, Ecce-Homo, detalle de la mano izquierda, 1684. Catedral de Cádiz. ©Fotografía José Miguel Sánchez Peña

[14] Queremos mostrar nuestro agradecimiento a D. José Miguel Sánchez Peña por los valiosos comentarios que sobre este aspecto y, en general, sobre la obra de Luisa Roldán nos hizo con motivo de la redacción de este estudio. Asimismo, agradecemos la cesión para este artículo de las fotografías de los pormenores de las imágenes de San Servando y el Ecce-Homo de la Catedral de Cádiz.

Bibliografía:

Carmona Muela 2003: Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, (Madrid: Istmo, 2003).

Cruz Isidoro 2005-2006: Fernando Cruz Isidoro, "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco "el Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495)", *Archivo Hispalense*, 267-272, (2005-2006), pp. 261-279.

Cruz Isidoro 2009: Fernando Cruz Isidoro, "Patrimonio artístico desamortizado del convento de San Francisco "El Nuevo" de Sanlúcar de Barrameda (1821-1835)", *Laboratorio de Arte*, 21, (2009), pp. 173-197.

Franco Cotán 2018: Oscar Franco Cotán, "Sobre los posibles restos del convento de San Francisco El Viejo", *Gargoris*, 12, (2018), pp. 17-22.

García Olloqui 2000: María Victoria García Olloqui, *Luisa Roldán, la Roldana: nueva biografía*, (Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2000).

Hall-Van Den Elsen 2018: Catherine Hall-Van Den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018).

Herrera García y Pérez de Tena 2011: Francisco Javier Herrera García y Ana Pérez de Tena, "Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla", *Atrio*, 17, (2011), pp. 59-68.

Llamazares Rodríguez 2009-2010: Fernando Llamazares Rodríguez, "Un nuevo "Ecce Homo" de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española", *Boletín de arte*, 30-31, (2009-2010), pp. 89-95.

Marcos Villán 2017: Miguel Angel Marcos Villán, "Nueva obra de Luisa Roldán: un relieve en terracota de la Virgen de Atocha en el Museo Nacional de Escultura", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52, (2017), pp. 71-76.

Pleguezuelo Hernández 2010: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental", *Archivo hispalense*, 282-284, 93, (2010), pp. 501-506.

Pleguezuelo Hernández 2011: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Cuatro belenes inéditos de La Roldana", *Ars magazine*, 9, (2011), pp. 80-93.

Pleguezuelo Hernández 2012: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Luisa Roldán y el retablo sevillano", *Laboratorio de Arte*, 24, 1, (2012), pp. 275-300.

Pleguezuelo Hernández 2016: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Los cuatro Reyes Magos de Luisa Roldán", *Ars magazine*, 30, (2016), pp. 106-118.

Pleguezuelo Hernández 2016: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America", *Archivo español de arte*, 353, 89, (2016), pp. 29-42.

Pleguezuelo Hernández 2016: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Entre el decoro y la licencia: nuevas obras atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)", Laboratorio de Arte, 28, (2016), pp. 171-177.

Pleguezuelo Hernández 2016: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Éxtasis de María Magdalena. Una nueva "alhaja" de Luisa Roldán", *Ars magazine*, 33, (2016), pp. 66-74.

Pleguezuelo Hernández 2017: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía", *Laboratorio de Arte*, 29, (2017), pp. 377-396.

Pleguezuelo Hernández 2017: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Ut pictura sculptura. Murillo y la Roldana" en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), pp. 27-42.

Pleguezuelo Hernández 2018: Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Ternura, dolor y sonrisas. Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán" en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coords. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 267-288.

Réau 2000: Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. 3, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000).

Sánchez Peña 1991: José Miguel Sánchez Peña, "Una obra de La Roldana en Sanlúcar de Barrameda", *El Periódico de la Bahía*, 26 de mayo de 1991, p. 33.

Sánchez Peña 2006: José Miguel Sánchez Peña, "Luisa Roldán en Cádiz", *Diario de Cádiz*, 29 de noviembre de 2006, p. 60.

Serrano Estrella 2015: Felipe Serrano Estrella, "El regalo devocional entre España y Roma: el "Nazareno" de Luisa Roldán", *Goya*, 353, (2015), pp. 288-303.

Sevilla 2007: *Roldana*, coords. Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres, (Sevilla: Real Alcázar de Sevilla, 2007).

Velázquez Gaztelu 1995: Juan Pedro Velázquez Gaztelu, "Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda", (Sanlúcar de Barrameda: Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte, 1995).

Recibido: 18/07/2019

Aceptado: 20/10/2019

Félix Díaz Moreno (ed.), *Camino de perfección*. *Conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, (Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2019), 708 páginas, (ISBN: 978-84-451-3781-9)

Tal y como indica en la introducción Félix Díaz Moreno, coordinador de esta auténtica obra coral, dado el importante número de autores y colaboradores, el objetivo básico de esta publicación es ofrecer un estudio del fenómeno monástico y conventual en lo que hoy es la Comunidad de Madrid desde 1086, un año después de la reconquista cristiana –cuando ya consta la fundación de un cenobio–, hasta prácticamente el siglo XX. No se trata de la publicación de un catálogo o inventario, sino de una investigación que profundiza en el complejo fenómeno del patrimonio conventual, que de hecho se aborda desde diferentes perspectivas. Junto a ello y continuando con las palabras de Díaz Moreno, se ha consensuado entre todos los autores una importante selección de algunos de estos edificios religiosos, incluyendo aquellos conjuntos que sobresalen por su significación espiritual, histórica, artística y social.

Así pues, este magno libro, tanto por sus estudios como por la cuidada edición, consta de dos bloques. En primer lugar, encontramos una serie de estudios a través de los cuales se examinan diferentes paradigmas respecto a los conventos y monasterios madrileños, desde su dimensión religiosa, social, histórica, patrimonial y por supuesto, artísticos. La segunda parte recoge la citada selección de diferentes cenobios de la Comunidad de Madrid a través de un extraordinario corpus fotográfico. Cada uno de los ejemplos compendiados va precedido de la respectiva reseña histórica.

Los ocho ensayos que conforman la primera parte se abren con el capítulo firmado por Mariano Hernández Casas, quien aborda cuestiones fundamentales para entender la historia y la vida del clero regular. Se relaciona aquí no sólo el origen y primer desarrollo de las órdenes religiosas más representativas, sino que también se definen y diferencian términos como cenobio, anacoreta, monje o fraile, distinguiéndose asimismo entre la vida religiosa y el ministerio ordenado.

Seguidamente, Félix Díaz Moreno nos descubre hasta qué punto fueron esenciales en el Madrid conventual del setecientos sus fundadores. Distingue el autor citado entre patrón y fundador; así como también diferencia entre fundador espiritual y material. Apoya sus argumentos tanto en una abundante documentación archivística –destaca a este respecto su manejo de las Actas de las Cortes de Castilla— como en ilustrativos ejemplos: las agustinas recoletas de

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

Colmenar de Oreja, las jerónimas del Corpus Christi de Madrid, el colegio menor de San Nicolás Tolentino en Alcalá de Henares y un largo etcétera.

Precisamente, la relación de los fundadores con los arquitectos es uno de los aspectos que analiza Beatriz Blasco Esquivias. Destaca en este sentido las reflexiones realizadas en torno a cuestiones como la arquitectura jesuítica o la carmelitana, donde la personalidad de Santa Teresa de Jesús se convierte en referencial, todo ello, claro está, centrado en la realidad madrileña del siglo XVII fundamentalmente.

Juan Luis Blanco Mozo, por su parte, estudia la tipología conventual desarrollada en la Edad Moderna en Madrid y su área de influencia. Ahora bien, su perspectiva va más allá de los modelos de iglesia conventuales, analizando el impacto artístico que conllevaban sus necesidades fundacionales y de culto. También nos acerca a otras realidades funcionales de los cenobios, como el desarrollo de huertas y claustros, la adaptación a un entramado urbano tan intrincado como el de la Corte y por supuesto, aborda igualmente la necesaria adaptación conventual conforme a los criterios dimanados a partir del Concilio de Trento.

En el capítulo que firma Miguel Hermoso Cuesta se examina el patrimonio artístico consustancial a los conventos y monasterios madrileños del Renacimiento y el Barroco. Según defiende el autor, la proyección religiosa, social y política que tuvieron tales fundaciones, hace que no se deban estudiar como entes aislados, sino participando de un discurso perfectamente articulado, donde el arte sería básico para configurar y proyectar una imagen determinada. Frente a los tópicos acuñados por determinados viajeros, Hermoso destaca la relevancia patrimonial de estos edificios religiosos, a través de los cuales podemos conocer el arte europeo desde los siglos XV al XVIII, gracias a las diferentes donaciones o dotes que han jalonado la historia de muchos de estos cenobios.

También la desaparición de los conventos y monasterios madrileños se estudia en el presente libro. Concepción Lopezosa Aparicio nos traslada básicamente a las reformas urbanas que, desde principios del siglo XIX, llevaron a una sistemática destrucción de estos conjuntos religiosos, generando nuevos espacios: la apertura de plazas, calles o el ensanchamiento de diferentes vías. Desde las reformas propuestas por José Napoleón, pasando por los distintos procesos desamortizadores hasta llegar al fenómeno de las ampliaciones, la autora relata de una manera tan precisa como documentada las transformaciones urbanas referidas.

Concluyen este primer bloque de estudios sendos capítulos firmados por Rosario Bustamante, Rosa Cardero y Bárbara Costales. El primero de ellos se ciñe a la legalidad que desde el punto de vista patrimonial ampara la conservación de los conventos y monasterios madrileños. El segundo capítulo recoge la perdida de dicho patrimonio, no sólo por las aludidas reformas urbanas, sino por la propia historia de algunas órdenes, como la expulsión de los Jesuitas en época de Carlos III o la supresión de los antonianos en época del mismo monarca. Se analiza asimismo las relaciones entre la Iglesia y el Estado en el convulso siglo XIX como un hecho determinante para la conservación o no de ciertos cenobios. Es aquí donde entran en juego las diferentes desamortizaciones. De todo ello se ofrecen abundantes datos, se recogen, por ejemplo, los conventos destruidos, vendidos, cerrados o demolidos, así como un pulcro estudio en cifras que nos pone ante la notable dimensión que adquirió la desaparición de conventos y monasterios no sólo en el siglo XIX, sino también en el XX.

La segunda parte del libro recopila un total de 42 conventos y monasterios madrileños, algunos tan conocidos como el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid o las Descalzas Reales de la misma ciudad, amén claro está, de el Monasterio de San Lorenzo El Escorial. Junto a ello, sin embargo, se compendian otros magníficos ejemplos repartidos por toda la Comunidad, como en Griñón, Rivas-Vaciamadrid, Chinchón, Alcalá de Henares, etc.

De todos los ejemplos seleccionados se ofrece un amplio aparato fotográfico, llevado a cabo por Juan Barajas. Su trabajo queda glosado al final de este libro por Alberto Martín, quien destaca la conjugación del testimonio documental y el sentido artístico de estas fotografías, así como el manejo que Barajas realiza de la luz y del tiempo, de la ausencia y del silencio.

A modo de epílogo, Estrella de Diego establece un paralelismo entre el *Castillo interior* espiritual de Santa Teresa de Jesús con la esencia de la vida del convento, entendido como el lugar idóneo para la creación y la creatividad femenina. A este respecto nos ofrece un sucinto repaso a través de las muchas monjas que en el Medievo se dedicaron a iluminar manuscritos, deteniéndose asimismo en aquellas otras que especialmente en la Edad Moderna cultivaron la autobiografía, pero también a relatar sus propios viajes interiores.

En definitiva, estamos ante un magno trabajo que se convierte en referencial para diferentes disciplinas, pues si bien es cierto que se afronta y analiza la realidad de los conventos y monasterios madrileños desde un punto de vista eminentemente artístico y patrimonial, este libro también afronta cuestiones fundamentales para entender la antropología, la sociedad, la historia y la religiosidad madrileña de la Edad Moderna. Asimismo, como se refiere en la

introducción, la presente publicación se inserta en los estudios que en esta misma línea se vienen llevando a cabo desde hace un par de décadas respecto al conocimiento del estamento eclesiástico en general y de la espiritualidad femenina en particular. Por todo lo argüido, este trabajo bien puede ser tomado como punto de partida para llevar a cabo similares investigaciones en otros ámbitos geográficos del territorio nacional.

Javier García-Luengo Manchado[1]
Universidad Internacional de Valencia (VIU)
Octubre, 2019

[1] http://orcid.org/0000-0001-5044-5671

Alison Stoesser, *Van Dyck´s hosts in Genoa: Lucas and Cornelis de Wael´s lives, business activities and works,* (Turnhout: Brepols, 2018), 2 vols., 977 páginas, (ISBN 978-2-503-53175-5).

La serie *Pictura Nova* dirigida por Katlijne van der Stighelen y Hans Vlieghe, acaba de sacar el trabajo de toda una vida de Alison Stoesser sobre los hermanos De Wael en Italia y la importancia de sus relaciones para la difusión del arte flamenco en la península transalpina. Un trabajo de una gran seriedad y rigor dividido en dos volúmenes. El primero concentra a lo largo de sus cinco capítulos la labor de los hermanos De Wael, que va más allá de tareas pictóricas y de mercado. El primer capítulo sirve a la autora para explicar el contexto en el que están asentados los hermanos De Wael en Italia, donde la relación Amberes-Génova a través de los marchantes de arte y la organización de los mercados es primordial para comprender la llegada de obra y artistas flamencos.

En el segundo capítulo, se desglosan las vidas de los dos hermanos, Lucas (Amberes, 1591- 1661) y Cornelis (Amberes, 1592-Roma, 1667), así como la del hijo ilegítimo de Lucas, Jan Baptist (Amberes, 1636-1697), asentado en España entre 1669 y 1682 (p. 58); y de un desconocido Antoon de Wael (1626-1671), en relación directa con Cornelis durante su estancia en Roma. El tercer capítulo desgrana muy bien las actividades mercantiles de ambos y sus estrechas relaciones con la familia Plantin-Moretus, los Musson y Fourmenois, así como el vínculo con diferentes clientes, encargos, y transacciones que a lo largo de su vida fueron tejiendo. Unas sólidas relaciones que explican su posicionamiento como agentes para importantes clientes y coleccionistas en Italia. A esto se suma su labor como pintores, colocando en el mercado europeo sus composiciones de paisajes y batallas. A su producción dedica Stoesser los dos siguientes capítulos. El cuarto dedicado a Lucas, analiza su formación, influencias y colaboración con otros pintores, especialmente con su hermano, y con Nicolaes van Eyck y Lucas van Uden. El capítulo cinco, dedicado a Cornelis, es el más amplio (pp. 121-206), donde se abordan desde sus características estilísticas, hasta los distintos géneros pictóricos que trabaja, la cronología de su producción y su influencia en otros pintores, en muchos casos, a través de los grabados que se han hecho de sus composiciones. Debido a la gran producción de Cornelis, Stoesser se para a analizar su taller, sus aprendices, *knappen* y sus métodos de trabajo, para así poder explicar cómo era capaz de abastecer ese mercado.

Termina este primer volumen un exhaustivo apéndice documental, desde los datos impresos sobre los dos hermanos hasta los archivos documentales más variados de Italia y Flandes. Donde no sólo recoge las noticias que involucran a

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

ambos artistas, sino también los que los vinculan con Balthasar Moretus (apéndice C), y los Musson (apéndice D). Terminando con los *Carati di Mare* del Archivo di Stato di Genova (apéndice E) que dan una idea del trasiego de mercancías a su nombre.

La extensa bibliografía y fuentes primarias se recogen en este primer volumen, dejando el segundo para el catálogo de obras de ambos artistas. Parte para ambos catálogos de Lucas y Cornelis de las pinturas, siguiendo por los dibujos, que se catalogan empleando la letra A más el número correspondiente; los grabados que siguen sus composiciones, y que identifica poniendo la letra B delante del número; y las obras rechazadas, que se señalan con la letra C; terminando con un listado de obras documentadas de las que no hay ninguna referencia actual (pp. 513-516, nº D1-D19; pp. 654-713, nº D1-D345).

Es muy interesante en el catálogo el apartado que dedica a la colaboración entre artistas y al trabajo del taller repitiendo modelos de los Wael. Completa esta catalogación la reproducción de esas obras, tanto en color como en blanco y negro, y unos exhaustivos índices de lugares y nombres.

Alison Stoesser demuestra lo que es un trabajo en historia del arte sólido, con rigor y metodología. Donde el tiempo de búsqueda, análisis y evaluación del material recogido se tiene que volver en un aliado y no en un enemigo, como parece que es hoy en día gracias a los nuevos postulados que abogan a que las tesis doctorales de historia e historia del arte deben terminarse en tres años. El libro de Stoesser es un claro ejemplo de lo que es hacer un trabajo del más alto nivel académico, donde la propia autora apunta como 15 años de su vida han sido dedicados a este trabajo. Hay que felicitar también a los editores de la serie Pictura Nova por haber tenido la paciencia y el buen criterio de saber esperar diez años más, desde la lectura de la tesis doctoral en 2008 a la edición del libro en 2018.

Lo único que se le podría achacar a esta monografía es el uso del nombre de Van Dyck en el título, que, aunque cierto que la relación con los Wael fue muy estrecha y quizá si no fuera por la sólida red tejida por los dos hermanos la estancia de Van Dyck en Italia quizá no fuera tan prolongada en el tiempo como fue (ca. 1620-1632), no era necesario su empleo para atraer al lector. Seguro que es un recurso de mercadotecnia, que los editores supieron atemperar en el canto de la edición al reducirla a lo que realmente tenemos aquí, una monografía sobre Lucas y Cornelis de Wael.

Es muy interesante para el estudio de la influencia de la pintura flamenca en España, no sólo por los datos que aporta la autora (vol. 1, pp. 106 y 333), sino también por las referencias a artistas españoles, como Murillo, que toman las escenas de los Wael como referentes para sus composiciones (vol. 1. pp. 164-165.

Lo que convierte a esta monografía en un referente, ya clásico, para el estudio de la pintura flamenca en Italia, y de las líneas comerciales, donde el valor de los nativos de una nación es cauce fundamental para facilitar la llegada y relación con

el entorno de sus compatriotas. Aspecto que explica, en la mayor parte de las ocasiones, el acceso de algunos artistas a ciertos círculos, su producción y sus influencias.

Ana Diéguez Rodríguez[1]

Instituto Moll

Universidad de Burgos

Octubre, 2019

[1] http://orcid.org/0000-0003-0510-8670

David García Cueto y Andrea Zezza (editores), *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione*, (Roma: Artemide, 2018), 198 páginas, (ISBN 978-88-757-5312-2)

El presente volumen se sitúa dentro del diverso conjunto de actividades llevadas a cabo por el grupo de investigación COPIMONARCH (*La copia pictórica en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII*), del que David García Cueto es el investigador principal. El trabajo efectuado por este conjunto de investigadores de referencia en los últimos años, sobre un asunto muchas veces aludido, pero escasamente reflexionado como es el de la copia pictórica en la Edad Moderna, está arrojando sugestivas conclusiones acerca de un fenómeno crucial en la historiografía artística actual. No sólo como elemento contingente que ayude a biografiar a uno u otro artista, o mera información catalográfica, sino como forma de entender de una manera rigurosa los cauces de trasmisión cultural entre España, Flandes, Italia o el Nuevo Mundo, y por extensión comprender en qué forma funcionaba el mercado artístico o la propia organización profesional de los talleres pictóricos. En definitiva, profundizar de manera científica en el modo y manera en el que se pensaban y se consumían las imágenes en Época Moderna, a través de la relación entre el artista, su contexto visual y la sociedad en la cual le tocó vivir.

En la publicación que ahora nos atañe, el centro neurálgico de la copia se ubica en la ciudad de Nápoles, un enclave privilegiado en los siglos XVI y XVII por su importancia comercial, política y artística. La confluencia entre un poder político fuerte y diverso, con sucesivos virreyes que acaban por conformar una nutrida corte en permanente conexión con la metrópoli, y unos usos estéticos novedosos favorecidos por la llegada a la capital partenopea de artistas de la talla de Caravaggio (1571-1610) o José de Ribera (1591-1652), produjeron un momento cultural de gran vigor. Este complejo universo artístico, entendido a través de las relaciones visuales y comerciales que se establecen en virtud de la réplica de prototipos, es lo que conforma la trama de esta obra ofreciendo así un convincente mapa de correspondencias culturales entre España e Italia.

El propio concepto de "copia" es abordado en el texto que abre el libro. Un repaso lexicográfico certero y necesario a modo de preámbulo, por parte de Encarnación Sánchez García, que deja el terreno allanado para que Andrea Zezza ofrezca un esclarecedor panorama de la copia en Nápoles, tanto de aquella que puede establecerse como interpretativa como la que resulta exacta a la obra original; desde un pionero Colantonio (activo en la ciudad entre 1440 y 1460 aproximadamente) a los prolegómenos del siglo XVIII. Angela Cerasuolo, a continuación, va a centrar sus pesquisas en la copia dentro de las distintas

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

escuelas italianas en base a su técnica, poniendo el acento además de Nápoles tanto en Roma como Venecia, incidiendo en los modos y funciones de la misma.

Lógicamente un dinamizador estético en el arte del siglo XVII como es Caravaggio había de tener un lugar destacado en una publicación de estas características, habida cuenta de su paso por la ciudad y donde su breve estancia dejó una profunda huella. Así, Maria Cristina Terzaghi se ocupa de esa presencia, circunscribiéndola al año 1610 como un periodo clave en la copia y difusión de los modelos caravaggiescos. Cabe destacar, en este intercambio cultural entre el norte y el sur de la Europa occidental, la presencia en Nápoles de artistas flamencos como Abraham Vinck (1575-1619) o especialmente Louis Finson (h. 1575-1617), seguidor de Caravaggio y activo en Nápoles entre 1604 y 1612, quien adquirió obras y copias del maestro lombardo, incluso las realizó él mismo, lo que sin duda ayudó en su propagación y conocimiento. De igual modo, Marco Cardinali se centra en *La Flagelación de Cristo*, obra datada hacia 1607 y actualmente en el Museo Capodimonte. Encargada para la iglesia de San Domenico Maggiore, fue trasladada en 1972 a la pinacoteca napolitana, dejando en la iglesia una copia de la que Cardinali ofrece un minucioso estudio técnico, dejando entrever una posible atribución en la figura de Andrea Vaccaro (1604-1670).

También en la órbita caravaggiesca, Giuseppe Porzio aborda las innovaciones estéticas y la réplica de las obras de un artista como Carlo Sellitto (1581-1614). A pesar de que su temprana muerte truncara una prometedora carrera, Sellitto dejó un buen número de obras que fueron replicadas por su taller, lo que indica su importancia dentro del contexto del primer naturalismo napolitano, siendo especialmente relevante en los últimos años la participación de Filippo Vitale (1585-1650).

Otro de los nombres propios en la pintura napolitana de la primera mitad del siglo XVII es José de Ribera, cuyas ramificaciones e importancia en la historiografía artística resultan fundamentales. David García Cueto firma un afinado estudio donde aborda tanto la importancia de Ribera como copista, como la de generador de modelos replicados a su vez por otros. El uso de la copia como forma de aprendizaje es un asunto ya conocido, y el taller napolitano de Ribera se nutrió a través de este tipo de práctica, como demuestra la difusión de prototipos del maestro de mano de Juan Do (1601- c.1656), Hendrick van Somer (c.1607-1656), Cesare (1605-1651) y Francesco Francanzano (1612-1656), Salvator Rosa (1615-1673), o el propio Antonio Giordano (c.1601-1683), padre de Luca Giordano (1634-1705), lo que certifica la jerarquía y pervivencia de lo riberesco a lo largo de todo el siglo. Más allá de los encargos de los sucesivos virreyes, que sistemáticamente pagaron por sus servicios y trajeron las obras a España, o de la propia Colección Real donde resulta uno de los artistas mejor representados, lo que señala García Cueto es la trascendencia del setabense para el arte español del siglo XVII. De este modo, artistas no demasiado conocidos como Juan Bautista Santolus (muerto en 1648), Juan Montero de

Roxas (1613-1683), y especialmente Francisco Pérez Sierra (1627-1709), dedicaron su arte a la copia de arquetipos riberescos que se diseminaron entre los coleccionistas madrileños. Resulta asimismo relevante la rigurosa relación de copias de Ribera que ofrece García Cueto, tanto en la corte como especialmente fuera de ella, ya sea en residencias palaciegas o conventos, incluso alcanzando capas sociales fuera del entorno aristocrático. Esto demuestra la magnitud y el prestigio que su nombre aportaba, así como el grado de penetración de su arte en nuestro país difundiendo modelos e iconografías y corroborando como Ribera, incluso desde Italia, ayudó a acompasar el gusto y la espiritualidad del público español.

Precisamente uno de estos virreyes, Ramiro Núñez de Guzmán (1600-1668), I duque de Medina de las Torres, gobernador de Nápoles (1637-1644) y ávido coleccionista de Ribera, es el tema a tratar por Milena Viceconte, en su calidad de importante mecenas patrocinador o comprador de copias. De esta faceta cabe destacar la réplica de *La Transfiguración* de Rafael (1483-1520), llevada a cabo por Giovanni Francesco Penni (c. 1496- c. 1528), que fue adquirida en Nápoles y trasladada a España por su hijo, donde hoy puede admirarse en el Museo del Prado.

A continuación, Ida Mauro aborda la figura de Andrea Vaccaro, tanto en su labor como copista como siendo él mismo el instigador de prototipos, y su importancia en las colecciones pictóricas españolas de la época. Cierra el volumen Miguel Hermoso Cuesta con el artista napolitano fundamental de la segunda mitad del siglo XVII, como es Luca Giordano. El trabajo de Hermoso Cuesta resulta ejemplar en lo anteriormente citado, de cómo a través del estudio de la copia es posible trazar líneas que conectan taller y mercado, creación y recepción. Es especialmente visible en su función dentro del taller giordanesco, donde gracias a la forma en la que se replican los originales es posible dar respuesta a cuestiones de las que se carece de fuentes directas, mostrando además la capacidad inventiva de un artista como Luca Giordano. Incluso fuera de Nápoles, trabajando ya en la corte madrileña, sus prototipos siguieron ejerciendo una fuerte atracción como demuestra el uso que de los mismos se siguió haciendo en la capital partenopea.

Es así que Luca Giordano aparece descrito como un artista netamente moderno, con ideas claras acerca del contexto artístico y la forma de intervenir en él; pues una vez más, es gracias a la puesta en funcionamiento de una estrategia de replicado de prototipos cuando se entiende el modo en que podía funcionar el mercado artístico en la Edad Moderna, y cómo los grandes maestros eran capaces de diagnosticar y anticiparse al gusto del público. Esta es una idea que se ha ido sugiriendo a lo largo de este volumen, pero es Hermoso Cuesta quien mejor acierta a expresarla, y es la capacidad del artista para crear "artefactos deseados", influyendo de esta manera en el mercado al generar imágenes que pronto van a resultar solicitadas, ampliando así la forma en la que la relación contractual entre mecenas-artista ha sido vista por la historiografía

tradicional. De esta forma, Luca Giordano es capaz de alterar el rumbo artístico de una ciudad, creando demandas e influyendo de forma directa en el gusto del público y en la forma en la que se consumen las imágenes. Es, sin duda, el verdadero regusto del genio.

Gonzalo Hervás Crespo[1]
Universidad complutense de Madrid
Octubre, 2019

[1] http://orcid.org/0000-0002-4865-8464

Cappelletti, F., Terzaghi M.C.,Curie P. *Caravage à Rome: Amis et ennemis*, Cat. Exp. (Musée Jacquemart-André, Institut de France. 21 septembre 2018 – 28 janvier 2019), (Bruxelles: Fonds Mercator, 2018), 200 páginas (ISBN: 978-94-6230-231-0)

El Museo Jacquemart-André de Paris, ha sido elegido por Francesca Cappelletti e Maria Cristina Terzaghi para albergar una exposición dedicada Caravaggio (Milán, 1571-Porto Ercole, 1610). Vida y producción artística constituyen un reclamo para la opinión pública y para los expertos, y el gran reto era contextualizar al artista y su época al hilo de una secuencia argumental innovadora, vinculada con iniciativas museográficas análogas a las ideadas en el pasado, tanto en Francia como en otros países europeos. El equipo de trabajo, en lo que constituye una decisión coherente con el modo en el que las profesoras Cappelletti y Terzaghi están orientando sus trabajos de investigación, se ha centrado en los compromisos profesionales de Caravaggio en Roma y en sus relaciones personales. Los amigos y enemigos del lombardo del ambiente han constituido el objeto de investigaciones recientes que han evidenciado tanto las similitudes formales y estilísticas con el italiano como el impacto que ciertas propuestas tuvieron en contextos artísticos.

El discurso expositivo ha tenido muy presente esta filiación argumental y el museo Jacquemart-André, en colaboración con las directoras científicas, ha instalado las obras en el espacio, respetando el recorrido expositivo que la mansión parisina exhibe con la colección privada de arte de Édouard André (1833-1894) y de su esposa, Nélie Jacquemart (1841-1912), donada al Instituto de Francia en 1913.

Así mismo, las últimas investigaciones acerca de la producción artística de Caravaggio y su generación, se han analizado en el catálogo, que ha incorporado reflexiones de carácter científico muy importantes y decisivas para futuros trabajos en el sector. El volumen ha apostado por una síntesis de los principales episodios biográficos del artista (pp. 16- 17) mientras que los ensayos que preceden al catálogo de obras (pp. 20- 77) han puesto en evidencia diferentes cuestiones ligadas al crecimiento personal y profesional del milanés en Roma. Pierre Curie se ha detenido en el aprendizaje de Caravaggio en Milán a partir de una descripción de la pasión coleccionista de la familia Borromeo y la producción de artistas locales, como Fede Galizia y Sofonisba Anguissola, entre otros, así como de los espacios de exhibición, tanto eclesiásticos como laicos, en Milán y sus alrededores. La propuesta narrativa de Curie enlaza con investigaciones precedentes, e incluso con la exposición *Il Cinquecento lombardo: da Leonardo a Caravaggio,* organizada en el Palacio Real de Milán, en el 2001.

Francesca Cappelletti, catedrática de Historia del Arte en la universidad de Ferrara, analiza el contexto de favores, intrigas, renuncias y celos profesionales que

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

jalonaron la residencia en Roma del lombardo a partir de una descripción de los hallazgos recientes de Alfredo Cirinei y Lothar Sickel en el Archivo Capitolino, así como precedentes contribuciones, de la propia historiadora, sobre la colección Mattei y Giustiniani, e incluso las consideraciones realizadas por ella misma acerca del gusto y el despliegue artístico en la capital italiana a principios del siglo XVII. El texto, publicado en el catálogo de París, propone una reconsideración formal y estilística del retrato de la cortesana Fillide Melandroni, que ha sido interpretado, a la luz tanto de las conflictivas relaciones personales de Caravaggio como de la antigua propiedad de la pintura por parte de Vincenzo Giustiani. Su destrucción, en Berlín durante la Segunda Guerra Mundial, privó al mundo de una obra única en su género, pero una circunstancia tan terrible no ha sido un impedimento para que la historiadora reconstruyese las relaciones de la meretriz con Ranuccio Tomassoni y Giulio Strozzi.

Maria Cristina Terzaghi, profesora en la Universidad de Roma Tres, se adentra, desde un punto de vista escenográfico y teatral, en aspectos atractivos de la personalidad de Caravaggio. Así, ahonda en la comicidad del personaje y de sus obras tomando como punto de partida sus relaciones personales y el método de trabajo que inauguró en Roma. Los documentos de archivo localizados por parte de la propia profesora Terzaghi, Francesca Curti, Antonella Cesarini, Maurizio Marini y Sandro Corradini, entre otros, confirman que la cotidianeidad descrita debe inducir a los historiadores del arte a reflexionar acerca del uso de las fuentes y como estas – aunque en el caso de Caravaggio es una obviedad – deben utilizarse para apuntalar discursos y reflexiones ya iniciadas en precedencia por la Historia del Arte.

Arnauld Breton de Lavergnée, conservador del gobierno francés, realiza una propuesta de carácter historiográfico en la que ahonda en la recepción de Caravaggio y su conocimiento como pintor y personaje durante los reinados de Enrique IV y Luis XIII en Francia. El autor se hace eco de estudios precedentes, principalmente en el contexto galo, escritos por André Chastel, Laura de Fuccia y Pierre Rosenberg, para elaborar un discurso que incluye copias, réplicas y versiones de la producción del lombardo en territorio francés.

Las 31 pinturas seleccionadas (pp. 80 – 181) han sido clasificadas, tanto en la exposición como en el catálogo, en los siguientes epígrafes: "El teatro de cabezas cortadas"; "la música y la naturaleza muerta"; "la pintura del modelo vivo"; "los contemporáneos"; "las imágenes de meditación"; "los rostros de Roma a principios del siglo XVII"; "la Pasión de Cristo, un tema de Caravaggio" y "la fuga". Entre las telas seleccionadas del maestro lombardo destacan las representaciones de *Judit decapitando a Holofernes* (Palacio Barberini, Roma); *El tañedor del laúd* (Hermitage, San Petersburgo); *El joven San Juan Bautista con el cordero* (Museos Capitolinos, Roma); *San Francisco en meditación* (Museo Cívico, Cremona y Palacio Barberini, Roma); *San Jerónimo escribiendo* (Galería Borghese, Roma); *Ecce Homo* (Palacio Bianco, Génova); *La cena de Emaús* (Pinacoteca de Brera, Milán) así como dos de las versiones de la célebre *Magdalena en éxtasis*, la denominada como *Maddalena Klain* (colección particular) y la segunda, también de propiedad

privada, y expuesta únicamente en Tokyo en 2016, obras cuyo modelo original ha estado envuelto en conjeturas en el último siglo.

La presencia de estas dos últimas piezas en Paris, la primera vez que tal circunstancia se produce, pone en el centro del debate tanto su atribución a Caravaggio, como la relación que presentan entre ambas y con otras con el mismo tema, es decir, con algunas versiones muy conocidas, así como con la tela de Louis Finson (Museo de Bellas Artes, Marsella) o la firmada por el mismo autor en 1613, hoy en colección privada, dos lienzos que también han podido verse en la exposición temporal que el Museo de Capodimonte de Nápoles ha dedicado al maestro lombardo entre abril y junio del 2019.

La selección de obras del equipo científico ha permitido que algunas de las obras de Caravaggio más famosas compartan espacio por primera vez con lienzos de algunos de sus compañeros de generación, como el maravilloso "David con la cabeza de Goliat", ideado por Giuseppe Cesari "Il Cavalier d'Arpino", actualmente conservado en una colección privada y ya analizado por Maria Cristina Terzaghi, con posterioridad a su reaparición en la galería de Carlo Orsi de Milán en el año 2000. Se ha mostrado también el lienzo de Orazio Borgianni con la representación del mismo tema, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, célebre por su más que probable adscripción a la colección del cardenal Ascanio Filomarino. Al ámbito español del mecenazgo (Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana) se ha vinculado también la pintura, de una colección privada, ideada por Bartolomeo Cavarozzi, con la representación del dolor de Aminta, la mítica protagonista de la obra clásica de Torquato Tasso, y de la que existen otras variantes en instituciones internacionales.

Al círculo artístico italo-español se adscribe también el lienzo de José de Ribera con la "La negación de San Pedro" (Palacio Corsini, Roma), que muy probablemente formó parte de la colección de uno de los agentes de Felipe IV en Roma, tema del que la historiografía española se ha ocupado en los últimos años. Especialmente interesante el bodegón con frutas de Bartolomeo Cavarozzi, localizado en el mercado de arte internacional en 2017 (Colnaghi, Lullo-Pampoulides, Benappi), hoy propiedad de la Fundación Palatina de Vaduz. La incorporación de otras obras al discurso expositivo, ideadas por contemporáneos de Michelangelo Merisi como Carlo Saraceni, Annibale Carracci, Orazio Gentileschi, Antiveduto Gramatica, Bartolomeo Manfredi, Artemisia Gentileschi y Giovanni Baglione, entre otros, ha permitido al público conocer de cerca el proyecto científico del equipo de trabajo. Así, se ha logrado poner en evidencia el ambiente en el que Caravaggio gestó sus obras, los intercambios temáticos y las recíprocas influencias, así como las relaciones – no solamente conflictivas – que mantuvo con su entorno más próximo, ya fueran artistas, mecenas o miembros de otras clases socio-culturales menos favorecidas.

Macarena Moralejo Ortega[1]
Universidad de Granada
Octubre 2019

[1] http://orcid.org/0000-0003-0581-6183

Espinosa Spínola, Gloria. *Artistas Andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII,* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018) 349 páginas (ISBN: 978-84-838-6357-7)

Entre todas las manifestaciones heredadas de la América virreinal, la expresión artística es quizá la que mejor rescata el pulso de una época tan amplia y compleja como el territorio en el que se enmarca. Una expresión que, si se pretende analizar con algo de precisión debe desechar cualquier idea de un arte local, trasunto y distante para verlo como una realidad sincrética en la que los vínculos artísticos participaban como eficaces redes edificadoras de una nueva cultura. De esta manera, percepciones y arquetipos, materiales y artífices, pinturas e iconografías se configuran como la muestra más visible de una realidad cultural dominada por las relaciones a ambos lados del Atlántico. En este contexto de enlace artístico, no obstante, la relación entre Andalucía y América se distingue como una relación más íntima que lega un discurso de *ida* y *vuelta*. Andalucía como emisora y receptora, como puerto y puerta de América antes y después del viaje, o tornaviaje, supuso una cantera de ideas que navegaban entre ambos mundos; unas ideas que necesitan de los artistas para su propagación y materialización.

Precisamente la huella de los artistas andaluces en América, empresa arriesgada por la diversidad y amplitud de una época tan diversa como decíamos, ha sido estudiada en el libro *Artistas Andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI-XVIII,* publicado recientemente por la acreditada Editorial universidad de Granada. Con la consideración meritoria de sus trabajos precedentes en el conocimiento de la cultura americana, su dimensión social y su historiografía, su autora Gloria Espinosa Spínola ha alumbrado el resultado de sus investigaciones en un volumen que acoge un acercamiento biográfico-documental de 140 artistas andaluces. Con una clara estructura en la que los actores se ordenan alfabéticamente, las biografías de los mismos no se limitan a fáciles crónicas o enumeraciones de actuaciones sin transcendencia, sino que se encuadran dentro de una metodología en la que aparece la crítica y, aspectos como el mecenazgo, el patrocinio o la influencia de cada autor en los distintos espacios culturales de las Indias. De igual manera, -además de la bibliografía en la parte final del libro-, se añade una bibliografía referencial y aguda junto con aquellas fuentes documentales que completan las entradas para cada artista y que denotan que no estamos ante un mero diccionario biográfico, sino que tenemos una obra americanista de referencia para la comunidad científica a la que acudir para la consulta y confirmación.

Por otra parte, conviene mencionar los capítulos iniciales que, más allá del carácter introductorio presupuesto, se adentran sin disimulo en los entusiasmos económicos que tenían muchos de los artistas que emigraron. Como se advierte, América definida en el imaginario colectivo como un Nuevo Mundo de oportunidades, ofrecía el perfecto entorno para artistas como el pintor Alonso

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

Vázquez con reconocida trayectoria en Sevilla a la hora de embarcar a la Nueva España o Juan de Uceda antes de su llegada al Perú u otros tantos sin la reputación peninsular como los sevillanos Martín de Oviedo, escultor y, su hermano el pintor Félix de Oviedo, hijos del entallador abulense Juan de Oviedo, que durante las primeras décadas del setecientos encontraron en la Nueva España o en el caso de Martín también en el Perú, la solvencia y el prestigio que su padre y su hermano el Maestro Mayor de obras de la capital hispalense Juan de Oviedo el Mozo acaparaban en Sevilla.

Artistas que una vez llegados a las plazas americanas se asientan y constituyen como principales exponentes de la actividad cultural de su época como el granadino Diego de Aguilera que trabaja en la Ciudad de México con Claudio de Arciniega; el escultor sanluqueño Pedro Laboria que durante las décadas centrales del siglo XVIII se hace singular por la espiritualidad y los modelos utilizados principalmente en el ámbito de la Nueva Granada o, figuras que se hacen inherentes a la pintura del manierismo y del barroco americano como Sebastián López de Arteaga pintor distinguido en la pintura barroca novohispana de la primera mitad del siglo XVII o el malagueño Antonio Santander durante la segunda mitad del siglo barroco en el ámbito de Puebla de los Ángeles y, en cuyo taller se supo impregnar de las sensibilidades, técnicas como los enconchados o diferentes iconografías que los encargos de los comitentes y la sociedad poblana demandaba.

También se incluyen otros artistas que aunque no nacidos en territorio andaluz, se forman o participan del ambiente artístico de las centros andaluces como los italianos Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro que previo paso por Sevilla se establecen en la Ciudad de los Reyes asentando las bases de la pintura limeña manierista o, Gerónimo de Balbás zamorano cuya aportación a la arquitectura y retablística se hace singular al introducir el estípite en el retablo de los Reyes de la catedral de México a partir de 1718. No obstante, además de los maestros reconocidos y formados el libro incorpora de forma meritoria como producto de la minuciosidad del trabajo de la autora, - en ocasiones como única fuente los fondos archivísticos-, otros tantos que por su actividad sombría en relación a los grandes nombres quedan frecuentemente desatendidos por la historiografía americanista; estos son albañiles, canteros, iluminadores o carpinteros. Entre otros se agregan nombres como el del carpintero y entallador sevillano Alonso Rodríguez que trabajará en Perú a finales del siglo XVI, Juan Ruiz de Saavedra documentado como cantero por la misma época en México y Puerto Rico o Diego Serrano albañil que participará en Cartagena de Indias, se suceden entre figuras con mayor alcance.

Como fruto de lo anterior, resulta un libro dotado con una copiosa nómina de artistas base para la apertura de nuevas vías de investigación, referencia historiográfica, modelo de trabajo cuya pauta como otras firmas de la profesora Espinosa Spínola se guía por la virtud de saber percibir e interpretar las más altas sensibilidades de la América virreinal.

Iván Panduro Sáez[1]
Octubre, 2019

[1] http://orcid.org/0000-0002-8979-5991. ivanps@ugr.es

In Memoriam

Rogelio Buendía (1928 -2019) en nuestro recuerdo

Hace muchos años, los jóvenes de tercer curso de Filosofía y Letras, sección de Geografía e Historia, fuimos invitados a la exposición de Carlos V en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Era una panorámica de pinturas testimoniales de aquel momento de nuestra historia. Allí estaba Rogelio Buendía. Era un joven ayudante de los catedráticos de arte más prestigiosos del momento: don Francisco Javier Sánchez Cantón y don Diego Ángulo Íñiguez. Buendía era pocos años mayor que nosotros. Es difícil olvidar a aquel "guía académico" que por fortuna nos tocó en aquella ocasión. Al conocimiento, que damos por hecho, unía ser único y muy personal en la pasión y entusiasmo que ponía en la explicación de aquella larga galería de cuadros cargados de personajes y acontecimientos que nos trasladaban con su luz a aquellos tiempos.

Era aquella una visión panorámica donde España dominaba al mundo. Las pinturas pasaban ante nosotros en compañía de aquel joven profesor con algo más que descripciones de estilo y narración de acontecimientos. La pasión y la poesía era algo que venía de su alma. Aquello era indiscutiblemente lo suyo. Esto de vivir el arte era una realidad a la vista de quienes escuchaban las explicaciones. Ningún profesor antes y después ponía tanto entusiasmo en la belleza y sentimientos que emanaban de los lienzos a su vista. Una pasión y entrega tan lejos de la fría visión de quien estas líneas escribe. Años más tarde, y estando en su lugar como profesor de la universidad, nunca traté de competir en esto. Hubiera fracasado.

En las visitas a iglesias y museos los guías terminaban por claudicar y tomar nota ante su apasionada y desbordante intervención. No se quejaban. Tomaban nota. En los cursos de historia del arte en la universidad, dábamos distinto enfoque, aunque siempre con paralela admiración y cariño. Un adjetivo sensiblero pero real y sincero. Me ayudó en momentos difíciles con su consejo y apoyo. Nunca lo olvido. La bondad tan en desuso es un valor que añadir a su personalidad. Nunca le vi apenado. Alegre y optimista estuvo hasta sus últimos años en el estudio y en la vida. No tuvo enemigos. A estos valores uno el notable número de artículos y libros frecuentemente consagrados al siglo XVII español en las revistas científicas más acreditadas. Todo esto es bien sabido y está a la luz y no precisa más detalle.

Fue feliz estudiando y también en su vida. No todos sus colegas tuvieron la fortuna de tener una mujer a su lado como la suya. En esto le envidio. Joven, guapa e inteligente, también prestigiosa profesora de la Universidad Autónoma, que le ayudó siempre hasta el sacrificio (una gala de *canaridad*). A pesar de su éxito en la vida y la ciencia, a pesar de la lógica de su marcha a los cielos por imperativo del paso del tiempo, no es un consuelo para sus muchos amigos.

© 2019 Philostrato. Revista de Historia y Arte

Tristeza que se vio en la misa de la bella iglesia de las Salesas, donde estaban muchos de sus amigos, colegas y discípulos en un día de intensa lluvia.

Matías Díaz Padrón
Real Academia Belga de Arqueología

Hessel Miedema (1929-2019)

En abril de este año nos dejaba uno de los más infatigables historiadores del arte neerlandés, Hessel Miedema. Para todos aquellos que nos dedicamos al estudio de la pintura flamenca y neerlandesa de los siglos XV y XVI su edición del libro de Karel van Mander, *Het Schilderboek*, en 1997, es todo un clásico y una obra que no puede faltar dentro de nuestras bibliotecas.

Su profundo conocimiento del arte del siglo XVI, de los talleres y la producción de las diversas escuelas y maestros, hacen de sus publicaciones una fuente inagotable de sugerencias y datos a tener muy en cuenta.

Historiador incansable y gran erudito, sus fuentes cruzadas de información son de un gran valor para las generaciones futuras.

Formado en la universidad de Ámsterdam, fue director del museo de cerámica de Leeuwarden, desde donde volvió a la universidad de Ámsterdam ya como profesor. Compaginó sus tareas educativas con la edición y publicación de artículos y libros. Más allá de su recuerdo, su legado que prevalecerá en el tiempo.

Fernando Villaseñor Sebastián (1979-2019)

Me costó reaccionar a la noticia del fallecimiento de Fernando, tanto por su juventud como por su vitalidad y entusiasmo en la investigación. Un camino que se ha quedado truncado por el destino.

Tuve ocasión de conocerle cuando estaba de becario del antiguo instituto "Diego Velázquez" en el ya extinto Palacio de Medinaceli, sede del CSIC para la rama de Historia y Humanidades. Estaba entusiasmado con su investigación sobre la miniatura al final de la Edad Media en Castilla, que desembocó en la defensa de su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca en 2008. Después nuestros caminos se cruzaron en varias ocasiones, en bibliotecas, centros de investigación y congresos, en los que ambos coincidíamos. El último en que tuve oportunidad de reencontrarme con Fernando fue en el Congreso Nacional del CEHA que tuvo lugar en Burgos en junio de 2018. Se le veía entusiasmado con la presentación de las

actas del congreso anterior del CEHA en Santander en el que había participado tan activamente. En los meses antes de su fallecimiento, iba a realizar una estancia de investigación en Bruselas que seguro que le auguraba importantes contribuciones a su campo de trabajo.

Los que le hemos conocido echaremos en falta su vitalidad, su saber hacer y su rigor en el estudio de esos espacios más marginales del arte, como es la miniatura en España.

Ana Diéguez-Rodríguez
Instituto Moll
Universidad de Burgos

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte