

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



**Instituto Moll**

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 7 - Año 2020

**Editor:** Instituto Moll

**Dirección:** Ana Diéguez-Rodríguez

**Coordinación y Secretaría de redacción:** Estrella Omil Ignacio

**Consejo editorial:**

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

Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid

José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

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

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

**Diseño:** Pepe Moll

**Maquetación:** Cristina López Guiamet

**Colaboraciones:** Alberto Manchado, Silvia Felip y M<sup>a</sup> José Hernández

**Domicilio social:**

Philostrato. Revista de Historia y Arte

c/ Marqués de la Ensenada 4, 1º

28004, Madrid (España)

Tlf.: 0034 699 54 29 00

e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

**Instrucciones para envío de originales:**

[www.philostrato.revistahistoriayarte.es](http://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:**

Hendrick van Balen, *Minerva visitando a Apolo y a las Musas en el Helicón*, (detalle). Colección Epiarte

## Índice

### Artículos:

- La música dentro de las cortes europeas del siglo XVI. El modelo de *Il Cortegiano* y el papel de las damas en su consolidación. El ejemplo de las cortes italianas ..... 5  
 Por Jordi Comellas Solé
- En los márgenes de la creación: Miguel de Perea y el mercado de escultura en Sevilla durante el reinado de Felipe V ..... 33  
 Por Manuel García Luque
- Encarar el miedo: Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Albuquerque (1619-1676), Virrey de Nueva España y de Sicilia; sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier ..... 61  
 Por Jahel Sanzsalazar

### Varia:

- Un lienzo inédito de Francisco Barrera (1595-1658): apuntes sobre pintura de género ..... 99  
 Por Gonzalo Hervás Crespo
- Historia y devoción en imágenes de una conversación celeste (Desierto de las Batuecas, O.C.D., s. XVII) ..... 111  
 Por Elena Muñoz Gómez

### Reseñas:

- Fiammetta Campagnoli: Andrea Pearson, *Gardens of Love and the Limits of Morality in Early Netherlandish Art*, (Leiden – Boston, Brill, 2019), 356 páginas, (ISBN: 978-90-04-39295-3) ..... 131
- Javier García-Luengo Manchado: Asunción Alejos Morán y David Sánchez Muñoz, *San Vicente Ferrer, icono y símbolo en el Arte y la Literatura Universal*, (Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2018), 419 páginas, (ISBN: 978-84-95269-82-9) ..... 134
- Ana Diéguez-Rodríguez: Exposición: Rembrandt y el retrato en Ámsterdam, 1590-1670, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 18 de febrero-30 de agosto de 2020 ..... 138
- Macarena Moralejo Ortega: Cristina Terzaghi y Sylvain Bellenger *Caravaggio Napoli. Museo di Capodimonte, Napoli 12 aprile 2019 – 14 luglio 2019, cat. Exp.*, (Milano: Electa, 2019, 247 páginas), (ISBN 978-88-400-49182-) ..... 142



# La música dentro de las cortes europeas del siglo XVI. El modelo de *Il Cortegiano* y el papel de las damas en su consolidación. El ejemplo de las cortes italianas<sup>1</sup>.

Music within sixteenth-century European Courts. The model of *Il Cortegiano* and the role of the dames in its consolidation.  
The example of the Italian Courts

---

Jordi Comellas Solé<sup>2</sup>

Universidad Rey Juan Carlos

**Resumen:** Durante el siglo XVI las élites nobiliarias tomaron como modelo de comportamiento al *gentiluomo* descrito por Baldassare de Castiglione en su *Cortegiano*. Según este ideal, la música jugaba un papel esencial en la formación de príncipes y cortesanos. El soberano humanista debía conjugar la doble faceta de intérprete y patrón. Paralelamente y bajo este prisma, en las cortes italianas de Mantua y Ferrara la figura de la mujer adquirió una relevancia especial en dos ámbitos, por un lado, en el intenso patronazgo musical ejercido por las princesas de las familias gobernantes y por otro, en la importancia de las damas de palacio y profesionales como intérpretes. Todo ello permitió el desarrollo de un estilo de canto de gran refinamiento y de un virtuosismo extremo, explicitado en el *concerto delle dame* de la corte estense de Ferrara de finales del siglo XVI.

**Palabras clave:** Música; *gentiluomo*; Baldassare de Castiglione; Isabella d'Este; corte de Ferrara; *concerto delle dame*; canto.

**Abstract:** Along sixteenth-century, the noble elites took as their model of behaviour the *gentiluomo* described by Baldassare de Castiglione in his *Cortegiano*. According to this ideal, music played an essential role in the education of princes and courtiers.

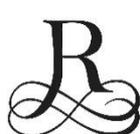
---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto *DELYRAMUS: Developing Audiences: Music, Luthiers and Mental Health* (602109-CREA-1-2018-1-ES-CULT-COOP1), de la Convocatoria Creative Europe - Culture Sub-programme (2014-2020) - 'Support for European Cooperation Projects 2018' - 'Smaller scale cooperation projects' (category 1) - Call for proposals EACEA 32/2017.

<sup>2</sup> <https://orcid.org/0000-0002-9736-522X>

The humanist sovereign had to combine the double side of performer and patron. At the same time and under this prism, woman's role in the Italian Courts of Mantua and Ferrara acquired a special relevance in two areas: on the one hand, in the intense musical patronage exercised by the princesses of the ruling families and, on the other hand, in the importance of noblewomen and professionals as performers. All this made it possible to develop a highly refined and extremely virtuous singing style, depicted on Este's Court *concerto delle dame* found in Ferrara in late sixteenth-century.

**Keywords:** Music; *gentiluomo*; Baldassare de Castiglione; Isabella d'Este; Ferrara's Court; *concerto delle dame*; singing.



Resultaría casi imposible abordar la interacción entre príncipes, nobles y músicos bajo la óptica del modelo de corte en la Italia del siglo XVI sin tomar como referencia al *gentiluomo* descrito por Baldassare de Castiglione en su *Cortegiano*. A pesar de la existencia de cortes anteriores al referente urbinés, desde la borgoñona a la aragonesa de Nápoles, será precisamente la de los Montefeltro y las pequeñas cortes padanas como Ferrara y Mantua las que definieron un marco en el que el poder se asentó en la interacción entre el príncipe y los personajes que le rodeaban<sup>3</sup>. El sistema cultural de la corte orbitaba en torno a la relación humana de sus moradores, a su capacidad e ingenio para dominar el arte de la conversación entendido como instrumento de supervivencia y promoción alrededor del soberano<sup>4</sup>. La regla universal que simbolizaba el centro de la representación del poder expuesta por Castiglione consistía en una huida de la afectación en las relaciones humanas. El cortesano ideal debía esconder esfuerzo y fatiga en su comportamiento y mostrar cierta "naturalidad" en sus actos. A partir de la definición de este proceder surgió el concepto de *sprezzatura* en cuanto a disimulo de la dificultad como pauta de conducta. La escena de la corte y de las relaciones sociales que se generaron en ella se sucedieron bajo el signo de una teatralidad global que inspiró a los centros de poder europeos desde las primeras décadas del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII<sup>5</sup>.

El ideal de cortesano se forjó a través de la educación. La educación que moldeó el Humanismo fue personalizada, formadora de élites. Una escuela pensada como Academia, flexible, que se estabilizó y uniformó a finales del siglo XVI con la *Ratio Studiorum* de los colegios jesuitas<sup>6</sup>.

La nueva pedagogía tuvo gran arraigo en los pequeños estados italianos desde el siglo XV. La educación entendida como formadora de élites se

<sup>3</sup> Cesare Mozzarelli, *Antico regime e modernità*, (Roma: Bulzoni, 2008), p. 156.

<sup>4</sup> Amedeo Quondam, *El discurso cortesano*, ed. Eduardo Torres Corominas, (Madrid: Polifemo, 2013), pp. 65-66.

<sup>5</sup> Mozzarelli, *Antico regime e modernità*, p. 157.

<sup>6</sup> Quondam, *El discurso cortesano*, pp. 202-203. Para un estudio detallado de los programas de educación jesuitas de finales del siglo XVI ver Stefano Lorenzetti, «"Per animare agli esercizi nobili". Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione», *Quaderni Storici*, 32, 2, (1997), pp. 435-460.

encuentra en muchas ciudades con corte, como Mantua. Es en la ciudad de los Gonzaga donde se llevó a cabo uno de los más interesantes experimentos educativos del Humanismo, *Ca'Zoiosa*, dirigida por el pedagogo Vittorino da Feltre (muerto en 1446). Vittorino, bibliotecario del marqués Gianfrancesco, fundó una escuela inicialmente pensada para formar a los descendientes de la familia Gonzaga pero que al poco tiempo se nutrió con jóvenes, no solo nobles, provenientes de otras partes de Italia y Europa, como el futuro duque de Urbino Federico de Montefeltro<sup>7</sup>. El programa de estudios de *Ca'Zoiosa* se organizaba en torno a los autores clásicos y a las artes del trivio (gramática, dialéctica y retórica) y del cuadrivio (matemáticas, geometría, astronomía y música). La filosofía jugaba igualmente un papel importante. El aprendizaje incluía ejercicios corporales propios de la formación guerrera que configuraba la educación integral del moderno cortesano<sup>8</sup>.

No todos los educadores de *Ca'Zoiosa* fueron humanistas. Conocemos por un alumno de la institución, Francesco Prendilacqua, una relación de profesores especializados empleados por Vittorino. Junto a pintores y gramáticos había músicos, bailarines, cantantes e instrumentistas<sup>9</sup>.

## 1. El cortesano y la música

Dentro del microcosmos de la corte, tras la figura del príncipe encontramos al cortesano. En una sociedad en que el lugar de la corte pasa a ser el centro de la dimensión política y de la dignidad social, la figura del cortesano se entiende como una especie de consciencia iluminada del príncipe: a la *dignitas* militar propia del caballero, a lo largo del siglo XV se le añade una gravedad intelectual que define la actividad política y social del *gentiluomo*<sup>10</sup>.

Si una de las principales virtudes del cortesano es la de combinar el ser hombre de armas y de letras, la de ser músico adquirirá una especial relevancia. Así, en el capítulo X del primer libro de la obra de Castiglione, titulado «Cómo al perfecto Cortesano le pertenece ser músico, así en saber cantar y entender el arte, como en tañer diversos instrumentos», el autor aconseja que<sup>11</sup>:

“Habéis de saber, señores, que nuestro Cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará el caso que sea músico; y además de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer instrumentos. Porque, si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y

<sup>7</sup> Quondam, *El discurso cortesano*, p. 205.

<sup>8</sup> Quondam, p. 206.

<sup>9</sup> Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua, Volume 1*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 13.

<sup>10</sup> Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, (Firenze: L.S. Olschki, 2003), pp. 68-69.

<sup>11</sup> En este caso nos referimos a la traducción española de Boscán publicada en Barcelona en 1534: Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, trad. Juan Boscán, (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, mas aun para que con ella sirváis y deis placer a las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con ella”<sup>12</sup>.

En el texto se pueden encontrar algunas de las razones del porqué de la importancia de la música en el ideal educativo aristocrático, así como algunos de los beneficios de su práctica, puesto que la adquisición de ciertas competencias musicales por parte del cortesano, ya sea poder cantar bien “por el libro” (saber leer música), o poder tañer instrumentos, podían significar un importante factor de promoción de la propia imagen pública así como un elemento básico a la hora de sosegar el espíritu en los momentos de asueto. Décadas más tarde de la publicación del tratado de Castiglione, Stefano Guazzo advertía que: “de esta forma nuestra vida, a modo de instrumentos musicales, así en el tirar como en el frenar las cuerdas, deviene más suave”<sup>13</sup>.

La relación del *gentiluomo* ideal con la música debía estar regida por el concepto de *sprezzatura*. Evitando la afectación y disimulando la dificultad de la interpretación, así como el estudio y fatiga derivados de la práctica musical, se accedía a la *gratia* de la interpretación<sup>14</sup>. A partir de esta premisa había que establecer qué prácticas musicales e instrumentos eran los más aptos para el hombre de corte. En el capítulo I del segundo libro de *El Cortesano*, Castiglione pone en labios de Federico Fregoso:

“Muy buena música, respondió miser Federico, me parece cantar diestramente por el libro; mas aun pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo, y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro por pequeño que sea, lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro. Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla. Traen asimismo grande y gentil armonía los instrumentos de tecla, porque tienen las consonancias muy perfectas, y fácilmente se pueden hacer en ellos muchas cosas que a nuestros sentidos nos parecen dulces. No deleitan menos una música de cuatro vihuelas de arco, porque es extrañamente suave y artificiosa. El cantar asienta muy bien en todos estos instrumentos; de los cuales bástele al Cortesano tener noticia, aunque cuanto más ecelente fuere en ellos, tanto mejor será, pero no cure mucho de los que Minerva y

---

<sup>12</sup> Castiglione, p. 206.

<sup>13</sup> “Insomma la vita nostra, a guisa di stromenti musici, hor col tirare, hor col rallentare le corde, diviene più soave”. Stefano Guazzo, *La civil conversatione*, (Venecia: Salicato, 1577), p. 285.

<sup>14</sup> Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare*, pp. 77-81.

Alcibíades desecharon, porque parece que en cierta manera son ascorrosos”<sup>15</sup>.

Castiglione se muestra ferviente partidario del canto. Hay que tener en cuenta que a principios del siglo XVI la *frottola* se encontraba en su máximo apogeo en las pequeñas cortes del norte de Italia<sup>16</sup>. Frente al poder de la polifonía ejercido en las primeras décadas de siglo por autores transalpinos que copaban los cargos más importantes como maestros de capilla, buena parte de la élite humanística reivindicaba la belleza de la simplicidad de la melodía acompañada, el “cantar con una vihuela” citado<sup>17</sup>. Sin embargo, a la frescura de la canción acompañada Castiglione contrapone la música producida por “cuatro vihuelas de arco”, que claramente refiere a la interpretación de una pieza polifónica interpretada por un conjunto de instrumentos de la misma familia de diferentes tamaños, presumiblemente violas da gamba, capaces de abordar la tesitura de las diferentes voces del tejido polifónico (soprano, alto, tenor y bajo)<sup>18</sup>. Pero cuando Juan Boscán en su traducción cita a la *vihuela* y a las *vihuelas de arco*, ¿a qué instrumentos en concreto se refiere?

En el original de 1528, Castiglione escribe “cantare alla viola” y “delle quattro viole da arco”<sup>19</sup>. En la Italia del momento la palabra *viola* resulta ambigua ya que podía referirse tanto a instrumentos de cuerda pulsada como la vihuela, la guitarra o el laúd, como a instrumentos de arco tales como la

---

<sup>15</sup> Castiglione, *El cortesano*, pp. 176-77.

<sup>16</sup> Considerada como la forma de canción profana más extendida en el ambiente elitista de Italia a principios del siglo XVI, la *frottola* floreció entre 1490 y 1530 al amparo de las cortes del noreste peninsular. Se trataba de composiciones cortas cuyos textos, compuestos en formas fijas, solían ser de temática amorosa. Escritas para cuatro voces, se solía cantar la superior mientras que las otras tres eran ejecutadas por un instrumento, muchas veces tañido por el propio cantante. William F. Prizer, “Performance Practices in the Frottola”, *Early Music*, 3, (2011), p. 227. Nacida en Mantua, este tipo de canción pronto se extendió a Ferrara y Urbino bajo el patronazgo de los príncipes de las casas Gonzaga y Este. Gustav Reese, *La música en el Renacimiento*, trad. José María Martín Triana, vol. 1, (Madrid: Alianza Editorial, 1995), p. 199.

<sup>17</sup> La pulsión polifonía-canción generó controversia entre el mundo culto italiano durante todo el siglo XVI. Una muestra de ello es el debate creado al respecto en la *Accademia Fiorentina* en 1543 y que enfrentó a partidarios de la polifonía escrita (cuya interpretación requería de ensayos y cuyos resultados artísticos no siempre eran los óptimos a causa de su dificultad técnica) con defensores de la canción acompañada (ligada a la poesía, a la reivindicada lengua toscana, y que gozaba del encanto de la simpleza y de cierto aire improvisado). El debate ha sido profusamente estudiado por Robert Nosow, “The Debate on Song in the Accademia Fiorentina”, *Early Music History*, 21, (2002), pp. 175-221.

<sup>18</sup> Uno de los procesos que impulsaron la evolución de la viola da gamba a principios del siglo XVI es precisamente la necesidad de experimentar en un instrumento de diversos tamaños capaz de abarcar los diferentes registros vocales propios de la polifonía. De esta forma empezaron a construirse instrumentos de cuerda frotada capaces de interpretar el registro grave, con un cuerpo o caja más grande que requería de una interpretación por parte del intérprete en vertical, alejada de la horizontalidad propia de las *vielas* medievales o de la *lira da braccio*. Jacob A. Mariani, “From Poet’s aid to Courtier’s pastime: an Examination of the Shift in visual style and sounding function of Italian Viols during the Renaissance”, (Degree of Master of Arts, Oregon, University of Oregon, 2014), pp. 26-31. Sobre el desarrollo del conjunto o consort de violas da gamba en la Italia del *Cinquecento* y de su importancia dentro de la historia del instrumento existe un profundo estudio por parte de Hoffmann: Bettina Hoffmann, “Del concerto alto al concerto basso: accordature delle viole da gamba nell’Italia del Cinquecento”, *Recercare*, 16, (2004), pp. 23-67.

<sup>19</sup> Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*, ed. Bruno Maier (Turín: UTET, 1981), p. 213.

viola da gamba o la *lira da braccio*<sup>20</sup>. Analizando las principales traducciones contemporáneas a la de 1528 se observa que *viola* se traduce al castellano por Boscán como *vihuela*, por Jacques Colin al francés (1537) como *luc* y por Thomas Horby al inglés (1561) como *lute*. De la misma forma, *viole da arco* vienen traducidas como *vihuelas de arco*, *violles a l'archet* y *sette of Violes* respectivamente<sup>21</sup>. El término *viola* se encuentra en las fuentes italianas desde finales del siglo XIII, incluso se halla en el *Decameron* de Boccaccio, y seguramente se refiere a un instrumento de cuerda pulsada apto para acompañar al canto<sup>22</sup>. Tanto la traducción francesa como inglesa, *luc* y *lute*, corroborarían esta hipótesis.

Obviamente, los términos *viole da arco*, *vihuelas de arco*, *violles a l'archet* y *Violes* nos remitirían a la familia de la viola da gamba. El cortesano ideal, pues, debía poder acompañarse al canto por un instrumento de cuerda pulsada o de mano y ser capaz de interpretar polifonía con uno de arco. Sabemos que el propio Castiglione era un excelente cantante que se acompañaba *alla viola*<sup>23</sup>.

En la tratadística *cinquecentesca* existen más referencias a los instrumentos propicios para el moderno *gentiluomo*. Alessandro Piccolomini habla de la viola, el laúd y el *Gravicembali* (seguramente se refiere a un instrumento de tecla capaz de interpretar polifonía)<sup>24</sup>. De la misma opinión es Annibale Guasco, que en 1586 advierte de la importancia no solo de practicar el canto diariamente con la ayuda de una "viola da gamba bene accordata" para poder leer música *a libro*, o sea, de una partitura, sino de aprender a tocar también el clavicémbalo y la viola entendida como instrumento de cuerda pulsada apto para el acompañamiento<sup>25</sup>. Aparte de la habilidad en el canto, el cortesano debía dominar el manejo de instrumentos suaves idóneos para asociarse con la voz y ligados a la intimidad de las estancias palaciegas, en contraposición a los instrumentos de mayor volumen, tales como las trompetas, chirimías y sacabuches propios de profesionales a sueldo de municipios, cortes e instituciones religiosas<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup> Stefano Lorenzetti, "Viola Da Mano e Viola Da Arco: Testimonianze Terminologiche Nel Cortegiano (1528) Di Baldassar Castiglione", ed. Renato Meucci, *Liuteria Musica e Cultura*, 1996, p. 4.

<sup>21</sup> Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare*, p. 101.

<sup>22</sup> Lorenzetti, "Viola Da Mano e Viola Da Arco: Testimonianze Terminologiche Nel Cortegiano (1528) Di Baldassar Castiglione", p. 6.

<sup>23</sup> Lorenzetti, p. 20.

<sup>24</sup> Alessandro Piccolomini, *Della istitution morale, Libri XII*, (Venecia: Francesco Ziletti, 1583). Citado por Stefano Lorenzetti, "Musica Vis in Animum. On the Relationship between Vocal and Instrumental Practice in the Pedagogical Treatises of the XVIth Century," en *Le Concert Des Voix et Des Instruments à La Renaissance*, ed. Jean-Michel Vaccaro, (Paris: CNRS, 1995), p. 43.

<sup>25</sup> "[...] ti potrai nel canto e nel suono tutto a un tempo essercitare, e ti gioverà, come ti giovò di qui indietro, cotale strumento pure assai nel canto. Et oltre alla viola. Ottima compagnia ti farà il clavicordo, strumento molto più della viola compiuto; col quale potrai nelle sopradette cose da te stessa nel canto aiutarti". Annibale Guasco, *Ragionamento ad Lavinia sua figliuola della maniera di governarsi in corte* (Turín: the heir to Bevilacqua, 1586), p. 20. Citado por Lorenzetti, "Musica vis in animum. On the relationship between vocal and instrumental practice in the pedagogical treatises of the XVIth century", p. 46.

<sup>26</sup> Las fuentes tardo-medievales y renacentistas distinguen entre dos tipos de instrumentos. Por un lado los altos o *haut*, básicamente instrumentos de viento (excepto los de la familia de las flautas de pico), propios de profesionales que solían poder tocar igualmente instrumentos de cuerda aptos para la danza

## 2. El príncipe como músico y patrón

El complejo mundo de los centros de poder del Renacimiento italiano podía dibujarse a modo de recreación a escala de las antiguas *polis* clásicas. La corte como círculo central de un sistema de aros concéntricos a modo de ondas que se expanden hacia el exterior abarcando toda la sociedad. Y, en el núcleo, la figura del príncipe<sup>27</sup>.

La imagen del príncipe como elemento central de autoridad se moldeó a nivel político en una evolución que arranca en la Italia comunal de los siglos XII y XIII a través de un proceso de patrimonialización del poder por parte de familias y clanes con suficiente apoyo para desembocar en tiranías gobernadas por *signori* que pasaron a controlar las fuentes recaudatorias y limitar la potestad de los consejos municipales. Con las tiranías y las señorías disminuyó la autoridad de los gobiernos comunales y republicanos mientras se afianzaba el dominio aristocrático. A pesar de ello, muchas de las antiguas familias patricias urbanas sobrevivieron y entraron a formar parte de las redes clientelares de los nuevos señores, de quienes recibieron toda clase de privilegios<sup>28</sup>. En ocasiones el acceso al poder implicó auténticos golpes de estado<sup>29</sup>. Los tiranos procedieron a legitimar su autoridad para mantener a la descendencia en el cargo. Es sintomático el caso de Giangaleazzo Visconti para conseguir el título de duque de Milán por parte del emperador a finales del siglo XIV<sup>30</sup>, y cómo una vez obtenido demostró la inteligencia suficiente para tolerar cierto autogobierno por parte de las ciudades del estado<sup>31</sup>. A pesar de todo, los procesos vividos en Italia desde la baja edad media hasta el siglo XVI no fueron homogéneos, ya que mientras el Milán de los Visconti, los Sforza, la dominación francesa y el gobierno de Felipe II permitió el desarrollo de un fuerte sistema de patriciado que controló la administración de justicia y las instituciones administrativas, el reino aragonés de Nápoles conservó un marcado acento feudal en su forma de gobierno incluso en el

---

como los violines y con una función social relacionada con lo festivo y las grandes celebraciones cívicas; y por otro los suaves o *bas*, tales como órganos, clavicémbalos, laudes, flautas de pico, arpas o violas da gamba, idóneos para las acústicas de palacio y el acompañamiento de la voz. En este segundo caso encontramos tanto a músicos profesionales como a cortesanos y a los propios monarcas. Victor Coelho y Keith Polk, *Instrumentalist and Renaissance Culture, 1420 -1600: Players of Function and Fantasy*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), pp. 5-7.

<sup>27</sup> Elisa Prieto Conca, *Castiglione y el arquetipo humanista en España: música y paideia*, (Madrid: Devenir, 2017), p. 30.

<sup>28</sup> P.J. Jones, "Communes and Despots: The City State in Late-Medieval Italy," en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, ed. John E. Law y Bernardette Patton, (Farnham: Ashgate, 2010), pp. 21-23.

<sup>29</sup> Es el caso de Paolo Guinigi, capitán y responsable de la defensa de la pequeña república de Lucca que accedió al poder en 1400 convirtiéndose en su señor. Paradójicamente, fue derrocado por otro golpe orquestado por ciudadanos descontentos en 1430. Christine Meek, "Whatever's Best Administered Is Best": Paolo Guinigi Signore of Lucca," en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, ed. John E. Law y Bernardette Patton, (Farnham: Ashgate, 2010), pp. 131-144.

<sup>30</sup> Giangaleazzo recibió la dignidad ducal del emperador Venceslao en 1395. Jane Black, "Giangaleazzo Visconti and the Ducal Title," en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, ed. John E. Law y Bernardette Patton, (Farnham: Ashgate, 2010), pp. 119-121.

<sup>31</sup> Black, p. 130.

siglo XVI<sup>32</sup>. Paralelamente, algunas ciudades que no sufrieron el proceso de señorialización evolucionaron de un gobierno comunal a repúblicas oligárquicas en las que el poder recayó en un escaso grupo de ciudadanos<sup>33</sup>.

De tirano a señor, de señor a príncipe. Un príncipe que desde mediados del siglo XV será educado bajo el influjo del Humanismo que lo moldeará como al perfecto cortesano, y que reivindicará su condición guerrera mediante la exaltación del mundo caballeresco<sup>34</sup>. El punto álgido de este proceso fue la publicación del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto como elogio de la casa de Este, cuyo programa simbólico dotó de argumentos a buena parte de la producción cultural del siglo XVI hasta la difusión de los preceptos de Trento<sup>35</sup>. A mediados del siglo XVI, el mundo del *Orlando* era la base del recitar poético, del teatro y hasta de la composición musical. Lo que inicialmente estaba destinado a las audiencias aristocráticas de Ferrara pasó a ser denominador común de la cultura europea<sup>36</sup>.

La imagen del príncipe y la corte que emerge en el siglo XVI, tras la llegada de españoles y franceses a Italia, estuvo rodeada de una *gravitas* no solo ética sino estética. La élite principesca impuso nuevas modas que rompieron con lo establecido en el siglo anterior. Se impuso el negro en todos sus matices. Las clases dominantes rompieron con la policromía multicolor de la representación cortesana del siglo XV visible en los frescos del palacio Schifanoia de Ferrara o en los de Mantegna del castillo de San Jorge de Mantua<sup>37</sup>.

Las cortes italianas se inspiraron, en un primer momento, en el modelo de Borgoña, lo cual facilitó el establecimiento de fuertes conexiones con ciudades de gran tradición artística y musical al norte de los Alpes<sup>38</sup>. Muchos prominentes músicos partieron hacia Italia durante la segunda parte del siglo XV buscando el patronazgo de sus príncipes<sup>39</sup>. A partir de 1470 fue habitual la contratación de cantantes e instrumentistas procedentes del norte de

---

<sup>32</sup> Mozzarelli, *Antico regime e modernità*, pp. 21-30.

<sup>33</sup> Es el caso de Venecia, Florencia o Siena. Iain Fenlon, "Music and Society," en *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century*, ed. Iain Fenlon, (Londres: The Macmillan Press, 1989), p. 23.

<sup>34</sup> El encargo de los frescos artúricos del palacio ducal de Mantua a Pisanello por parte de Ludovico Gonzaga data de la década de los cuarenta del siglo XV. Fenlon, p. 25.

<sup>35</sup> Durante la primera parte del siglo se produjo una auténtica fiebre de interpretaciones alegóricas del poema de Ariosto. Visto como una experiencia poética del neoplatonismo espiritual, el *Orlando* devino un vehículo de propagación de códigos, estrategias culturales y modelos ideológicos entre las clases más cultas y nutrió de significado algunos de los programas artísticos del momento, como el bosque sagrado de Bomarzo o el nuevo palacio ducal de Parma. Roberto Venturelli, *La corte farnesiana di Parma: 1560-1570: programmazione artistica e identità culturale*, (Roma: Bulzoni, 1999), pp. 45-52.

<sup>36</sup> Laurie Stras, *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), pp. 148-149.

<sup>37</sup> Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero: moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, (Costabissara: A. Colla, 2007), pp. 34-35. Más allá del ensayo de Quondam, la importancia del negro como color preferido por las élites europeas del siglo XVI ha sido motivo de reflexión en la exposición temporal organizada por el Museo Nacional del Prado entre el 25 de junio y el 29 de septiembre de 2019 dedicada a las similitudes entre la pintura española y de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII: Wessel Krul et al., *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines.*, ed. Alejandro Vergara, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019), pp. 25-50.

<sup>38</sup> Es sintomático el caso de la corte de Felipe el Bueno y su interés por la música durante la primera parte del siglo XV. Coelho y Polk, *Instrumentalist and Renaissance Culture, 1420 -1600*, pp. 19-21.

<sup>39</sup> Fenlon, "Music and Society", pp. 24-26.

Europa necesarios para el entretenimiento y el ceremonial en una suerte de expansión del modelo borgoñón<sup>40</sup>. Los músicos se dividían según el tipo de instrumento y su función: instrumentos altos o *haut* y suaves o *bas*<sup>41</sup>. Los instrumentos altos eran básicamente los de viento y conformaban bandas de trompetas y de *piffari* (agrupaciones de sacabuches o trombones y chirimías) mientras que los suaves eran grupos de instrumentos de arco, cuerdas pulsadas y tecla. Esta división se encontraba ya a finales del siglo XV en Milán, Mantua, Ferrara o Nápoles<sup>42</sup>. Cercanos a los príncipes y de origen italiano encontramos una serie de poetas-improvisadores cuya producción musical no ha llegado hasta nosotros al ser oral e improvisada<sup>43</sup>. Estos intérpretes gozaron de gran estima entre la aristocracia pues representaban el punto más álgido de la canción acompañada, tan valorada por Castiglione y las academias humanistas<sup>44</sup>. El caso italiano más conocido es el de Pietrobono, cantante y laudista miembro de la corte de Borso d'Este en Ferrara y pretendido en Mantua, Nápoles y Milán. Admirado por su arte en la declamación de poemas, se acompañaba así mismo con un instrumento de cuerda pulsada. Era conocido entre sus contemporáneos como *Pietrobono del Chitarino*<sup>45</sup>. Con una fama comparable a la de los grandes polifonistas de su tiempo como Josquin Desprez, fue apreciado por el teórico Johannes Tinctoris, que en su *Liber de arte Contrapunti* (1477) ya distinguió entre música escrita e improvisación<sup>46</sup>. Con todo, a pesar de que Pietrobono simbolizó un referente máximo a nivel musical del ideal cortesano, su trascendencia ha sido relativizada por la musicología, acostumbrada a otorgar poca importancia a la tradición no escrita, subordinada a la evanescencia propia de la ejecución.

Muchos de los príncipes de las más ilustres familias del norte de Italia mimaron de forma especial a la música, ejerciendo una labor de patronazgo intensa. A partir de la comisión de obras a compositores reputados a sueldo de la corte, el soberano procuraba una base permanente de intérpretes para ejecutar la música. Desde finales de la década de 1470 se encontraba en Milán un grupo estable de trompetas, de *piffari*, de tañedores de instrumentos de cuerda y tecla e incluso cantantes para la interpretación de la música profana, así como una capilla vocal responsable de la polifonía en los servicios religiosos (con un organista acompañante)<sup>47</sup>. Los cuatro grupos actuaban

---

<sup>40</sup> Coelho y Polk, *Instrumentalist and Renaissance Culture*, p. 22.

<sup>41</sup> Ver nota 26. Coelho y Polk, pp. 5-7.

<sup>42</sup> Fenlon, "Music and Society", p. 27.

<sup>43</sup> No solo los cantantes se basaban en la improvisación, algunos instrumentistas adquirieron gran fama sin depender de composiciones escritas, como el organista ciego al servicio del duque de Baviera Conrad Paumann o el dúo Fernández y Cordoval, laudistas e intérpretes de instrumentos de cuerda frotada, que en ocasiones actuaban a trío con un cantante. De todos ellos conocemos su existencia a través de las fuentes documentales. Coelho y Polk, *Instrumentalist and Renaissance Culture*, pp. 51-53.

<sup>44</sup> Ver nota 17.

<sup>45</sup> Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, (Oxford: Clarendon Press, 1984), p. 98.

<sup>46</sup> Tinctoris establece dos tipos de contrapunto o modos de hacer música, el cantar *super librum* o improvisando, y la composición escrita o *res facta*. Coelho y Polk, *Instrumentalist and Renaissance Culture*, pp. 196-198.

<sup>47</sup> William F. Prizer, "Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center", *Musica Disciplina*, 43, (1989), p. 143.

separadamente. Los trompetistas eran de origen italiano y oscilaban entre cuatro y veinte. Su uso era preferentemente ceremonial. La mayor parte de los *piffari*, entre tres y seis a principios del siglo XVI, provenían de Alemania y amenizaban los torneos, procesiones y espectáculos de corte, aunque también colaboraban en las danzas de palacio. Los instrumentistas de cuerda o de música suave tocaban el laúd, la *lira da braccio* y posteriormente la viola da gamba. Podían acompañar a cantantes y actuaban en ambientes íntimos y restringidos. Su participación resultaba especialmente valorada al intervenir privadamente para los invitados del príncipe, hecho que servía para aumentar el prestigio del mismo. Eran utilizados también en la música de danza y en procesiones religiosas y podían estar a cargo de la instrucción musical de los hijos del soberano<sup>48</sup>. Al igual que los *piffari*, participaban en los intermedios de las comedias y en los banquetes<sup>49</sup>. Respecto a la capilla, en Milán oscilaba entre seis y trece cantantes a cargo de los servicios sacros, ya fuera en la corte o en la catedral<sup>50</sup>. Esta estructura se repitió, con matices, en las principales cortes. El momento de mayor esplendor musical de la capital lombarda correspondió con el reinado de Galeazzo Maria Sforza (1466-1477), hábil cantante cuya capilla fue la más extensa de su tiempo y que atrajo a compositores transalpinos tan eminentes como Alexander Agricola o Josquin Desprez<sup>51</sup>.

Las cortes en que las consortes demostraron una especial sensibilidad artística y musical llegaron a mantener diversas capillas, una para el príncipe y otra para la mujer. Los casos más célebres son los de Isabella d'Este (1474-1539) y Lucrezia Borgia (1480-1519), cuñadas y soberanas de Mantua y Ferrara respectivamente, cuya rivalidad en el patronazgo las convirtió en máximos ejemplos de *donne di palazzo*<sup>52</sup>. Lucrezia poseía un *staff* musical

---

<sup>48</sup> Prizer, p. 144.

<sup>49</sup> La importancia de los banquetes en la vida de la corte era máxima. De ellos dependía la reputación del príncipe, pues normalmente servían para agasajar a un invitado importante o para celebrar el enlace de un miembro de la familia gobernante con otro de una casa poderosa. La música resultaba fundamental dentro del protocolo del evento ayudando al ritmo y entretenimiento durante los servicios. Resulta especialmente interesante la descripción de una cena ofrecida en Ferrara por Ercole d'Este, duque de Chartres, a su padre, el duque Alfonso I, el 24 de enero de 1529. Tras la representación de la comedia *La Cassaria* de Ariosto, los invitados pasaron a otra estancia junto a una estufa para escuchar música esperando que la gran mesa estuviera preparada. El primer servicio entró anunciado por la trompetería y mientras los comensales disfrutaban del mismo cantó la célebre *Madonna Dalida* con otras cuatro voces, así como el cantante Alfonso Santo con cinco violas da gamba y un clavicémbalo. En el segundo servicio participaron cuatro cantantes interpretando madrigales variados. En el tercero se ejecutó un diálogo a ocho voces partido en dos coros mixtos de voces e instrumentos. En el cuarto música compuesta por el maestro de capilla Alfonso della Viola para cinco cantantes, cinco violas, una especie de contrabajo y una dulzaina. Para el quinto cinco trombones y un corneto, en el sexto actuaron dos mujeres cantantes y cinco varones, entre ellos Ruzzante (1502-1541), apodo de Angelo Beodo, célebre actor y dramaturgo en dialecto pavano. El banquete terminó con la intervención de bufones alrededor de la mesa en el séptimo plato y de los *piffari* en el octavo y último servicio. Todo el proceso de la cena lo detalla Cristoforo de Messisbugo, administrador ducal de la corte estense, en su tratado de cocina de 1549: Cristoforo Messisbugo, «Dai "Banchetti, composizioni di vivande et apparecchio generale" (1549)», en *L'arte della cucina in Italia*, ed. Emilio Faccioli, (Turín: Einaudi, 1987), pp. 298-304.

<sup>50</sup> Prizer, "Music at the Court of the Sforza", p. 145.

<sup>51</sup> Prizer, pp. 152-159.

<sup>52</sup> Concepto de ideal cortesano ya anunciado por Castiglione y reservado a las mujeres de más alta alcurnia que debían dominar el arte de la conversación, la danza, el canto y la pericia en el tañer ciertos instrumentos. Federico Schneider, "An Amused Muse: The donna di palazzo and Music in the Cortegiano", *L'analisi linguistica e letteraria*, 10, 1-2, (2002), p. 450.

formado por *frottolistas*, cantantes, músicos de cuerda y un profesor de danza, y era de menores dimensiones que el de su marido, el duque Alfonso d'Este, ya que no contaba con trompetas, *piffari* y un coro de música sacra<sup>53</sup>. En caso de necesidad, podía contratarlos de las capillas del duque o de su cuñado el cardenal Ippolito<sup>54</sup>. La capilla privada de Isabella era semejante a la de Lucrezia con el añadido de un instrumentista de tecla. Al igual que su cuñada, podía contar con cantantes para el repertorio sacro o grupos de viento provenientes de la capilla de su marido, Francesco II Gonzaga, marqués de Mantua<sup>55</sup>.

El duque Alfonso I d'Este, representaba el prototipo de príncipe amante de la música. Al igual que su hermana tocaba la viola da gamba durante las primeras décadas de desarrollo del instrumento. Por una carta del constructor afincado en Venecia Lorenzo da Pavia a Isabella sabemos que "el señor Don Alfonso [d'Este] se encuentra en Venecia y desea que le haga cinco 'viole da archo', y con la mayor insistencia. No ayuda decir que yo no puedo hacerlas. Él desea que las haga de todos los tamaños del mundo. Su señoría desea aprender"<sup>56</sup>.

El propio Alfonso tocó en un consort de seis *viole* durante las celebraciones de su boda con Lucrezia en 1502, lo cual indica que su dominio del instrumento era notable<sup>57</sup>. Isabella había empezado a aprender a tocar la viola un poco antes. En una carta a su hermanastro Giulio del 14 de mayo de 1499 se alude a que "hemos empezado desde el principio a aprender la viola y esperamos que la aprendamos bien, porque en los dos días en los que hemos estado trabajando, hemos empezado a hacer planes de modo que, cuando vengamos a Ferrara, podremos tocar el tenor con Don Alfonso"<sup>58</sup>.

Isabella estaba casada con un Gonzaga, familia que accedió al poder de Mantua en 1328 en la llamada *Cacciata dei Bonacolsi*, que expulsó a los Bonacolsi de la ciudad y situó a los Gonzaga como capitanes del *popolo* y vicarios imperiales. En un primer momento su dominio señorial fue relativo hasta el capitán Francesco I, que en torno 1400 tomó el control del *podestà*

---

<sup>53</sup> Lucrezia disponía de un profesor de danza, disciplina de gran importancia en el marco cortesano definido por Castiglione. Este aspecto de la cortesanía ha sido estudiado por especialistas en la materia como Diana Campó Schelotto, "La danza y el lenguaje de la virtud en El Cortesano de Baldassare Castiglione", *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, Nuova Serie, Anno II, (2014), pp.9-30.

<sup>54</sup> William F. Prizer, "Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara", *Journal of the American Musicological Society*, 38, 1, (1985), pp. 12-14.

<sup>55</sup> William F. Prizer, "Renaissance Women as Patrons of Music: The North-Italian Courts", en *Institutions and Patronage in Renaissance Music*, ed. Thomas Schmidt-Beste, (Ashgate, Farnham, 2012), pp. 176-177.

<sup>56</sup> "L'è e qua a Venecia il Signore Don Alfonso, al quale vole li faci 5 viole da archo, e con grandissima instancia. Non me vale a dire che io non lo posso fare, e'l vole a tuti i modi del mondo che li face. La sua Signoria vole imparare". I-MAas, (Archivio di Stato, Mantua), Busta 1438, fol. 614. Transcrita en Prizer, "Isabella d'Este and Lorenzo Da Pavia, 'Master Instrument-Maker'", p. 105 .

<sup>57</sup> "[...] una música de sei viole, fra quale vi era il Signor don Alfonso [...]". Ian Woodfield, *The Early History of the Viola*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 89.

<sup>58</sup> "Havemo ben dato principio ad imparare de viola et speramo che impareremo assai bene perchè in dui dì solamente che gli havemo dato opera, cominciamo a fare dele minute per modo che, quando veniremo a Ferrara, potremo fare tenore alo Illustrissimo Signor Don Alphonso nostro fratello". I-MAas, Busta 2993, Libro 10, fol. 15v. Transcrita en Prizer, "Isabella d'Este and Lorenzo Da Pavia, 'Master Instrument-Maker'", p. 105.

o juez supremo y del *massaro* u oficial financiero. Con el hijo de Francesco, Gianfrancesco, el dominio se volvió más tiránico y se eliminaron dos de los tres consejos comunales, aunque la familia siempre tuvo la habilidad de dejar cierta autonomía a la oligarquía urbana. En 1433 el capitán Gianfrancesco pasó a ser marqués consolidando el poder de la dinastía<sup>59</sup>. Una de las características de los Gonzaga fue la estrecha relación entre el tronco principal y las ramas menores de la familia (Guastalla, Bozzolo, Sabbioneta, Luzzara y los pueblos de Castelfelfredo, Castiglione y Solferino, cada uno controlado por un clan menor), hecho que animó a la circulación de artistas, músicos y escritores. En Sabbioneta, Vespasiano Gonzaga construyó un teatro siguiendo el modelo clásico de la *Accademia Olimpica* de Vicenza. Otro miembro de una rama colateral, Ferrante Gonzaga (1507-1557), conde del recién estado independiente de Guastalla desde 1539, hospedó siendo niño al compositor Orlando di Lasso y mantuvo contactos con Nicolás Gombert<sup>60</sup>.

El momento culminante de su carrera se produjo al ser nombrado gobernador de Milán en 1546 tras la muerte del marqués del Vasto<sup>61</sup>. Su hijo Ferrante, *condottiere* como el padre, luchó en Flandes y en el Mediterráneo contra los piratas, fundó la *Accademia degli Invaghiti* instalada en el palacio familiar de la ciudad y patrocinó la publicación de diversas colecciones de música, algunas de ellas del polifonista Giaches de Wert.<sup>62</sup>

Figura especialmente destacada de la familia fue la del cardenal Ercole (1505-1563), hijo del duque Francesco e Isabella d'Este. Como segundo vástago de nueve fue educado para la carrera eclesiástica según los patrones humanistas. La muerte de su hermano Federico le convirtió en corregente del ducado en 1540 junto a Ferrante. Figura clave en el desarrollo del concilio de Trento, presidió la tercera sesión desde noviembre de 1561 hasta su muerte el 2 de marzo de 1563<sup>63</sup>. El compromiso con la Contrarreforma guio buena parte de la política de mecenazgo del cardenal. Encargó a Giulio Romano, que había trabajado para el hermano Federico en el Palazzo del Te, la reforma de la catedral dotándola de una renovada vida musical, pasando a tener un corpus de 18 cantantes en 1528 a 32 en 1565. Para dirigir la capilla contrató a Jacquet de Mantua, que era pagado por el propio prelado. Como obispo de Mantua mantuvo una corte privada en el palacio episcopal<sup>64</sup>.

Ercole es el paradigma de príncipe y cortesano dentro de la Iglesia, una muestra que los ideales humanistas se integraron plenamente en la curia

---

<sup>59</sup> David S. Chambers, "The Gonzaga Signoria, Communal Institutions and the 'the Honour of the City': Mixed Ideas in Quattrocento Mantua", en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, ed. John E. Law y Bernardette Patton, (Farham: Ashgate, 2010), pp. 106-115.

<sup>60</sup> Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua. Vol. 1*, pp. 31-32.

<sup>61</sup> Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, *Milán y el legado de Felipe II: gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), pp. 45-64.

<sup>62</sup> Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua. Vol. 1*, pp. 32-33.

<sup>63</sup> Fenlon, p. 55.

<sup>64</sup> Se han conservado registros de pagos a cantantes e instrumentistas, incluso a instrumentistas de viento y tambores del palacio ducal que ocasionalmente trabajaron para el cardenal. Fenlon, pp. 64-65.

romana<sup>65</sup>. En la literatura dedicada a la cortesanía, tras la obra de Castiglione se encuentra el *De Cardinalatu* de Paolo Cortese, publicado en 1510 y dedicado a Julio II. Cortese trata de fijar el código de comportamiento del cardenal-príncipe mediante una suerte de *totum revolutum* de preceptos, consejos y avisos sobre el funcionamiento de la corte, sus miembros y aparato<sup>66</sup>. El segundo libro de la obra, el *Liber oeconomicus*, reflexiona sobre el rol del cardenal en la vida pública como príncipe de la Iglesia diferenciándolo muy poco del tipo de corte que rodea a un gobernante secular. Cortese abogaba por un extravagante nivel de vida: la *famiglia* estaría formada por 140 miembros y se necesitarían 12.000 ducados anuales para costear los gastos. La corte residiría en un gran palacio siguiendo las más recientes teorías arquitectónicas que albergaría un *cubiculum musicae*, una de las primeras referencias a un espacio exclusivamente musical<sup>67</sup>.

La idea del *cubiculum musicae* sugiere la idoneidad de un espacio dedicado *ex profeso* a la música en palacio. En Italia la vida de corte posibilitó la existencia de salones y estancias pensadas para la ejecución musical<sup>68</sup>. Existe una carta de Claudio Monteverdi que describe un evento musical acaecido en la sala de los espejos del palacio ducal de Mantua que puede considerarse un testimonio no solo de una forma de actuar sino la narración de una modalidad de recepción, de la transformación de un ambiente en un "quasi novo teatro" pensado para la interpretación<sup>69</sup>.

En ocasiones la existencia alrededor del príncipe podía resultar tan compleja que un mismo edificio llegaba a albergar varias cortes, a modo de submundos o satélites, que orbitaban en torno al monarca. En Ferrara, durante la década de 1580, la vida musical cortesana ligada a los actos más protocolarios como banquetes, recepciones, festejos para el carnaval o celebraciones religiosas dependía de los músicos del duque Alfonso II, que se agrupaban en una gran formación llamada *concerto grande*<sup>70</sup>. Algunos de sus miembros en ocasiones participaban en la llamada *musica secreta*, una suerte

---

<sup>65</sup> Fenlon, "Music and Society", p. 15.

<sup>66</sup> Quondam, *El discurso cortesano*, p. 38.

<sup>67</sup> Fenlon, "Music and Society", p. 15.

<sup>68</sup> Stefano Lorenzetti, "Musica Nello Specchio Della Corte. Qualche Riflessione Su Appartenenza e Presenza", en *Le Parole Che Noi Usiamo. Categorie Storiografiche e Interpretative Dell'Europa Moderna*, ed. Marcello Fantoni y Amedeo Quondam, (Roma: Bulzoni, 2008), p. 192.

<sup>69</sup> "Ogni veneri di sera si fa musica nella Sala de'Specchi. Viene a cantare in concerto la signora Andriana, e così fatta forza particular grazia dà alle composizioni, aportando così fatto diletto al senso, che quasi novo teatro divien quel loco; e credo che non si finirà il carnevale de'concerti, che sarà di bisogno che il serenissimo signor Duca facci stare guardia al'entrata, ché giuro a Vostra Signoria Illustrissima che questo venere passato, ad udire, non solamente il serenissimo signor Duca e serenissima signora Duchessa, la signora donna Isabella di Santo Martino, signor Marchese e Marchesa di Solfarino, signore damme e cavaglieri di tutta la corte vi erano, ma più de cento signori altri de la città ancora. Con tal bella occasione farò sonare li chitaroni a li casalaschi nel'organo di legno, il quale è soavissimo, e così canterà la signora Adriana e don Giovanni Battista il madregale bellissimo 'Ahi che morire mi sento' e l'altro madregale ne'l organo solamente. Dimani porterò le dette composizioni, presentandole alla signora Andriana, e so quanto le saranno care; né voglio dirle il nome del'autore sino a tanto che ella non le averà cantate, e de la riuscita de tutto ne darò raguaglio Vostra Signoria Illustrissima". Mantua, 22 de enero de 1611. Carta de Claudio Monteverdi al cardenal Ferdinando Gonzaga de Roma. Claudio Monteverdi, *Lettere*, ed. Éva Lax, (Florenca: L. S. Olschki, 1994), pp. 33-34.

<sup>70</sup> Anthony Newcomb, *The madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton studies in music, 7, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), p. 33.

de veladas reservadas a los invitados más especiales y protagonizadas por el *concerto delle dame*, mujeres cantantes del séquito de la duquesa Margherita Gonzaga, esposa de Alfonso<sup>71</sup>.

El *concerto* solía actuar en las habitaciones de Margherita, pero paralelamente al mismo, su cuñada Lucrezia d'Este, duquesa de Urbino, que residía en el mismo *castello*, formó su propio *concerto*, que se reunía de forma similar en sus apartamentos privados<sup>72</sup>. Dos grupos de exclusivas cortesanas-cantantes conviviendo paralelamente en diferentes espacios del mismo palacio, dos pequeñas cortes, la de la duquesa de Ferrara y la duquesa de Urbino<sup>73</sup>.

Entre 1580 y 1582 las interpretaciones de la *musica secreta* se alternaron en las estancias de las dos señoras en un proceso de progresivo enfriamiento de su relación, ya que la llegada de Margherita a Ferrara en 1579 para casarse con Alfonso relegó a Lucrezia a un segundo plano<sup>74</sup>.

### 3. Mujer y corte: *donne di palazzo*, cortesanas y profesionales

La literatura renacentista ha legado a la posteridad un considerable número de retratos femeninos dedicados a mujeres virtuosas. En un afán ejemplarizante, no son pocos los tratados que consideraban al sexo femenino igual al masculino. Este tópico no era nuevo y tenía sus raíces en la Edad Media<sup>75</sup>.

Mientras la pedagogía humanista abrió a la mujer las puertas del conocimiento, la literatura de corte reformó la imagen de esta. Castiglione nos recuerda que cada placer y diversión que sucede en la corte se hace para agradar a la dama, convertida en fuente dispensadora de placer. Aun así, algunas de las maneras y comportamientos propios de la mujer no difieren sustancialmente de la de los hombres, tal como se describe en el tercer capítulo del segundo libro:

“Quiero que esta Dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas, y sepa danzar bien, y traer, como es razón, a los que andan con ella de amores, acompañando siempre con una discreta templanza, y con

---

<sup>71</sup> El *concerto delle dame* ha sido motivo de un especial interés por parte de la historiografía de la música por su carácter enigmático y su innegable importancia en la evolución del madrigal y el desarrollo del virtuosismo vocal. Entre las obras más importantes dedicadas al tema podemos citar la de Newcomb, *The madrigal at Ferrara, 1579-1597.*, Elio Durante y Anna Martellotti, "*Giovinetta Peregrina*": *La Vera Storia Di Laura Peperara e Torquato Tasso*, (Florenca: L. S. Olschki, 2010)., o a Stras, *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*.

<sup>72</sup> Elio Durante y Anna Martellotti, *Cronistoria Del Concerto Delle Dame Principalissime Di Margherita Gonzaga d'Este*, (Florenca: Spes, 1989), pp. 58-59.

<sup>73</sup> El modelo del *concerto* de la duquesa Margherita proporcionó a la corte de Alfonso un prestigio enorme y fue imitado en Florenca, Roma y Mantua. Newcomb, *The madrigal at Ferrara, 1579-1597*, pp. 90-101.

<sup>74</sup> Newcomb, p. 101.

<sup>75</sup> Entre los tratados humanistas que reivindican la condición femenina podemos citar *De laudibus mulieribus* de Bortolomeo Gogio, *Defensio mulierum* de Agostino Strozzi y *De mulieribus* de Mario Equicola, seguramente impreso a principios del siglo XVI, que incluye entre una galería de celebridades femeninas un intrigante retrato de Isabella d'Este como músico. Stefano Lorenzetti, "Public behavior, music and the construction of feminine identity in the Italian Renaissance", *Recercare*, 23, 1-2, (2011), pp. 7-8.

dar buena opinión de sí, todas aquellas otras consideraciones que han sido enseñadas al Cortesano; y haciéndolo así, parecerá bien a todos hablando o riendo, en juegos, en burlas, y, en fin, en cuanto hiciere, y sabrá entretener discretamente y con gusto a cuantos tratare<sup>76</sup>.

El ejercicio de la gracia definirá las acciones de la mujer en palacio. Una gracia que definió Annibale Romei en sus *Discorsi* como «una cierta facilidad y agilidad que tiene el cuerpo al obedecer el alma»<sup>77</sup>. En virtud de ella, la neoplatónica separación entre mente y cuerpo se fusiona configurando un ideal de belleza cimentada en la perfección del cuerpo y la excelencia del espíritu:

“Pues yo, respondió el Manífico, tengo licencia de formar esta Dama a mi placer, no solamente no quiero que use esos ejercicios tan impropios para ella, pero quiero que aun aquellos que le convienen los trate mansamente, y con aquella delicadeza blanda que, según ya hemos dicho, le pertenece. Y así en el danzar no querría vella con unos movimientos muy vivos y levantados, ni en el cantar o tañer me parecería bien que usase aquellas disminuciones fuertes y replicadas que traen más arte que dulzura; asimismo los instrumentos de música que ella tañiere estoy en que sean conformes a esta intinción; imaginá agora cuan desgraciada cosa sería ver una mujer tañendo un atambor, o un pífano, o otros semejantes instrumentos; y la causa desto es la aspereza dellos, que encubre o quita aquella suavidad mansa que propiamente y bien se asienta en las mujeres. Por eso, y si alguna vez le dixeren que dance o taña o cante, debe esperar primero que se lo rueguen un poco, y cuando lo hiciere, hágalo con un cierto miedo<sup>78</sup>.”

Más allá de los instrumentos aptos para el sexo femenino, en el que los vientos y las percusiones quedan excluidos como ya sucedía en las recomendaciones al *gentiluomo*, Castiglione aconsejaba a la dama un modo de entender la música alejado de la artificiosidad y el virtuosismo (“disminuciones fuertes y replicadas”). El virtuosismo como tal estará reservado a las profesionales. El concepto de *sprezzatura* vuelve a aparecer con la idea de que la ejecución musical debe huir de la artificiosidad, disimulando “il studio e la fatica” propia de la práctica<sup>79</sup>.

El ideal de mujer humanista que propone la tratadística como encarnación de un ser excelente y virtuoso puede ejemplarizarse en la figura desgraciada

---

<sup>76</sup> Castiglione, *El cortesano*, p. 314.

<sup>77</sup> “Una certà facilità e agilità che ha il corpo ad ubidir all’anima”. Angelo Solerti y Annibale Romei, *Ferrara E La Corte Estense: Del Secolo Decimosesto: I Discorsi Di Annibale Romei*, (Breslavia: ULAN Press, 2012), p. 14.

<sup>78</sup> Castiglione, *El cortesano*, p. 312.

<sup>79</sup> Lorenzetti, “Musica vis in animum. On the relationship between vocal and instrumental practice in the pedagogical treatises of the XVIth century”, p. 43.

de Irene di Spilimbergo, muerta en 1559 a los 21 años. Su desaparición provocó tal desazón entre sus contemporáneos que en 1561 Dionigi Atanagi publicó un libro con 229 poemas en latín y lengua vulgar escritos por algunos de los intelectuales más importantes de su tiempo<sup>80</sup>. Nacida el 17 de octubre de 1539 en Spilimbergo, al norte de Udine, era hija de un noble filo-protestante fallecido en 1541. Irene fue enviada a Venecia a los 15 años a vivir con sus abuelos maternos donde adquirió fama como música y pintora. Según Atanagi, siempre mostró signos de una inteligencia extraordinaria<sup>81</sup>. Estudió música con el laudista Bartolomeo Gazza y con Tromboncino<sup>82</sup>. A partir de la descripción que aporta Atanagi en el volumen conmemorativo queda claro que en su tiempo Irene ya fue admirada como el prototipo de mujer según el modelo de Castiglione: interesada en lo intelectual pero no pedante, cómoda en compañía de hombres de letras y artistas, brillante pero no prepotente, eterna aspirante a la perfección en todos sus quehaceres, en especial la pintura<sup>83</sup>.

A pesar de la visión idealizada de la mujer en la corte, la cotidianidad en palacio proporcionaba multitud de oportunidades de mostrar a la princesa como amante de las artes, en especial la música, tanto en su aspecto de ejecutante o intérprete como en su labor de patrocinio. La necesidad del estudio y la práctica, tanto literaria como musical, provocó que en ocasiones se reservaran estancias donde la intimidad y el sosiego permitieran el aislamiento imprescindible para el cultivo de las artes. Isabella d'Este, siguiendo el ejemplo de Federico de Montefeltro, se hizo construir un *studiolo* en el palacio ducal de Mantua decorado con motivos musicales<sup>84</sup>. En el ciclo de siete pinturas encargadas para este espacio puede observarse el interés de la marquesa por la dicotomía entre instrumentos de cuerda y de viento<sup>85</sup>.

---

<sup>80</sup> Algunos de los literatos que participaron en el homenaje fueron Scipione Ammirato, Giuseppe Betussi, Lodovico Dolce, Lodovico Domenichi, Girolamo Muzio, Bernardo y Torquato Tasso o el propio Tiziano Vecellio. El índice del volumen publicado por Dionigi Atanagi en Venecia, *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo* (1561), ha sido editado como facsímil. Anne Jacobson Schutte, "Commemorators of Irene di Spilimbergo", *Renaissance Quarterly*, 45, 3, (1992), pp. 524-536.

<sup>81</sup> Anne Jacobson Schutte, "Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, 44, 1, (1991), pp. 49-50.

<sup>82</sup> Hasta hace poco tiempo se creía que Irene estudió canto con Bartolomeo Tromboncino, uno de los más importantes autores e intérpretes de *frottole*, que estuvo al servicio de Isabella d'Este y Lucrezia Borgia. Sin embargo, recientes investigaciones apuntan a que fue el hijo de Bartolomeo, Ippolito, su verdadero maestro. Paolo Da Col, "Silent Voices: Professional Singers in Venice", en *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, ed. Katelijne Schiltz, (Leiden: Brill, 2018), p. 269.

<sup>83</sup> Arte en el que sobresalió, llegando a aprender en el taller de Tiziano, que no solía aceptar alumnos. En solo seis semanas, según Atanagi, copiando las obras del maestro, llegó a tener un dominio excelso de la técnica de la pintura. Schutte, "Irene di Spilimbergo", pp. 51-53.

<sup>84</sup> Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del rinascimento*, pp. 178-79.

<sup>85</sup> Con Isabella representada a sí misma como *amore celeste*, o como la Venus del amor espiritual, uno de los temas expuestos es la oposición entre instrumentos de viento y de cuerda. En la primera pintura, completada por Andrea Mantegna en 1497, Apolo con su lira y Mercurio con sus flautas de pan están representados opuestamente. En la pintura de Lorenzo Costa *Comos*, la Venus del amor físico, sostiene también una flauta de pan, e intenta prevenir a Apolo, con su lira, de unirse a la Venus del amor espiritual, mientras Amphion, el mítico poeta-músico, tañe una *lira da braccio* y se dirige al rescate de Janus y Mercurio, ocupados en combatir a los Vices. En la pintura de Costa *La Coronación*, una noble, seguramente la propia Isabella, es coronada reina del jardín mientras al fondo se representa una batalla acompañada por instrumentos de viento. Finalmente, la *Alegoría de la Virtud y Vice* de Correggio, muestran a la Virtud con una lira y a Vice con una flauta. Isabella participó activamente en el diseño de la temática de las

Isabella se consideraba a sí misma como el arquetipo de mujer amante de la música, que no ocultaba su interés por aprender continuamente, pero siempre sujeta a la retórica de la modestia. Se presentó a la boda de su hermano Alfonso con Lucrezia Borgia con varios laúdes y ataviada con un vestido bordado repleto de representaciones simbólicas de claves musicales, signos de silencio y mensurales. A pesar de esta imagen tan musical, no cantó en el banquete hasta que los cortesanos le suplicaron que lo hiciera<sup>86</sup>. Su apego a la música no se conformaba con poseer una capilla privada. Se ha comentado que estaba en contacto con el constructor Lorenzo da Pavia, al cual no solo le encargaba instrumentos, sino que actuaba como su agente en Venecia para conseguir joyas, piezas de orfebrería y otras rarezas<sup>87</sup>. Algunos de los instrumentos que encargaba la marquesa a Lorenzo no solo se requerían para ser tocados por ella, sino que eran utilizados por sus músicos profesionales.<sup>88</sup>

El papel de Isabella en el desarrollo de la viola da gamba en los primeros años de vida del instrumento es evidente. Tanto su hermano como ella aprendieron a tocar la viola, al menos, desde 1499<sup>89</sup>. Un poco antes, en 1495, ordenó cuatro instrumentos a un anónimo constructor de Brescia<sup>90</sup>. Se trata del primer encargo de violas da gamba conocido. En marzo de 1495 Isabella se encontraba en Brescia y ordenó a su agente Marco Nigro, la compra de tres *virole*. Nigro era el prefecto de las municiones, pero no sabía de música. Los instrumentos eran referidos como *virole over lire*<sup>91</sup>. Según documentación posterior parece que no eran ni *lire da braccio* ni fídulas, por lo que seguramente se trataba de violas da gamba de diferentes tamaños conocidas en Italia al menos desde la interpretación en Vigevano, cerca de Milán, de un concierto de *virole* de diferentes tamaños por parte de músicos españoles venidos de Roma en 1493<sup>92</sup>. En agosto de 1495, Isabella añadía al encargo una *viola grande* presumiblemente para interpretar la voz de bajo en la polifonía<sup>93</sup>. En la correspondencia que trata esta compra se observa el interés

---

pinturas del *studiolo*, indicando a los artistas los asuntos a representar. Prizer, "Isabella d'Este and Lorenzo Da Pavia, 'Master Instrument-Maker'", pp. 115-116.

<sup>86</sup> Stras, *Women and Music*, pp. 84-85.

<sup>87</sup> Lorenzo Gusnasco nació en Pavía alrededor de 1470 o 1475. Antes de 1494 abrió una tienda en Venecia que permaneció activa hasta 1515, teniendo entre sus clientes no solo a Isabella sino a la cuñada Lucrezia Borgia, a los Este de Ferrara, los Sforza de Milán o los Montefeltro y della Rovere de Urbino. Incluso el papa León X requirió de sus servicios. Prizer, "Isabella d'Este and Lorenzo Da Pavia, 'Master Instrument-Maker'", p. 88.

<sup>88</sup> Prizer, p. 117.

<sup>89</sup> Ver nota 58.

<sup>90</sup> Woodfield, *The Early History of the Viol*, p. 94.

<sup>91</sup> Carta de Nigro a Isabella, 7 de mayo de 1495. I-MAas, Busta 1599. Transcrita en Prizer, "Isabella d'Este and Lorenzo Da Pavia, 'Master Instrument-Maker'", p. 102.

<sup>92</sup> La interpretación formaba parte de las celebraciones del nacimiento de Massimiliano Sforza, heredero de Ludovico el Moro. Algunas de las violas eran tan grandes como una persona, tal como el canciller de Ferrara Bernardino de'Prosperi, testigo del evento, relata a Isabella en una carta del 6 de marzo de 1493. Prizer, p. 101.

<sup>93</sup> Carta de Isabella a Nigro, 22 de agosto de 1495. I-MAas, Busta 2993, Libro 10, fol. 41r. Transcrita en Prizer, p. 103.

de Isabella por obtener el mejor precio posible. Su determinación y habilidad para abaratar el coste inicial está bien documentada<sup>94</sup>.

La marquesa de Mantua, paradigma de *donna di palazzo*, velando por los gastos particulares con el mismo celo que cualquier mujer con la economía familiar. El microcosmos de la corte interactuando de forma directa y ordinaria con agentes, artesanos, constructores y todo tipo de elementos del mundo urbano circundante. La relación de príncipes y princesas con cortesanos y elementos ajenos a su rango era tan cotidiana como compleja.

Las mujeres de la casa de Este también mostraron un gran interés por la música a lo largo del siglo XVI. Leonora (1515-1575), la única hija de Alfonso I y Lucrezia, nació cuatro años antes de la muerte de su madre e hizo un uso muy diferente de su educación musical. Formalmente ingresó en el convento de Corpus Domini con tan solo ocho años y allí residió hasta su muerte, convirtiéndose en su abadesa<sup>95</sup>. La vida de Leonora en el convento resultó confortable y privilegiada, con permiso para mantener contacto privadamente con elementos externos. Interesada a nivel práctico y teórico por la música, poseía diversos instrumentos de teclado. El maestro de capilla del duque, Francesco dalla Viola, le dedicó su *Primo libro de madrigali a quattro voci*<sup>96</sup>. Lo que llama la atención de la princesa monja es que se dedicó activamente a la composición, publicando durante la década de 1540 diversos motetes escritos para *voci pari*<sup>97</sup>.

La ausencia de Leonora de la vida pública provocó un extraño vacío femenino en la corte hasta la llegada con 18 años de la hija de Luis XII de Francia, Renée de Valois, para casarse con el hermano de Leonora, el futuro Ercole II. Renée se estableció en el palacio de San Francesco, cercano al *castello*, donde mantuvo una pequeña capilla musical de origen francés. Su vida en Ferrara estuvo marcada por sus creencias protestantes, que provocaron no pocas contrariedades al ducado<sup>98</sup>. Las dos hijas de Renée y Ercole, Anna (nacida en 1531), que se casó con el duque de Guisa, y Lucrezia (nacida en 1535), futura duquesa de Urbino, no siguieron las ideas

---

<sup>94</sup> En una misiva de Marco Nigro a Isabella, del 27 de junio de 1495 el agente informa de que "Zuan Angelo, sonator de Vostra Sublimità, vene qui e conpita le viole. Insieme con lui fu cum maistro per concluder el mercato, qual maistro, che ha del bizaro, me rechiexe XXV ducati. Zuan Angelo el menò via e disse che'l conzeria la cossa. Tandem eri el maistro vene a mi, dicendo che el voleva li danari et io li offersi a darli, pur fossamo d'acordo del precio, el qual lui par de non contentarse de le XV ducati li offersi. Zuan Angelo voleva li desse XVIII [...]". I-MAas, Busta 1599. Tres días más tarde, Isabella envió a un mulatero a recoger las violas con 15 ducados con instrucciones de cancelar el encargo en caso de no aceptar el constructor el precio: "Mandamovi per il cavalaro presente quindece ducati per scodere quelle nostre viole. Quando el maestro se ne contenti potete dargele. Quando anche el volesse più dinari, chè le non valeno, poteti dirli che'l ne disponi al piacere suo, chè nui non le volemo [...]". Carta de Isabella d'Este a Marco Nigro, 30 de junio de 1495. I-MAas, Busta 2992, Libro 5, fol. 49r. Transcritas en Prizer, p. 125.

<sup>95</sup> Stras, *Women and Music*, p. 64.

<sup>96</sup> Venecia: Gardano, 1550.

<sup>97</sup> Voces de registro agudo, lo que convertía estas obras en aptas para ser cantadas por las monjas. Stras, *Women and Music*, pp. 36-37.

<sup>98</sup> Stras, pp. 66-67.

reformistas de su madre y recibieron una educación propia a su rango, distinguiéndose por su destreza en el canto<sup>99</sup>.

Las cortes más refinadas vieron cómo a lo largo del siglo aparecieron una serie de mujeres con gran capacidad musical, con fama de cantar, danzar y tocar instrumentos en el que el elemento virtuosístico era considerado digno de admirar. A medida que avanza el siglo XVI la bravura vocal se integró de forma más evidente en la ilusión de la cortesanía. Muchas de estas mujeres no eran consideradas profesionales como tales, a veces pertenecían a la aristocracia local y en otras ocasiones se les proporcionaba un matrimonio que implicara el acceso a la pequeña nobleza<sup>100</sup>. En Ferrara, durante el período de gobierno del heredero de Renée y Ercole, Alfonso II, se produjo una importante presencia de estas cortesanas para integrarse en el *concerto delle dame* de la *musica secreta*.

Tras el terremoto que asoló Ferrara en 1570 Alfonso trasladó la corte a la población cercana de Brescello. El 31 de julio de 1571 llegaron allí las hermanas Lucrezia e Isabella Bendidio, que anteriormente habían servido a las princesas Anna y Lucrezia pero que ahora formaban parte del cortejo de la duquesa Barbara. Ambas adquirieron fama como cantantes y actuaban tanto juntas como separadas. Lucrezia Bendidio, amante del hermano del duque, el cardenal Luigi d'Este, provocaba una especial admiración por su forma de cantar. El poeta Giambattista Pigna relata en un soneto su estilo de canto, repleto de ornamentos y *gruppetti* de gran virtuosismo.<sup>101</sup>

En 1576 se produjo la llegada a la corte de Alfonso II del cantante bajo Giulio Cesare Brancaccio y la noble de origen parmesano Leonora Sanvitale.<sup>102</sup> Ambos destacaban en el nuevo estilo de canto basado en la bravura y en un

---

<sup>99</sup> La diferencia entre la educación de una mujer de clase media y una princesa estaba pensada para que la primera pudiera ser capaz de velar por la vida doméstica de una casa y la segunda supiese administrar el gobierno del estado en caso de ausencia del marido, que en ocasiones estaba ocupado en asuntos militares. Stras, p. 70.

<sup>100</sup> La existencia de este tipo de cortesanas se confunde con el concepto de *cortigiana onesta*, meretrices de elevada cultura y aptitudes musicales que trasladaban algunas de las virtudes de la elitista *donna di palazzo* a la esfera pública. El caso más conocido fue el de la veneciana Veronica Franco. Shawn Marie Keener, "Virtue, Illusion, Venezianità: Vocal Bravura and the Early Cortigiana Onesta", en *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, ed. Thomasin Lamary, (Routledge, Londres, 2017), pp. 119-120. La *cortigiana onesta* recreaba pequeñas cortes en sus salones, frecuentados por intelectuales, hombres de estado, eclesiásticos o mercaderes. Su eclosión significó un ennoblecimiento del oficio de la prostitución. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del rinascimento*, p. 147. En 1537 llegó a Ferrara la cortesana romana Tullia d'Aragona, hija de una meretriz y del cardenal Luigi d'Aragona (1510-1556), estableció su propio salón y adquirió un status equivalente al de la más alta noble *virtuosa*. En una carta a Isabella d'Este, el informante Servitor Apollo la describe como educada, discreta, inteligente y poseedora de divinas maneras. No es juzgada de forma maliciosa sino admirativamente. De ella se resalta su capacidad para leer en partitura cualquier canción o motete. Stras, *Women and Music*, p. 60.

<sup>101</sup> "In giri or lunghi, or scarsi, or doppi, or soli/ or alti, or bassi, netta voce sgorga:/ e con silenzio e strepito la ingorga/ il vostro augel, perché a me morte involi". *Il ben divino*, CXX. Pigna reunió los poemas dedicados a Lucrezia en un volumen manuscrito, *Il ben divino*. Citado por Stras, *Women and Music*, p. 172.

<sup>102</sup> Leonora estuvo ligada a la familia Farnese. Nacida en 1558 o 1559, era la hija de Giberto Sanvitale, conde de Sala, funcionario de la *famiglia* del papa Pablo III en Roma. Giberto enviudó y se casó con Barbara Sanseverina, no mucho mayor que la hija. La primera referencia de Leonora con el canto se conserva en una carta de su madrastra al cardenal Alessandro Farnese escrita en agosto de 1573, en la que pedía al prelado permiso para cambiar de profesor de canto. Más tarde, gracias a la intervención del hermano del cardenal, el duque Ottavio de Parma, Leonora se casó con el conde de Scandiano a finales de 1575, pocos días antes de partir para Ferrara. Stras, pp. 184-190.

efectismo exagerado que estaba triunfando en Roma. La canción a solo volvía a estar de moda en detrimento de la polifonía, pero sin el sosiego melódico de la *frottola*.<sup>103</sup> Brancaccio sería utilizado como intérprete de la voz más grave del *concerto delle dame*.

Las cantantes que dominaron la escena de la corte estense en la década de 1570, las hermanas Bendidio y Leonora Sanvitale, pertenecían a la nobleza y no eran consideradas profesionales. Simplemente habían cultivado de forma excepcional sus habilidades musicales. Eran admiradas por la elegancia de su voz y sus maneras en la danza. Estaban integradas en el círculo de la hermana de Alfonso, la duquesa de Urbino, que había retornado a Ferrara tras un matrimonio desastroso con Francesco Maria Della Rovere<sup>104</sup>. El paradigma cambió a partir de 1579 con la boda del duque con Margherita Gonzaga y la formación del *concerto delle dame*<sup>105</sup>.

La llegada de Margherita significó la formación del *concerto*, que actuaba de forma reservada en las estancias de la nueva soberana. Las integrantes del grupo, Laura Peperara, Anna Guarini y Livia d'Arco, habían obtenido un elevado rango social gracias a sus habilidades musicales y luego se casaron con nobles para asegurar su posición en la corte<sup>106</sup>. Laura Peperara era de origen mantuano, tocaba el arpa y era admirada por su belleza. Su fama era tal que la *Accademia dei Filarmonici* de Verona le dedicó un libro de madrigales tras una visita a la ciudad con el cortejo del duque Guglielmo Gonzaga de Mantua en 1578, antes de su partida para Ferrara<sup>107</sup>. Una vez en la capital estense, Alfonso organizó sus nupcias con el conde Annibale Turco para integrarla en la aristocracia local<sup>108</sup>. La boda, celebrada el 22 de febrero de 1583, fue solemnizada con festejos que incluyeron un *balletto* ideado por la duquesa Margherita, consumada bailarina. Poetas y músicos le dedicaron una colección de madrigales titulado *Il Lauro Verde*<sup>109</sup>. El año anterior ya había sido protagonista de un primer libro de homenaje<sup>110</sup>. Entre los poetas que escribieron los textos estaba Torcuato Tasso, que había conocido a Laura de niña en Mantua. El literato, que había dedicado un cancionero amoroso a

---

<sup>103</sup> En su *Discorso sopra la musica*, Vincenzo Giustiniani sitúa el año de 1575 como el inicio de esta nueva forma de canto. Giustiniani comenta que la voz de Brancaccio tenía una extensión de 22 notas (casi tres octavas) y era capaz de abarcar desde el registro más grave al más agudo mediante pasajes de gran bravura. Vincenzo Giustiniani, *Discorso Sopra La Musica (1628)*, trad. Carol MacClintock, *Musicological Studies and Documents*, 9, (Roma: American Institute of Musicology, 1962), p. 69.

<sup>104</sup> Lucrezia era quince años mayor que el novio, heredero del ducado de Urbino. Se casaron en enero de 1570. La vida conyugal resultó un desastre y tras el ascenso de Francesco Maria al trono del ducado en 1574 decidió volver a Ferrara. Stras, *Women and Music*, p. 182.

<sup>105</sup> Newcomb, *The madrigal at Ferrara, 1579-1597*, p. 10.

<sup>106</sup> Stras, *Women and Music*, p. 218.

<sup>107</sup> En Verona las aptitudes musicales de Laura cautivaron a los miembros de la academia. Durante y Martellotti, *Giovinetta peregrina*, pp. 84-85.

<sup>108</sup> Durante y Martellotti, pp. 209-215.

<sup>109</sup> Durante y Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, p. 29.

<sup>110</sup> *Il Lauro Secco*, publicado en 1582 por el impresor ducal Baldini. Durante y Martellotti, *Giovinetta peregrina*, p. 216.

Lucrezia Bendidio en 1561, compuso multitud de poemas para la Peperara en la década de 1580<sup>111</sup>.

A pesar de la tensa relación de Tasso con Alfonso, que llegó a encerrarlo durante siete años por un desgraciado accidente en el *castello* ante las damas de Margherita en la boda de los duques, puede considerarse la figura del poeta tan necesaria en la corte de Ferrara como la del propio príncipe, ya que ejercía la función de establecer por escrito los valores del estado<sup>112</sup>.

La segunda de las cantantes del *concerto secreto* fue Anna Guarini, sobrina de las hermanas Bendidio. Si Laura podía acompañarse con el arpa, Anna era una excelente laudista<sup>113</sup>. Las dos damas solían actuar con el acompañamiento al bajo de Giulio Cesare Brancaccio, tal como lo atestigua una colección de seis madrigales de Tasso de 1581 o 1582<sup>114</sup>.

La tercera de las componentes del grupo era Livia d'Arco, que llegó a Ferrara con quince años en el séquito de Margherita. Estudió viola da gamba con el organista de la corte Luzzascho Luzzaschi, que solía acompañar a las damas con el clavicémbalo<sup>115</sup>. Una vez finalizó su instrucción musical se integró en el grupo a finales de 1582. Las tres mujeres pasaron a formar parte inseparable del cortejo de la duquesa, habitando en el *castello* y acompañando a su señora en los paseos en carroza<sup>116</sup>. En la corte recibieron la tutela musical de Giaches de Wert, maestro de capilla ducal desde 1565 y uno de los polifonistas más reputados de su tiempo, y de Luzzaschi, responsable musical del *concerto*<sup>117</sup>.

Entre los afortunados huéspedes que tenían acceso a las exclusivas veladas de la *musica secreta* en los aposentos de la duquesa destacan la de los músicos florentinos Giovanni Bardi y Giulio Caccini, que jugaron un papel esencial en la invención de la ópera<sup>118</sup>. Su experiencia en los conciertos de las damas convenció al Gran Duque de Toscana a enviar al compositor Alessandro Striggio con tal de que compusiera madrigales inspirados en la forma de cantar del *concerto*, en una suerte de espionaje artístico. Fruto de ello escribió un diálogo para dos sopranos con ornamentaciones muy vistosas con acompañamiento pensado para Caccini. Lo que más impresionó al visitante fue que las señoras cantaban de memoria:

---

<sup>111</sup> Conocidas como *Rime per Laura Peperara*, están catalogados en Durante y Martellotti, pp. 327-333.

<sup>112</sup> La necesaria relación de Tasso con Alfonso II tiene su paralelo en la función de poetas como Garcilaso respecto a Carlos V o Francisco de Aldana con Felipe II. Prieto Conca, *Castiglione y el arquetipo humanista en España*, p. 30.

<sup>113</sup> Stras, *Women and Music*, p. 219.

<sup>114</sup> Recopilados en las *Rime* del poeta. Durante y Martellotti, *Cronistoria Del Concerto*, p. 243.

<sup>115</sup> Durante y Martellotti, p. 29.

<sup>116</sup> Stras, *Women and Music*, p. 220.

<sup>117</sup> Durante y Martellotti, *Cronistoria Del Concerto*, p. 27.

<sup>118</sup> La florentina *Camerata Bardi*, de la cual formaba parte también Vincenzo Galilei, padre de Galileo Galilei, es considerada capital en el cambio estético que sufre la música a principios del siglo XVII. Enrico Fubini, *La Estética Musical Desde La Antigüedad Hasta El Siglo XX*, trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda (Madrid: Alianza Editorial, 1988), pp. 141-143.

“[...] El señor Duque me favorece continuamente mostrándome por escrito todas las obras que cantan de memoria, con todas las tiradas y pasajes que hacen, y espero que en ocho o diez días su Alteza se contentará que yo retorne a Mantua, donde he dejado a mi mujer e hijos, y allí podré cómodamente, a imitación de estos cantos de Ferrara, componer alguno para el concierto de V.A. [...]”<sup>119</sup>

A las tres damas habría que añadir como animadora de la vida musical ferrarese a Tarquinia Molza, originaria de Módena, que había inspirado a Alfonso en la creación de un grupo femenino de voces tras una velada en su ciudad natal en el remoto otoño de 1568<sup>120</sup>. Tras enviudar en 1579 y visitar Ferrara diversas veces, se trasladó a la corte en 1583. Allí protagonizó una escandalosa relación amorosa con Giaches de Wert que provocó su caída en desgracia. En 1577 el filósofo Francesco Patrizi compuso el diálogo inacabado *L'amorosa filosofia*, dedicado a Molza, en el que glosaba admirativamente el arte de Tarquinia, en especial su pericia a la hora de acompañarse con la viola da gamba y cantar la melodía al mismo tiempo<sup>121</sup>.

La boda de Margherita con Alfonso significó un eclipse en el protagonismo de la duquesa de Urbino en la corte, hecho que la empujó a recluirse en sus estancias y formar un *concerto* alternativo con cuatro miembros, Vittoria Guarini, hermana de Laura, y las hermanas Giulia, Lucrezia y Ginevra Avogadri, que actuaban acompañadas al órgano por Vincenzo Bonizzi<sup>122</sup>.

Todo acabó con la muerte del Alfonso en 1597. Los *concertos* se disolvieron, Margherita retornó a Mantua el mismo año para dedicarse a la vida religiosa hasta su deceso en 1618, mientras que la duquesa de Urbino falleció en 1598 sin poder impedir que la ciudad pasase a manos de los territorios pontificios.

---

<sup>119</sup> “[...] Il sig. Duca mi favorisse di continuo di mostrarmi in scritto tutte le opere che cantano a la mente, con tutte le tirate e passaggi che vi fanno, e spero che fra otto o dieci giorni sua Altezza si contentarà ch’io ritorni a Mantova, dove ho lassato mia moglie e figli, e là io potrò cómodamente, ad imitatione di questi canti di Ferrara comporne qualche uno per il concerto di V.A. [...]”. Carta del 29 de julio de 1584 de Alessandro Striggio a Francesco I, Gran Duque de Toscana. Transcrita en Durante y Martellotti, *Cronistoria Del Concerto*, p. 165.

<sup>120</sup> Durante y Martellotti, *Giovinetta Peregrina*, p. 241.

<sup>121</sup> Su capacidad para ornamentar con pasajes de bravura mientras se acompañaba era inaudita, superando a afamados músicos como Alfonso Ferrabosco: “[...] E questi è poi stato dalla signora Tarquinia di lungo superato. Con ciò sia che il Ferrabosco nelle difficoltà e ne’passi stretti ove l’occhio non può supplire al bisogno di vedere tutte le note una ad una, ei ricorre al contrapunto e riempie que’vacui che l’occhio converrebbe di lasciare non tocche. Ma la signora obligandosi a tutte le note ad una ad una per minime o semiminime che sieno, et a tutte le parole, supera anco questa difficoltà si grande, con grande stupore di chiunque la vede a ciò fare et ode. [...]”. Texto de Francesco Patrizi del diálogo *L'amorosa filosofia*, de 1577. Transcrito en Durante y Martellotti, *Cronistoria Del Concerto*, p. 136.

<sup>122</sup> Durante y Martellotti, *Giovinetta Peregrina*, pp. 238–239. Bonizzi publicó una serie de glosas para viola bastarda en 1626 dedicadas a Giulia Avogadri, que aparte de cantar en el grupo de la duquesa de Urbino era una virtuosa de la viola da gamba: Vincenzo Bonizzi, *Alcune Opere, Di Diversi Auttori a Diverse Voci, Passaggiate Principalmente per La Viola Bastarda, Ma Anco per Ogni Sorte Di Stromenti, e Di Voci*, (Venecia: Alessandro Vincenti, 1626), facsímil editado por Elio Durante y Anna Martellotti, *Archivium Musicum*, 54, (Florenca: Spes, 1983).

#### 4. El azar y la fortuna, paradigmas de la experiencia cortesana

A pesar de la ilusión poética que desprendía la vida de corte, la imprevisibilidad y la fragilidad gobernaban la condición del cortesano con respecto a los príncipes. Su posición social dependía de la relación con el soberano y podía caer en desgracia en cualquier momento. Lucrezia Bendidio fue aislada una vez su amante, el cardenal Luigi, partió hacia Francia en labores diplomáticas en 1573. Las calumnias emborronaron su figura hasta el punto de que Alfonso prohibió al secretario y a la duquesa que hablaran con ella. El ostracismo a que fue sometida no la expulsó del *castello*, pero su rastro desapareció de los listados de *dame* de la corte<sup>123</sup>. Tarquinia Molza fue desterrada de la ciudad con su amante Giaches de Wert en septiembre de 1589. A pesar de la viudedad de ambos, la unión fue considerada inapropiada por los duques por su avanzada edad<sup>124</sup>. La fortuna de Anna Guarini tras la muerte de Alfonso resultó calamitosa. Víctima de la difamación, se la acusó falsamente de infidelidad en 1596. El duque se erigió en su protector, pero a su muerte fue cruelmente asesinada por el marido con un hacha, con la complicidad del hermano de la desdichada, el 3 de mayo de 1598<sup>125</sup>. Quien corrió mejor fortuna fue Laura Peperara, que heredó a la muerte de la duquesa de Urbino un valioso instrumento<sup>126</sup>.

El elemento vocal masculino del grupo, el bajo Giulio Cesare Brancaccio, representa el paradigma de guerrero-cortesano del siglo XVI. Perteneciente a la pequeña nobleza napolitana, participó en multitud de conflictos bélicos llegando a ser *gentilhomme ordinaire de la chambre du roi* en la corte de Enrique II de Francia<sup>127</sup>. Llegó a Ferrara como cantante afamado rondando los sesenta años. Orgulloso de su pasado como soldado, estaba obsesionado con publicar unos comentarios sobre la obra de Julio César. Un primer momento de desencuentro en la corte se debió a un comportamiento inapropiado en la residencia ducal de Belriguardo, por su insistencia en departir sobre temas militares y su reticencia a cantar. Este hecho le alejó del ducado en 1579. Al suplicar su regreso, Alfonso le puso como condición no conversar de guerra y participar en la *musica secreta*<sup>128</sup>. El viejo napolitano volvió a Ferrara en diciembre de 1580 para ser expulsado definitivamente en julio de 1583 al negarse a cantar en el *concerto* e insistir en discutir sobre el arte bélico<sup>129</sup>.

<sup>123</sup> Stras, *Women and Music*, pp. 176-77.

<sup>124</sup> Molza fue expulsada del servicio de la duquesa Margherita y retornó a Módena, continuando con su actividad musical hasta su muerte en 1617. Wert volvió a Mantua, donde previamente había prestado servicio. Stras, p. 295.

<sup>125</sup> Stras, p. 312.

<sup>126</sup> Durante y Martellotti, *Cronistoria Del Concerto*, p. 201.

<sup>127</sup> Richard Wistreich, *Warrior, courtier, singer: Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*, (Abingdon: Ashgate, 2007), p. 52.

<sup>128</sup> En una carta del 31 de octubre de 1580 al Gran Duque de Toscana Francesco el embajador florentino en Ferrara Urbani le informa de que: "[...] aspetta fra brevi giorni al suo servizio il Sig. Giulio Cesare Brancaccio, ma che ha fatto patto con lui che non habbia a parlare di quei suoi miracoli di guerra, ma si bene intervenir talvolta in una musica secreta che si va preparando d'alcune Dame della corte le quali tuttavia attendono a farsi studio [...]". Transcrita en Durante y Martellotti, *Cronistoria Del Concerto*, p. 138.

<sup>129</sup> Durante y Martellotti, p. 34. También en Wistreich, *Warrior, courtier, singer*, pp. 272-273.

Brancaccio se refugió en Venecia, pero pronto se estableció en Padua bajo el patronazgo de Vittoria Accoramboni, esposa de Paolo Giordano Orsini, duque de Bracciano. Parece ser que el anciano y excéntrico guerrero murió asesinado junto a su protectora en un novelesco desenlace en diciembre de 1585<sup>130</sup>.

A pesar del final abrupto del *concerto* y de muchos de sus miembros, su legado ha sido de tal importancia que años después Vincenzo Giustiniani comentaba de esta forma su innovadora manera de entender el arte de la interpretación:

“[...] entre ellas las señoras de Mantua y Ferrara, que hacían gala, no solo en cuanto al metal y disposición de las voces, sino en el ornamento de exquisitos pasajes ejecutados en oportuna conjura y no soberbia (en la que solía pecar Gio. Lucca falsetista de Roma, que sirvió incluso en Ferrara), y más en moderar y crecer la voz forte y piano, debilitándola o engrandeciéndola, que según venía cortada, ahora arrastrándola, ahora partiéndola con el acompañamiento de un suave suspiro, ahora cantando pasajes largos, bien encadenados, articulados, ahora grupos, ahora saltos, ahora con trinos largos, ahora con cortos, y con pasajes suaves cantados piano, de manera que de pronto se sentían ecos responder, principalmente con acciones del rostro, y de miradas y de gestos que acompañaban apropiadamente la música y los significados, [...]”<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> La historia fue novelada en el siglo XIX por Domenico Gnoli. A causa de desavenencias en el reparto de la herencia del reciente fallecido duque de Bracciano, el hermano del finado envió unos sicarios al palacio de Vittoria el 22 de diciembre durante un evento musical, asestando una puñalada en la garganta de Brancaccio y matando a la princesa en su propia cama. Wistreich, *Warrior, courtier, singer*, p. 124.

<sup>131</sup> “[...] fra quelle dame di Mantova et di Ferrara, che facevano a gara, non solo quanto al metallo et alla disposizioni delle voci, ma nell’ornamento di esquisiti passaggi tirati in opportuna congiuntura e non soverchi, (nel che soleva peccare Gio. Luca falsetto di Roma, che servì anche in Ferrara), e di più col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola, che secondo che veniva a’tagli, ora con strascinarla, ora smezzarla, con l’accompagnamento d’un soave interrotto sospiro, ora tirando passaggi lunghi, seguite bene, spicatti, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con brevi, et or con passaggi soavi e cantati piano, dalli quali talvolta all’improvviso si sentiva echi rispondere, e principalmente con azione del viso, e dei sguardi e de’gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e i concetti,[...]”. Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, 1628. Transcrito en Durante y Martellotti, *Cronistoria Del Concerto Delle*, p. 153.

## Bibliografía:

Álvarez-Ossorio Alvariño 2001: Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, *Milán y el legado de Felipe II: gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001).

Black 2010: Jane Black, "Giangaleazzo Visconti and the Ducal Title", en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, editado por John E. Law y Bernardette Patton, (Farham: Ashgate, 2010), pp.119-130.

Bonizzi 1626: Vincenzo Bonizzi, *Alcune opere, di diversi auttori a diverse voci, passaggiate principalmente per la viola bastarda, ma anco per ogni sorte di stromenti, e di voci*, (Venecia: Alessandro Vincenti, 1626), facsímil editado por Elio Durante y Anna Martellotti, *Archivium Musicum*, 54, (Florenca: Spes, 1983).

Campóo Schelotto 2014: Diana Campóo Schelotto, "La danza y el lenguaje de la virtud en El Cortesano de Baldassare Castiglione", *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, Nuova Serie, Anno II, (2014), pp.9-30.

Castiglione 2008: Baldassare Castiglione, *El cortesano*, traducido por Juan Boscán, (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

Castiglione 1981: Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*, editado por Bruno Maier, (Turín: UTET, 1981).

Chambers 2010: David S. Chambers, "The Gonzaga Signoria, Communal Institutions and the "the Honour of the City": Mixed Ideas in Quattrocento Mantua», en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, editado por John E. Law y Bernardette Patton, (Ashgate, Farnham, 2010), pp. 105-118.

Coelho y Polk 2019: Victor Coelho y Keith Polk, *Instrumentalist and Renaissance Culture, 1420 -1600: Players of Function and Fantasy*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

Da Col 2018: Paolo Da Col, "Silent Voices: Professional Singers in Venice", en *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, editado por Katelijne Schiltz, (Leiden: Brill, 2018), pp. 230-271.

Durante y Martellotti 1989: Elio Durante y Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, (Florenca: Spes, 1989).

Durante y Martellotti 2010: Elio Durante y Anna Martellotti, "*Giovinetta peregrin*"»: la vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso, (Florenca: L. S. Olschki, 2010).

Fenlon 1980: Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*.

*Volume 1*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

Fenlon 1989: Iain Fenlon, "Music and Society", en *The Renaissance: from the 1470s to the end of the 16th century*, editado por Iain Fenlon, (Londres: The Macmillan Press, 1989), pp.1-62.

Fubini 1988: Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, traducido por Carlos Guillermo Pérez de Aranda, (Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Giustiniani 1962: Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica (1628)*, traducido por Carol MacClintock, *Musicological Studies and Documents*, 9, (Roma: American Institute of Musicology, 1962).

Guasco 1586: Annibale Guasco, *Ragionamento ad Lavinia sua figliuola della maniera di governarsi in corte*, (Turín: the heir to Bevilacqua, 1586).

Guazzo 1577: Stefano Guazzo, *La civil conversatione*, (Venecia: Salicato, 1577).

Hoffmann 2004: Bettina Hoffmann, "Del concerto alto al concerto basso: accordature delle viole da gamba nell'Italia del Cinquecento", *Recercare*, 16, (2004), pp. 23-67.

Jones 2010: P.J. Jones, "Communes and Despots: The City State in Late-Medieval Italy", en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, editado por John E. Law y Bernardette Patton, (Farnham: Ashgate, 2010), pp. 3-26.

Keener 2017: Shawn Marie Keener, "Virtue, Illusion, Venezianità: Vocal Bravura and the Early Cortigiana Onesta", en *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, editado por Thomasin Lamary, Londres: (Routledge, 2017), pp. 119-133.

Krul, Portús, Posada Kubissa, Van de Pol y Vergara 2019: Wessel Krul, Javier Portús, Teresa Posada Kubissa, Barber Van de Pol, y Alejandro Vergara, *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*, editado por Alejandro Vergara, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019).

Lockwood 1984: Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, (Oxford: Clarendon Press, 1984).

Lorenzetti 1995: Stefano Lorenzetti, "Musica vis in animum. On the relationship between vocal and instrumental practice in the pedagogical treatises of the XVIth century", en *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, editado por Jean-Michel Vaccaro, (París: CNRS, 1995), pp.39-50.

Lorenzetti 1996: Stefano Lorenzetti, "Viola Da Mano e Viola Da Arco: Testimonianze Terminologiche Nel Cortegiano (1528) Di Baldassar Castiglione", editado por Renato Meucci, *Liuteria Musica e Cultura*, (1996), pp. 2-23.

Lorenzetti 1997: Stefano Lorenzetti, «"Per animare agli esercizi nobili". Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione», *Quaderni Storici* 32, 2, (1997), pp. 435-460.

Lorenzetti 2003: Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, (Firenze: L.S. Olschki, 2003).

Lorenzetti 2008: Stefano Lorenzetti, "Musica nello specchio della corte. Qualche riflessione su appartenenza e presenza", en *Le parole che noi usiamo. Categorie storiografiche e interpretative dell'Europa moderna*, editado por Marcello Fantoni y Amedeo Quondam, (Roma: Bulzoni, 2008), pp. 187-196.

Lorenzetti 2011: Stefano Lorenzetti, "Public behavior, music and the construction of feminine identity in the Italian Renaissance", *Recercare*, 23, 1-2, (2011), pp. 7-34.

Mariani 2014: Jacob A. Mariani, "From Poet's aid to Courtier's pastime: an Examination of the Shift in visual style and sounding function of Italian Viols during the Renaissance", Degree of Master of Arts, University of Oregon, 2014.

Meek 2010: Christine Meek, "Whatever's Best Administered is Best': Paolo Guinigi signore of Lucca", en *Communes and Despots in Medieval and Renaissance Italy*, editado por John E. Law y Bernardette Patton, (Farnham: Ashgate, 2010), pp.131-144.

Messisbugo 1987: Cristoforo Messisbugo, «Dai "Banchetti, composizioni di vivande et apparecchio generale" (1549)», en *L'arte della cucina in Italia*, editado por Emilio Faccioli, (Turín: Einaudi, 1987), pp.284-326.

Monteverdi 1994: Claudio Monteverdi, *Lettere*, editado por Éva Lax, (Firenze: L. S. Olschki, 1994).

Mozzarelli 2008: Cesare Mozzarelli, *Antico regime e modernità*, (Roma: Bulzoni, 2008).

Newcomb 1980: Anthony Newcomb, *The madrigal at Ferrara, 1579-1597*, 2 vols., Princeton studies in music, 7, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980).

Nosow 2002: Robert Nosow, "The Debate on Song in the Accademia Fiorentina", *Early Music History*, 21, (2002), pp. 175-221.

Piccolomini 1583: Alessandro Piccolomini, *Della istitution morale Libri XII*, (Venecia: Francesco Ziletti, 1583).

Prieto Conca 2017: Elisa Prieto Conca, *Castiglione y el arquetipo humanista en España: música y paideia*, (Madrid: Devenir, 2017).

Prizer 1982: William F. Prizer, "Isabella d'Este and Lorenzo Da Pavia, 'Master Instrument-Maker'", *Early Music History*, 2, (1982), pp. 87-127.

Prizer 1985: William F. Prizer, "Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara", *Journal of the American Musicological Society*, 38, 1, (1985), pp. 1-33.

Prizer 1989: William F. Prizer, "Music at the Court of the Sforza: The Birth and Death of a Musical Center", *Musica Disciplina*, 43, (1989), pp. 141-93.

Prizer 2011: William F. Prizer, "Performance Practices in the Frottola", *Early Music*, 3, 3, (2011), pp. 227-235.

Prizer 2012: William F. Prizer, "Renaissance Women as Patrons of Music: The North-Italian Courts", en *Institutions and Patronage in Renaissance Music*, editado por Thomas Schmidt-Beste, (Farnham: Ashgate, 2012), pp. 161-190.

Quondam 2007: Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero: moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, (Costabissara: A. Colla, 2007).

Quondam 2013: Amedeo Quondam, *El discurso cortesano*, editado por Eduardo Torres Corominas, (Madrid: Polifemo, 2013).

Reese 1995: Gustav Reese, *La música en el Renacimiento*, traducido por José María Martín Triana, 2 vols., (Madrid: Alianza Editorial, 1995).

Schneider 2002: Federico Schneider, "An Amused Muse: The donna di palazzo and Music in the Cortegiano", *L'analisi linguistica e letteraria*, 10, 1-2, (2002), pp. 449-460.

Schutte 1991: Anne Jacobson Schutte, "Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, 44, 1 (1991), pp. 42-61.

Schutte 1992: Anne Jacobson Schutte, "Commemorators of Irene di Spilimbergo", *Renaissance Quarterly*, 45, 3, (1992), pp. 524-36.

Solerti y Romei 2012: Angelo Solerti y Annibale Romei, *Ferrara E La Corte Estense: Del Secolo Decimosesto: I Discorsi Di Annibale Romei*, (Breslavia: ULAN Press, 2012).

Stras 2018: Laurie Stras, *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

Venturelli 1999: Roberto Venturelli, *La corte farnesiana di Parma: 1560-1570: programmazione artistica e identità culturale*, (Roma: Bulzoni, 1999).

Wistreich 2007: Richard Wistreich, *Warrior, courtier, singer: Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*, (Abingdon: Ashgate, 2007).

Woodfield 1984: Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

Recibido: 04/03/2020  
Aceptado: 4/05/2020

# En los márgenes de la creación: Miguel de Perea y el mercado de escultura en Sevilla durante el reinado de Felipe V\*

Working on the fringes: Miguel de Perea and the sculpture market in Seville during the reign of Philip V

---

Manuel García Luque<sup>1</sup>

Universidad de Sevilla

**Resumen:** El artículo aborda el estudio del escultor y ensamblador sevillano Miguel de Perea Ahumada (1680-ca. 1743), más conocido por ser el maestro del escultor Benito de Hita y Castillo. El hallazgo de nuevas fuentes inéditas y la recopilación de algunas otras dispersas nos permite realizar una primera aproximación biográfica. Asimismo, su figura es analizada en el contexto de la escultura sevillana de la primera mitad del siglo XVIII, donde el creciente protagonismo del taller de Pedro Duque Cornejo acabaría precipitando la marcha de maestros como Perea a otros focos creativos.

**Palabras clave:** Miguel de Perea, escultura, retablo, Sevilla, Granada, siglo XVIII.

**Abstract:** This paper focuses on the Sevillian sculptor and assembler Miguel de Perea Ahumada (1680-ca. 1743), best known for being the master of the sculptor Benito de Hito y Castillo. A new biographical approach is presented, based on new documentary sources and some news scattered in the bibliography. Furthermore, his figure is analyzed in the context of Sevillian sculpture of the first half of the 18<sup>th</sup> century, where the raising of the workshop of Pedro Duque Cornejo precipitated the migration of masters such as Perea to other artistic centers.

**Keywords:** Miguel de Perea, sculpture, altarpiece, Seville, Granada, 18th century.

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0001-9795-5679>



El de Miguel de Perea Ahumada (Sevilla, 1680- ¿Granada?, ca. 1743) es un caso arquetípico de maestro secundario cuya obra apenas ha dejado huella en la historiografía artística. A su desafortunada trayectoria como escultor, desarrollada a la sombra del gran astro de la escultura sevillana del momento, su contemporáneo Pedro Duque Cornejo (1678-1757), hay que sumar el hecho de que buena parte de su producción documentada haya desaparecido o permanezca todavía sin identificar. Ambas circunstancias explicarían el general olvido que ha experimentado su figura en las historias de la escultura sevillana, donde únicamente aparece recordado en su condición de hijo y discípulo del malagueño Agustín de Perea (ca. 1658-1701) o, en el mejor de los casos, como maestro de Benito de Hita y Castillo (1714-1784).

Tanto su ascendencia artística como su magisterio sobre Hita son dos aspectos de su biografía que ya fueron tempranamente señalados por Ceán Bermúdez<sup>2</sup>, y que las investigaciones del siglo XX pudieron corroborar documentalmente<sup>3</sup>. Sin embargo, ni el ilustrado asturiano ni sus informantes sevillanos fueron capaces de señalar ni una sola escultura de Perea. La maldición de ser un autor sin obra ha pervivido prácticamente hasta nuestros días. Tan solo la identificación, en las últimas décadas, del *Jesús Nazareno* de Baena<sup>4</sup> y del tondo pétreo del *Salvador* que corona la portada de la basílica de San Juan de Dios de Granada<sup>5</sup>, ha permitido realizar un primer acercamiento al estilo de Perea en su etapa madura, constatando su versatilidad como escultor en piedra y en madera, y documentando su paso por la localidad cordobesa de Castro del Río y la ciudad de Granada.

Partiendo de una serie de noticias dispersas y de abundantes fuentes inéditas, en este trabajo trataremos de recomponer la trayectoria artística de esta olvidada figura de la escultura sevillana del siglo XVIII, centrándonos especialmente en su fase sevillana, que abarca desde su nacimiento hasta su marcha de la ciudad en torno a 1730.

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto "Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750" (HAR2017-83017P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Deseo expresar mi agradecimiento a Roberto Alonso, Carlos Madero, Juan Luis Ravé, José Roda, Carlos Rodríguez, Salvador Guzmán, Sira Gadea y Enrique Muñoz por el apoyo brindado en su realización.

<sup>2</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800), t. I, p. 288, y t. IV, p. 62.

<sup>3</sup> Purificación Romero García y M<sup>a</sup> del Carmen Heredia Moreno, "Noticias sobre el escultor Agustín de Perea", *Archivo Hispalense*, 171-173, (1973), pp. 273-310; Antonio Torrejón Díaz, *El escultor José Montes de Oca*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1987), p. 41; José Luis Romero Torres, "Agustín de Perea", en *De Jerusalén a Sevilla: la Pasión de Jesús*, dir. Manuel Lineros Ríos, t. III (Sevilla: Tartessos, 2005), pp. 200-201; y José Luis Romero Torres, "Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera", en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, ed. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), p. 146.

<sup>4</sup> José L. García, "El sevillano Miguel de Perea talló a la imagen de Jesús Nazareno que se venera en la localidad cordobesa de Baena", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 386 (noviembre de 1991), pp. 41-42.

<sup>5</sup> José Roda Peña, "Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente", *Mirabilia Ars*, 1, (2014), p. 172.



Fig. 1. Juan de Valencia, Agustín y Miguel de Perea, *Sillería de coro*, 1697-1702, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. ©Fotografía: autor

## 1. Su formación en el taller paterno

Miguel de Perea nació en Sevilla, en cuya parroquia del Salvador fue bautizado el 5 de marzo de 1680<sup>6</sup>. Era el primogénito del escultor malagueño Agustín de Perea Ahumada y de su primera esposa, María de los Reyes, quienes un año antes habían contraído matrimonio en la citada parroquia<sup>7</sup>. Su padre se había formado en su ciudad natal, ingresando en 1671 como aprendiz del taller de Pedro de Mena (1628-1688), cuando contaba trece años. Por razones no aclaradas, Agustín de Perea abandonó el obrador de Mena antes de lo previsto, trasladando su residencia a Sevilla en torno a 1675<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Parroquia del Salvador, Bautismos, L. 23, fol. 226r: "[Miguel Joseph] en martes cinco de marzo de mill seiscientos y ochenta años, yo, don Joan Antonio de Torres i Riuera, cura en esta yglesia collegial de nuestro señor San Saluador de Seuilla baptizè à Miguel Joseph hijo de Miguel [sic] de Perea y de Maria de los Reyes su muger, fue su padrino Bernardo Simon de Pineda, vezino desta collegial aduertile el parentesco espiritual fecho vt supra. Joan Antonio de Torres y Riuera cura [firmado y rubricado]". Cit. en Romero Torres, "Agustín de Perea", p. 201; y Romero Torres, "Seguidores...", p. 146.

<sup>7</sup> Romero Torres, "Seguidores...", p. 146.

<sup>8</sup> Así se deduce de su expediente matrimonial, localizado por Romero Torres, "Seguidores...", p. 145.

Como ha subrayado Romero Torres, en la ciudad del Guadalquivir Perea entraría en contacto con el círculo de artistas malagueños, apelando a sus lazos de paisanaje. De este modo, el ensamblador antequerano Bernardo Simón de Pineda (1638-1702) apadrinó a su primogénito –el futuro escultor Miguel de Perea– y en 1681 el dorador malagueño Miguel Parrilla (1631-1713) haría lo propio con su hija Josefa Rufina. Otro de sus apoyos en la ciudad fue el oficial de ensamblador Juan de Pedrosa, quien lo había acompañado en su traslado de Málaga a Sevilla y le prestaría su testimonio para la formalización de su expediente matrimonial<sup>9</sup>.

El escultor sevillano, de ascendencia antequerana, Pedro Roldán (1624-1699), también formaba parte de esta comunidad de artistas. Es posible que Agustín de Perea completara su formación en el taller de Roldán, pues Ceán lo incluía entre su nómina de discípulos<sup>10</sup>. Al menos, así parece corroborarlo la presencia de Perea entre los testigos de la boda de una de las hijas del maestro, Francisca Roldán (1650-1712), que se casó el 12 de septiembre de 1677 en la parroquia de San Marcos de Sevilla con el escultor José Felipe Duque Cornejo (1655-1709)<sup>11</sup>. Asimismo, cabe valorar la rápida aclimatación de Agustín de Perea al ambiente estético roldanesco, como prueba su conocido *Cristo de la Coronación* de la hermandad sevillana del Valle (1688)<sup>12</sup>.

Los primeros años de vida de Miguel de Perea transcurrieron en la calle Sierpes, en la collación del Salvador, donde su padre tenía instalada su residencia y taller. Su infancia se antoja difícil, teniendo en cuenta que quedó huérfano de madre en 1685, con apenas cinco años<sup>13</sup>. Poco tiempo después, en enero del año siguiente, su padre se desposó con María de Bobadilla y Guzmán, hija del pintor Jerónimo de Bobadilla. Este matrimonio sería efímero, pues la contrayente falleció en 1688. Dos años más tarde, Agustín de Perea casaría en terceras nupcias con Marina Victoria de Luque, al parecer hija de un carpintero<sup>14</sup>.

La formación de Miguel de Perea se desarrolló en el taller paterno durante la última década del siglo XVII. Allí se atendían por igual los encargos de imágenes devocionales (así lo acreditan el mencionado *Cristo de la Coronación* o el *San José* de la capilla del gremio de carpinteros de lo blanco, de 1694) como los grandes programas escultóricos para retablos. En este sentido, Agustín de Perea mantuvo una relación muy fructífera con el ensamblador Juan de Valencia (ca. 1660-1738) –yerno de Bernardo Simón de Pineda–, con el que llegó a formar una suerte de tándem artístico al

<sup>9</sup> Romero Torres, "Seguidores...", p. 146.

<sup>10</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario*, t. IV, p. 61.

<sup>11</sup> La partida original fue destruida en 1936, pero existe copia autorizada en el Archivo Municipal de Córdoba, Expedientes de hidalguía, nº 333, s/f.

<sup>12</sup> Romero García y Heredia Moreno, "Noticias sobre...", pp. 280-281.

<sup>13</sup> Romero Torres, "Seguidores...", pp. 146-147.

<sup>14</sup> Romero Torres, "Seguidores...", pp. 147.

convertirse en el escultor que habitualmente suministraba el apartado figurativo de sus retablos<sup>15</sup>.

La obra más ambiciosa que acometieron conjuntamente fue la sillería coral de la cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas de Sevilla (1697-1701), que hoy se halla repartida entre la catedral de Cádiz y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo<sup>16</sup> (Fig. 1). Ceán fue el primero en señalar que Miguel de Perea "ayudó á su padre" en la ejecución de esta sillería<sup>17</sup>, extremo que en principio parecen refrendar las divergencias estilísticas que se aprecian en la talla de los santos de los respaldos<sup>18</sup>. No obstante, discriminar la labor del cada uno resulta una tarea en extremo compleja, puesto que no contamos con ningún referente seguro que permita identificar el estilo juvenil del hijo.

El testamento de Agustín de Perea constituye otra fuente valiosa para conocer algunos otros trabajos epigonales en los que pudo colaborar su hijo. Así, entre las obras que habían quedado pendientes de cobro se citan un *San Miguel* llevado a Nueva España, una *Santa Bárbara* realizada para un capellán de coro o las esculturas de dos retablos, ya desaparecidos, que pertenecieron a dos cenobios de la Sierra Norte: la Cartuja y el convento de San Agustín de Cazalla de la Sierra<sup>19</sup>.

## 2. El taller de Miguel de Perea y sus trabajos con Juan de Valencia

Agustín de Perea cayó enfermo en mayo de 1701, falleciendo prematuramente en diciembre del mismo año, con apenas 43 años. Su primogénito quiso perseverar en el oficio, manteniendo abierto el taller familiar en su domicilio de la calle Catalanes. Así lo revela el acuerdo alcanzado con la viuda de su padre, Marina de Luque, quien abandonó la casa para que Miguel de Perea quedara viviendo en ella<sup>20</sup>. Además de heredar la estructura física del taller, es posible que Miguel mantuviera en nómina a alguno de los oficiales o aprendices que habían trabajado junto su padre. De todos ellos solo conocemos el caso del joven Jerónimo de Bobadilla, hijo del pintor homónimo, que en 1699 entró como aprendiz de su padre por tiempo de seis años<sup>21</sup>.

En la escritura de partición de bienes, otorgada en enero de 1702, también se acordó que Miguel de Perea se haría cargo de terminar el retablo de la capilla de Santa Ana en Dos Hermanas (Sevilla), que su padre había concertado de mancomún con Juan de Valencia<sup>22</sup>. Su programa figurativo

<sup>15</sup> Sobre Valencia, véase Francisco Javier Herrera García, "Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia", *Atrio*, 3 (1991), pp. 67-80.

<sup>16</sup> Romero García y Heredia Moreno, "Noticias...", pp. 281-287.

<sup>17</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario*, t. IV, p. 62.

<sup>18</sup> Romero Torres, "Seguidores...", p. 147.

<sup>19</sup> Romero García y Heredia Moreno, "Noticias...", pp. 274 y 277.

<sup>20</sup> Romero García y Heredia Moreno, "Noticias...", p. 307.

<sup>21</sup> Romero García y Heredia Moreno, "Noticias...", p. 276.

<sup>22</sup> Romero García y Heredia Moreno, "Noticias...", pp. 307-308; Herrera García, "Algunas consideraciones...", pp. 57-58.



Fig. 2. Miguel de Perea, *San Joaquín*, 1715-1717, Marchena, parroquia de San Juan Bautista. ©Fotografía: Roberto Alonso.

contemplaba la ejecución de dos esculturas de bulto para las calles laterales, representando a *San José* y *San Joaquín*, pero no sabemos hasta qué grado intervino el joven Miguel en unas efigies que su padre pudo dejar desbastadas antes de morir<sup>23</sup>.

La compañía artística que Agustín de Perea tenía establecida con Juan de Valencia continuó en la figura de su hijo. Para rubricar esta nueva etapa profesional, el ensamblador convirtió al menor de los Perea en el padrino de su hijo Miguel Antonio José, que fue bautizado el 24 de diciembre de 1702<sup>24</sup>. La experiencia de ambos artistas en la sillería de la cartuja de las Cuevas debió allanar el camino para que en 1715 colaboraran de nuevo en la sillería coral de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla). Esta obra, de compleja historia constructiva, había sido trazada por el conocido arquitecto de retablos Jerónimo Balbás (1673-1748), quien llegó a tallar dos sillas de muestra<sup>25</sup>. Sin embargo, la ejecución salió a subasta y el contrato se adjudicó finalmente a Valencia, quien se comprometió a realizarla en 60.000

<sup>23</sup> La iconografía del retablo se completa con el grupo titular, del siglo XIV, y una escultura de *San Roque* en el ático, de clara factura manierista.

<sup>24</sup> Herrera García, "Algunas consideraciones...", pp. 57 y 61, nota 11.

<sup>25</sup> Juan Luis Ravé Prieto, "Jerónimo de Balbás y la sillería coral de San Juan Bautista de Marchena", *Revista de arte sevillano*, 2, (1982), pp. 29-33.



Fig. 3. Miguel de Perea, *San Gabriel*, 1715-1717, Marchena, parroquia de San Juan Bautista. ©Fotografía: Roberto Alonso.

reales<sup>26</sup>. Miguel de Perea actuó como fiador de la escritura de obligación<sup>27</sup>, lo que, con toda lógica, parece indicar que él fue el encargado de suministrar toda la escultura figurativa del conjunto, compuesto por 43 sitaliaes<sup>28</sup>.

Éste de Marchena debió de ser uno de los encargos más importantes que Perea afrontó en su carrera, a juzgar por el volumen de esculturas requeridas: 29 altorrelieves de santos para los respaldos de las sillas altas, 14 medallones con bustos de santas para las sillas bajas, numerosas hermas o "bichas" para la decoración del guardapolvo y un sinfín de cabezas de querube y ángeles niños, representados en el acto de descubrir unos pabellones textiles. Todas están realizadas en madera de ciprés y, pese a sus lógicas irregularidades, presentan un nivel de calidad sostenido y constituyen un punto de referencia fundamental para profundizar en el estilo y la técnica de Perea. Valoradas en

<sup>26</sup> María Salud Caro Quesada, *Noticias de escultura (1700-1720)*, (Sevilla: Guadalquivir, 1992), pp. 230-237. La escritura se otorgó el 17 de agosto de 1715. Al hablar de reales, en este trabajo nos referiremos siempre a moneda de vellón.

<sup>27</sup> También aparecen como fiadores Fernando de Medina y José García Barrios, dos "hombres conosidos y abonados en esta ciudad".

<sup>28</sup> Francisco Javier Herrera García, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2001), p. 353 (aunque por confusión se le denomina Manuel de Perea); y Manuel García Luque, "La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII", en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: ICAS-Ayuntamiento de Sevilla, 2017), p. 87.

conjunto, muestran numerosos ecos de la plástica roldanesca e innegables concomitancias expresivas con la obra de su contemporáneo Pedro Duque Cornejo (especialmente evidentes en la efigie de *San Joaquín*), pero también se advierten matices propios en el gusto por los paños acuchillados y los cabellos limpiamente definidos, que permiten distinguir nítidamente su producción de la del nieto de Roldán (Figs. 2-3).

Aunque Perea y Valencia fueron socios habituales, las circunstancias del encargo no siempre hicieron factible su colaboración. Lo demuestra lo ocurrido un año más tarde, en 1716, cuando Valencia se comprometió a realizar el último cuerpo del retablo mayor del convento hispalense de la Consolación –actualmente en la parroquia de la Concepción de Castilleja de la Cuesta (Sevilla)–, que había dejado inconcluso a su muerte el arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix. En este caso, el contrato especifica que la escultura correría a cargo de unos desconocidos Juan Ramírez y Sebastián Varela, tal vez porque Perea se encontraba trabajando a destajo en el elenco escultórico de Marchena y no podía asumir nuevos compromisos profesionales<sup>29</sup>.

En el sentido opuesto, también contamos con ejemplos en los que Miguel de Perea se asoció con otros retablistas. Así, en diciembre de 1718, el escultor se constituyó en fiador del ensamblador Luis de Vilches (ca. 1682-1743) en el contrato del desaparecido retablo mayor de la iglesia de Paymogo (Huelva), lo que sugiere que la imaginería iba correr de su cuenta<sup>30</sup>.

También ha quedado constancia de una colaboración puntual con el maestro de carpintería Juan Tomás Díaz, quien en 1726 se ocupó de tallar el retablo del Santo Cristo en la capilla del colegio de San Telmo de Sevilla. Los comisarios de la obra confiaron a Duque Cornejo la ejecución de los siete ángeles pasionarios que acompañan la escultura del Crucificado, pero quizás por una falta de previsión no se pensó en el relieve que había de decorar la portezuela del sagrario. Este se encomendó a Miguel de Perea, quien representó la imagen alegórica del *Cordero eucarístico sobre el libro de los siete sellos* (Fig. 4). Se trata de una obra de calidad discreta, en la que no hay que pasar por alto el escaso precio pagado por ella, apenas 75 reales<sup>31</sup>.

En el decenio de 1720, Juan de Valencia y Miguel de Perea volverían a coincidir en la ejecución de un importante conjunto de retablos, lamentablemente desaparecido, realizado para la iglesia del Real Monasterio de Nuestra Señora de la Merced de Sevilla, Casa Grande de los mercedarios calzados. El cenobio se encontraba inmerso en un ambicioso proceso de renovación con la reedificación de su claustro grande por Leonardo de Figueroa y la continuación del programa ornamental de su iglesia, que estrenó portada pétrea, retablos y un ciclo de pintura mural. A comienzos de

---

<sup>29</sup> Caro Quesada, *Noticias*, pp. 237-238.

<sup>30</sup> Caro Quesada, *Noticias*, pp. 249-250.

<sup>31</sup> Mercedes Jos López, *La capilla de San Telmo*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1986), p. 45.



Fig. 4. Miguel de Perea, *El cordero eucarístico sobre el libro de los siete sellos*, 1726, Sevilla, capilla del palacio de San Telmo. ©Fotografía: leyendasdesevilla.blogspot.com.

1723, los frailes ya debían haber iniciado las conversaciones con diferentes arquitectos de retablos, pues en marzo el Padre General recibió una carta del cartujo fray Luis José de Urebal, recomendándole para este propósito al artífice giennense Antonio Primo (1708-1753)<sup>32</sup>. El encargo recaería finalmente en el equipo formado por Valencia y Perea, quienes suscribieron escritura de obligación el 30 de agosto de aquel año. Curiosamente, en esta ocasión el contratante fue el escultor, actuando Valencia como fiador. Ambos se comprometieron a realizar dos retablos colaterales para el crucero de la iglesia y dos más para los pilares del arco toral, todos ellos en madera de pino, en precio de 43.000 reales<sup>33</sup>. La parte arquitectónica debió finalizarse en los dos años estipulados en la escritura, pues en julio de 1725 los mercedarios la cancelaron en lo tocante a Juan de Valencia<sup>34</sup>. Aunque Perea se retrasara en su compromiso, es seguro que acabaría entregando el apartado figurativo, pues una memoria de las pinturas y esculturas más

<sup>32</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, t. I (Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899), p. 200.

<sup>33</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Protocolos Notariales de Sevilla (PNSe), Oficio 4, 1723, Leg. 2838, fol. 621r-v. Lo publicó Heliodoro Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1934), p. 67.

<sup>34</sup> AHPSe, PNSe, Oficio 4, 1725, Leg. 2840, fol. 560r-v.

notables del convento, redactada poco tiempo después, confirmaba que “toda la escultura de la Capilla mayor en sus colaterales es [de] Miguel de Perea”<sup>35</sup>. De hecho, la entrega definitiva tuvo que producirse antes de 1727, cuando Domingo Martínez (1688-1749) y Miguel Delgado Moreno firmaron el contrato para ejecutar las pinturas murales de la capilla mayor y el crucero, así como el dorado y policromía de estos retablos<sup>36</sup>.

Durante el proceso constructivo de los retablos de la Merced, Perea recibió un encargo de otra comunidad monástica de Sevilla, la del convento de religiosas agustinas de San Leandro. Una de sus profesas, doña Juana de la Parra y Puerto, había resultado beneficiada en un pleito que se había desatado a propósito de los mayorazgos de sus padres, lo que en 1723 le llevó a solicitar licencia al visitador para poder emplear sus rentas en la institución de una serie de misas en la octava del Corpus, la compra de un frontal de altar y “generalmente para todos los gastos de las necesidades religiosas”. Parece que la comunidad determinó necesario invertir este dinero en la ejecución de un cancel para la iglesia, obra que la religiosa concertó con Miguel de Perea el 8 de abril de 1724<sup>37</sup> (Fig. 5). La escritura especificaba que esta estructura de talla debía realizarse en una combinación de maderas (pino para el armazón, caoba para los tableros, y naranjo para los embutidos), reservando el vidrio para los cuatro vanos que procurarían algo de luz natural al templo. No sabemos si el plazo de diez meses o los 12.000 reales previstos en el contrato resultaron insuficientes para acometer una obra de esta envergadura, pero lo cierto es que Perea incumplió su compromiso. La reacción no se hizo esperar y las religiosas interpusieron un pleito ante la Real Audiencia, probablemente en junio de 1725, a juzgar por un poder a procuradores que entonces otorgó Perea<sup>38</sup>. La pérdida del expediente judicial nos impide conocer los términos en que se desarrolló el litigio, aunque sabemos que Perea sería condenado al pago de 4.000 reales –como él mismo confesaría en su testamento– lo que desencadenó el embargo de sus bienes.

Por el momento, resulta muy difícil determinar si Perea acabó rematando la obra o la comunidad tuvo que recurrir a un segundo artífice<sup>39</sup>. Lo cierto es que el cancel acabaría instalándose en 1729 –según reza la inscripción que recorre su cornisa, donde también se recuerda el nombre de la donante<sup>40</sup>– y que su morfología concuerda con los términos fijados en el contrato. El mueble destaca por su fina labra y su atractivo diseño, que alterna los clásicos motivos geométricos con la jugosa talla de hojas de cardo, festones y follajes,

---

<sup>35</sup> Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2006), p. 300. La memoria está fechada en 1732.

<sup>36</sup> Quiles García y Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán*, pp. 280-281.

<sup>37</sup> AHPSE, Celomar, Leg. 23834, pieza 56, fols. 176r-180v.

<sup>38</sup> AHPSe, Oficio 13, 1725, Leg. 8196, fol. 309r-v.

<sup>39</sup> El fiador del contrato fue un tal Alonso Benítez, vecino de San Andrés, pero como no se especificó su oficio entendemos que no pertenecía al gremio.

<sup>40</sup> Andrés Llordén, *Convento de San Leandro de Sevilla (notas y documentos para su historia)*, (Málaga, 1973), p. 70.



Fig. 5. Miguel de Perea (?), *Cancel*, 1724-1729, Sevilla, iglesia del monasterio de San Leandro. ©Fotografía: autor

habituales en el repertorio ornamental sevillano del momento. Sobre la cornisa aparece un *Cordero eucarístico* sobre un trono de nubes y querubes y en la cúspide un *Ángel niño* jugueteando con una mitra. Ninguna de estas esculturas policromadas aparece expresamente mencionada en el contrato, pero es posible que se añadieran en el transcurso de la obra, aludiendo, respectivamente, al fervor eucarístico de la donante y a la dignidad episcopal del santo titular del convento.

### **3. La familia de Miguel de Perea. Aspectos socioeconómicos**

En la primavera de 1702, cuando apenas habían transcurrido unos meses desde la muerte de su padre, Miguel de Perea contrajo matrimonio con Ana Castellar de Isea, hija de Juan Antonio Castellar de Isea, escribano de provincia de la Real Audiencia, y de doña Leandra María Gómez de

Valbuena<sup>41</sup>. La escritura de dote, que incluía vestuario, joyas y menaje del hogar (como “dos escudillas de China”, seguramente realizadas en porcelana), se otorgó el 25 de mayo, ascendiendo su monto a 7.926 reales<sup>42</sup>.

En algún momento aún por determinar, el matrimonio trasladó su residencia a la collación de la Magdalena, donde a partir de 1709 se les documenta domiciliados de forma permanente en la calle Cantarranas (actual Gravina)<sup>43</sup>. No obstante, ya debían ser feligreses de esta parroquia desde al menos 1705, cuando recibió las aguas del bautismo su hijo Salvador Leonardo<sup>44</sup>. Le seguirían otros nueve hijos del matrimonio: Juan Manuel José (1709)<sup>45</sup>, Ana Petronila Salvadora (1711)<sup>46</sup>, Josefa Nicolasa Salvadora (1712)<sup>47</sup>, Antonia Victoria Salvadora (1714)<sup>48</sup>, Ana Salvadora (1716)<sup>49</sup>, Bernabé Vicente Salvador (1718)<sup>50</sup>, Petronila María Salvadora Anastasia (1721)<sup>51</sup>, Salvador Pedro María (1725)<sup>52</sup> y Juan Domingo Salvador (1726)<sup>53</sup>. Siguiendo una costumbre habitual en la época, Perea aprovechó el ritual del bautismo para sellar su amistad con alguno de sus más estrechos colaboradores. De este modo, convirtió a Juan de Valencia en padrino de su hija Josefa Nicolasa, y al conocido pintor Domingo Martínez en padrino de su hija Petronila.

Tan abundante prole apuntaría, en principio, a una cierta prosperidad económica, pero las cifras solo esconden una tragedia humana, ya que solo cuatro de los hijos sobrevivían a finales de 1726. En aquel momento el mayor, Salvador, ya se había ordenado como clérigo de menores órdenes, mientras que Josefa, Petronila y el recién nacido Juan Domingo permanecían en minoría de edad. Este extremo lo conocemos gracias al testimonio de Ana Castellar, quien, al no lograr recuperarse del parto de su último hijo, ordenó su testamento el 30 de diciembre<sup>54</sup>, siendo enterrada al día siguiente en la parroquia de la Magdalena<sup>55</sup>.

Algunos meses después, en abril de 1727, Miguel de Perea, como albacea testamentario dispuso el inventario de los bienes de su casa y taller, pues

---

<sup>41</sup> Los nombres de sus progenitores están extraídos del testamento (véase nota 54).

<sup>42</sup> AHPSe, PNSe, Oficio 21, 1702, Leg. 14641, fol. 709r-711v. El documento está muy deteriorado por la acción de los xilófagos y la humedad.

<sup>43</sup> Archivo Parroquial de Santa María Magdalena de Sevilla (APSMSe), Padrón 1º de 1709, C/ Cantarranas, nº 69. Junto al matrimonio vive el hermano de ella, Juan Manuel Castellar, y dos desconocidas llamadas Rufina María y María Leandra Gómez.

<sup>44</sup> APSMSe, Bautismos, L. 26, fol. 92r. Apadrinado por Leonardo José de Castro.

<sup>45</sup> APSMSe, Bautismos, L. 26, fol. 187v. Apadrinado por Juan Benítez.

<sup>46</sup> APSMSe, Bautismos, L. 26, fol. 234v. Apadrinada por José del Águila.

<sup>47</sup> APSMSe, Bautismos, L. 26, fol. 266r. Apadrinada por el ensamblador Juan de Valencia.

<sup>48</sup> APSMSe, Bautismos, L. 26, fol. 327v. Apadrinada por Agustín Rivero.

<sup>49</sup> APSMSe, Bautismos, L. 27, fol. 44r. Apadrinada por Manuel de Castro.

<sup>50</sup> APSMSe, Bautismos, L. 27, fol. 77v. Apadrinado por su hermano Salvador de Perea.

<sup>51</sup> APSMSe, Bautismos, L. 27, fol. 163v. Apadrinada por el pintor Domingo Martínez.

<sup>52</sup> APSMSe, Bautismos, L. 27, fol. 277v. Apadrinado por José Castellar.

<sup>53</sup> APSMSe, Bautismos, L. 27, fol. 318r. Apadrinado por José Castellar.

<sup>54</sup> AHPSe, PNSe, Oficio 13, 1726, Leg. 8197, fol. 598r-v. Declaraba ser hija legítima de Juan Antonio Castellar de Isea, escribano de provincia de la Real Audiencia, y de doña Leandra María Gómez de Valbuena, ambos difuntos. Dejó a voluntad de sus albaceas la imposición de misas y dio 8 maravedís de limosna a las mandas acostumbradas. Nombró por albaceas a su marido y a su hermano Juan Manuel Castellar, y como herederos a sus cuatro hijos y a su marido.

<sup>55</sup> APSMSe, Defunciones, L. 5, fol. 89r.

todos tuvieron la consideración de gananciales. De este modo, el inventario nos ofrece una inusual radiografía del estilo de vida que podía mantener un mediano escultor sevillano del XVIII. Entre los bienes más preciados de su ajuar doméstico se encontraban la "cama de colgar de tres varandillas, madera galeada", dos bufetes ingleses de estrado, dos escritorios, dos bufetillos y una papelería, todos ellos realizados en materias nobles como la caoba y ébano con enchapaduras de marfil. La madera de pino quedaría relegada para muebles de uso corriente, como la cuna<sup>56</sup>.

Por lo que respecta a pinturas y esculturas, el inventario no proporciona ningún tipo de autoría, limitándose a señalar las dimensiones de las piezas y su iconografía, lo que al menos nos permite acercarnos a la intimidad de sus devociones domésticas. El matrimonio contaba con dos tallas de pequeño formato de Nuestra Señora del Rosario y un Crucificado, y con lienzos de la Santísima Trinidad, Nuestra Señora de la Soledad, la Sagrada Familia en su Huida a Egipto y Nuestra Señora de la Concepción "en papel" (aludiendo seguramente a una estampa enmarcada). Los habituales paños y otros lienzos de "diferentes devociones" componían el resto de la colección, hasta sumar veinticinco pinturas.

La existencia desahogada de los Perea también se advierte en la posesión de algunos objetos de platería –como la cubertería, las cajas para el tabaco o dos relicarios grandes–, algunas joyas de la viuda –donde figuran pendientes de perlas, cruces de esmeraldas y diamantes– y, por supuesto, en el vestuario, conformado por sombreros de tres picos, sayas, monillos, guardapiés, capotes, casacas, chupas... Siguiendo la moda dieciochesca, las prendas femeninas refulgían en colores violáceos, celestes y melados, aunque el atuendo de Miguel de Perea se distinguía por su mayor sobriedad cromática<sup>57</sup>.

En el inventario también quedó recogido el instrumental del taller, que nos da una ligera idea sobre la entidad que pudo tener este espacio creativo. Allí se podían encontrar cuatro bancos de carpintero (lo que, en principio, permitiría el trabajo simultáneo de un maestro y tres oficiales), así como tres sierras, dos prensas, unos "garauatos de fierro" y, en fin, "cuarenta piezas de todo genero de herramientas del exersisio de escultor".

#### **4. El testamento de 1728 y sus últimos años en Sevilla**

En el verano de 1728 fue Miguel de Perea quien, hallándose enfermo, decidió ordenar sus últimas voluntades a través de un primer testamento fechado a 12 de agosto<sup>58</sup>. Se trata de un documento sustancioso como pocos, que nos informa, en primer lugar, de que en aquel momento aún vivían los

<sup>56</sup> AHPSE, Oficio 13, 1727, Leg. 8198, fol. 269r-270v.

<sup>57</sup> Es el caso del "vestido de hombre de paño negro de Yngalatarra [sic] nueuo, que se conpone de casaca y calzones".

<sup>58</sup> AHPSe, PNSe, Oficio 13, 1728, Leg. 8198, fols. 313r-314v.

cuatro hijos anteriormente citados, añadiéndose ahora que el mayor, Salvador, había trasladado su residencia a Roma. Previendo su inminente muerte, Perea dejaba a los menores bajo la tutela de su compadre José del Águila, a quien también nombraba albacea testamentario junto a su cuñado José Castellar. Asimismo, declaraba hallarse pobre por tener los bienes de casa embargados por los monasterios de San Leandro y San Pablo. Ya hemos visto cómo la comunidad agustina había solicitado la incautación de sus bienes por el asunto del cancel, mientras que en el caso de los dominicos la causa pudo deberse al impago de la renta de la casa que le tenían alquilada desde hacía tres años.

Más allá de proporcionarnos estas noticias biográficas, el testamento se revela como una fuente fundamental para profundizar en la producción artística de Perea, ya que el escultor se refiere en primera persona a una serie de obras que había realizado o estaba ultimando. En primer lugar, declaraba haber concertado en diciembre de 1727 un retablo para la Virgen del Mayor Dolor que se veneraba en la capilla mayor de la ermita de San Sebastián del Cerro de Andévalo (Huelva). Perea ajustó esta máquina lignaria en 10.500 reales, a realizar en el término de dos años, "quedando de mi cargo la talla, ensamblaje y escultura"<sup>59</sup>. Aunque el retablo fue destruido en la Guerra Civil, por una estampa de Nicolás Carrasco, datada en 1743, conocemos que se trataba de un sencillo retablo-hornacina, carente de soporte alguno. Su apartado escultórico se limitaba a una pareja de ángeles niños que sostenían un medallón con el tema de la Quinta Angustia en la cúspide, otra que recorría un pabellón textil, buscando el consabido efecto escenográfico, y algunas cabezas de querube que aparecían repartidas por la peana y el marco de la hornacina<sup>60</sup>.

La proyección retablística de Miguel de Perea en la provincia de Huelva también viene avalada por un "adorno de talla" que ya tenía terminado para la hermandad de San Sebastián de la villa de Aroche. Había ajustado su hechura con el mayordomo y regidor perpetuo Sebastián Parreño, en precio de 60 pesos escudos, a los que había que añadir 5 más ofrecidos por el mayordomo de la hermandad de Nuestra Señora de la Aurora de aquel municipio.

Por lo que respecta a su faceta como escultor, en aquel momento Perea se encontraba tallando dos *Ángeles lampareros* para el convento de San Francisco de Carmona (Sevilla). Los había ajustado con fray Juan Lasso en 900 reales, de los que ya había recibido 300 a cuenta. El comitente ha de identificarse con fray Juan Lasso de la Vega y Cansino (1674-1752), franciscano natural de Carmona que entonces residía en Sevilla, en la Casa

---

<sup>59</sup> Había concertado la obra con el presbítero Sebastián Benito Otaldón. Declaraba haber recibido ya 3.317 reales y haber conducido a la ermita la tercera parte de la obra, aunque ya tenía acabada más de la mitad.

<sup>60</sup> El grabado, de colección particular, presenta una cartela en la parte inferior que señala su condición de "verdadero retrato" y la concesión de 40 días de indulgencia por los obispos de Icosio y Gadara, auxiliares de la mitra hispalense.

Grande de San Francisco. Años más tarde pasaría a Indias como obispo de Santiago de Cuba, aunque interesa resaltar su labor pastoral como comisario visitador de la Venerable Orden Tercera<sup>61</sup>. Es posible que Perea formara parte de esta congregación de seglares, pues se refiere a fray Juan Lasso como “custodio actual de *mi religion* de mi padre señor San Francisco”.

El testamento también confirma algunos trabajos menores para el Colegio jesuita de la Encarnación de Marchena, por encargo del padre Lorenzo de Carmona. Perea se refiere expresamente a tres esculturas de *San Francisco de Borja*, *San Estanislao de Kostka* y *San Luis Gonzaga* que ya tenía acabadas en madera, a falta del encarnado “que entro en dicho âjustte”. La crónica del colegio aclara que las imágenes iban a ser destinadas a un retablo dedicado a San Francisco de Borja, que se colocaría en 1732 a devoción del padre Lorenzo de Carmona<sup>62</sup>. Tras la expulsión de la Compañía, el mueble fue llevado a la iglesia de Santa María de la Mota de la misma localidad<sup>63</sup>, donde aún se conserva la imagen de vestir del santo titular. Se trata de una obra algo dura en la resolución de sus facciones, claramente inspiradas en la imagen del santo duque de Gandía que un siglo antes tallara Montañés para la Profesa hispalense. Se desconoce el paradero de los otros dos santos, que a juzgar por el precio de su ajuste podían ser obras de talla completa y tamaño académico<sup>64</sup>.

Perea también tenía acabadas en blanco unas tallas de *San Ignacio*, *San Francisco de Asís* y la *Inmaculada Concepción*, ajustadas en 24 pesos escudos con el mercader Juan Viñado, vecino de Marchena<sup>65</sup>. Teniendo en cuenta su bajo precio –que incluía su encarnado– debían ser obras de candelero, tal vez destinadas para la devoción doméstica o para un pequeño retablo de oratorio.

Junto a estos trabajos en curso, el testamento documenta otros ya terminados que aún estaban pendientes de cobro, en algún caso por desavenencias surgidas con el cliente. Es lo que ocurrió con Antonio Montenegro, quien le encargó un retablo para la sacristía del convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla. Tras el abono de su importe, Montenegro encomendó a Perea la hechura de una imagen de San José y la de otros dos santos no identificados, “las que no se ajustaron por auerme dicho que despues de âcauadas me satisfaria lo que yo dijese [...] y despues no me las quiso pagar, diziendo que por el retablo le auia lleuado mucho y que con la demasia me hiziese pago”. No sabemos si Perea llegaría a cobrar los 300 reales que reclamaba por estas obras, como tampoco los 140 reales que le

---

<sup>61</sup> Salvador Rodríguez Becerra, “El franciscano Juan Lasso de la Vega, obispo de Cuba, en *Aportaciones al Diccionario Biográfico Franciscano de España, Portugal, Iberoamérica y Filipinas*, (Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2014), p. 238.

<sup>62</sup> Julián Navarro Lozano, *La Compañía de Jesús en el estado de los Duques de Arcos. El Colegio de Marchena* (siglos XVI–XVIII), (Granada: Universidad, 2002).

<sup>63</sup> Juan Luis Ravé Prieto, *Arte religioso en Marchena, siglos XV al XIX*, (Sevilla: Junta de Andalucía, 1986), p. 87.

<sup>64</sup> San Francisco de Borja se ajustó en tan solo 8 pesos escudos y los otros en 50, lo que equivale a más del triple (25 la unidad).

<sup>65</sup> Declaraba haber cobrado ya 8 pesos, en dos recibos de 6 y 2.

debía el presbítero Antonio de Morales, vecino de "La Palma" (población que ha de identificarse con La Palma del Condado, en Huelva)<sup>66</sup>, por el resto de unas imágenes que le había realizado hacía más de cuatro años. Aunque la fuente no lo especifica, es posible que en la formalización del encargo hubiera mediado un desconocido Miguel López, asimismo vecino de La Palma, al que Perea perdonaba algunas deudas "en reconpensa de âlgunas ôbras que por su ynterposizion ê hecho". En su nómina de deudores también figura el ensamblador Francisco de Estrada, a quien el escultor había comprado un pequeño tabernáculo que dejó en su taller para que hiciera unos arreglos y aún no le había sido devuelto<sup>67</sup>, e incluso un miembro del estado eclesiástico, Andrés de las Piedras, clérigo conyugal de la sacristía del Sagrario, a quien Perea había prestado 100 reales.

La relación de acreedores también ofrece una valiosa información para profundizar en el funcionamiento de los talleres de escultura en aquella época. Así, el escultor confesaba ser deudor de dos tratantes de madera, Francisco de Medina y Juan de Murias, quienes le habían fiado material, así como de Nicolás de Escobar, mercader de lienzos, "de resto de mercancías que e sacado de su casa". Más interesante aún resulta la deuda de 150 reales que el escultor había contraído con su "compadre" el pintor Domingo Martínez, por "diferentes cosas que me â pintado". Lo más probable es que se tratara de trabajos de policromía, pues, como hemos visto, Perea tenía por costumbre cerrar con los clientes el precio de las esculturas ya policromadas, aunque esta labor la subcontrataba con pintores y doradores de su confianza. Esta práctica debió aprenderla en el taller paterno, pues sabemos que dos imágenes de la *Virgen del Rosario* y *San José*, de vara de alto, que se encontraban en blanco cuando Agustín de Perea falleció, fueron llevadas al taller del estofador José López para que las policromara antes de ser entregadas al cliente<sup>68</sup>.

Por último, merece destacarse que entre los testigos del testamento de Miguel de Perea aparece un oficial de escultura llamado "Benito del Castillo". Como ya advirtió Antonio Torrejón, este no es otro que el escultor Benito de Hita y Castillo<sup>69</sup>. En aquel momento, más que un oficial debía ser un aprendiz, como revela su corta edad (apenas catorce años) y el hecho de que estuviera viviendo en casa del maestro, según acredita el padrón parroquial de 1729<sup>70</sup>. Este periodo de aprendizaje no se prolongaría más allá de 1730, cuando se constata la ausencia del muchacho en el domicilio de Perea<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Aunque bien pudiera tratarse de la isla canaria, el hecho de que el testador no concrete este extremo invita a identificarla con la vecina localidad onubense.

<sup>67</sup> Los arreglos consistían en unos adornos de talla. Además de los 200 reales que había pagado por el tabernáculo, el ensamblador le debía otros 200 que había abonado en su nombre al mercader de lienzos Nicolás de Escobar.

<sup>68</sup> Romero García y Heredia Moreno, "Noticias...", p. 307.

<sup>69</sup> Torrejón Díaz, *El escultor*, p. 41. También recoge la noticia Carmen García Rosell, "Benito de Hita y Castillo", en *De Jerusalén a Sevilla: la Pasión de Jesús*, dir. Manel Lineros Ríos, t. IV, (Sevilla: Tartessos, 2005), p. 250.

<sup>70</sup> García Luque, "La impronta...", p. 87, nota 24.

<sup>71</sup> APSMSe, Padrón 1º de 1729, Callejuela del Santísimo Sacramento, casa nº 139.

Tal vez no sea casual que la salida del aprendiz coincidiera con la mudanza de Miguel de Perea, que en el padrón de 1730 ya figura viviendo en la calle del Santísimo Sacramento, en la misma collación de la Magdalena. Es posible que los dominicos lo desahuciaran de las casas de la calle Cantarranas, ya fuera por el impago de su renta o por las dificultades que entonces atravesaba el mercado inmobiliario en la ciudad, necesitado con urgencia de viviendas libres para acoger el creciente número de foráneos que habían acudido a Sevilla atraídos por la presencia de Felipe V en la ciudad, durante el llamado "Lustro Real" (1729-1733).

En esta coyuntura, la tragedia volvió a golpear la vida de Miguel de Perea, que el 2 de febrero de 1730 enterraba a su hija Josefa en la parroquia de la Magdalena, tras morir siendo doncella<sup>72</sup>. Por aquel tiempo también perdió a su hijo pequeño, Juan Manuel, que no aparece citado en el segundo testamento que otorgó el escultor el 29 de mayo de ese mismo año. En este documento, de extensión mucho más reducida, Perea señaló que había gastado 400 pesos para costear el viaje y la estancia romana de su hijo el clérigo Salvador, quien aún permanecía en la capital pontificia. Asimismo, sustituyó como albacea y curador de su hija Petronila a José del Águila –tal vez por fallecimiento de este último–, nombrando en su lugar a un desconocido Juan de Peñarrieta<sup>73</sup>.

## **5. La década de 1730: de Castro del Río a Granada**

Miguel de Perea, que reconocía gozar de buena salud en su testamento de 1730, podía estar barajando su marcha de la ciudad cuando otorgó este instrumento notarial, pues significativamente esta es la última noticia que poseemos del escultor en Sevilla, desapareciendo su rastro del padrón parroquial de la Magdalena en 1731.

Es probable que en aquel verano Perea pusiera rumbo a la villa cordobesa de Castro del Río, tal vez para trabajar en el retablo mayor del Hospital de Jesús Nazareno, que había contratado en 1729 el maestro sevillano Gaspar Lorenzo de los Cobos, o más probablemente en el desaparecido retablo del convento dominico de Scala Coeli, cuya ensambladura también se ha atribuido a De los Cobos<sup>74</sup>. Esta hipótesis daría sustento al enigmático documento que en 1991 encontró Miguel Ángel Pérez durante la restauración de la imagen de Jesús Nazareno de Baena. Se trata de un manuscrito que lamentablemente ha llegado incompleto, en el que no obstante pudo leerse: "Re[inando... F]eliph V año/ de [...] D.<sup>n</sup> Mig[ue]l de/ Pe[rea estan]do a la sason

<sup>72</sup> APSMSe, Defunciones, L. 5, fol. 135r.

<sup>73</sup> AHPSe, PNSe, Oficio 13, 1730, Leg. 8199, fol. 248r-v.

<sup>74</sup> María Ángeles Raya Raya, "Gaspar Lorenzo de los Cobos", en *Diccionario Biográfico Español*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013), *ad vocem*.

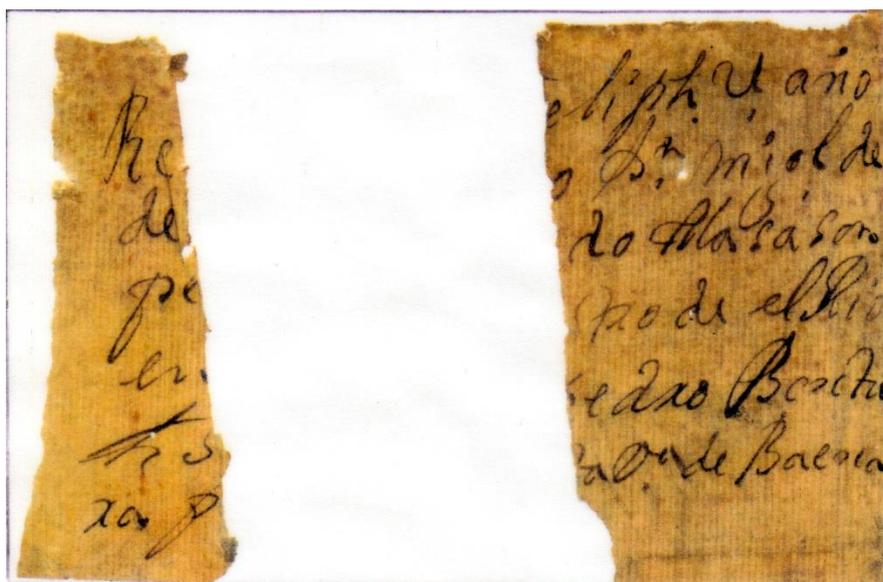


Fig. 6. Documento hallado en el interior de la imagen de Jesús Nazareno de Baena. ©Fotografía: Archivo cofradía de Jesús Nazareno de Baena.

/en [... Cas]tro de el Rio/ his [... P] edro Bentu/ra p[... l]a v.<sup>a</sup> de Baena<sup>75</sup> (Fig. 6).

El hallazgo vino a poner sobre el mapa la enigmática figura de Miguel de Perea y desveló el nombre del comitente, Pedro de San Buenaventura, que fue párroco de la iglesia de San Pedro de Baena. Aunque la laguna documental impidió precisar la datación de la imagen, más allá del amplio rango cronológico que abarca el reinado de Felipe V, el cerco pudo estrecharse con el hallazgo del testamento del sacerdote. En este documento notarial, fechado en enero de 1733, Pedro de San Buenaventura declaraba haber costeado “una Ymagen de Jesús Nazareno que de presente tengo en estas mis casas”, ordenando que, tras su fallecimiento y el de su sobrina, la escultura fuera trasladada a una capilla funeraria fundada por sus abuelos en el convento de San Francisco de Baena<sup>76</sup>. A tenor de lo expuesto, lo más probable es que Perea esculpiera el Nazareno de Baena entre 1730 y 1732.

Por su gran arraigo devocional, son múltiples las intervenciones que se han sucedido sobre la imagen a lo largo del tiempo. Restan como originales la cabeza, manos y pies, realizados en madera de pino, pero no así el candelero,

<sup>75</sup> García, “El sevillano...”. El manuscrito únicamente es conocido por fotografía, aunque al parecer fue introducido en el nuevo candelero que realizó Miguel Ángel Pérez en 1991.

<sup>76</sup> Juan Aranda Doncel, “La Orden Seráfica en tierras cordobesas durante el siglo XVIII: el convento de San Francisco de Baena”, *Ituci*, 5, (2015), p. 87.

que fue sustituido por última vez en 1991<sup>77</sup>. La valoración volumétrica de la cabeza muestra una inquietante cercanía con los modelos estéticos de Duque Cornejo, como se advierte en el tratamiento compacto y sinuoso del cabello, el arabesco que dibuja el bigote o la genuina nariz aguileña (Figs. 7-8). Tratándose de una imagen dieciochesca también resulta llamativa la ausencia de ojos de cristal, lo que corroboraría la hipótesis de que Miguel de Perea solo se encontraba en Castro del Río de forma temporal, seguramente trabajando en el programa figurativo de un retablo, cuyas imágenes no precisan este tipo de aditamentos vítreos.

Si Miguel de Perea regresó a Sevilla después de su estancia en Castro del Río es un interrogante al que por el momento no podemos dar respuesta. Sin embargo, todo apunta a que durante la década de 1730 el escultor trató de abrirse camino fuera de su ciudad natal. Más allá de sus motivaciones personales, resulta pertinente ponderar el estado en que se encontraba el mercado escultórico sevillano en aquel tiempo. La presencia de la Corte en la ciudad había incentivado la ya de por sí intensa actividad constructiva que venían promoviendo diferentes instituciones civiles y religiosas, generando una indudable demanda de obra artística para alhajar los nuevos espacios que se estaban creando o adecentando. Sin embargo, los grandes encargos patrocinados por la mitra, la catedral o la Compañía de Jesús, e incluso otros más modestos promovidos por las hermandades, estaban siendo monopolizados por el taller de Pedro Duque Cornejo, quien para 1730 había logrado imponer su hegemonía en el panorama escultórico sevillano.

Miguel de Perea parece que quedó al margen de este importante movimiento artístico desarrollado durante los años del Lustró Real, y su presencia ni siquiera se rastrea en la obra de la portada del Colegio de Mareantes de San Telmo, donde participaron la mayoría de los escultores que entonces se encontraban activos en la ciudad: Duque Cornejo, Bartolomé y Manuel García de Santiago, Domenico Grasselli, Pedro Castillejo e incluso el propio discípulo de Perea, Benito de Hita y Castillo<sup>78</sup>. En este contexto, no resulta extraño que nuestro escultor buscara explorar nuevos horizontes profesionales en alguna otra ciudad donde el mercado escultórico estuviera más descongestionado, iniciando un camino que más tarde emprenderían el portugués Cayetano de Acosta (1709-1778) y el veneciano Domenico Grasselli, quienes pusieron rumbo a Cádiz a finales de los años treinta<sup>79</sup>.

Como recientemente ha descubierto Roda, el nuevo destino de Miguel de Perea sería la ciudad de Granada<sup>80</sup>. En 1735 vivía en la calle del Águila de esta ciudad un "Miguel de Perea" que se encontraba "ausente" en el momento

---

<sup>77</sup> En 2018 volvió a ser intervenido por Salvador Guzmán Moral, a quien debemos la información sobre el estado de conservación de la obra.

<sup>78</sup> Teodoro Falcón, *El palacio de San Telmo*, (Sevilla: Gevers, 1991), pp. 128-133.

<sup>79</sup> Letizia Gaeta y Manuel García Luque, "Escultores italianos en España a comienzos del siglo XVIII: novedades sobre Domenico Lemico y Domenico Grasselli", *Archivo Español de Arte*, 368, (2019), p. 394.

<sup>80</sup> Roda Peña, "Escultura...", p. 171.



Fig. 7. Miguel de Perea, *Jesús Nazareno* (detalle), ca. 1730-1732, Baena, iglesia de San Francisco, ©Fotografía: Salvador Guzmán

en que el párroco de la Magdalena redactaba el padrón de vecinos<sup>81</sup>. Es difícil precisar si se trataba del escultor sevillano o de un personaje homónimo, pero de lo que no cabe duda es que nuestro personaje se encontraba en la ciudad el 1 de enero de 1739, cuando la catedral le abonó 100 reales a cuenta de cuatro ángeles que estaba tallando para el desaparecido retablo de Nuestra Señora de Guía (Fig. 9)<sup>82</sup>. Su identificación con el sevillano no ofrece dudas, pues la libranza lo menciona expresamente como "Miguel de Perea Ahumada". Los ángeles ya debían estar concluidos en el verano de 1740, aunque parece que hubo cierto desencuentro en el precio, de manera que los cinco ángeles restantes le fueron encargados a un escultor no identificado. Este episodio llevaría a Perea a redactar un memorial que fue leído en cabildo de 29 de junio, buscando recobrar el favor de los canónigos, pero se desconoce si estos accedieron a su pretensión<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> Archivo Parroquial de la Magdalena de Granada, Padrón de 1735, Calle del Águila, casa nº 497. Junto a él habitan Leonor García, Agustina Barcala y, al parecer, una niña llamada Isabel, que según el párroco "se fue". En el padrón de 1739, Miguel de Perea continúa "ausente" en la casa nº 494, donde viven Leonor García, María Montes y una niña llamada María.

<sup>82</sup> Archivo de la Catedral de Granada (ACGr), Leg. 289, pieza 2, Pliego de libranzas del mayordomo Francisco González Dávila desde 1 de mayo de 1737, s/f, n.º 34: "En 1.º de diciembre de 1739 se libraron/ a don Miguel de ~~Ah~~ Perea y Ahumada, maestro de escultor, zien reales de vellon por quenta de lo que ymporttaren los quatro angeles de escultura que a de hazer para poner en las pilastras que hazen haz a el retablo de Nuestra Señora de la Guia".

<sup>83</sup> ACGr, Libro 27 actas capitulares, fol. 102r, cit. en Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "La Catedral vestida. La arquitectura de retablos", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, (Cabildo de la Catedral, Granada, 2005), t. I, p. 316.



Fig. 8. Miguel de Perea, *Jesús Nazareno* (detalle), ca. 1730-1732, Baena, iglesia de San Francisco, ©Fotografía: Salvador Guzmán

Por estos años, Perea también logró enrolarse en el taller que estaba labrando la portada de la nueva iglesia del hospital de San Juan de Dios, edificada gracias a la munificencia de su General, fray Alonso de Jesús Ortega (1696-1771). Aunque las fuentes no aclaran su exacta cronología, la culminación de su frontispicio marmóreo se suele fechar entre 1739 y 1741<sup>84</sup>. Será el cronista de la orden hospitalaria, fray Alonso Parra y Cote, quien se refiera a "Don Miguèl de Pereda" como autor del relieve de mármol de Macael que remata la portada con "la Imagen de el Eterno Padre, figura de medio cuerpo, en accion de bendecir à el Mundo"<sup>85</sup> (Fig. 10). Pese a esta antigua identificación, su iconografía corresponde más bien a la de Cristo Salvador del Mundo. Su tipo físico y el tratamiento apelmazado y sinuoso del cabello traen al recuerdo la imagen del Nazareno de Baena, pero hay que reconocer que se trata de una obra de muy segundo orden, que palidece en comparación con el resto del programa figurativo de la portada. Este fue realizado por unos competentes Agustín de Vera Moreno (1699-1760) y José Ramiro Ponce de

<sup>84</sup> Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "En la fábrica de las artes. La escultura en la basílica de San Juan de Dios", en *Centesimus Annus: catálogo de la exposición conmemorativa por el I Centenario de la Basílica de la Inmaculada y San Juan de Dios de Granada*, com. Adrián Contreras Guerrero (Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, Granada, 2016), p. 225.

<sup>85</sup> Fray Alonso Parra y Cote, *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegirica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, [...] de Granada*, (Granada: Imp. de Francisco Javier García, 1759), pp. 200-201.



Fig. 9. Anónimo, *Retablo de Nuestra Señora de Guía*, 1742, calcografía a buril, Granada, Museo Casa de los Tiros.

León (n. 1698), que se encontraban entonces en un momento de pleno esplendor creativo.

Desde luego, la presencia casi anecdótica de Miguel de Perea en las obras de la catedral y la iglesia de San Juan de Dios demuestra que el artista tampoco encontró gran acomodo en el ambiente artístico granadino. Tal vez por ello en 1743 se ofreció a pasar a la Corte cuando se estaban reclutando escultores para la obra del nuevo Palacio Real. A requerimiento de la Corona, el corregidor de Granada había preparado una lista de posibles candidatos locales, en la que incluyó a Torcuato Ruiz del Peral, Agustín de Vera, José Ramiro Ponce y Diego Sánchez Sarabia. El escultor sevillano quedó fuera de esta nómina, pero se apresuró a buscar el amparo de un oidor de la Real Chancillería, Pedro Colón y Larreategui. Al final, el corregidor subsanaría su olvido con la siguiente adenda:

“Don Miguel de Perea y Ahumada vecino de Granada solicita se le de que hazer en la obra de estatuas que se ofrezcan para el Palacio y añá-

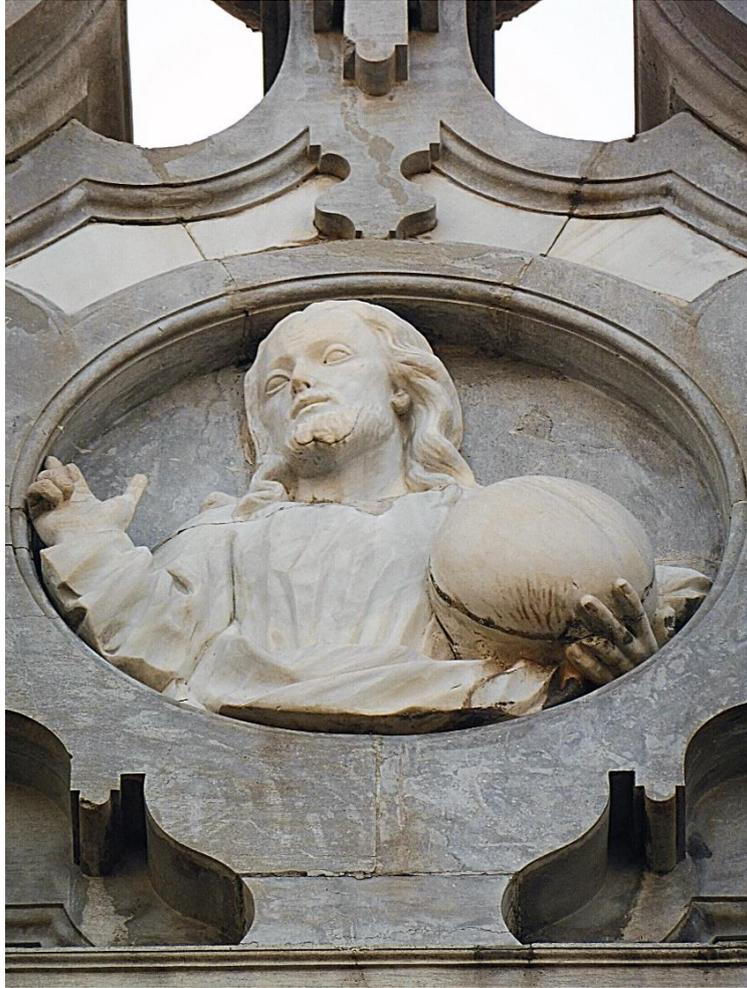


Fig. 10. Miguel de Perea, *Salvador del Mundo*, ca. 1740, Granada, basílica de San Juan de Dios. ©Fotografía: Sira Gadea.

de que con el aviso que se le de en esto pasara a este [sic] Corte; es empeño de Don Pedro Colon a quien responde lo que Vuestra Merced me diga”<sup>86</sup>.

Por el momento, este es el último dato biográfico que tenemos de Perea. Ignoramos si llegó a dar el salto a Madrid, retornó a Sevilla o pasó sus últimos días en Granada, donde quizás falleciera poco tiempo después, pues resulta significativo que tampoco aparezca citado entre los escultores granadinos que a mediados de siglo fueron censados en el ambicioso *Catastro* de Ensenada<sup>87</sup>. Los datos que hemos ido espigando a lo largo de estas páginas revelan una existencia difícil, salpicada de dificultades que se fueron acentuando con el

<sup>86</sup> Carta fechada a 15 de octubre de 1743. Virginia Albarrán Martín, “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid”, *BSAA Arte*, 74 (2008), p. 209.

<sup>87</sup> Juan Jesús López Muñoz y Miguel Luis López Muñoz, “Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, 9, (1996), pp. 184-188.

paso de los años. Al igual que otros muchos artistas de mediano talento, la figura de Perea iría poco a poco apagándose hasta prácticamente acabar relegada a la marginalidad, al no ser capaz de competir ni con los viejos maestros de su generación ni con las jóvenes promesas que, por aquel tiempo, ya comenzaban a despuntar en el panorama escultórico andaluz.



## Bibliografía

Albarrán Martín 2008: Virginia Albarrán Martín, "Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid", *BSAA Arte*, 74 (2008), pp. 203-218.

Aranda Doncel 2015: Juan Aranda Doncel, "La Orden Seráfica en tierras cordobesas durante el siglo XVIII: el convento de San Francisco de Baena", *Ituci*, 5, (2015), pp. 71-101.

Caro Quesada 1992: María Salud Caro Quesada, *Noticias de escultura (1700-1720)*, (Sevilla: Guadalquivir, 1992).

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 1 y 4 (Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800).

Falcón 1991: Teodoro Falcón, *El palacio de San Telmo*, (Sevilla: Gever, 1991).

Gaeta y García Luque 2019: Letizia Gaeta y Manuel García Luque, "Escultores italianos en España a comienzos del siglo XVIII: novedades sobre Domenico Lemico y Domenico Grasselli", *Archivo Español de Arte*, 368, (2019), pp. 381-396.

García 1991: José L. García, "El sevillano Miguel de Perea talló a la imagen de Jesús Nazareno que se venera en la localidad cordobesa de Baena", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 386 (noviembre de 1991), pp. 41-42.

García Luque 2017: Manuel García Luque, "La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII", en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: ICAS-Ayuntamiento de Sevilla, 2017), pp. 75-89.

García Rosell 2005: Carmen García Rosell, "Benito de Hita y Castillo", en *De Jerusalén a Sevilla: la Pasión de Jesús*, dir. Manuel Lineros Ríos, t. IV, (Tartessos, Sevilla, 2005), pp. 250-251.

Gestoso Pérez 1899: José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, t. I, (Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899).

Herrera García 1991: Francisco Javier Herrera García, "Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia", *Atrio*, 3 (1991), pp. 67-80.

Herrera García 2001: Francisco Javier Herrera García, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2001).

Jos López 1986: Mercedes Jos López, *La capilla de San Telmo*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1986).

Llordén 1973: Andrés Llordén, *Convento de San Leandro de Sevilla (notas y documentos para su historia)*, (Málaga, 1973).

López Muñoz y López Muñoz 1996: Juan Jesús López Muñoz y Miguel Luis López Muñoz, "Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.<sup>a</sup> del Arte*, 9, (1996), pp. 157-188.

López-Guadalupe Muñoz 2005: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "La Catedral vestida. La arquitectura de retablos", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, (Cabildo de la Catedral, Granada, 2005), t. I, pp. 491-540.

López-Guadalupe Muñoz 2016: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "En la fábrica de las artes. La escultura en la basílica de San Juan de Dios", en *Centesimus Annus: catálogo de la exposición conmemorativa por el I Centenario de la Basílica de la Inmaculada y San Juan de Dios de Granada*, com. Adrián Contreras Guerrero (Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, Granada, 2016), pp. 220-244.

Navarro Lozano 2002: Julián Navarro Lozano, *La Compañía de Jesús en el estado de los Duques de Arcos. El Colegio de Marchena (siglos XVI-XVIII)*, (Granada: Universidad, 2002).

Parra y Cote 1759: Fray Alonso Parre y Cote, *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegirica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora [...] de Granada*, (Granada: Imp. de Francisco Javier García, 1759).

Quiles García y Cano Rivero 2006: Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2006).

Ravé Prieto 1982: Juan Luis Ravé Prieto, "Jerónimo de Balbás y la sillería coral de San Juan Bautista de Marchena", *Revista de arte sevillano*, 2, (1982), pp. 29-33.

Ravé Prieto 1986: Juan Luis Ravé Prieto, *Arte religioso en Marchena, siglos XV al XIX*, (Sevilla: Junta de Andalucía, 1986).

Raya Raya 2009-2013: María Ángeles Raya Raya, "Gaspar Lorenzo de los Cobos", en *Diccionario Biográfico Español*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013), *ad vocem*.

Roda Peña 2014: José Roda Peña, "Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente", *Mirabilia Ars*, 1, (2014), pp. 162-218.

Rodríguez Becerra 2014: Salvador Rodríguez Becerra, "El franciscano Juan Lasso de la Vega, obispo de Cuba, en *Aportaciones al Diccionario Biográfico*

*Franciscano de España, Portugal, Iberoamérica y Filipinas*, (Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2014), pp. 237-250.

Romero García y Heredia Moreno 1973: Purificación Romero García y M<sup>a</sup> del Carmen Heredia Moreno, "Noticias sobre el escultor Agustín de Perea", *Archivo Hispalense*, 171-173, (1973), pp. 273-310.

Romero Torres 2005: José Luis Romero Torres, "Agustín de Perea", en *De Jerusalén a Sevilla: la Pasión de Jesús*, dir. Manuel Lineros Ríos, t. III (Sevilla: Tartessos, 2005), pp. 200-201.

Romero Torres 2018: José Luis Romero Torres, "Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera", en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, ed. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 135-158.

Sancho Corbacho 1934: Heliodoro Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1934).

Torrejón Díaz 1987: Antonio Torrejón Díaz, *El escultor José Montes de Oca*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1987).

Recibido: 22/03/2020

Aceptado: 4/05/2020



# Encarar el miedo. Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676): sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier

Facing Fear. Don Francisco Fernández de la Cueva, 8th Duke of Alburquerque (1619-1676) : on his stay in Flanders, and his portrait by siblings Michaelina and Charles Wautier

---

Jahel Sanzsalazar<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo desvela la identidad y autoría de un *Retrato de Caballero desconocido* que estuvo atribuido al círculo de Velázquez. En base a la peculiar fisonomía del retratado y al parecido con otras representaciones conocidas, se identifica al personaje con don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676), virrey de Nueva España (1653-1660) y de Sicilia (1668-1670). Alburquerque estuvo en Flandes entre 1640 y 1643, periodo durante el cual habría sido retratado por los hermanos Michaelina y Charles Wautier, a quienes se restituye la pintura tanto por razones estilísticas e históricas como por los restos de una firma en la parte superior izquierda del lienzo. El texto traza la carrera de este personaje ligado a la historia de la Monarquía Hispánica, Flandes, México y Sicilia, destacando su inclinación a las Bellas Artes y deteniéndose en su polémica participación en la Batalla de Rocroi en 1643.

**Palabras clave:** Retrato, pintura flamenca, Michaelina Wautier, Charles Wautier, Rocroi, Alburquerque, Cantelmo, Bucquoy.

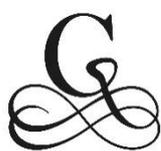
**Abstract:** This paper reveals the identity and authorship of an unknown *Portrait of a Gentleman* previously attributed to the circle of Diego Velázquez. Based on the peculiar physiognomy of the sitter, and in comparison to other known portraits, it

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0001-8564-9703>

can be identified as don Francisco Fernández de la Cueva, 8th Duke of Albuquerque (1619-1676), Viceroy of New Spain (1653-1660) and Sicily (1668-1670). Albuquerque was known to be in Flanders between 1640 and 1643, during which time he was portrayed by siblings Michaelina and Charles Wautier, to whom the painting can now be attributed for stylistic and historical reasons, and supported by evidence of the remains of a signature in the upper left-hand corner of the canvas. This paper traces the career of the Duke of Albuquerque, which is linked to the history of the Spanish monarchy, Flanders, Mexico, and Sicily, highlighting his inclination towards the Fine Arts, whilst delving into his polemic participation in the Battle of Rocroi in 1643.

**Keywords:** Portrait, Flemish Painting, Michaelina Wautier, Charles Wautier, Rocroi, Albuquerque, Cantelmo, Bucquoy.



Gracias a la exposición que el museo MAS y la Rubenshuis de Amberes han dedicado en 2018 a la figura de Michaelina Wautier (Mons, 1604 - Bruselas, 1689)<sup>2</sup>, se ha puesto por fin de relieve la gran calidad de la obra de esta pintora olvidada en la historiografía. El caso de Michaelina interesa porque es insólito. Sorprende que estemos aún en proceso de reconstrucción de la obra de esta mujer pintora, olvidada hasta fechas recientes, que abordó con igual logro todos los géneros de la pintura. La exposición ha destacado también la producción de su hermano, Charles Wautier (Mons, 1609 – Bruselas, 1703), así como las características comunes de sus estilos. Como se ha apuntado sucesivas veces, deslindar la obra de estos hermanos unidos por la pintura es cuestión difícil de resolver<sup>3</sup>; y es que, probablemente, trabajaron mano a mano en más de una ocasión, en una colaboración lógica al compartir vivienda y taller en Bruselas. Hasta el momento sólo podemos atender a las pinturas firmadas por uno y otro; y reunir otras por aproximación estilística. Con motivo de la exposición citada han aflorado importantes retratos, tanto de Charles como de Michaelina, que ponen de manifiesto el renombre que lograron en el género y la relevancia de su clientela: pinturas de imponente calidad en las que inmortalizaron a las más importantes personalidades de su época a nivel internacional, no sólo en el ámbito político, también en el militar y en el intelectual. Dada la jerarquía de los personajes a los que ambos retrataron, la reputación de los Wautier en el género del retrato debió ser grande en su época. Tanto fue así que el pintor Florent de Rieu consagró un elogioso poema a Charles en *Les tableaux parlans du peintre Namurois*

---

<sup>2</sup> K. van der Stighelen (dir), *Michaelina Wautier 1604–1689. Glorifying a Forgotten Talent*, Cat. Exp., (Antwerpen: Rubenshuis-Bai, 2018).

<sup>3</sup> J. Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y el enviado español", *Tendencias del mercado del Arte*, (Abril, 2018), p. 88; *Ídem*, "La Vocación de San Mateo: ¿Charles o Michaelina Wautier?", *Tendencias del mercado del Arte*, (Mayo 2019), pp. 88-92.



Fig. 1. Michaelina y Charles Wautier (posiblemente Michaelina), (aquí atribuido). Identificado aquí como *Retrato de don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque*, ca 1640-1643, lienzo, 68,5 x 56,2 cm. Reino Unido, colección privada.

(1658). Dedicado "A Charles Wautier, pintor de retratos de la ciudad de Bruselas", dice: "Wautier dans l'art de la Peinture / Fait beaucoup plus que la Nature, Puis que comparee à ses traits / elle prise pour ses Portraits"<sup>4</sup>.

### 1. Español el retratado, no el retratador

Tuve ocasión de estudiar de forma detenida el *Retrato de caballero* de colección privada británica, considerado del círculo de Diego Velázquez<sup>5</sup> (Fig. 1). Pudo llevar a confusión la fisonomía del retratado, un hombre de cabello negro y grandes ojos oscuros que tiene aspecto de español y lleva la banda carmesí cruzada al pecho, signo reconocible de los capitanes al servicio de Felipe IV. La obra tiene algo de la imponente realidad que el genial pintor español supo imprimir en sus retratados; una característica común con los pintores flamencos que ha provocado confusiones en más de una ocasión<sup>6</sup>. No obstante, el tipo de retrato, de busto y con ostentación del bastón de mando, no es típico de Velázquez ni de los pintores de su círculo y corresponde, en cambio, a una fórmula muy repetida en grabados flamencos. Tampoco vemos la atmósfera envolvente, la captación del aire intermedio entre el retratado y el espectador, ni los perfiles diluidos que caracterizan los retratos de Velázquez. Hay aquí una plasmación de la materia más aferrada a la tangible realidad que es típica de los maestros del Norte, una precisión en los perfiles y en los encajes de la gorguera que se distancian de lo español. En la obra de Michaelina Wautier se ha dado también la confusión con la pintura española: recordamos el caso del *San Juan Bautista* del museo Lázaro Galdiano de Madrid, atribuido a Juan Martínez Cabezalero hasta su reciente y convincente restitución a la pintora<sup>7</sup>. En el retrato en estudio la autoría de los Wautier se revela, junto a las razones de estilo, a través de la firma parcial que aparece en la parte superior izquierda: "Wa..." (Fig. 2). Ha sido rascada y no era fácil de ver.

El rascado de las firmas fue un fenómeno desafortunadamente frecuente. Con fines especulativos se pedía a los restauradores borrar firmas de pintores que no eran célebres, con idea de hacerlos pasar por otros de mayor fama. Es lo que con toda probabilidad sucedió con la firma de este retrato en el pa-

<sup>4</sup> F. de Rieu, *Les tableaux parlans du peintre Namurois*, (Namur: chez Pierre Gerard, 1658); P.Y. Kairis, "Foisonnement et diversité: les peintres du XVIIe siècle", en VAAA, *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, Cat. Exp., (Liège: Musée de l'Art Wallon, 2000), (Tournai, 2000), p. 338; J. Sanzsalazar, "The influence of Others. The Wautiers, David Teniers and the Archduke Leopold Wilhelm's Theatrum Pictorium", en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, cat. Exp., (Antwerpen: Rubenshuis-Bai, 2018), p. 73, nota 27.

<sup>5</sup> Lienzo, 68,5 x 56,2 cm. Sotheby's, (6.12.2018, lot. n.º 193), Follower of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Portrait of a Gentleman, half-length, with a moustache and Goatee, wearing a hat and armor with a lace collar*.

<sup>6</sup> La confusión entre Gaspar de Crayer y Velázquez ha sido frecuente: M. Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer, pintor de retratos de los Austria", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 151, (1965), pp. 229-244; así como entre Jacob van Oost y Maíno: M. Díaz Padrón, "Retrato de Sir Arthur Hopton y secretario del Meadows Museum restituído a Jacob van Oost", *Archivo Español de Arte*, 82, (2009), pp. 202-212.

<sup>7</sup> Lienzo, 68 x 61 cm. Madrid, museo Lázaro Galdiano, inv. 2145. Van der Stighelen, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 218-221, cat. 14.



Fig. 2. Detalle de la firma rascada (arriba a la izquierda), *Retrato de don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque*.

sado<sup>8</sup>, cuando el nombre de Wautier no resultaba conocido. Al margen de esto, el estilo de los Wautier se reconoce con facilidad, aunque cabe siempre la duda de si sería obra de Charles o de su hermana Michaelina. Por las características del retrato y su cotejo con obras firmadas por ella, cabría pensar que fuera de su mano. La ubicación de la firma, arriba a la izquierda, y la larga extensión de la zona rascada apuntan también a esta hipótesis, pues Michaelina -a juzgar por las firmas conocidas- suele firmar en minúsculas y con el nombre completo, a diferencia de su hermano, que suele firmar con la inicial "C", seguida del apellido "WAUTIER", en mayúsculas. No obstante, existe también la sospecha de que algunas obras firmadas por Charles pudieran ser de la mano de su hermana<sup>9</sup>. Ante estas circunstancias, y dada la similitud de sus estilos, pensamos que, en vez de tratar de deslindar al uno del otro, cabría más bien hablar de los Wautier.

El desconocido caballero es un hombre joven, representado de busto, con cabello largo, sombrero y bigote imperial. Viste armadura, cuello de encaje de valona caída, cruzada al pecho la banda carmesí distintiva de los militares al servicio del rey de España, y lleva en la mano derecha el bastón de mando. Por el estilo y la composición recuerda al *Retrato de caballero* del museo de

<sup>8</sup> Nuestro agradecimiento a Regina Moreira, que nos facilitó el estudio de la pintura en curso de limpieza, confirmando la presencia de la firma y el rascado de la superficie en esta parte del lienzo.

<sup>9</sup> Es el caso, por ejemplo, del *Joven Baco* del museo de Praga (lienzo, 81 x 62 cm. Firmado y fechado en 1652), que de no ostentar claramente la firma "C. WAUTIER", se adscribiría a Michaelina, como bien se ha apuntado K. van der Stighelen, "Michaelina's Versatile Hand. A career without Beginning or End?", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 146, 148.



Fig. 3. Michaelina Wautier, *Retrato de Don Antonio Pimentel de Prado*, firmado y fechado (arriba a la derecha): "Michaelina Wautier 1646". Lienzo, 63 x 56,5 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts (inv. 297).

Bruselas identificado en 2018 con *Don Antonio Pimentel de Prado*<sup>10</sup> (Fig. 3), pintura firmada y fechada: "Michaelina Wautier. 1646"<sup>11</sup>, lo que demuestra – junto con el *Retrato de Andrea Cantelmo* grabado en 1643<sup>12</sup> (Fig. 10)- que desde fechas tempranas Michaelina está en contacto con la élite militar. Son claras las analogías en términos formales, de encuadre, colorido y estilo. El lienzo que nos ocupa tiene la misma anchura y unos cinco centímetros más de alto. Ambas figuras se insertan de idéntica manera en el mismo espacio circundante, sobre un fondo pardo oscuro, como en todos sus retratos conocidos. Especialmente comparable es el tratamiento de los cabellos, la construcción del rostro y el diseño de los ojos, con una acuosidad muy característica que confiere una emotiva profundidad a la mirada, evitando la dirección frontal, como es el caso también en el *Retato de Martino Martini*

<sup>10</sup> Lienzo, 63 x 56,5 cm. Firmado y fechado (arriba a la derecha): "Michaelina Wautier 1646". Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts (Inv. 297). Adquirido en 1812 a M. Thys. H. Fierens-Gevaert, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, (Bruxelles, 1922), p. 232, nº 934; 2ª ed. con A. Laes, 1927, pp. 37, 238, 294. Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y el enviado ...", pp. 88-91, fig. 1; Van der Stighelen, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 162-165, cat. 2.

<sup>11</sup> Durante la exposición de la obra en Amberes en 2018, pudimos observar, en la zona correspondiente a la firma, un recuadro más oscuro indicando que se habían hecho pruebas en la zona. Ignoramos qué ha sucedido en esta parte del lienzo, pero lo cierto es que la firma no era visible.

<sup>12</sup> Inscrito: "Michaelina Woutiers pinxit, Paull. Pontius fecit exc. et EXCELL<sup>me</sup> suae Lub. Mer. Dedicavit. 1643". Hollstein, *Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, XVII, (Amsterdam, 1974), p. 167, nº 61; Van der Stighelen, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 156-161, cat. 1.

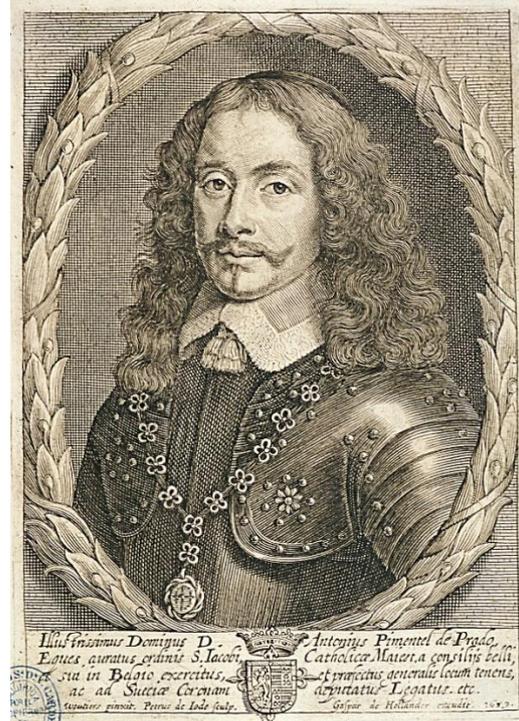


Fig. 4. Pieter de Jode siguiendo a Charles Wautier. *Retrato de Don Antonio Pimentel de Prado*, 1650. Grabado. Madrid, Biblioteca Nacional de España (IH/7299 Colección Carderera. Vtu.ø 297-1)

(1654)<sup>13</sup> y en el de *Pierre Wautier*<sup>14</sup> (Fig. 5). De corte ovalado, el rostro comparte con éstos la plasticidad de las carnaciones, de una tonalidad cálida con realces sonrosados en las mejillas, y el mismo diseño de la barbilla, redonda, así como la atención prestada al tratamiento de las cejas. Comparable es también la valona de encaje que, aunque de diferente diseño, tiene el mismo sostén y relación con el cuello, que proyecta su sombra sobre él, con la irrupción de algunos rizos de los abundantes cabellos de los retratados. Destaca el color rosado de la banda, la misma tinta utilizada en los retratos de *Antonio Pimentel de Prado* (Fig. 3) y del *Archiduque Leopoldo Guillermo de Austria en la batalla de Dunquerque* (1652)<sup>15</sup> (Fig. 6).

<sup>13</sup> Lienzo, 69,5 x 59 cm. Firmado y fechado (arriba a la izquierda): "Michaelina Wautier fecit 1654", y en caracteres chinos (a la derecha, de arriba a abajo): "Wei Kaungguo", junto a la transcripción en latín. Colección privada. L. Huet y J. Grieten, *Oude meesteressen. Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden*, (Leuven: Van Halewyck, 1998), pp. 156-157; Van der Stighelen, en *Cat. Exp.*, 2018, pp. 186-193, cat. 8.

<sup>14</sup> Lienzo, 73 x 58,5 cm. Con el escudo de la familia Wautier (arriba a la izquierda, bajo la capa de pintura). J. Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y la boda de su hermano: historia de un retrato identificado", *Tendencias del mercado del Arte*, (enero 2014), pp. 90-94, fig. 1; Van der Stighelen, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 182-185, cat. 7.

<sup>15</sup> Lienzo, 210 x 120 cm. Supuestamente firmado: "C. Wautier". República Checa, Chateau Hluboká, inv. HL-HL-05510. En 1988 se señaló la presencia de la firma de Charles Wautier: Huet y Grieten, *Oude meesteressen...*, p. 155; información que se transmite en publicaciones posteriores sin ilustrar la pintura, Kairis, "Foisonnement et diversité...", p. 338; Kairis, "Le portrait dans le Namurois au XVII<sup>e</sup> siècle, en Jacques Toussaint (ed.), *Portraits en Namurois*, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), p. 49, n. 22; K. Van der Katlijne van der Stighelen, "Prima inter pares: over de voorkeur van aartshertog Leopold-Wilhelm voor Michaelina Woutiers", in *Sponsors of the past: Flemish art and patronage 1550-1700*, Symposium Katholieke Universiteit Leuven, (14-15 December 2001), (Turnhout: Brepols, 2005), p. 93, nota 19. Más recientemente se reproduce el retrato con una atribución a "J. Wauters", L. Slavicek, *Sobě, umění, přátelům': kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě; 1650-1939*, (Brno, 2007), pp. 19-20; K. Cichrová, *Vlámské tapiserie na zámčích Hluboká a eský Krumlov: Flemish Tapestries at the Castles of Hluboká and eský Krumlov*, Národní památkový ústav, (2014), p. 23, fig. 13, lo que sugiere una lectura



Fig. 5. Michaelina Wautier. *Retrato de Pierre Wautier*, ca 1662, lienzo, 73 x 58,5 cm. Colección privada.

En cuanto a la identidad del retratado, su indumentaria no deja lugar a dudas de que se trata de un alto militar al servicio del rey de España. Dados sus rasgos, muy marcados, teníamos esperanzas de hallar su nombre. Una intensa búsqueda entre posibles candidatos nos permitió dar con un personaje de idénticas características: cejijunto, con los mismos ojos grandes, el cabello largo en bucles, los labios protuberantes, el particular bigote y la perilla. Se trata de Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque, Grande de España, virrey de México y de Sicilia, caballero de la Orden de Santiago (Barcelona, 1619 - Madrid, 1676). Lo reconocimos en un grabado reproducido y publicado por el historiador Galeazzo Gualdo Priorato en 1674<sup>16</sup> (Fig. 8). La cartela que acompaña la imagen de nuestro ilustre personaje en aquella edición yerra en el nombre de pila del retratado, llamándolo Fernando –según su patronímico– en lugar de

---

errónea de la firma. Sin embargo, la jefa de colecciones Ivana Troupová, a quien solicitamos la inspección de la misma, sostiene que tal firma no existe (comunicación escrita, 12.12.2017). Al no tener la posibilidad de comprobarlo en persona, no hemos podido esclarecer la cuestión. En cualquier caso, el retrato se cataloga como anónimo en el museo, junto a una copia de idénticas dimensiones, pero de calidad muy inferior (lienzo, 210 x 120 cm. Hluboká nad Vltavou, inv. HL-HL-03004. El estudio de la cabeza del archiduque, localizado en subasta y atribuido por error a Justus van Egmont, demuestra que el archiduque posó del natural, Sanzsalazar, "The influence of Others...", p. 70-73, fig. 6, 8, 9.

<sup>16</sup> "D FERNANDO DELLA CVEVA DVCA DI ALBVRQVE / QVE, GRANDE DI SPAGNA DI PRIMA CLASSE, VICERE / E CAPITAN GENERALE DEL REGNO DI SICILIA / MAGGIORDOMO MAGGRE DELL'AVGVSTISSIMA IMPERATRICE: MARGHERITA NELL SVO VIAGGIO DA SPAGNA IN TIROLO". *Historia di Leopoldo Cesare descritta dal co. Galeazzo Gualdo Priorato...*, parte terza, (In Vienna d'Austria: appresso Gio. Battista Hacque, 1674), pp. 48-49.

Francisco, siguiendo sus títulos y la alusión a la infanta Margarita, a quien el duque acompañó en su largo viaje a Viena en 1666 para encontrarse con su tío y esposo, el emperador Leopoldo I. Si bien no hay inscripción que informe del artista que ejecutó el grabado ni del pintor, otros retratos grabados del mismo volumen llevan la inscripción "Corn. Meÿsens Fe.", atestiguando de la autoría del grabador Cornelis Meÿsens, de quien se conocen, de otra parte, varios grabados siguiendo retratos de los Wautier<sup>17</sup>. La misma imagen, pero sin la cartela, fue reproducida por Fernández Duro en la contracubierta del volumen que dedicó a este personaje en 1885<sup>18</sup>.

El caballero es más conocido por haber sido virrey de México (1653-1660). De hecho, es muy elocuente el cotejo con los dos retratos del virrey que se conocían hasta hoy, obra de un anónimo pintor del México virreinal<sup>19</sup> (Fig. 9). Si bien sus facciones parecen suavizadas y embellecidas en el retrato que nos ocupa, el bigote, la perilla, los labios, la nariz, los ojos grandes y las pobladas cejas resultan inconfundibles. La frente ancha queda disimulada en el retrato de Wautier por el sombrero. Tanto en el óleo mexicano como en el grabado, don Francisco ostenta en el pecho la cruz de Santiago, honor que recibió en 1635<sup>20</sup>. No obstante, este detalle se omite en el óleo de Wautier. No sabemos si por mera coincidencia, pero recordamos que igualmente se prescinde de esta condecoración en el *Retrato de Don Antonio Pimentel de Prado*, (Fig. 3) también poseedor de la encomienda en el momento que posa para Michaelina Wautier en 1649; detalle presente, sin embargo, en el grabado del mismo personaje (Fig. 4), obra de Pieter de Jode ejecutada –como indicaría la inscripción "C. Woutiers pinx"– a partir de un retrato de Charles Wautier que no habría llegado a nosotros<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Sanzsalazar, "The Influence of Others...", p. 82, nota 30; Kairis, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 268, 272, cats. 28, 30.

<sup>18</sup> C. Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque. Informe en desagravio de tan ilustre Prócer*, Memorias de la Real Academia de la Historia, tomo X, (Madrid: Academia de la Historia, 1885).

<sup>19</sup> (1). Lienzo, Medidas desconocidas. Con la inscripción: "DON FRANCISCO FERNANDEZ D LACVEVA DUQV / ALBVRQVERQ. GENTILHOBRE D LA CAMARA DL EXERCICIO DSV / MAGESTAD, VIREI CAPP<sup>N</sup>. G<sup>L</sup> DLA NVEVA ESPANA, i CAPP<sup>N</sup> G<sup>L</sup> PERPETVO / D LAS GALERAS D ESPANA SVDAD 34 ANOS ENTRO ANO D 1653". México, Secretaría de Cultura, Salón de Cabildos. (2) Lienzo, 100 x 74 cm. Con la inscripción: "D.D. franciscus fernandes de la Cueba. Dux de albur / querque 22ProRex U dux Generalis Ano 1653". México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Este lienzo repite la misma figura, pero sobre fondo neutro. Véase F. Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, (Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016), pp. 113-119, figs. Nuestro agradecimiento a Francisco Montes González, que nos proporcionó una copia de su libro, así como la imagen ilustrada (comunicación escrita, 31.03. 2020).

<sup>20</sup> *Sección de órdenes militares: índice de expedientillos y datas de hábito de caballeros en Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa*, (Madrid: Archivo Histórico Nacional, 1976), Expediente 2935.

<sup>21</sup> Con la inscripción: "Illustrissimus D. Antonius Pimentel de Prado Eques auratus S. Jacobi Catholicae Maiest. a consiliis belli et sui in Belgio exercitus et praefectus generalis locum tenens ac ad Sueciae Coronam deputatus Legatus etc"; y debajo "C. Woutiers pinx. Petrus de Iode sculp. Gaspar de Hollander exc. 1650". Madrid, Biblioteca Nacional de España (IH/7299 Colección Carderera. Vtu.ø 297-1); también en Londres, British Museum, inv. 1891,0414.169. El ejemplar de la BNE se conserva en el volumen publicado por Pieter de Jode del *Theatrum pontificum, imperatorum, regum, ducum, principum, etc. pace et bello illustrium*, (Antuerpiae: apud Petrum de Iode, 1651), parte de un conjunto de 181 retratos y dos grabados alegóricos de la muerte y la fama. Véase Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y el enviado...", p. 89, señalando ediciones de Johannes Meÿsens, Th. Van Merlen y Gaspar Hollander; Kairis, en *Cat. Exp.*, 2018, p. 268, cat. 29 (edición de Van Merlen).



Fig. 6. Charles Wautier. *Retrato del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria vencedor de la Batalla de Dunquerque en 1652*. Supuestamente firmado: "C. Wautier", lienzo, 210 x 120 cm. República Checa, Chateau Hluboká, (inv. HL-HL-05510)

Nos preguntamos si el grabado de Albuquerque -sin inscripción que testimonie de su autoría- no derivaría también de un retrato de los Wautier como éste, como parecen indicar las fuertes analogías. Sucede a menudo que, a medida que se publican los grabados en ediciones más tardías, se omiten las inscripciones que recuerdan los nombres del pintor y/o del grabador. Es lo que se ha observado, por ejemplo, al comparar los cinco grabados conocidos con el *Retrato de Andrea Cantelmo*: la inscripción "Michaelina Woutiers pinxit" presente abajo a la izquierda en la primera edición de 1643 (Fig. 10), cambia de ubicación y de tamaño en ediciones posteriores para terminar por desaparecer por completo<sup>22</sup>. En el caso del *Retrato de Antonio Pimentel de Prado* nos preguntamos si hay que dar crédito a la inscripción "C. Woutiers pinx" del grabado y concluir que Charles Wautier realmente ejecutó un segundo retrato al óleo, o si el grabado parte del único

<sup>22</sup> Van der Stighelen, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 160-161, figs. D-H.



Fig. 7. Charles Wautier. *Retrato del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria*, 1652, lienzo, 43 x 34,2 cm.  
Paradero desconocido

retrato conocido, firmado por Michaelina, introduciendo cambios de indumentaria y accesorios. Estos interrogantes quedarían resueltos si apareciera un retrato repitiendo el modelo del grabado, pero las evidencias hasta ahora disponibles son prueba de cómo la producción de estos hermanos está profundamente imbricada.

## 2. Momento y circunstancias

El VIII duque de Albuquerque estuvo en Flandes entre finales de 1640 y finales de 1643, momento en el que pudo posar para los Wautier. Esto implica que el retrato en cuestión es anterior al de *Don Antonio Pimentel de Prado* (1646) y contemporáneo al del general *Don Andrea Cantelmo*. De hecho, creemos posible que Albuquerque acudiera a los Wautier por recomendación de este general, pues ambos se conocían y coincidieron en Flandes al servicio de la corona de España en los mismos momentos, colaborando estrechamente en la Batalla de Rocroi (1643): Albuquerque como General de la caballería de los Estados de Flandes, y Cantelmo como Maestre de Campo General de la caballería de Brabante. Otros nexos posibles estarían en la propia familia Wautier, ya que varios de los hermanos hicieron carrera militar: Jacques Wautier (1602-1656) sirvió en Madrid en el cuerpo de archeros de la Guardia Real hasta su muerte (1615-1656), siendo ennoblecido en



Fig. 8. Anónimo (siguiendo a Wautier ?), *Retrato de Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Albuquerque*. Grabado 1674. Madrid, Biblioteca Nacional

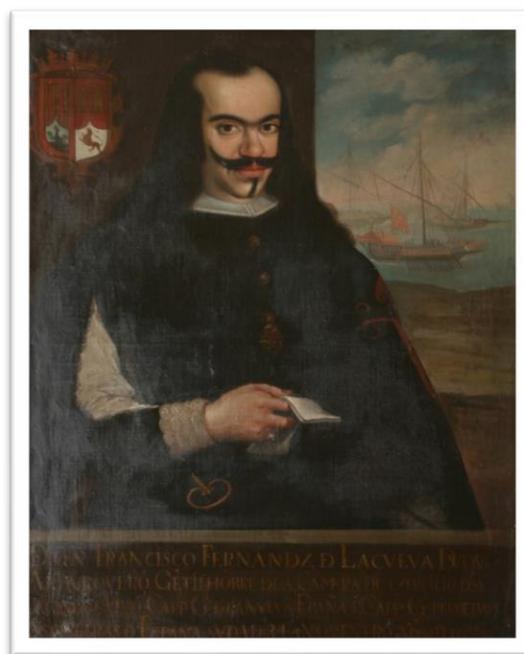


Fig. 9. Anónimo novohispano. *Retrato de Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Albuquerque*, 22 Virrey de Nueva España (1653-1660). México, Salón de los cabildos

1628<sup>23</sup>; y Pierre II Wautier (1611-1662) estaba en la caballería de Flandes, primero como soldado y después como capitán (1654)<sup>24</sup>.

En 1638 Albuquerque había destacado en la batalla de Fuenterrabía contra los franceses. Al volver a Madrid, ofreció al rey "ir donde le mandare"<sup>25</sup>. El rey decidió enviarlo a Flandes, a donde llegó a finales de 1640, recibiendo a los pocos meses el mando del Tercio de Saavedra<sup>26</sup>. Tenía poco más de veinte años. Luchó en las campañas de 1641, señalándose en la defensa de la Ribera del Saso contra los holandeses. Demostró tanto valor en la Batalla de Chate-

<sup>23</sup> J. Hortal Muñoz, *Las Guardias reales de los Austrias hispanos*, (Madrid: Polifemo, 2013), pp. 141, 161, 165, 1044; K. van der Stighelen, "Growing up with Eight Brothers. A Biographical Exploration", en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, Cat. Exp., (Amberes 2018), pp. 15-39. 2018, p. 20-21.

<sup>24</sup> Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y la boda...", pp. 90-94.

<sup>25</sup> *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Tomo XV, (Madrid, 1862), Madrid y agosto 24 de 1639, (legajo suelto, nº 1, fol. 429), A. Rodríguez Villa, "El Duque de Albuquerque en la Batalla de Rocroy. Impugnación a un artículo del Duque de Aumale sobre esta batalla y noticia bibliográfica de aquel personaje", (Madrid: Imprentas D. G. Hernando, 1884), en Cesáreo Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque. Informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, (Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884), p. 337, seguido de un informe de Cesáreo Fernández Duró, pp. 358, y ss.

<sup>26</sup> Rodríguez Villa, "El Duque de Albuquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 326.



Fig. 10. Paulus Pontius siguiendo a Michaelina Wautier. *Retrato de Andrea Cantelmo*, 1643. Colección privada

let<sup>27</sup> (1642), que recibió carta del rey, informado de sus heroicos hechos, agradeciéndole su coraje<sup>28</sup>.

### 3. La polémica participación en la Batalla de Rocroi (1643)

La misión más rememorada del duque de Alburquerque en tierras flamencas fue su participación en la Batalla de Rocroi el 19 de mayo de 1643, que conllevó la derrota para el ejército español. Las noticias de la época destacan que Alburquerque fue acompañado por el conde de Fontana, “flamenco, soldado viejo y de mucha experiencia”<sup>29</sup>. Se trata de Paul-Bernard, conde de Fontaine (Lorena, 1566 – Rocroi, 1643)<sup>30</sup>, Maestre de Campo al

<sup>27</sup> Melo señala a “Alburquerque, también con la espada en la mano, cumpliendo con las obligaciones de la sangre”, “Carta de Don Francisco de Melo al Rey, Madrid y 11 de junio de 1642”, en *Memorial histórico español...*, Tomo XIX, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1865), p. 265.

<sup>28</sup> “D. Francisco de Melo alaba mucho el valor con que habéis procedido ...” y el “ejemplo que dais para que se alienten todos”, (“Carta de Felipe IV a Alburquerque, de Molina á 2 de julio de 1642”, original en el archivo de la casa de Alburquerque; en *Memorial histórico español...* Tomo XIX, (1865), p. 463; Rodríguez Villa, “El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroi...”, p. 338.).

<sup>29</sup> Carta de Madrid y mayo 19 de 1643, en *Memorial histórico español...*, Tomo XVII, (1863), p. 95.

<sup>30</sup> La carrera de Paul Bernard, Conde de Fontaine o Fontana –cuyo título se españolizó llamándolo Conde de Fuentes– se ha confundido con la de Pedro Enríquez de Acevedo, conde de Fuentes de Valdeopero (Zamora, 1525- Milán, 1610), que estuvo en los Países Bajos entre 1592 y 1596 (H.-L.-Gustave baron Guillaume, “Fontaine (Paul-Bernard, comte de)”, en *Biographie Nationale publiée par l’Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tome septième, (Bruxelles, 1883), p. 191; Ch. Guyoit y L. Germain de Maily, “Paul-Bernard comte de Fontaine, tué à la bataille de Rocroi en 1643”, *Mémoires de la société d’Archéologie Lorraine et du musée historique de Lorrain*, 3e série, n ° XIV (1886),



Fig. 11a. A Boudan. *Rocroi, o Les Heureux commencements du règne de Louis XIII sous la généreuse conduite du duc d'Enguien*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, (RESERVE QB-201 (37)-FOL)

mando de la infantería de Flandes que, inválido, dirigiendo sus ejércitos desde una silla, murió en la batalla; detalle que no omiten los grabados franceses, incluyendo la leyenda "Muerte de Fontana Mariscal de Campo General del Ejército de España. Matado en su silla"<sup>31</sup> (Figs. 11a y 11b). Alburquerque está representado poco más arriba, retirándose con el resto de la caballería. Un

pp. 301-336.; L. Van Meerbeeck, "Un officier Lorrain au service des Pays-Bas, Paul-Bernard de Fontaine d'après des documents inédits (1596-1643)", *Revue Internationale d'Histoire Militaire*, (1965), pp. 302-320. A este respecto recordamos que el genealogista Goethals señala que el padre de los Wautier -Charles Wautier (†1617)-, habría sido "paje del marqués de Fuentes" ("Seigneur de Ham-sur-Heur, page du marquis de Fuentes, vice-roi de Naples, mort le 24 novembre 1617 et enterré à l'église Saint-Nicolas de cette ville (Mons)"; F.V. Goethals, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique*, vol IV (Bruxelles: Polack-Duvivier, 1852), p. 464). Eso significaría que Charles Wautier padre habría estado en el entorno del dicho Pedro Enríquez de Acevedo poco después de su primer matrimonio en 1593 (Van der Stighelen, "Growing up with Eight Brothers...", (2018), p. 17, señala varios errores transmitidos por Goethals). La coincidencia del nombre nos trae la duda de si el Fuentes señalado por Goethals podría ser Paul Bernard, o el padre de éste, François de Fontaine, conde de Fontaine, Señor de Cierges en Champagne, mayordomo del duque de Lorena que ocupó grandes puestos políticos y militares.

<sup>31</sup> "Mort du Comte de / Fontaine Mareschal de Camp / General de L'armée d'Espagne / Tué dans sa Chaise". Con la inscripción "A. Boudan excudit Cum Privilegio Regis", y bajo el título: *Les Heureux commencements du règne de Louis XIII sous la généreuse conduite du duc d'Enguien*. Collection Michel Hennin, Estampes



Fig. 11b. A Boudan. *Rocroi, o Les Heureux commencements du règne de Louis XIII*, detalle.

retrato grabado de Fontana, con armadura, casco y bastón de mando, fue incluido en el *Theatrum pontificium imperatorum, regum, ducum, principum* editado por Peter de Jode en Amberes en 1651<sup>32</sup> (Fig. 12).

La participación de Alburquerque en Rocroi fue muy polémica. Cuentan las crónicas que erró don Francisco de Melo (Estremoz, 1597 –Madrid, 1651), Capitán General de los Estados de Flandes, en ponerlo por General de la caballería de Flandes; pues era uno de los “cabos principales que no tenían la experiencia ni la inteligencia que los oficios requerían”; insinuando que la razón estaba en que pretendía a su hija -“dicen trata de casarse con una hija suya”<sup>33</sup>-. Pero el propio Alburquerque se defiende, y afirma que sus puestos se los ganó “subiendo sus escalones” y que cuando lo nombraron General de la caballería de Flandes, lo había sido antes de la de Milán<sup>34</sup>. Las fuentes in-

*relatives à l'Histoire de France*, Tome 37, Pièces 3305-3407, période: 1643. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-201 (37)-FOL.

<sup>32</sup> De Jode, *Theatrum pontificium...*, 1651, pl. 101; con la inscripción: “EXCELLENTISSIMVS DNS PAVLVS BERNARDVS / COMES DE FONTAINE, & CATHO. MA. /TIS PER / BELGIVM GNALIS PRÆFECTVS”, y “P. De Iode ex.”. Amberes, Museum Plantin Moretus, inv. PK.OPB.0134.102. Hollstein, *Dutch & Flemish...*, IX, p. 220, nº 205-384. Existe otro retrato distinto grabado por Lucas Vorsterman, Hollstein, *Dutch & Flemish...*, XLIII, nº 158.155.

<sup>33</sup> Madrid y Julio 28 de 1642, en *Memorial histórico español...*, Tomo XVII, p. 163 (pp. 159–167); J.F. Monlezun, *Batalla de Rocroi*, (Paris, 1877), p. 7.

<sup>34</sup> “Ninguno de los puestos que he tenido me le ha granjeado la atención de lo que soy. A todos he subido tan por sus escalones, que para ser maestro de campo serví dos campañas con una pica. El puesto de general de la caballería de Milán tampoco se dió al duque de Alburquerque, sino al maestro de campo más antiguo de todos los Tercios españoles. El cargo de general de la caballería de Flandes, me halló ya general de la de Milán”, *Memorial del duque de Alburquerque representando sus servicios y pretendiendo al virreinato de Nueva España, enviado a Felipe IV*, sin fecha (debe datar de a poco de su vuelta España, la última campaña que menciona es la de Rocroi), Archivo de la Casa de Alburquerque; Rodríguez Villa, “El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...”, (1884), p. 339, 378.



Fig. 12. Pieter de Jode II siguiendo a anónimo. *Retrato de Paul-Bernard, conde de Fontaine*. Grabado. Anterior a 1651. Amberes, Museo Plantin Moretus, (inv. PK.OPB.0134.102)

dican que Alburquerque estaba al mando de una compañía que había costado él mismo<sup>35</sup>, pero también que había sido decisivo el apoyo del conde-duque de Olivares, quien insistía desde 1640 en que “el duque de Alburquerque ha dado muestras de valor personal, y es mozo, y parece de buen aliento”; alegando que su valor se vio en el sitio de Fuenterrabía, por lo que se le podría “enviar á Flandes, y que sirva con dos compañías de caballos, y después mudarle a la infantería”<sup>36</sup>.

En la *Relación* del Secretario de los Avisos secretos de Guerra don Juan Antonio Vincart, se da detallada cuenta al rey de los sucesos de armas de ese año de 1643<sup>37</sup>. Melo había dado dineros para remontar la caballería, para reclutar a maestros de campo y coroneles en vistas de la campaña venidera. Ordenó Melo diferentes plazas de armas, una en el país de Artois, donde mandaría el duque de Alburquerque; otra en Henao, donde mandaría Charles

<sup>35</sup> Rodríguez Villa, “El Duque de Alburquerque...”, p. 337; Monlezun, *Bataille de Rocroi...*, (1877), p. 7.

<sup>36</sup> “lo que hay que considerar es la forma de encaminarle al servicio, si ha de ser por la caballería ó por la infantería”, *Consulta original del Consejo de Estado, fecha en Madrid á 9 de Marzo de 1640, sobre la necesidad de que se emplease la Nobleza en el ejercicio de las armas*, en Antonio Cánovas del Castillo, *Estudios del reinado de Felipe IV*, tomo II, (Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1988), pp. 396-397 ; Fernando González de León, *The road to Rocroi, Class, Culture and Command in the Spanish Army of Flanders, 1567-1659*, History of Warfare 52;( Leiden-Boston: Brill, 2009), p. 282.

<sup>37</sup> J. A. Vincart, *Relación de los sucesos de armas de S. M. Don Felipe IV, nuestro Señor, gobernadas por el Excmo. Sr. D. Francisco de Melo, marqués de Tordelaguna, conde de Assumar, del Consejo de Estado de S. M., Gobernador, Lugarteniente y Capitán General de los Estados de Flandes y de Borgoña, de la Campaña del año de 1643, dirigida à S. M. por Juan Antonio Vincart, Secretario de los Avisos Secretos de Guerra*, Colección de documentos inéditos para la Historia de España, tomo 75, (Madrid: Academia de la Historia, 1880), pp. 417-469.



Fig. 13. Pieter de Jode II siguiendo a Charles Wautier. *Retrato de Charles Albert de Longueval, III conde de Bucquoy*. Grabado. Anterior a 1651. Ámsterdam, Rijksmuseum, (inv. RP-P-1937-843)

Albert de Longueval III conde de Bucquoy (Artois, 1607- Mons, 1663); el conde Ernst de Isenburg (Renania, 1584- Bruselas, 1664) entre los ríos Sambre y Mosa; en Luxemburgo el barón de Jean Georges de Beck y Capelle (Pfaffenthal, 1588 – Arras, 1648); y en Lens Claude Lamoral I<sup>er</sup> príncipe de Ligne (Beloeil, 1618 – Madrid, 1679). Fontana debía enfrentarse contra el ejército de Francia, y Andrea Cantelmo, al mando del ejército de Brabante, contra el de Holanda<sup>38</sup>.

Antes de salir de Bruselas el 15 de abril, Melo nombró a Albuquerque General de la caballería de los Estados de Flandes<sup>39</sup>, retirando de ese puesto a Bucquoy; una medida inexplicable<sup>40</sup> que habría avivado el desánimo de las tropas valonas<sup>41</sup>. Que Bucquoy era “el caballero del país más bien visto del pueblo” se comenta en carta del Secretario de Estado y Guerra en Flandes - Francisco de Galarretta (Vitoria, 1602-1659). Un grabado de Bucquoy con la

<sup>38</sup> H. d'Orléans, *duque de Aumale, Histoire des princes de Condé pendant le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, t. IV, (Paris, 1886), p. 52.

<sup>39</sup> Vincart, *Relación... de 1643...*, p. 420.

<sup>40</sup> Aumale tacha la medida de inexplicable y apunta al desánimo que provocó en las tropas, Aumale, *Histoire des princes...*, p. 53.

<sup>41</sup> “...una de las cosas que mas ha exasperado los ánimos de esta gente, y ha perdido la buena voluntad que mostraban a D. Francisco (de Melo), ha sido ver el puesto de la caballería en manos del Duque de Albuquerque, cuya elección atribuyen à diligencias suyas por fines de propia conveniencia, en que hasta ahora no hallo ningún fundamento, pero el pueblo difícilmente retrocederá este sentir”, “Carta de Francisco de Galarretta al Secretario Andrés de Rozas, fecha en Bruselas el 19 de Agosto de 1643”, en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, t. LIX, (Madrid, 1873), p. 259, Gachard, *Les bibliothèques*, (1875), pp. 500-502.

inscripción "Charles Wautier pinxcit"<sup>42</sup>, (Fig. 13) demuestra que los Wautier lo conocían y lo retrataron -en un óleo que no ha llegado a nosotros-, utilizando el mismo esquema del *Retrato del duque de Alburquerque*. El grabado no sólo confirma las relaciones de los Wautier con la élite militar<sup>43</sup>, también con varios protagonistas de la Batalla de Rocroi. Cantelmo, Bucquoy y Alburquerque solicitaron sus servicios, probablemente en los mismos momentos, y quien sabe si guiados por la recomendación, por la emulación o por competir. El nombramiento de Alburquerque en 1643 provocó el descontento manifiesto de Cantelmo que, habiéndolo tenido bajo su mando, se negaba ahora a seguir sus órdenes<sup>44</sup>. Bucquoy, en cambio, habría manifestado no tener quejas, sabiendo que Alburquerque "desea servir, y aunque conoce es mozo, ve que se han dado puestos a quien no peina mas canas"<sup>45</sup>. Así, el secretario de guerra recomienda que el rey escriba a Alburquerque "mostrándole satisfacción de su celo y puntualidad"<sup>46</sup>.

En la plaza de Artois, Alburquerque estaba al mando de seis tercios de españoles, tres de italianos, y tres de valones<sup>47</sup>. Había que entrar en Francia para resistir mejor a los franceses y pelear con ellos. Con tal fin, Melo eligió la ciudad de Rocroi por la cercanía de la ribera del Mosa para los víveres, y porque desde allí se podrían abrir más fácil camino a Francia, sabiendo que en esa plaza había muy pocos soldados franceses. Si bien no fue difícil apresarlos, al ser "de tal manera sorprendidos de la inopinada llegada de este ejército español"<sup>48</sup>, los españoles se confiaron y subestimaron las fuerzas del oponente: "nadie podía creer que los cuerpos de ejército franceses podrían juntarse en tan poco tiempo"<sup>49</sup>. Como los franceses avanzaban, Melo resolvió con Alburquerque y Fontana estudiar los puestos más ventajosos para esperarlos<sup>50</sup>. Pensando que no era digno del ejército de su majestad católica aparentar miedo esperando, resolvió salir a encontrarlos. Así, mandó formar

---

<sup>42</sup> Inscrito en la cartela "CAROLVS ALBERTVS DE LONGVEVAL COMES DE BVQVOY / ET DE GRATZEN, BARO DE VAVX ET DE / ROSENBERGHE COMIT: HANNONIAE GVBERNATOR". Abajo, a la izquierda: "Charles Wautier pinxcit", y a la derecha: "P. de Iode sculp". Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1937-843. Incluido en De Jode, *Theatrum pontificum*, (1651); Hollstein, *Dutch & Flemish*, IX, p. 217; Kairis, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, p. 268, cat. 31.

<sup>43</sup> Se ha señalado un cierto número de retratos del Castillo de Beloeil, con importantes personajes de la élite militar: *Conde Ferdinand-Gaston Lamoral de Croÿ et du Roeulx* (lienzo, 103 x 85 cm. Cliché kik-irpa: b189948); *Jean Charles de Watteville, Marqués de Conflans y Conde de Bussoleno* (lienzo, 118 x 92 cm. Cliché kik-irpa b189950); *Eugène de Berghes, conde de Grimberghen* (lienzo, 111 x 89 cm. Cliché kik-irpa b189935); *Ferdinando Carlo Gonzaga, Duque de Mantua y Montserrat* (Lienzo, 120 x 91 cm. Cliché kik-irpa b189932); Sanzsalazar, "The influence of Others...", p. 82, notas 29, 30.

<sup>44</sup> Las quejas de Cantelmo figuran en carta de Melo del 15 de abril de 1642: Valladolid, Archivo General de Simancas (E 2259, CCE 23-5-1943), y de Felipe IV a Melo, 5-7-1943 (AGS E 2250); citado por González de León, *The Road to Rocroi...*, p. 283, nota 15.

<sup>45</sup> "Carta de Francisco de Galarreta de 1643...", p. 260.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>47</sup> Vincart, *Relación... de 1643...*, p. 421; Aumale, *Histoire des princes*, p. 50.

<sup>48</sup> Vincart, *Relación... de 1643...*, p. 425.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 426.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 430.

los batallones de infantería con la caballería a ambos lados, disponiendo un frente muy grande y pensando siempre que la intención del enemigo era sólo de socorrer la plaza y no de aventurarse en una batalla. Pero los franceses se pusieron en postura de querer embestir. Cuenta Vincart que fue entonces cuando el duque de Alburquerque, que luchaba al costado izquierdo contra la caballería francesa, exclamó: "Agora es tiempo de hacer como quien somos"<sup>51</sup>. Y así hizo, rompiendo la vanguardia de la caballería e infantería francesas, dejando muchos enemigos muertos y otros pidiendo cuartel. Otro tanto hizo el conde de Isenburg con la caballería de Alsacia.

Los ejércitos franceses estaban muy debilitados y los soldados de Felipe IV cantaban victoria "echando sus sombreros en lo alto"<sup>52</sup>. Pero los enemigos doblaron la carga, y la infantería española empezó a desordenarse. La lucha fue muy sangrienta, resultando numerosas muertes. Melo mandó a Alburquerque y a sus tenientes a avanzar las tropas de reserva, pero "vinieron tantos escuadrones y batallones de caballería e infantería francesa a embestirles que rompieron otra vez todos los escuadrones"<sup>53</sup>. Se produjeron muchas pérdidas por el lado español y -nos cuenta Vincart- que cuando ya se estaban retirando aún se "toparon al duque de Alburquerque con la espada en la mano" queriendo juntar escuadrones<sup>54</sup>, pero no hallando sino oficiales y capitanes sin soldados. Como ya no había más caballería en pie, el duque de Alburquerque, que había sido herido de un mosquetazo en la pierna, fue forzado a retirarse. El ejército español fue cercado por todas partes. Se vieron obligados a ceder a la siniestra fortuna de la guerra y hacer su retirada.

#### 4. Una reputación desprestigiada

En el siglo XIX, la versión francesa del duque de Aumale cuenta, no obstante, que Alburquerque salió huyendo velozmente durante 32 kilómetros<sup>55</sup>, haciéndole responsable de la derrota. Ante tal acusación de cobardía se indigna y arremete el historiador español Rodríguez Villa en un artículo en que toma la defensa de Alburquerque, e insiste en su valor basándose en los testimonios históricos de Vincart y de Francisco Dávila Orejón Gastón<sup>56</sup>. En efecto, éste también afirma respecto al Tercio del duque de Alburquerque "que todo un ejército vencedor los respetó por unido y bien ordenado"<sup>57</sup> y que, al contrario, cuando ya casi estaban vencidos, "solo se mantenía el escuadrón del tercio que había sido del Señor Duque de

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 434.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 435.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 438; Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 343.

<sup>54</sup> Vincart, *Relación... de 1643...*, p. 438.

<sup>55</sup> "Albuquerque, entraîné par les fuyards, arrivait à Philippeville [32 km de Rocroy] dès huit heures du matin. 'Il a dû partir de bonne heure et aller vite', ajoutait Fabert en donnant ce renseignement à Mazarin" en Aumale, "La première campagne de Condé", *Revue des Deux Mondes*, 3eme période, tome 56, (1883), p. 735, nota 22.

<sup>56</sup> Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 333.

<sup>57</sup> F. Dávila Orejón Gastón, *Política y mecánica militar para sargento mayor de Tercio...*, (Madrid, 1669), p. 188.

Albuquerque<sup>58</sup>. Tras la protesta de Rodríguez Villa, Aumale se disculpa en cierto modo y explica haber dado crédito a una carta enviada a Mazarino en la que se señala la huida de Albuquerque<sup>59</sup>, en una memoria que aseguraban verídica<sup>60</sup>. En el grabado de *La Batalla de Rocroi* que editó en Ámsterdam Jan van Hilsten<sup>61</sup> (1643) se lee el nombre del duque de Albuquerque abajo a la izquierda, pero no se sabe si se trata del hombre derribado en el suelo junto a su caballo o del que, montado, emprende la retirada ante la embestida del mariscal de Guisa.

En el siglo XVII se especulaba ya sobre el valor de Albuquerque y su responsabilidad en la derrota de Rocroi. De hecho, el propio Albuquerque, en carta dirigida al Rey con posterioridad, se justifica e insiste en su servicio al rey en esta ocasión: "Ningún día me he debido tanto al servicio de S. M." – escribe-; no hubo "peligro que yo no buscara para mejorar el estado de la batalla", perderla no "dependió de mi (...) ni de medios humanos"<sup>62</sup>. Según Vincart el éxito de los franceses estuvo en que los escuadrones de caballería venían mezclados con los de infantería; de tal manera que, estando un escuadrón de caballería roto, podía retirarse tras la infantería, rehacerse y volver a pelear<sup>63</sup>. Pero la idea de que Albuquerque era el responsable de la derrota corría en Flandes<sup>64</sup>. Hubo incluso falsos rumores de que los españoles habían asesinado a Bucquoy por burlarse de Albuquerque y culparlo de perder la guerra pese a haberle quitado el puesto<sup>65</sup>. Mientras, en España se desmentía "que la caballería dejase de pelear por haberle dado por general a Albuquerque", y se afirmaba "que es señor bien quisto y valiente", que fue uno de los muchos "cabos y personas de cuenta que salieron heridos". Se culpaba de la derrota al "improviso", que fue lo que "los agallinó" –se dijo<sup>66</sup>. En cualquier caso, tras la pérdida en la batalla de Rocroi, el Rey recibió buenos

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>59</sup> "Nous croyons avoir rendu à l'armée espagnole de Rocroy et à ses chefs une éclatante justice; nous en avons parlé, non seulement avec respect, mais avec admiration" en Aumale, *Histoire des princes...*, p. 508.

<sup>60</sup> Carta enviada por Fabert, desde Sedan, el 31 de mayo de 1643, con Memoria de la que dice: "l'on m'a assuré estre véritable", dando cuenta de la Infantería que escapó del combate de Rocroi, siendo después apresados y conducidos a Philippeville: "Le Duc d'Albuquerque, général de cavalerie, arrive à Philippeville avant huit heures du matin; pour cela il fallut partir de bonne heure et aller viste" Aumale, *Histoire des princes...*, pp. 506-508).

<sup>61</sup> Papel, 418 x 432 mm. Fechado en 1643. Se atribuye a Salomon de Bray. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-81.522. (En red: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.462527>, consultada 14 de mayo de 2019).

<sup>62</sup> *Representación*, original en el archivo de Albuquerque, citada por Rodríguez Villa, "El Duque de Albuquerque en la Batalla de Rocroi...", p. 345.

<sup>63</sup> Vincart, *Relación... de 1643...*, p. 444.

<sup>64</sup> La decisión de sustituir a Bucquoy por Albuquerque al mando de la caballería se vio como causa de la derrota. Johan Van den Sande, *Belgicarum historiarum epitome: quâ initium, progressus & exitus motuum atque discordiarum lucidè demonstrantur, ab anno 1566 ad 1648*, (Ultrajecti: apud Joannem à Waesberge, 1652), p. 358.

<sup>65</sup> "Le bruit court ici que les Espagnols ont assassiné le Comte de Bucquoy, pour s'estre moqué du Duc d'Albuquerque, de ce qu'il lui avoit osté la charge de Général de la cavallerie Espagnole, pour s'enaquiter si mal qu'il avoit fait. Le mesme bruit ajouste que les amis du Comte de Bucquoy pour vanger sa mort, ont aussi tué le Duc d'Albuquerque", en Carta desde Guise, el 25 de mayo de 1643, T. Renaudot, *Recueil des gazettes et nouvelles...*, (Paris, 1643), p. 450.

<sup>66</sup> "... y el hallarse desordenados y cebados en el saco y despojo de los que habían vencido: cosa fea, pero vista infinitas veces", "Capítulos de una carta de 3 de Julio de 1643, de lo mas nuevo que ha habido en la villa de Madrid y Ciudad-Real", en *Memorial histórico español...*, Tomo XVII, p. 144 (143-145); Rodríguez Villa, "El Duque de Albuquerque en la Batalla de Rocroi...", p. 346.

informes sobre Albuquerque y le escribió de nuevo agradeciéndole “el valor y zelo de mi servicio que mostrays en todas ocasiones”, esperando que su “exemplo animará á todos á cumplir con sus obligaciones”<sup>67</sup>.

Albuquerque, por su parte, a los pocos días de la batalla había escrito a Olivares una larga carta en la que relataba su vivencia, pidiéndole que la divulgara para que la verdad fuera conocida por todos<sup>68</sup>. Le echa la culpa de la derrota a Fontana<sup>69</sup>, a quien “Dios le auia dado ciencia infusa para herrarlo todo”. Añade que con decir que dirigía sus ejércitos desde una silla (Fig. 11a y 11b), “está dicho todo”<sup>70</sup>. Albuquerque asegura que Fontana era “tan porfiado” que no escuchaba sus advertencias de los peligros, y que todas salieron verdaderas. Critica la mala forma “con que estaba dispuesto el ejército, que parece imposible que pudiese herrar un niño, quanto mas un hombre tan viejo como Fontana”<sup>71</sup>. Albuquerque afirma que Fontana “nunca se persuadía a que el enemigo nos auia de dar la batalla”, y que como no le hizo caso cuando le aconsejó disponerlos mezclando los batallones, avisó a sus capitanes: “Presto veremos que el enemigo nos ataca y nos corta ganándonos la retaguardia y la victoria”; lo que sucedió “al pie de la letra”<sup>72</sup>. Los grabados franceses muestran que no hicieron caso a Albuquerque en la organización de los batallones, que aparecen agrupados, mientras que los franceses están mezclados<sup>73</sup>. Aunque a caballo dirigiendo a los suyos, Albuquerque sabía que la batalla “estaba perdida desde que se puso el exercito en forma de pelear, o, por mejor decir, en forma de muestra, pues Fontana no le puso mas que para mostralle”; y se lamenta “de averlo visto obrar tan mal y el aver dado mis consejos en vano”<sup>74</sup>. Subraya el valor de los españoles, en especial de su Tercio “a quien llaman en Francia el ‘petit chapeau’ por la firmeza con que se defendió siempre”. Para terminar, confiesa no tener ningún escrúpulo en su conciencia, maldiciendo a Fontana y defendiéndose<sup>75</sup>: “no fui llamado a consejo, ni quisieron tomar el mío, ni pude hacer mas ni menos de lo que hice”<sup>76</sup>.

---

<sup>67</sup> “Carta de Felipe IV al duque de Albuquerque, de Madrid, a 30 de julio de 1643”, Archivo de Albuquerque, archivo del Sr. Marqués de Alcañices; Rodríguez Villa, “El Duque de Albuquerque en la Batalla de Rocroy...”, p. 346.

<sup>68</sup> “suplico a V.S. procure sacar copia de la carta que e S<sup>r</sup> Don Francisco escribe a su Mag<sup>d</sup> o saber lo que ai de cierto, que yo escribo al rey y VS. me haga merced de enseñar esta a todos, que sepan la verdad”, Carta que Albuquerque envía desde Mons a Olivares el 15 de mayo de 1643, en A. Rodríguez Villa, “La Batalla de Rocroy”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLIV, (1904), p. 515.

<sup>69</sup> “por su culpa padece hoy la reputación de tantos”, *Ibidem*, p. 513

<sup>70</sup> “Cuando se a bisto tantos erodes como en esta ocasion: en fin el que auia destar en todas partes andaba en una silla de manos, que con esto está dicho todo” *Ibidem*, p. 515.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 511.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 512-513.

<sup>73</sup> Sebastien de Beaulieu y Steffano della Bella, *La bataille de Rocroi*, 1643. Con la leyenda: “Ordres de Bataille des deux Armées, lesquelles demeurent en / presence l’une de l’autre depuis trois heures apres midy jusques au lendemain cinq / heures du matin que le Combat commença”. Paris, Bibliothèque Nationale de France, RESERVE QB-201 (171)-FT 5. En red: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40745181t> (consultada 14.05.2019).

<sup>74</sup> Rodríguez Villa, “La Batalla de Rocroy”, p. 513.

<sup>75</sup> “no me queda ningun escrupulo en la consiensia pus todo lo dije a todos y al Senor Don Francisco y al maldito Conde de Fontana” *Ibidem*, p. 515.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 514.

Alburquerque continuó al mando de la caballería durante el mes de junio, cuando franceses y españoles se enfrentaron de nuevo en Thionville, con el resultado de la derrota española, al tiempo que vencieron a los holandeses con la intervención de Cantelmo<sup>77</sup>. Alburquerque permaneció en Flandes hasta que recibió orden de volver a la corte de Madrid, saliendo de Bruselas el 2 de diciembre de 1643<sup>78</sup>. En Flandes había aún rumores sobre su regreso y se temía "una gran moción si como se publica fuese cierta la vuelta del Duque de Alburquerque, por el aborrecimiento notable que le han cobrado estos pueblos y el temor con que están de que continuara las desórdenes pasadas"<sup>79</sup>. Los historiadores españoles objetaron que no hay general que haya sido amado por el pueblo<sup>80</sup>, y que las "simpatías y efectos que logró inspirar en aquel país" se vieron cuando lo acompañó "toda la corte en coches hasta la salida"<sup>81</sup>. No obstante, no se disipó la idea de que Alburquerque demostró en Rocroi "más aptitudes de soldado que de General" y que en buena parte la causa de la derrota estaba en su falta de experiencia<sup>82</sup>.

Amado o aborrecido, héroe o cobarde, el joven duque de Alburquerque fue retratado por los Wautier, igual que Bucquoy y Cantelmo, hombre éste muy cortés, instruido y temido<sup>83</sup>. No sabemos si, como fue el caso con el archiduque Leopoldo en 1652 (Figs. 6 y 7), se captaron los rostros en un boceto preparatorio para luego traspasarlos al lienzo final<sup>84</sup>; o si, al tratarse de retratos de busto, trabajarían directamente sobre el lienzo. En cualquier caso, los retratados debieron posar para los Wautier más de unas horas, el tiempo suficiente para tomar sus rostros del vivo; los accesorios se pintarían después. Nos preguntamos de qué hablarían, si conversarían sobre los sucesos de la guerra o sólo de Arte. ¿Habría mencionado Cantelmo su encargo a Peter Snayers de un gran lienzo con la *Batalla de Kallo*<sup>85</sup>, o los tapices con

---

<sup>77</sup> Vincart, *Relación... de 1643...*, p. 461; Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 349.

<sup>78</sup> "a traer la nueva de la victoria (en la batalla de Tuttlingen) que los imperiales habían tenido de los franceses, vaimareses y suecos, que ha sido de las mas insignes que ha habido en estos tiempos", *Memorial histórico español*, Tomo XVII, p. 406, 426, 389.

<sup>79</sup> Testimonio del Obispo de Bolduque recogido en Carta de Francisco de Galarreta al Secretario Andrés de Rozas, fecha en Bruselas à 2 de Febrero de 1644, en *Documentos para la Historia*, pp. 323, 328; Gachard, *Les bibliothèques*, p. 507; Fernández Duró, *Don Francisco Fernández de la Cueva*, p. 364 (apunta que no hay general que haya sido amado por el pueblo).

<sup>80</sup> Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva*, p. 364.

<sup>81</sup> "El duque de Alburquerque pasó á España por Francia á 2 de Diciembre; acompañóle toda la corte en choches hasta la salida; va por posta", "Carta de Madrid y Enero 22 de 1644", en *Memorial histórico español*, Tomo XVII, p. 426; Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 350.

<sup>82</sup> W. R. de Villa Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz Doña Margarita, infante de España, esposa del Emperador Leopoldo I*, (Madrid: Ricardo Fe, 1905), p. 77.

<sup>83</sup> Véase el poema en que se llama a Cantelmo "monstruo", y se afirma preferir la muerte a su regreso; Petronella Keyzers, *Hemelsprake voor den Brugsen H. Bloeddag*, 1644; Cit. Van der Stighelen, en *Cat. Exp.*, 2018, p. 159, cat. 1, nota 13.

<sup>84</sup> Sanzsalazar, "The influence of Others..." , pp. 70-71, figs. 6 y 8.

<sup>85</sup> (Lienzo, 197 x 271 cm.) Bruselas, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, (inv. 1477). Posterior a 1638. L. Kelchtermans, *Geschilderde gevechten, gekleurde verslagen; een contextuele analyse van Peter Snayers (1592-1667) topografische strijdtafelereen voor de Habsburgse elite tussen herinnering en verheerlijking*, Tesis Doctoral inédita, KU Leuven. (Leuven: 2013), I, pp. 21-22; III, nº 30.8; Van der Stighelen, en *Cat. Exp.*, 2018, cat. 1, p. 158, fig., n. 10.



Fig. 14a. Anónimo español del siglo XVII. *El Sitio de Barcelona, 1651-1652*. Lienzo, 202,5 x 319 cm. Barcelona, Museo de Historia de Cataluña, (inv. inv. MHC4605).

las Artes Liberales siguiendo cartones de Cornelis Schut<sup>86</sup>? ¿Y Alburquerque? También él, como veremos, amaba las Bellas Artes.

Al volver a la corte, Alburquerque pretendió el cargo de virrey de Nueva España, pero el rey lo consideraba aún muy joven para este puesto, nombrándolo gentilhombre de Cámara<sup>87</sup>. En 1645 casó en Madrid con doña Juana Francisca de Armendáriz, segunda marquesa de Cadreita (Madrid, †1692), hija del que había sido decimosexto virrey de Nueva España<sup>88</sup>, y dama de la difunta reina Isabel de Borbón<sup>89</sup>. Como General de caballería en el ejército de Cataluña se enfrentó de nuevo a los franceses, obteniendo victorias muy loadas por el rey<sup>90</sup>. El Museo de Historia de Cataluña ha adqui-

<sup>86</sup> Hacia 1640. G. Wilmers, *Cornelis Schut (1597-1655): a Flemish painter of the High Baroque*, (Turnhout: Brepols, 1996), pp. 21, 47-48, 120-122, 287; Van der Stighelen, en cat.exp. Amberes 2018, cat. 1, p. 159, fig., n. 14.

<sup>87</sup> Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", pp. 353-354, 379.

<sup>88</sup> Lope Díez de Armendáriz, I Marqués de Cadreita (Charcas, s. XVI – Madrid, 1644), Virrey de nueva España de 1635 a 1640. L. Hanke y C. Rodríguez, *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*, t. IV, (Madrid: Atlas, 1977), pp. 9-23.

<sup>89</sup> Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 351.

<sup>90</sup> *Relacion de la gran victoria que han tenido las galeras de España, siendo General dellas el... Duque de Alburquerque, Madrid, 1650; Carta del excellentissimo señor Duque de Alburquerque, Capitan General de las galeras de Esapaña escrita al exellentissimo señor d. fr. Pedro de Urbina, Arçobispo de Valencia, Virrey y Capitan General deste Reyno, en que se da quenta de la victoria... en las costas de Cataluña ... contra quatro nauios que venían a socorrer... al exercito de Francia... para... la plaça de Tortosa, 1650.* (BNE: R. MICRO/8813); *Relacion puntual y verdadera en que se da quenta el suceso que se ha tenido en la empresa de San Feliu, gouernada, y executada por el Serenissimo Señor Don Iuan, assitido del Duque de Alburquerque, Capitan General de las Galeras de España, y del Marques de Bayona, de la esquadra de*



Fig. 14b. Anónimo español del siglo XVII. *El Sitio de Barcelona, 1651-1652*. Detalle

rido últimamente dos grandes lienzos que recuerdan su actuación en estas campañas: el *Sitio de Tortosa en 1648* y el *Sitio de Barcelona en 1651-1652*<sup>91</sup>, (Figs. 14a y 14b) donde se reconoce a Alburquerque junto a Don Juan José de Austria<sup>92</sup>, montado en su caballo y tocado con su sombrero negro. De idénticas medidas y probablemente ejecutados por la misma mano, estos lienzos debieron ser encargo de Alburquerque, protagonista en las dos batallas muy destacado en las inscripciones, con intención de subrayar sus

*Sicilia, lunes a 17 de iunio deste año de 1652*, (En Madrid: por Diego Diaz de la Carrera, impresor del Reyno, 1652).

<sup>91</sup> (Lienzos, 202,5 x 319 cm). Ambas obras llevan inscripciones con mención de la participación de Alburquerque. El Sitio de Tortosa: "LA CIUDAD DE TORTOSA.SITIADA PORTIERA CON EL.EX.TO DE SU MAG.D SIENDO. SU CAPIT.N.G.L. Y VI REI DE CATALUNA EL EX.MO S.R MARQ.S DE MORTARA LA GUARDA Y DEFENSA DEL MAR ACARCO DEL EX.MO S.R DUQUE DE ALBURQUERQUE CAP.N G.L DE LAS GALERAS DE ESPANA Y CO.6.DELLAS SALE EL DUQUE ENBUSCA DEL SOCORO QUE VENA EN ESTOS 4 VAXELES AL EX.TO ES FRAN.A PARA SOCORER CO EL LOS CAMBAE I PE LEA Y POR ABORDO SO RENI D DOS TODOS 4 SU ZEDO ES E GRAN SUCESO Y NUNCA VISTO A 24 DE 9.BRE ENTRE TARA CO.NA Y CANABRILES AUSTA DEL EX.TO DE FRAN.CIA GOVERNADO POR EL DUO MERCURIO ENTRO EL DUQ DE ALBURQUERQUE CON LOS.4. VAXEL DEI REM OL CO EN LOS FAQUES". El sitio de Barcelona lleva la inscripción: "DESDE IS DEAG.TO DE 1651 ASTA 3 DE OTUBRE DE 52 BARCELONA SITADA POR LAS ARMAS DEL REI N.RO S.R. D.PHELIPPE 4 TERES TRES I MARITIMAS A CARGO DEL S.R.D.JUA (?) OVI REI I CAP.N GEN.L DEL PRINCIPADO YE XE.TO EL EX. MO S. MARQUES DE MORTARA Y EL EX. MO S.R DUQ DE AL BUQUERQ CAP. N G.L DE LA GALERAS RE ESPANA A QUIA ORDEN ESTAVAN TODAS LAS ESQUADRAS DE GALERAS YA (?) A.DA R.L DE OCEANO I POR QUIA CUENTA CORIA LA DEFENSA Y GAURDA DE LA MAR CONTRA LA CIUDAD Y PROVINCIA DE CATALUNA". Barcelona, Balclis, (19.05.2015, lot. nº 1118 y lot. 1120); Barcelona, Museo de Historia de Cataluña, inv. MHC4605 y MHC4606. Nuestro agradecimiento a Francisco Montes González, quien nos advirtió de la existencia de estas pinturas (comunicación escrita, 30.03.2020).

<sup>92</sup> El modelo a caballo del príncipe parece seguir el *Retrato ecuestre de Don Juan José de Austria* por Ribera en el Palacio de El Pardo, del que también es conocido un grabado firmado y fechado en 1648. Véase un segundo estado en Londres, British Museum; Andrea Bayer, en A.E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, dir, *Josepe de Ribera 1591-1652*, Cat.Exp. (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1992), p. 189, cat. 86.

méritos. Por fin obtuvo el nombramiento de virrey de Nueva España que tanto anhelaba.

## 5. Alburquerque, protector de las Artes

Llegando a México en 1653 se le recibe con gran aparato: la relación de aquellos actos quedó reflejada en diversos textos impresos en 1653 y 1654<sup>93</sup>. Desembarca en Veracruz en los primeros días de julio, pasando por San Cristóbal y Chapultepec para hacer su entrada triunfal en México el 15 de agosto, llegando a la catedral por una magnífica portada efímera especialmente construida para recibirlo y una fachada en la que se le identificaba con Marte victorioso, ensalzando sus éxitos en las campañas<sup>94</sup>. En Nueva España llevó una política impulsadora de las minas y ganados como fuente de riqueza, llevando a cabo numerosas obras públicas<sup>95</sup>, cuidando la instrucción de los indios y, particularmente, los adelantos de las ciencias y de las artes<sup>96</sup>. Destacó como protector y mecenas, honrando “continuamente las letras y las ciencias”, siendo su palacio “el modelo de la elegancia y el buen gusto”<sup>97</sup>. Que era aficionado al “derroche de lujo y magnificencia” quedó patente en las celebraciones y desfiles que organizó en México por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero (Madrid, 1657-1661), hijo de Felipe IV<sup>98</sup>. Su encargo al “Ticiano de los Plateros” de México de un gran medallón

---

<sup>93</sup> *Felicissima entrada y recibimiento, que esta Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Mexico hizo Al Excellentissimo Señor Don Francisco Fernandez de la Cueva, Duque de Alburquerque... Virrey Gobernador Capitan general de la Nueva España*, (Méjico: Vda. De Bernardo Calderon, 1653); *Relacion del grandioso recebimiento, y elogios que la muy Noble y muy Leal Ciudad de Mexico hizo a la entrada del Excelentissimo señor Don Francisco Fernandez de la Cueva, Duque de Alburquerque, Marques de Cadereyta y Cuellar, Conde de Ledesma, y Guelma ... Virrey, Governador y Capitan General de la Nueva España, y Presidente de aquella su Real Chancilleria*, por Juan Gomez de Blas, (1654,) BNE, VE/1446/23; Francisco de Solano, “Fiestas en la ciudad de México: Estudio historiográfico”, en *Ídem, Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), p. 274.

<sup>94</sup> *Marte Catholico, planeta de héroes y ascendente de príncipes que en las lucidas sombras de una triunfal portada ofrece, representa, dedica la siempre esclarecida, sacra, augusta iglesia metropolitana de México al excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, marqués de Cadereyta y de Cuéllar ... , Virrey gobernador Capitán General de Nueva España, y presidente de su Real Academia*, México, 1653, México Biblioteca Nacional, UNAM ; J. Chiva Beltrán, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2012), pp. 150-152. A propósito de las ceremonias y de la reconstrucción hipotética de estos arcos, véase Montes González, *Mecenazgo virreinal...*, pp. 88-113, figs. p. 99, 102, 110.

<sup>95</sup> A propósito de las obras públicas, véase Montes González, *Mecenazgo virreinal*, pp. 171-177.

<sup>96</sup> Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva*, p. 374; V. Fernández Bulete, “La desconocida “relación de gobierno” del duque de Alburquerque, virrey de Nueva España”, *Anuario de Estudios Americanos*, Vol 55, No 2, (1998), pp. 677-702.

<sup>97</sup> M. Romero de Terreros, “El Virrey Duque de Alburquerque y las Bellas Artes”, *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, Universidad Nacional de México, Volumen V, número 19, (1951), p. 93. A propósito de la remodelación del Palacio Virreinal, véase Montes González, *Mecenazgo virreinal*, pp. 181-186.

<sup>98</sup> *Relacion ajustada, y diseño breue y monte succinta de los festivos aplausos con que desahogó pequeña parte de los inmensos júbilos de su pecho en la regozijada nueva del feliz nacimiento de Nuestro Deseado Príncipe Don Phelipe Prospero que Dios guarde, el EXmo. Señor D. Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque ...*, (México: en la Imprenta de Iuan Ruyz, Año de 1658); Francisco Montes González, “Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España”, en *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, ed. Antonio Jiménez Estrella, Julián Lozano Navarro (Granada: Universidad de Granada, 2012), I, pp. 469-480; Montes González, *Mecenazgo virreinal*, pp. 187-207.

de oro cincelado que mandó al Rey como regalo<sup>99</sup>, así como de otros muebles donde se han encontrado sus escudos, son muestra de su compromiso con los artistas locales<sup>100</sup>.

Pero lo más relevante de su virreinato en el campo artístico fue la consagración de la Catedral de México, por fin posible gracias al gran empeño que él mismo puso en la terminación de las bóvedas<sup>101</sup>. En 1656 escribe al Rey, y le da cuenta de todo lo que estaba acabado en el templo<sup>102</sup>. El sacerdote y secretario del cabildo de México, Gregorio Martín Guijo, apunta en su *Diario* que Alburquerque acudía a diario a vigilar las obras y que “en menos de dos años hizo el virrey más que todos los demás virreyes que han gobernado este reino, desde que se empezó la iglesia”<sup>103</sup>. La catedral de Morelia fue otra construcción que impulsó Alburquerque, contratando al arquitecto italiano Vincenzo Barroccio, que puso las primeras piedras al final de su virreinato<sup>104</sup>.

Pocas son las imágenes de Alburquerque que se conservan de este periodo. Junto con los citados retratos del Museo Nacional y del Salón de los cabildos de México, sólo queda una estampa de 1657 donde Alburquerque aparece a caballo, enmarcado entre dos columnas salomónicas, seguido de su tropa, frente a un puerto de mar que se supone Veracruz<sup>105</sup>. Se le representa de

---

<sup>99</sup> Romero de Terreros, “El Virrey Duque de Alburquerque y las Bellas Artes...”, p. 93. A propósito de los diferentes y valiosos regalos que envió a los reyes, véase Montes González, *Mecenazgo virreinal...*, pp. 226-227.

<sup>100</sup> Véase el biombo con la *Vista de la plaza Mayor de la ciudad de México y del paseo de Iztacalco* (México, colección Rivero Lake), donde se han encontrado las armas de la duquesa, M. C. Amerlinck de Corsi, “Vista del palacio del virrey de México”, en *Los Siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Cat. Exp. (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), 158-163, cat. 5; identificándola a ella con su esposo asomados al balcón; F. Montes González, “La “jaula” de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México”, en C. López Calderón, M.A. Fernández Valle, M. I. Rodríguez Moya (coords), *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Vol. I, (Santiago de Compostela: 2013), p. 235, fig. 1. No obstante, recientemente se ha apuntado que pudiera ser anterior y proceder del virreinato del padre de la dama, A. Baena Zapatero, “Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España”, *Archivo Español de Arte*, 350, (2015), p. 178; F. Montes González, “Un palacio virreinal en la corte madrileña. Tesoros virreinales de la Casa ducal de Alburquerque”, *Libros de la Corte.es.*, Monográfico 5, (2017), p. 156, nota 21, fig. 8.

<sup>101</sup> G. Martín de Guijo, *Diario de sucesos notables escrito por el Licenciado D. Gregorio Martín de Guijo, y comprende los años de 1648 a 1664*, Documentos para la Historia de México, (México, 1853), tomo II, pp. 43-54, 108, 112-113, y 122; AGI, México, 38, n.º 57, Alburquerque al Consejo, 15 de noviembre de 1658; *ibídem*, n.º 58, Alburquerque al Consejo, 20 de octubre de 1658; citado por Fernández Bulete, “La desconocida ‘relación...’”, p. 683, nota 29; *Noticia breve de la solemne deseada última dedicación del templo metropolitano de México...*, Con Licencia, (en México: Por Francisco Rodríguez Lupercio Mercader de libros en la puente de Palacio, Año 1668), pp. 12v-14r; Romero de Terreros, “El Virrey Duque de Alburquerque y las Bellas Artes”..., pp. 91-99; M. Toussaint. *La catedral de México y el sagrario metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*, (México: Comisión Diocesana de Orden y Decoro, 1948); L. Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación: la catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), pp. 51-91, Montes González, *Mecenazgo virreinal...*, pp. 120-165.

<sup>102</sup> Véase la carta que le envía desde México, a 6 de abril de 1656, en Romero de Terreros, “El Virrey Duque de Alburquerque y las Bellas Artes...”, pp. 96-98.

<sup>103</sup> Guijo, *Diario de 1648 a 1664*, tomo I, p. 342.

<sup>104</sup> Montes González, *Mecenazgo virreinal*, pp. 165-170.

<sup>105</sup> Grabado estampado en los talleres del impresor Francisco Rodríguez Lupercio, 1657 (34 x 48 cm) para la invitación a la tesis universitaria de don José Francisco de Armendáriz: Romero de Terreros, “El Virrey Duque de Alburquerque y las Bellas Artes” ..., p. 94, fig. 2; Montes González, *Mecenazgo virreinal...*, p. 118.

nuevo como militar, vestido con armadura y llevando en la mano derecha el bastón en la mano, igual que en el retrato de Wautier pintado tiempo atrás.

Después de siete años en México volvió a la Península Ibérica. Al poco de su llegada varios poetas granadinos publican una serie de versos panegíricos para celebrar su regreso, "sus heroicas hazañas y gloriosas victorias", y los méritos de sus antepasados, presentando su vida como un modelo de conducta, particularmente en el ámbito militar<sup>106</sup>. En 1662 fue nombrado por el rey Capitán General de la Armada del mar Océano, y posteriormente ascendido a Teniente General de la mar (1644)<sup>107</sup>. Aun teniendo problemas de salud Alburquerque condujo a la infanta Margarita a Viena como su Mayordomo mayor (1666)<sup>108</sup>. La corona quedó tan satisfecha del éxito de su misión que fue nombrado Consejero de Estado y Virrey de Sicilia<sup>109</sup>, cargo que desempeñó tres años (1668-1670), teniendo especial actuación en la revuelta de Messina<sup>110</sup>. Al fallecer Felipe IV vuelve a España, reclamado por Mariana de Austria para su puesto en el Consejo de Estado, siendo después nombrado Mayordomo mayor del Rey Carlos II. Alburquerque murió en 1676, y sus restos se inhumaron en Cuéllar, en la iglesia del convento de San Francisco según sus deseos<sup>111</sup>.

Su testamento (1676) deja clara constancia de su piedad religiosa, pero también de su amor por la pintura. Menciona como obra de su "mayor estimación" una *Santa Rosalía*, que lega al Rey. Se ha dicho que se trata de un Van Dyck, identificándolo con el lienzo de este asunto del museo del Prado<sup>112</sup>. No obstante, hoy sabemos que este Van Dyck había sido enviado al Rey años antes desde Nápoles, por el conde de Peñaranda (1664) para decorar las estancias de El Escorial<sup>113</sup>. A falta de poder consultar el testamento de Alburquerque en su totalidad, no hemos podido cerciorarnos de si se menciona el nombre de Van Dyck en el documento. Recurriendo a Fernández de Bethencourt, que transcribe con cierta amplitud la entrada en cuestión, constatamos la ausencia del nombre del pintor. Tampoco queda claro si se trata de una o de dos pinturas con el mismo tema: pues menciona

---

<sup>106</sup> P.A. de la Cueva y Benavides, *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas, y gloriosas, vitorias, ejecutadas, y conseguidas por el Excelentísimo Señor don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque ...*, (Impreso en Granada: En la Imprenta Real, por Baltasar de Bolibar, 1662); Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva*, p. 374; S. Fasquel, "De la academia al monumento. Las hazañas del duque de Alburquerque y el Espejo poético, 1662", *Criticón*, 119, (2013), pp. 9-22.

<sup>107</sup> Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva*, p. 364; Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 354.

<sup>108</sup> Alburquerque sufrió calenturas que después "degeneraron en quartanas" en: J. de Villarroell, *Relacion diaria de la jornada de la Señora Emperatriz, desde que desembarcó en el Final, hasta que salió de Lombardía, Al Ilustrissimo Señor Conde Bartholomé Ares, Regente del Supremo Consejo de Italia, y Presidente del Senado de Milan*, (Milan, 1667), pp. 23, 41; Villa Irrutia, *Relaciones*, p. 79.

<sup>109</sup> Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...", p. 355.

<sup>110</sup> E. Laloy, *La révolte de Messine; l'expédition de Sicile et la politique française en Italie (1674-1678); avec des chapitres sur les origines de la révolte (1648-1674) et sur le sort des exilés (1678-1702)*, tome 1, (Paris: C. Klincksieck, 1929), pp. 84, 112, 113, 457, 462.

<sup>111</sup> Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva*, p. 374.

<sup>112</sup> Romero de Terreros, "El Virrey Duque de Alburquerque y las Bellas Artes" ..., p. 95. Menciona que la noticia de Van Dyck proviene de Fernández Duro, pero no se halla en el artículo citado.

<sup>113</sup> M. Díaz Padrón, J. Sanzsalazar y A. Diéguez, *Van Dyck en España*, (Barcelona: Prensa Ibérica, 2012), vol. I, p. 362, cat. 31.

una pintura de Santa Rosalía “en elevación, por ser la de mayor estimación, y devoción que tengo”, que lega al rey Carlos II; y luego suplica a la reina admita como regalo una pintura donde la santa está en penitencia: “una pintura de Santa Rosolea en penitencia, á que he tenido especial devoción”<sup>114</sup>. Sin duda Alburquerque tenía predilección por esta santa. No es extraño que diese a su única hija el nombre de Ana Rosalía (1647-1716). Ciertamente es que podría haber adquirido un lienzo de Van Dyck con este asunto durante su estancia en Sicilia, pues fue allí donde el pintor creó una nueva imagen iconográfica de la santa, habiéndose encontrado su cuerpo en Palermo en 1624. Buena parte de las *Santa Rosalía* de Van Dyck proceden de España<sup>115</sup>. Entre todas, por exclusión podría tratarse de la versión del duque de Wellington que se conserva en Apsley House, cuya procedencia conocida no se remonta más allá de 1686, cuando se registra en el Alcázar de Madrid, en las bóvedas de Ticiano<sup>116</sup>. (Fig. 15). La santa aparece en penitencia y elevándose, por lo que podría corresponder a la pintura descrita en el testamento. En cualquier caso, el hecho de legar un cuadro al Rey como el objeto más preciado revela que la estimación de Alburquerque por el arte de la pintura pervivió hasta el final de sus días.

## **6. Un retrato para afirmar su imagen de poder. En busca de una posible cronología**

En sus años de juventud, como demuestra el nuevo retrato identificado, Alburquerque acudió a los Wautier con idea de fijar su imagen. El retrato pone en valor su condición militar, llevando armadura, banda carmesí y bastón de mando, según un esquema tradicional en los grabados flamencos. Quizá el sombrero negro con el que aparece aquí y en el *Sitio de Barcelona* fuera un rasgo personal, y la razón del apodo de “petit chapeau” que dieron los franceses a su Tercio. Nos preguntamos si las victorias obtenidas en 1641 y 1642 habrían motivado el retrato, aunque parece más probable que fuera su designación como General de la caballería de Flandes el 15 de abril de 1643—en cuyo caso se habría ejecutado entre la derrota de Rocroi en mayo y su partida a España a principios de diciembre. Sabemos que después de la de-

---

<sup>114</sup> “Suplico al Rey Nuestro Señor, que Dios guarde y prospere largos y felices años, se sirva de mandar recibir, en memoria al amor y reverencia que devo á las singulares honras y mercedes que se ha servido hacerme por su Real benignidad, una pintura de Santa Rosolea (Rosalía) en elevación, por ser la de mayor estimación, y devoción que tengo. Suplico á la Reina Nuestra Señora que Dios guarde que se sirva de mandar admitir mi buena ley y rendimiento con la corta demostración de una pintura de Santa Rosolea en penitencia, á que he tenido especial devoción” (Testamento del 12 de marzo de 1676, ante Andrés de Calatañazor, escribano Real de Madrid, y Antonio Flores, escribano de S.M., en F. Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España*, tomo X, (Madrid: Jaime Ratés, 1897-1920), p. 290.

<sup>115</sup> Al menos ocho lienzos de Van Dyck con *Santa Rosalía* provienen de España. A. Diéguez Rodríguez, “Dos obras de Anton van Dyck del Alcázar de Madrid en la Alte Pinakothek de Munich”, *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 314, (abril-junio 2006), pp. 187-204; M. Díaz Padrón, “Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII”, *Anales de Historia del Arte*, 20, (2010), pp. 134-135; Díaz Padrón et al., *Van Dyck*, pp. 352-377, cats. 29-36.

<sup>116</sup> (Lienzo, 114 x 84 cm.) Londres, Apsley House, colección Wellington, (inv. 246). Díaz Padrón et al., *Van Dyck*, vol. I, pp. 352-355, cat. 29.



Fig. 15. Anton van Dyck. *Santa Rosalía*, lienzo, 114 x 84 cm. Londres, Apsley House, colección del duque de Wellington© (inv. 246)

rrota, Melo y sus tropas se atrincheraron en Mons junto a Bucquoy<sup>117</sup>, y que allí estaba Alburquerque al menos hasta el 15 de julio, cuando escribe su carta a Olivares antes de partir a Thionville al día siguiente<sup>118</sup>. Por consiguiente, cabe preguntarse si el retrato pudo hacerse en Mons, cuna de los Wautier. Y aunque no se sabe dónde estaba Michaelina Wautier en estos momentos, pensamos que podría haberse alejado de Bruselas, donde tras sucesivas amonestaciones se había prohibido a su hermano Charles ejercer la profesión de pintor –según documento del 16 de Mayo de 1643– hasta no inscribirse en la guilda, lo que finalmente hizo en 1651<sup>119</sup>. Si bien se ha especulado sobre un posible viaje a Italia durante estas fechas<sup>120</sup>, cabe la posibilidad de que los Wautier volvieran a Mons y coincidieran allí con Alburquerque.

En cualquier caso, sin duda guiado por un deseo de rehabilitar su imagen y legitimar su poder, Alburquerque fue retratado con los atributos de los más altos rangos militares<sup>121</sup>. Los Wautier supieron captar algo más, y en su mirada humedecida dejaron vislumbrar un atisbo de su alma, expresando el peso de los acontecimientos vividos. Quizá, este *yo dignificado* le sirviera para restaurar su “expuesta reputación” y cerrar “la boca de la malicia”, males de los que llegó a quejarse al Rey<sup>122</sup>. Sin duda llevó el retrato consigo a su vuelta a España; y también a México diez años después. Sabemos que, aunque tuvo poco tiempo para preparar esta mudanza, se hizo un registro de las pertenencias que debían quedar almacenadas en Cuéllar<sup>123</sup>, sin que sepamos nada de lo que llevaba consigo a México<sup>124</sup>. Quizá el retrato le siguiera también a Sicilia; y nos preguntamos si, vuelto a España y muerto el duque, la obra acabaría entre los numerosos retratos familiares sin citar autor que recogen los inventarios de sus herederos<sup>125</sup>. En cualquier caso, con el tiempo

---

<sup>117</sup> “Dom Francisco de Mello depuis sa défaite devant Rocroy, s’est retranché pres de Monts en Hainaut avec six mille fantassins tirez des garnisons voisines”. En carta de Amberes, 29 de mayo de 1643. “Nouvelles Ordinaires du Sixiesme Iuin 1643”, en Renaudot, *Reccueil des gazettes et nouvelles...*, (Paris, 1643), p. 464; Commelyn, *Histoire de la vie & actes*, p. 130.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>119</sup> Van der Stighelen, “Prima inter pares...”, pp. 108-109.

<sup>120</sup> Van der Stighelen, “Growing up with Eight Brothers...”, p. 22.

<sup>121</sup> Si bien la bengala se asocia habitualmente a los Capitanes generales, también la llevaban los Maestres de Campo, como bien indican varias fuentes: “Los Maestres de Campo, pueden traer bastón, y lo mismo los Sargentos Mayores de los Tercios, y los Capitanes de Campaña”. F. Ventura de la Sala y Albarca, *Despues de Dios la primera obligacion y glosa de ordenes militares*, (Nápoles: por Geronimo Fasulo, 1681), p. 160. “El distintivo de estas jerarquías (maestres de campo y maestros de campo generales) era la banda roja, pero el que ejercía el mando superior llevaba además un bastón de corta longitud”. F. Barado y Font, *Museo militar. Historia del ejército español: armas, uniformes, sistemas de combate, instituciones, organización del mismo, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, II, (Barcelona, 1880), p. 407.

<sup>122</sup> Véase el *Memorial del duque de Alburquerque* en Rodríguez Villa, “El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy...”, p. 379.

<sup>123</sup> El 17 de mayo de 1635 se procede al inventario de los objetos enviados desde Madrid a Cuéllar: *Memoria de las alhajas que se enviaron a Cuéllar para que se guarden en la fortaleza de ella durante el tiempo de la ausencia de su excelencia en el virreinato de México*, Cuéllar, Archivo Alburquerque, caja 39, exp. 17, fols. 1-7; Montes González, *Mecenazgo virreinal*, pp. 234-235.

<sup>124</sup> Se les concedía el privilegio de traer hasta 30.000 pesos en las cosas de su servicio y casa. Al hablar de su palacio, Guijo menciona “colgaduras que trajo de España, sin permitir entrase en palacio un clavo prestado, porque todo lo trajo de España” en: Guijo, *Diario de 1648 a 1664*, tomo I, p. 23; Montes González, *Mecenazgo virreinal*, p. 181.

<sup>125</sup> Numerosos son los retratos sin especificar en los inventarios de Ana de la Cueva Enriquez Diez de Acero y Armendariz (1727), y Francisco Fernández de la Cueva (1733): “Retratto de s.r De la Cassa de Dha

y hasta el día de hoy había desaparecido su rastro, olvidándose las identidades del retratado y del artista que lo inmortalizó.

---

ex.ma señora Marquesa, De medio Cuerpo"; "Dos retratos de señores de la dha casa en zientto y Veinte rreales ambos 120"; "Ottro de un señor de dicha Cassa en sesentta Reales 60"; "Ottros dos Rettrattos de señores de la referida Cassa en sesentta reales ambos por mittad 60"; "Ottro de un señor de dicha Cassa en sesentta Reales 60"; "Quatro retratos de señores de la Casa de la dha Ex.ma S.ra Marquesa de Cadreitta los tres de cuerpo entero y el otro de medio cuerpo y todos con sus marcos negros en zientto y veinte rs 120". P. Burke y P. Cherry, *Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755* (Los Angeles: Getty, 1997), pp. 990-1001, 1007-1014.

## Bibliografía:

Amberes 2018: Katlijne van der Stighelen (dir), *Michaelina Wautier 1604–1689. Glorifying a Forgotten Talent*, Cat. Exp., (Amberes: Museum aan the Stroom, MAS, 2018).

Amerlinck 1999: María Concepción Amerlinck de Corsi, "Vista del palacio del virrey de México", en *Los Siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Cat.Exp., (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), pp. 158-163, cat. 5.

Aumale 1883: Henri d'Orléans, duque de Aumale, "La première campagne de Condé", *Revue des Deux Mondes*, 3eme période, tome 56, (1883), pp. 481-514.

Aumale 1886: Henri d'Orléans, duque de Aumale, *Histoire des princes de Condé pendant le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, t. IV, (Paris: Calman Lévy, 1886).

Baena Zapatero 2015: Alberto Baena Zapatero, "Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España", *Archivo Español de Arte* 350, (2015), pp. 173-188.

Barado y Font 1880: Francisco Barado y Font, *Museo militar. Historia del ejército español: armas, uniformes, sistemas de combate, instituciones, organización del mismo, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, II, (Barcelona: M. Soler, 1880).

Bayer 1992: Andrea Bayer, en A.E. Pérez Sánchez y N. Spinosa, dirs., *Jusepe de Ribera 1591-1652*, Cat. Exp., (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1992), p. 189, cat. 86.

Burke y Cherry 1997: Peter Burke y Peter Cherry, *Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755* (Los Angeles: Getty, 1997).

Cánovas del Castillo 1888: Antonio Cánovas del Castillo, *Estudios del reinado de Felipe IV, tomo II, Antecedentes y relación crítica de la Batalla de Rocroy, con el principio y fin que tuvo la superioridad militar de los españoles en Europa*, (Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1888).

Chiva Beltrán 2012: Juan Chiva Beltrán, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2012).

Cichrová 2014: Kateřina Cichrová, *Vlámské tapiserie na zámčích Hluboká a eský Krumlov: Flemish Tapestries at the Castles of Hluboká and eský Krumlov*, (Národní: památkový ústav, 2014).

Commelyn 1656: Isaac Commelyn, *Histoire de la vie & actes memorables de Frederic Henry de Nassau prince d'Orange, Enrichie de Figures en taille douce & fidelement translatee du Flamand en François*, (Amsterdam: chez la vefve & les heritiers de Judocus Janssonius, 1656).

Cueva y Benavides 1662: Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides, *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas, y gloriosas, vitorias, ejecutadas, y conseguidas por el Excelentísimo Señor don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de*

*Alburquerque ...*, (Impreso en Granada: En la Imprenta Real, por Baltasar de Bolibar, 1662).

Dávila Orejón 1669: Francisco Dávila Orejón Gastón, *Politica y mecanica militar para Sargento Mayor de Tercio, Dedicada al Ser<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> D. Juan de Austria, Gran Prior de Castilla, del Consejo de Estado de su Majestad y su Vicario General de la Mar. El M<sup>ro</sup> de Campo D. Fran<sup>co</sup> Davila, Orejon, Gaston: Cap<sup>n</sup>. General de la Ysla de Cuba, y Governador de la Ciudad de S. Christobal de la Havana, por el Rey Nro. Señor*, (Con Privilegio en Madrid: por Julián de Paredes, Año 1669).

De Jode 1651: Pieter de Jode, *Theatrum pontificum, imperatorum, regum, ducum, principum, etc. pace et bello illustrium*, (Amberes: apud Petrum de Iode, 1651).

Díaz Padrón 1965: Matías Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer, pintor de retratos de los Austria", *Archivo Español de Arte XXXVIII*, 151, (1965), pp. 229-244.

Díaz Padrón 2009: Matías Díaz Padrón, "Retrato de Sir Arthur Hopton y secretario del Meadows Museum restituído a Jacob van Oost", *Archivo Español de Arte LXXXII*, 326, (2009), pp. 202-212.

Díaz Padrón 2010: Matías Díaz Padrón, "Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII», *Anales de Historia del Arte*, 20, (2010), pp. 134-135.

Díaz Padrón, Sanzsalazar y Diéguez Rodríguez 2012: Matías Díaz Padrón, Jahel Sanzsalazar y Ana Diéguez Rodríguez, *Van Dyck en España*, (Barcelona: Prensa Ibérica, 2012).

Diéguez Rodríguez 2006: Ana Diéguez Rodríguez, "Dos obras de Anton van Dyck del Alcázar de Madrid en la Alte Pinakothek de Munich", *Archivo Español de Arte LXXIX*, 314, (2006), pp. 187-204.

Fasquel 2013: Samuel Fasquel, "De la academia al monumento. Las hazañas del duque de Alburquerque y el Espejo poético (1662)", *Criticón*, 119, (2013), pp. 9-22.

Felicissima entrada 1653: *Felicissima entrada y recibimiento, que esta Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Mexico hizo Al Excellentissimo Señor Don Francisco Fernandez de la Cueva, Duque de Alburquerque... Virrey Gobernador Capitan general de la Nueva España*, (Méjico: Vda. De Bernardo Calderón, 1653).

Fernández Bulete 1988: Virgilio Fernández Bulete, "La desconocida "relación de gobierno" del duque de Alburquerque, virrey de Nueva España", *Anuario de Estudios Americanos*, Vol 55, No 2, (1998), pp. 677-702.

Fernández de Bethencourt 1897-1920: Francisco Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España*, (Madrid: Jaime Ratés 1897-1920).

Fernández Duro 1884: Cesáreo Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque. Informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, (Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884), pp. 357-458. Precedido de Rodríguez Villa, pp. 331-355.

Fernández Duro 1885: Cesáreo Fernández Duro, "Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque. Informe en desagravio de tan ilustre Prócer", *Memorias de la Real Academia de la Historia*, tomo X, (Madrid, 1885), pp. 331-458.

Fierens-Gevaert 1922: Hippolyte Fierens-Gevaert, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, (Bruxelles, 1922).

Gachard 1875: Louis Prosper Gachard, *Les bibliothèques de Madrid et de l'Escurial. Notices et extraits des manuscrits qui concernent l'histoire de Belgique*, (Bruxelles, 1875).

Goethals 1852: Félix-Victor Goethals, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique*, IV, (Bruxelles: Polack-Duvivier, 1852).

González de León 2009: Fernando González de León, *The road to Rocroi, Class, Culture and Command in the Spanish Army of Flanders, 1567-1659*, History of Warfare 52, (Leiden-Boston: Brill, 2009).

Gualdo Priorato 1674: Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare descritta dal co: Galeazzo Gualdo Priorato, dedicata Alla Sacra Cesarea, Real Mestà dell'Imperatrice Claudia Felice, Postoui li Ritratti de Principe, Generali, de Ministri, e d'altri personaggi nominati, degli Assedij di Piazze, con le Scritture, Trattati, e Capitulationi nel fine, Patre Terza*, (In Vienna d'Austria: Appresso Gio. Battista Hacque, 1674).

Guijo 1648-1664: Gregorio Martín de Guijo, *Diario de sucesos notables escrito por el Licenciado D. Gregorio Martin de Guijo, y comprende los años de 1648 a 1664*, Documentos para la Historia de México, (México, 1853).

Guillaume 1883: Henri-Louis-Gustave baron Guillaume, "Fontaine (Paul-Bernard, comte de)", en *Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tome septième, (Bruxelles, 1883), pp. 188-191.

Guyot y Germain de Maily 1886: Charles Guyot y Léon Germain de Maily, "Paul-Bernard comte de Fontaine, tué à la bataille de Rocroi en 1643", *Mémoires de la société d'Archéologie Lorraine et du musée historique de Lorraine*, 3e série, n ° XIV, (1886), pp. 301-336.

Hanke y Rodríguez 1977: Lewis Hanke y Celso Rodríguez, *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria. México. IV*, (Madrid: Atlas 1977).

Hollstein 1949-2010: Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, (Amsterdam, 1949-2010).

Hortal Muñoz 2013: José Hortal Muñoz, *Las Guardias reales de los Austrias hispanos*, (Madrid: Polifemo, 2013).

Huet y Grieten 1998: Leen Huet y Jan Grieten, *Oude meesteressen. Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden*, (Leuven: Van Halewyck, 1998).

Kairis 2000: Pierre-Yves Kairis, "Foisonnement et diversité: les peintres du XVIIe siècle", en VAAA, *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, Cat.Exp. Liège (Musée de l'Art Wallon, 2000), (Tournai: Renaissance du Livre, 2000), pp. 321-341.

Kairis 2002: Pierre-Yves Kairis, "Le portrait dans le Namurois au XVIIe siècle, en Jacques Toussaint (ed.), *Portraits en Namurois*, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 31-49.

Kelchtermans 2013: Leen Kelchtermans, *Geschilderde gevechten, gekleurde verslagen; een contextuele analyse van Peter Snayers (1592-1667) topografische*

*strijdtafelers voor de Habsburgse elite tussen herinnering en verheerlijking*, Tesis Doctoral inédita, KU Leuven. (Leuven: 2013).

Laloy 1929: Emile Laloy, *La révolte de Messine; l'expédition de Sicile et la politique française en Italie (1674-1678); avec des chapitres sur les origines de la révolte (1648-1674) et sur le sort des exilés (1678-1702)*, tome 1, (Paris: C. Klincksieck, 1929).

Marte Catholico 1653: *Marte Catholico, planeta de héroes y ascendente de príncipes que en las lucidas sombras de una triunfal portada ofrece, representa, dedica la siempre esclarecida, sacra, augusta iglesia metropolitana de México al excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, marqués de Cadereyta y de Cuéllar ...*, Virrey gobernador Capitán General de Nueva España, y presidente de su Real Academia, (México, 1653).

Meerbeek 1965: Lucienne van Meerbeek, "Un officier Lorrain au service des Pays-Bas, Paul-Bernard de Fontaine d'après des documents inédits (1596-1643)", *Revue Internationale d'Histoire Militaire*, 1965, pp. 302-320.

Memorial histórico español 1862, 1863, 1865: *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, Tomo XV, (Madrid, 1862); tomo XVII, (Madrid, 1863), Tomo XIX, (Madrid, 1865).

Monlezun 1877: Jules-Frédéric Monlezun, *Bataille de Rocroi*, (Paris: J. Dumaine, 1877).

Montes González 2012: Francisco Montes González, "Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España", en *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, ed. Antonio Jiménez Estrella, Julián Lozano Navarro (Granada: Universidad de Granada, 2012), I, pp. 469-480.

Montes González 2013: Francisco Montes González, "La "jaula" de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México", en C. López Calderón, M.A. Fernández Valle, M. I. Rodríguez Moya (coords.), *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Vol. I, (Santiago de Compostela, 2013), pp. 231-247.

Montes González 2016: Francisco Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, (Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016).

Montes González 2017: Francisco Montes González, "Un palacio virreinal en la corte madrileña. Tesoros virreinales de la Casa ducal de Alburquerque", *Libros de la Corte.es.*, Monográfico 5, (2017), pp. 145-162.

Noticia breve 1668: *Noticia breve de la solemne deseada última dedicación del templo metropolitano de México...*, Con Licencia, (en México: Por Francisco Rodríguez Lupercio Mercader de libros en la puente de Palacio, Año 1668).

Órdenes militares 1976: *Sección de órdenes militares: índice de expedientillos y datas de hábito de caballeros en Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa*, (Madrid: Archivo Histórico Nacional, 1976).

Pérez Puente 2005: Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación: la catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005).

Relación 1650: *Relacion de la gran victoria que han tenido las galeras de España, siendo General dellas el... Duque de Alburquerque*, (Madrid: por Diego Diaz, 1650).

Relación 1652: *Relacion puntual y verdadera en que se da quenta el suceso que se ha tenido en la empresa de San Feliu, gouernada, y executada por el Serenissimo Señor Don Iuan, assitido del Duque de Alburquerque, Capitan General de las Galeras de España, y del Marques de Bayona, de la esquadra de Sicilia, lunes a 17 de iunio deste año de 1652*, En (Madrid: por Diego Diaz de la Carrera, impresor del Reyno, 1652).

Relación 1654: *Relacion del grandioso recebimiento, y elogios que la muy Noble y muy Leal Ciudad de Mexico hizo a la entrada del Excelentissimo señor Don Francisco Fernandez de la Cueva, Duque de Alburquerque, Marques de Cadereyta y Cuellar, Conde de Ledesma, y Guelma ... Virrey, Gouernador y Capitan General de la Nueva España, y Presidente de aquella su Real Chancilleria*, (por Juan Gomez de Blas, 1654) (BNE, VE/1446/23).

Relación 1658: *Relacion ajustada, y diseño breue y montea succinta de los festiuos aplausos con que desahogó pequeña parte de los inmensos júbilos de su pecho en la regozijada nueva del feliz nacimiento de Nuestro Deseado Príncipe Don Phelipe Prospero que Dios guarde, el EXmo. Señor D. Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque ...*, (México: en la Imprenta de Iuan Ruyz, Año de 1658).

Renaudot 1643: Thephraste Renaudot, *Recueil des gazettes et nouvelles, tant ordinaires que extraordinaires, et autres relations des choses avenues toute l'année milcix cens quarante-trois*, (Paris: Bureau d'adresse, 1643).

Rieu 1658: Florent de Rieu, *Les tableaux parlans du peintre Namurois*, (Namur: chez Pierre Gerard, 1658).

Rodríguez Villa 1884: Antonio Rodríguez Villa, "El Duque de Alburquerque en la Batalla de Rocroy. Impugnación a un artículo del Duque de Aumale sobre esta batalla y noticia bibliográfica de aquel personaje", (Madrid: Imprentas D. G. Hernando, 1884), en Cesáreo Fernández Duro, *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque. Informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, (Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1884), pp. 331-355; seguido de un informe de Cesáreo Fernández Duró, pp. 357-458.

Rodríguez Villa 1904: Antonio Rodríguez Villa, ed. "La Batalla de Rocroy." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLIV (1904), pp. 507-515.

Romero de Terreros 1951: Manuel Romero de Terreros, "El Virrey Duque de Alburquerque y las Bellas Artes", *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, Universidad Nacional de México, Volumen V, número 19, (México, 1951), pp. 91-99.

Sala y Albarca 1681: Francisco Ventura de la Sala y Albarca, *Despues de Dios la primera obligacion y glosa de ordenes militares*, (En Napoles: por Geronimo Fasulo, 1681).

Sanzsalazar 2014: Jahel Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y la boda de su hermano: historia de un retrato identificado", *Tendencias del mercado del Arte*, enero 2014, pp. 90-94.

Sanzsalazar 2018: Jahel Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y el enviado español", *Tendencias del mercado del Arte*, (abril, 2018), pp. 88-91.

Sanzsalazar 2018: Jahel Sanzsalazar, "The influence of Others. The Wautiers, David Teniers and the Archduke Leopold Wilhelm's *Theatrum Pictorium*", en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, cat. exp., (Antwerpen: Museum aan the Stroom, MAS, 2018), pp. 66-83.

Sanzsalazar 2019: Jahel Sanzsalazar, "La Vocación de San Mateo: ¿Charles o Michaelina Wautier?", *Tendencias del mercado del Arte*, (mayo 2019), pp. 88-92.

Slavíček 2014: L. Slavíček, '*Sobě, umění, přátelům*': kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě; 1650-1939, (Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2007).

Solano 1990: Francisco de Solano, "Fiestas en la ciudad de México: Estudio historiográfico", en Idem, *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), pp. 247-309.

Toussaint 1948: Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*. (México: Comisión Diocesana de Orden y Decoro, 1948).

Van den Sande 1652: Johan van den Sande, *Belgicarum historiarum epitome: quâ initium, progressus & exitus motuum atque discordiarum lucidè demonstrantur, ab anno 1566 ad 1648*, (Ultrajecti: apud Joannem à Waesberge, 1652).

Van der Stighelen 2005: Katlijne van der Stighelen, "Prima inter pares: over de voorkeur van aartshertog Leopold-Wilhelm voor Michaelina Woutiers", en *Sponsors of the past: Flemish art and patronage 1550-1700*. Symposium Katholieke Universiteit Leuven, (14-15 December 2001), (Turnhout: Brepols, 2005), pp. 91-116.

Van der Stighelen 2018: Katlijne van der Stighelen, "Growing up with Eight Brothers. A Biographical Exploration", en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, cat. exp., (Amberes: Rubenshuis-MAS, 2018), pp. 15-39.

Van der Stighelen 2018: Katlijne van der Stighelen, "Michaelina's Versatile Hand. A career without Beginning or End?", en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, cat. exp., (Amberes: Rubenshuis-MAS, 2018), pp. 135-153.

Ventura de la Sala y Alabarca 1681: Francisco Ventura de la Sala y Albarca, *Despues de Dios la primera obligacion y glosa de ordenes militares*, (En Napoles: por Geronimo Fasulo, 1681).

Villa Urrutia 1905: Wenceslao Ramírez de Villa Urrutia, *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz Dona Margarita, infante de España, esposa del Emperador Leopoldo I*, (Madrid: Ricardo Fe, 1905).

Villarroell 1667: José de Villarroell, *Relacion diaria de la jornada de la Señora Emperatriz, desde que desembarcó en el Final, hasta que salió de Lombardía, Al Ilustrissimo Señor Conde Bartholomé Ares, Regente del Supremo Consejo de Italia, y Presidente del Senado de Milan*, (Milano: Marco Antonio Pandulfo Malatesta, 1667).

Vincart 1643: Juan Antonio Vincart, "Relación de los sucesos de armas de S. M. Don Felipe IV, nuestro Señor, gobernadas por el Excmo. Sr. D. Francisco de Melo, marqués de Tordelaguna, conde de Assumar, del Consejo de Estado de S. M., Gobernador, Lugarteniente y Capitán General de los Estados de Flandes y de Borgoña, de la Campaña del año de 1643, dirigida à S. M. por Juan Antonio Vincart, Secretario de los Avisos Secretos de Guerra", *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, tomo 75, (Madrid: Academia de la Historia, 1880), pp. 417-473.

Wilmers 1996: Gertrude Wilmers, *Cornelis Schut (1597-1655): a Flemish painter of the High Baroque*, (Turnhout: Brepols, 1996).

Recibido: 22/03/2020

Aceptado: 4/05/2020

## Un lienzo inédito de Francisco Barrera (1595-1658): apuntes sobre pintura ridícula en la España del siglo XVII

An unpublished canvas by Francisco Barrera (1595-1658): notes for a  
ridiculous painting in the Spanish 17th century

---

Gonzalo Hervás Crespo<sup>1</sup>

Universidad Complutense, Madrid

**Resumen:** El presente artículo da a conocer una pintura ridícula de Francisco Barrera, que ayuda a contextualizar otro tipo de obras anónimas de similar factura, y comprender mejor las estrategias comerciales que algunos artistas siguieron en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII.

**Palabras clave:** Francisco Barrera, Pintura de género, Naturaleza muerta, Mercado artístico.

**Abstract:** This article presents a ridiculous painting by Francisco Barrera, which helps contextualize other anonymous works of similar matter and author, in order to understand with more detail the commercial strategies that some artists followed in Madrid in the first half of the 17th century.

**Keywords:** Francisco Barrera, Genre Painting, Still-Life, Art Market.

**E**n octubre de 2019 salían al mercado artístico dos lienzos del pintor madrileño Francisco Barrera. El primero, una pintura de género llamada *Bodegón con mozo de cocina* -aunque preferimos denominarla *Interior con figura ridícula*- (Fig. 1), se encuentra firmada y fechada en 1633 o 1635; el segundo, también con la firma del pintor y con fecha segura de 1633, presenta una naturaleza muerta sin figuración donde aparecen colgadas diversas piezas de carne. Ambas imáge-

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0002-4865-8464>



Fig. 1. Francisco Barrera, *Interior con figura ridícula*, 1633 o 1635, colección privada.

nes suponen las obras autógrafas más tempranas que conocemos del artista<sup>2</sup>. Julio Cavestany aseguraba en 1940 que dos pinturas de Barrera, fechadas en 1635, con "cazas, carnes, longanizas colgadas y otros manjares", se encontraban en la colección del marqués del Sabroso<sup>3</sup>. Sería sugerente pensar que se trata de las mismas que ahora salen a la venta, aunque Cavestany indicaba que una de ellas estaba firmada sobre un limón. En este caso, aunque muy próximo a un limón, la rúbrica se encuentra sobre un canutillo de pimienta.

El primero de los cuadros, además de catalogarlo como una pintura de género podemos asegurar que resulta una pintura ridícula, tal como planteó

<sup>2</sup> Salvador Salort Pons, "Francisco Barrera. Aproximación a su biografía", *Archivo español de arte*, 68, 271, (1995), pp. 285-298 y Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999), pp. 200-206., Las dos obras subastadas en Abalarte, Madrid, en octubre de 2019: Francisco Barrera, *Interior de cocina*, 1633, (óleo sobre lienzo, firmado "fran(co) barera Ft.", 105 x 164 cm). Y Francisco Barrera, *Interior con figura ridícula*, 1633 o 1635, (óleo sobre lienzo, firmado "fran (co) Barera Ft.", 105 x 164 cm.). (En web: [http://abalartesubastas.com/lote\\_elegido\\_nuevo.php?subasta=31&numero\\_lote=108&id=63442&categoria=Pintura&seccion=Pintura+Antigua&orden=numero\\_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendo=&activo=&idioma=&tabla=](http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=31&numero_lote=108&id=63442&categoria=Pintura&seccion=Pintura+Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendo=&activo=&idioma=&tabla=), consultada: 25 febrero 2020). Ver también (En web: <https://arsmagazine.com/dos-bodegones-ineditos-de-francisco-barrera-en-abalarte/>, consultada: 25 febrero 2020).

<sup>3</sup> *Floreros y bodegones en la pintura española*, ed. Julio Cavestany, (Madrid: Palacio de la Biblioteca Nacional, 1940), p. 74.



Fig. 2. Anónimo, *Interior con figura ridícula*, 1<sup>er</sup> tercio siglo XVII, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

el cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597) en 1582<sup>4</sup>. Este concepto, que aglutina una mirada negativa hacia imágenes donde lo cómico se encuentra en el centro del relato, fue recogido en España por los más importantes teóricos de la pintura del siglo XVII, como son Vicente Carducho (1585-1638), Francisco Pacheco (1564-1644), o incluso ya en el XVIII, Antonio Palomino (1655-1726)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> "Y puesto que de entre las varias formas de las que suele generarse tal recreación, una se causa principalmente por las pinturas que no solo están bellamente hechas, sino que tienen algo más, que excitan el corazón de repente a regocijarse, lo que llamamos ridículo (...) Además de esto debe advertirse que tal divertimento se ha de procurar a través de pinturas honestas, no lascivas o inmodestas, debiendo huir de esto en todas las suertes de recreación, para que de esta manera recreen el ánimo y no lo corrompan, por ello habrá que alejarse más de las pinturas obscenas, que afectan más a los sentidos. Lo mismo opinamos de otras pinturas que representan escenas de gula, embriaguez y vida disoluta si provocan la risa en los espectadores, debiendo siempre advertir que no disminuyan la estimación de las virtudes", Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, en *Trattati d'arte del cinquecento: fra manierismo e controriforma: Gilio-Paleotti-Aldovrandi*, vol. 2, ed. Paola Barocchi, (Bari: Laterza & Figli, 1961), pp. 395-396.

<sup>5</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Turner, 1979), pp. 338-339, Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, ed. Bonaventura Bassegoda, (Madrid: Cátedra, 2001), p. 516, y Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica, volumen III. El parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Imp. por la viuda de Juan García Infanzón, 1724), p. 314. La denominada pintura ridícula, apenas ha dejado eco en la historiografía española contemporánea; después de su mención en los textos de los teóricos precedentes, su incorporación habrá de esperar hasta los años ochenta del pasado siglo, en Jonathan Brown, *Velázquez pintor y cortesano*, (Madrid: Alianza, 1986), p. 15. Ver también Cherry, *Arte y naturaleza*, pp. 108-109. La pintura de género española ha sido abordada en Marianna Haraszti-Takács, *Spanish Genre Painting in the Seventeenth Century*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983) y Barry Wind, *Velázquez's Bodegones: A Study in Seventeenth-century Spanish Genre Painting*, (Fairfax, Virginia:

Desde mediados del siglo XVI, imágenes de interiores de cocina o puestos de mercados comenzaron a proliferar en Flandes, convirtiéndose en motivo de gran éxito, con individuos procedentes de las clases populares retratados en sus tareas cotidianas, y mirando de forma directa al espectador<sup>6</sup>. También en Italia surge esta novedad hacia 1580, especialmente en la zona del Milanesado<sup>7</sup>; se trata de una plástica que se reconfigura de similar manera, pero con el añadido de presentar los personajes una actitud risueña que podríamos definir como de talante burlesco, muy en paralelo a una cultura carnavalesca<sup>8</sup>, y que sin duda ayudó a cimentar la idea de pintura ridícula en Paleotti.

Este tipo de imágenes que exploran lo jocoso de la naturaleza humana, acompañadas de una sugerente dosis de vulgaridad, son aquellas que las autoridades religiosas evaluaron como perjudiciales para los deseos de renovación espiritual y moderación que pretendían a través del Concilio de Trento. Se entiende así que Paleotti, así como otros reformadores, trataran de poner freno tanto a una literatura como a un tipo de registro visual que se deslizaba hacia presupuestos donde la gula y la lujuria ayudaban a construir una narrativa cómica.

Es probablemente esta impugnación de los elementos ridículos y grotescos de raigambre carnavalesca la que ayudó, entre otros motivos, a que la pintura de género apenas tuviera repercusión en la España del siglo XVII<sup>9</sup>. A pesar de ello, existen una serie de obras anónimas con individuos sonrientes que miran al espectador, tradicionalmente fechadas en el primer tercio del siglo XVII<sup>10</sup>, y que son el resultado de una formulación española de las obras del norte de Italia. En España, la *Escena de mercado* de Juan Esteban de Úbeda de 1606 puede considerarse como la primera obra de género conocida, y

---

George Mason University Press, 1987). De gran interés resulta, asimismo, la obra ya mencionada, Cherry, *Arte y naturaleza*, especialmente en su capítulo tercero.

<sup>6</sup> Una bibliografía general de este tipo de plástica, Keith Moxey, *Aertsen, Beuckelaer, and Secular Painting in the Reformation*, (New York: Garland, 1977), Reindert Falkenburg, "Pieter Aertsen, Rhyarographer", en *Rhetoric-Rétoriqueurs-Rederijkers*, eds. Jelle Koopsmans, Mark Meadow, Kees Meerhoff y Marijke Spies, (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1995), pp. 197-217, y Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006), pp. 87-102.

<sup>7</sup> Para un somero repaso de la pintura ridícula en el norte de Italia, resulta imprescindible, Barry Wind, "Pitture ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings", *Storia dell'Arte*, 20, (1974), pp. 25-35, Francesco Porzio, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, (Milan: Skira, 2008), Michel Hochmann, "Les portraits de bouffons et la naissance de la peinture comique en Italie du nord au XVIe siècle", *Studiolo*, 7, (2009), pp. 41-54, Valérie Boudier, *La cuisine du peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento*, (Rennes: Presses universitaires, 2010) y Angela Ghirardi, *Pittura e vita popolare*, (Mantua: Trelune, 2016).

<sup>8</sup> *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, ed. Giulio Bora, Francesco Porzio y Manuela Kahn-Rossi, (Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 1998).

<sup>9</sup> Esta es una cuestión que, junto a la fortuna historiográfica y el estudio sistemático de la pintura de género española, hemos abordado en nuestra tesis doctoral recientemente defendida, *Figuras ridículas: la pintura de género en España en el siglo XVII*, Universidad Complutense. (Madrid: 2019) y que esperamos pueda ver la luz en una próxima publicación.

<sup>10</sup> Gonzalo Hervás Crespo, "Bodegones habitados: mercados, cocinas y despensas en la pintura española del siglo XVII", en *El Barroco, universo de experiencias*, ed. José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda, (Córdoba: Hurtado Izquierdo, 2017), pp. 215-236.

responde a estos parámetros<sup>11</sup>. El resto de pinturas que abrazan esta tipología ridícula, probablemente estén realizadas en la década de los veinte o principios de los treinta del siglo XVII, en un momento en el que empieza a proliferar la pintura de naturalezas muertas en la corte madrileña<sup>12</sup>. Nos referimos a obras como *Cocina con figura ridícula* (Fig. 2), del que existen dos copias exactas pero de diferente mano<sup>13</sup>. De igual modo sucede con el denominado *El sueño del glotón*, que también presenta una réplica hoy en paradero desconocido<sup>14</sup>. Existen, a su vez, otros cuadros de este tipo en colecciones particulares, derivados de los modelos italianos. La aparición de una obra cuya similitud estética es evidente, de mano de un pintor bien documentado en Madrid, ayuda a contextualizar estas imágenes; el que además aparezca la fecha, resulta crucial para certificar que el resto de pinturas se hicieron entre 1620 y 1635.

Centrándonos en la obra de Barrera, conviene mencionar la similitud con obras italianas, como pueden ser las de Jacopo Chimenti o da Empoli (1551-1640)<sup>15</sup>. Pero, sobre todo, es imprescindible señalar la importancia de Juan Van der Hamen (1596-1631) en sus esquemas compositivos, pues resulta el gran innovador de la naturaleza muerta en la década de los veinte del siglo XVII<sup>16</sup>. Tomando las pocas imágenes que Juan Sánchez Cotán (1560-1627) había dejado en Toledo<sup>17</sup>, Van der Hamen crea una serie de diseños que resultan un éxito en la corte de Madrid, favoreciendo la aparición de imitadores<sup>18</sup>. En este sentido, son varios los artistas que van a reproducir dichos modelos tras la temprana muerte del artista. Es el caso de Barrera, pues las formas estructurales o plintos que ayudan a componer y distribuir los objetos en la obra que presentamos, son una creación de Van der Hamen de hacia 1626-1627, quizá derivado de fórmulas italianas o imágenes procedentes del clasicismo<sup>19</sup>.

De los abundantes documentos sobre su vida, se puede colegir que Barrera dedicó su arte principalmente a obras devocionales, naturalezas muertas y

---

<sup>11</sup> Juan Estéban de Úbeda, *Escena de mercado*, 1606, (128 x 167 cm.). Granada, Museo de Bellas Artes, (cat. CE0126). Para este pintor, ver Antonio Almagro, "Juan Esteban de Medina y la pintura ubetense del siglo XVII", *Boletín del instituto de estudios Giennenses*, 209, (2014), pp. 11-67. Juan Esteban se encontraba en Madrid a finales del siglo XVI, donde pudo haber contemplado novedades llegadas a la corte desde Italia, ver *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, ed. Alfonso Pérez Sánchez, (Madrid: Museo del Prado, Madrid, 1983), p. 71.

<sup>12</sup> Hacia 1630, la naturaleza muerta despegó masivamente en Madrid, Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 199.

<sup>13</sup> *Interior con figura ridícula*, (óleo/ lienzo, 110 x 165 cm.). Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, (cat. CE26383) y (óleo/ lienzo, 106 x 163,5 cm.). Segovia, Palacio de Riofrío, (cat. 10066508).

<sup>14</sup> *El sueño del glotón*, (óleo/ lienzo, 138 x 146cm.). Museo de Pontevedra, (cat. 004105). Ambas obras, la de Pontevedra y la que continúa en paradero desconocido fueron publicadas por Antonio Méndez Casal, "El pintor Alejandro de Loarte", *Revista española de arte*, (1934), pp. 187-202.

<sup>15</sup> William B. Jordan, "Alonso de Escobar (documentado 1602-después de 1637)", *Catálogo de subastas Alcalá*, mayo 2003, p. 31.

<sup>16</sup> Cherry, *Arte y naturaleza*, pp. 145-187; Juan Van der Hamen y la corte de Madrid, ed. William B. Jordan, (Madrid, Dallas: Palacio Real, Meadows Museum, 2005).

<sup>17</sup> El primer encargo de Van der Hamen se concretó en 1619, para una sobrepuerta de la Galería del Mediodía en el Palacio del Pardo, para que encajase junto a otras cinco pinturas con muchas trazas de ser de Sánchez Cotán, ver *La imitación de la naturaleza: los bodegones de Sánchez Cotán*, ed. William B. Jordan, (Madrid: Museo del Prado, 1992), pp. 48-50.

<sup>18</sup> Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 199.

<sup>19</sup> Cherry, *Arte y naturaleza* p. 158; Jordan, *Juan Van der Hamen*, p. 267.



Fig. 3. Francisco Barrera, *Mes de diciembre*, c.1640, colección privada.

paisajes. Gracias a estos datos podemos considerarlo un pintor comercialmente inquieto, y que hizo una considerable fortuna<sup>20</sup>. Dotado de un agudo sentido comercial, Barrera encontró en la representación de alimentos un asunto propicio del que extraer un buen rendimiento económico. Es aquí quizá donde haya que entender una obra como *Interior con figura ridícula*. Barrera fue un artista con una gran capacidad para entender cierto mercado de pintura, realizada al por mayor, pues vendió lienzos de forma masiva como indica la alcabala de 1638, donde figura como el pintor más exitoso comercialmente de Madrid en esos años, doblando incluso en ventas al siguiente<sup>21</sup>. Para ello mantuvo tratos con diversos artífices para comprar y vender cuadros en las tiendas que tenía abiertas en Madrid, lo que indica su clara vocación empresarial<sup>22</sup>. Con todos estos datos, queremos señalar que esta obra ridícula probablemente responda a un encargo puntual, y que Barrera prefería dedicarse a naturalezas muertas o paisajes carentes de especial complejidad<sup>23</sup>. En su caso, y conociendo el resto de su catálogo, resultan mucho más interesantes comercialmente las series de los tiempos del año, pues responden a un tema alegórico de cierta entidad que a una naturaleza muerta y figuración sencilla, existiendo además la posibilidad de multiplicar el número de lienzos.

<sup>20</sup> Salort, "Francisco Barrera", p. 285 y Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 200.

<sup>21</sup> Julián Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, (Granada: Diputación provincial, 1995), pp. 160-161.

<sup>22</sup> Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 200.

<sup>23</sup> Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 201.



Fig. 4. Francisco Barrera, *Mes de enero*, c.1640, colección privada.

De este modo, las alegorías de las estaciones de 1638 resultan un buen ejemplo<sup>24</sup>. Pero igualmente diseñó otras relacionadas, como son aquellas que hacen referencia a los meses del año. Se trata de ciclos decorativos que muestran a un artista que entendió a la perfección la demanda de un género nuevo como el de la naturaleza muerta, y la posibilidad de obtener ganancia con ello. En este sentido, cabe destacar la serie de los doce meses, de la que al menos nueve cuadros han llegado a nosotros. Los lienzos estaban en posesión de Vicente Joaquín Ossorio de Moscoso, IX marqués de Leganés, fallecido en 1864, por lo que es plausible pensar que pudiese haber sido encargada por el I marqués, Pedro Mexía Felípez de Guzmán (c. 1580-1655)<sup>25</sup>. Aunque el nombre de Barrera no aparezca en los inventarios realizados a la muerte de éste, su presencia en la documentación de su descendiente, y el hecho de que en buena medida la colección se mantuviera en manos de la familia hasta precisamente 1864<sup>26</sup>, hacen lícita esta hipótesis.

Es posible reconstruir parte del ciclo con este inventario, pues algunos de los cuadros eran conocidos, y otros que han ido apareciendo en el mercado del arte en los últimos tiempos encajan a la perfección con este documento. En 2014 una obra que representa el mes de marzo, ya publicada por Peter

<sup>24</sup> Nos referimos a cuatro óleos conservados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con medidas idénticas (167 x 247 cm.). *La primavera* (nº cat. DJ0323P), *El verano* (nº cat. DJ0324P), *El invierno* (nº cat. DJ0325P) y *El otoño* (nº cat. DJ0326P).

<sup>25</sup> José Juan Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2010), p. 929.

<sup>26</sup> Pérez Preciado, *El marqués*, p. 904.

Cherry<sup>27</sup>, apareció a la venta en Madrid. Descrita en el inventario como: "Marzo. Un bodegón con pescados coliflor salmon esperragos<sup>28</sup>". Un año después, en 2015, dentro del grupo de pinturas donadas por Plácido Arango al Museo del Prado se encontraba el mes de febrero<sup>29</sup>; en 2016 salía a la venta otro cuadro: "Diciembre. Un bodegón con besugos perdices, pavo, cardo, jalea y rosquillas. Compañero a los anteriores<sup>30</sup>". (Fig. 3) En este caso, puede apreciarse como el gato que aparece por detrás de una de las estructuras, es similar al que aparece en el *Interior con figura ridícula*, indicativo de que quizá Barrera crea una serie de modelos, que luego su taller replica combinando formas y motivos para multiplicar lienzos. Por último, en 2019, una pintura denominada *Alegoría del invierno*, no es sino el principio de la serie, pues representa el mes de enero, tal y como puede leerse: "Enero. Bodegón que representa un cerdo, despojos y embutidos y una jarra con la cruz de Santiago. Original de Francisco Barrera primero de la colección de los 12 meses del año<sup>31</sup>". (Fig. 4) Con el conocimiento de estos últimos lienzos, que coinciden con la documentación expuesta por Pérez Preciado, puede casi completarse a falta de tres cuadros la serie de obras que probablemente el primer marqués de Leganés encargara a Barrera hacia 1640.

Con este artículo se pretende dar a conocer una obra como *Interior con figura ridícula*, tratando además de contextualizarla a través de la vocación empresarial de un artista como Barrera, lo que también ayuda a comprender parte de las maniobras crematísticas de los artistas en la España del siglo XVII, asunto que pensamos merece seguir investigándose. Resultan muy escasas las obras españolas de este tipo, y casi todas anónimas. En el caso de otras pinturas de Barrera donde aparece figuración humana, caso de las alegorías de las estaciones, nunca presentan una vertiente cómica. Se trata de personajes ocupados en quehaceres estacionales, conformando parte del tiempo que se señala a modo de metáfora visual, sin una verdadera conexión con el espectador.

La aparición de esta obra, netamente ridícula, aporta nuevos datos al contrastarla con las estrategias comerciales de un artista como Barrera, pues podemos especificar a través de su figura la fortuna de este asunto en Madrid. Resulta elocuente que un artista que siempre estuvo al tanto de las

---

<sup>27</sup> Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 201. *El mes de marzo*, ca. 1640 (óleo/lienzo, 103 x 160,5 cm.) Abalarte, Madrid, (octubre de 2014, lot. nº 142), (En web: [http://abalartesubastas.com/lot\\_elegido\\_nuevo.php?subasta=5&numero\\_lote=142&id=6773&categoria=Pintura&seccion=Pintura+Antigua&orden=numero\\_lote&sentido=&offset=&limite=60&autor=&vendido=&activo=&tabla=](http://abalartesubastas.com/lot_elegido_nuevo.php?subasta=5&numero_lote=142&id=6773&categoria=Pintura&seccion=Pintura+Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=60&autor=&vendido=&activo=&tabla=), consultada el 25 de febrero 2020).

<sup>28</sup> Pérez Preciado, *El marqués*, p. 943.

<sup>29</sup> *Febrero, Bodegón de invierno*, 1640 (óleo/lienzo, 101 x 156 cm.) Madrid, Museo del Prado, (nº inv. P008213).

<sup>30</sup> Pérez Preciado, *El marqués*, p. 904. *El mes de diciembre*, ca. 1640. Sotheby's, Nueva York, (enero de 2016, lot. nº 467), (óleo/lienzo, 101,5 x 156,2 cm.) (En web: <http://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2016/master-paintings-sculpture-day-sale-n09461/lot.467.html>, consultada el 25 de febrero 2020).

<sup>31</sup> Pérez Preciado, *El marqués*, p. 943. *El mes de enero*, vendido en Sotheby's Nueva York (enero de 2019, lot. nº 38, c. 1640), (óleo sobre lienzo, 101.6 x 154.9 cm.) (En web: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/master-paintings-evening-n10007/lot.38.html>, consultada: el 25 de febrero 2020).

posibilidades económicas de la imagen, y que exploró las novedades estéticas llegadas a España, prefiriera la naturaleza muerta con figuración alegórica antes que escenas más vanguardistas. De haber funcionado económicamente, pensamos que Barrera lo habría explotado sin problema.

Para empezar, resultaba un asunto complejo de exhibir públicamente; un pintor como Carducho la condenaba en su influyente tratado<sup>32</sup>, pues en la batalla que algunos artistas libraron para que la pintura fuese considerada un arte liberal, obras señaladas como indecorosas resultaban un potencial peligro para sus intereses. La pintura ridícula fue prohibida en el Concilio de Toledo de 1582<sup>33</sup>, aunque esto no impidió que fuera adquirida y coleccionada, por lo que existía una cierta demanda como prueban los cuadros existentes. Pero imágenes como estas resultaban difíciles de colocar fuera del círculo de entendidos que conocían las innovaciones venidas de Flandes o Italia. Además, no parece que las capacidades artísticas de Barrera le hayan alcanzado para desarrollar los modelos conocidos más allá de la mera copia, despertando así el interés de coleccionistas de mayor gusto o sofisticación. A la altura de 1633, las pinturas de cocinas o mercados seguían manteniendo los mismos esquemas compositivos que los del siglo anterior, y los clientes de cierto nivel que deseaban obra de este tipo optaban por adquirir piezas flamencas, de muy superior calidad, aunque resultaban costosas y no siempre disponibles.

Creemos por tanto que pinturas como la de Barrera responden a encargos más económicos, siendo el resultado del deseo de obtener imágenes pintorescas, y que por alguna razón resultan inaccesibles. Se trataría de peticiones a artífices de segunda fila, lo que justifica la escasa calidad de alguna de ellas; o como creemos que sucede en este caso, artistas más o menos conocidos con un interés específico en la naturaleza muerta, y una predisposición a la copia de modelos preexistentes, que pueden ofrecer un producto mucho más asequible, y que finalmente acaba resultando la escueta respuesta española al fenómeno de la pintura de género.

---

<sup>32</sup> "Y no tienen poca culpa los artífices que poco han sabido, o poco se han estimado, abatiendo el generoso arte a conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones, con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de fulleros tahúres, y cosas semejantes, sin más ingenio, ni más asunto, de habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos, y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo arte, y poca reputación del artífice", Carducho, *Diálogos*, pp. 338-339.

<sup>33</sup> Juan Tejada y Ramiro, *Colección de cánones de la Iglesia Española*, tomo V, (Madrid: Imp. por Pedro Montero, 1855), p. 435. Esta prohibición no forma parte expresa de los 63 decretos conciliares. A lo largo de las reuniones se trataron diversos temas, entre los que se encuentra la prohibición expresa de la pintura ridícula, que pasaron a una lista denominada "Advertimentos", ver Ángel Fernández Collado, "El Concilio Provincial Toledano de 1582", *Anthologica annua*, 41, (1994), pp. 103-252.

## Bibliografía:

Almagro 2014: Antonio Almagro, "Juan Esteban de Medina y la pintura ubetense del siglo XVII", *Boletín del instituto de estudios Giennenses*, 209, (2014), pp. 11-67.

Boudier 2010: Valérie Boudier, *La cuisine du peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento*, (Rennes: Presses universitaires, 2010).

Carducho 1979: Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Turner, 1979).

Cherry 1999: Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999).

Falkenburg 1995: Reindert Falkenburg, "Pieter Aertsen, Rhyparographer", en *Rhetoric-Rétoriciens-Rederijkers*, eds. JelleKoopsmans, Mark Meadow, Kees Meerhoff y Marijke Spies, (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1995), pp. 197-217.

Fernández Collado 1994: Ángel Fernández Collado, "El Concilio Provincial Toledano de 1582", *Anthologica annua*, 41, (1994), pp. 103-252.

Gállego 1995: Julián Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, (Granada: Diputación provincial, 1995).

Ghirardi 2016: Angela Ghirardi, *Pittura e vita popolare*, (Mantua: Trelune, 2016).

Haraszi-Takács 1983: Marianna Haraszi-Takács, *Spanish Genre Painting in the Seventeenth Century*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983).

Hervás Crespo 2017: Gonzalo Hervás Crespo, "Bodegones habitados: mercados, cocinas y despensas en la pintura española del siglo XVII", en *El Barroco, universo de experiencias*, ed. José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda, (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017), pp. 215-236.

Hochmann 2009: Michel Hochmann, "Les portraits de bouffons et la naissance de la peinture comique en Italie du nord au XVIe siècle", *Studiolo*, 7, (2009), pp. 41-54.

Jordan 2003: William B. Jordan, "Alonso de Escobar (documentado 1602-después de 1637)", *Catálogo de subastas Alcalá, mayo 2003*, pp. 30-37.

Lugano 1998: *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, ed. Giulio Bora, Francesco Porzio y Manuela Kahn-Rossi, (Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 1998).

Madrid 1940: *Floreros y bodegones en la pintura española*, ed. Julio Cavestany, (Madrid: Palacio de la Biblioteca Nacional, 1940).

Madrid 1983: *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, ed. Alfonso Pérez Sánchez, (Madrid: Museo del Prado, Madrid, 1983).

Madrid 1992: *La imitación de la naturaleza: los bodegones de Sánchez Cotán*, ed. William B. Jordan, (Madrid: Museo del Prado, 1992), pp. 48-50.

Madrid, Dallas 2005: *Juan Van der Hamen y la corte de Madrid*, ed. William B. Jordan, (Madrid, Dallas: Palacio Real, Meadows Museum, 2005).

Méndez Casal 1934: Antonio Méndez Casal, "El pintor Alejandro de Loarte", *Revista española de arte*, (1934), pp. 187-202.

Moxey 1977: Keith Moxey, *Aertsen, Beuckelaer, and Secular Painting in the Reformation*, (New York: Garland, 1977).

Pacheco 2001: Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, ed. Bonaventura Bassegoda, (Madrid: Cátedra, 2001).

Paleotti 1961: Gabriele Paleotti, "Discorso intorno alle imagini sacre e profane", en *Trattati d'arte del cinquecento: fra manierismo e controriforma: Gilio-Paleotti-Aldovrandi*, vol. 2, ed. Paola Barocchi, (Bari: Laterza&Figli, 1961), pp. 390-397.

Palomino 1724: Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica, volumen III. El parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Imp. por la viuda de Juan García Infanzón, 1724).

Pérez Preciado 2010: José Juan Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2010).

Porzio 2008: Francesco Porzio, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, (Milan: Skira, 2008).

Salort Pons 1995: Salvador Salort Pons, "Francisco Barrera. Aproximación a su biografía", *Archivo español de arte*, 68, 271, (1995), pp. 285-298.

Silver 2006: Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006).

Tejada y Ramiro 1855: Juan Tejada y Ramiro, *Colección de cánones de la Iglesia Española*, tomo V, (Madrid: Imp. por Pedro Montero, 1855).

Wind 1974: Barry Wind, "Pitture ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings", *Storia dell'Arte*, 20, (1974), pp. 25-35.

Wind 1987: Barry Wind, *Velázquez's Bodegones: A Study in Seventeenth-century Spanish Genre Painting*, (Fairfax, Virginia: George Mason University Press, 1987).

Recibido: 20/03/2020

Aceptado: 4/05/2020



## Historia y devoción en imágenes de una conversación celeste (OCD, Desierto de Las Batuecas, s. XVII)

History and devotion in images of a celestial conversation (OCD, Batuecas Desert, 17th. century)

---

Elena Muñoz Gómez<sup>1</sup>

Universidad de Salamanca

**Resumen:** El retrato de *Blas de San Alberto y Antonio de Jesús* es una imagen devocional, didáctica y memorial que sustituye la historia escrita de la orden descalza por la narrativa implícita en la *conversación celeste*. La interpretación de esta representación plástica se sustenta en la tradición de las imágenes de culto y en la relación de inscripciones, formas y ubicación de esta obra visual contextualizada en crónicas, biografías, e instrucciones para la oración y educación de los frailes. Ello lleva a pensar que el lienzo pudo haber sido ideado para ilustrar una sala de oración, estudio o meditación.

**Palabras clave:** Pintura, Historia, Devoción, Iconología, Carmelitas descalzos, Desierto de Batuecas.

**Abstract:** The portrait of *Blas de San Alberto and Antonio de Jesús* is a devotional, didactic and memorial image that replaces the written history of the discalced order with the implicit narrative in the *Celestial Conversation*. The interpretation of this plastic representation is based on the cult images tradition and on relationships of inscriptions in the picture, forms and location of this visual work contextualized in chronicles, biographies, and instructions for prayer and education of the friars. This leads us to think that the canvas could have been designed to illustrate a room for prayer, study or collective meditation.

**Keywords:** Painting, History, Devotion, Iconology, Discalced Carmelites, Batuecas Desert.

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0002-4869-1790>

Ojos que no ven, corazón que no siente. Mi ojo es mi memoria, y pensar en los santos es llamarlos ante los ojos de la mente. (Bernardo de Claraval)<sup>2</sup>.

**E**n 2018 se celebró *Vitor-Teresa* en Alba de Tormes, una exposición temporal que reunía piezas de distintas procedencias para dar visibilidad a la producción artística e histórica de los Carmelitas Descalzos. Una de las obras menos conocidas y más interesantes que allí se vieron es el doble retrato de *Blas de San Alberto y Antonio de Jesús*, proveniente del Desierto de San José del Monte de las Batuecas y pintado por un anónimo, posiblemente, en el siglo XVII. (Fig. 1)

Inscritos en el marco pintado del cuadro se leen los nombres de los retratados y epítetos por los que son recordados protagonistas de la fundación de la orden reformada por santa Teresa. Con báculo de caminante, EL V[ENERABLE] F[RAY] BLAS DE S[AN] ALBERTO, ZELADOR [¿DE LA GLORIA?] DE DIOS Y PROVECHO DE LAS A[L]M[A]S. Con la mano izquierda, Blas dirige nuestra mirada al libro que porta EL V[ENERABLE] P[ADRE] F[RAY] ANTONIO DE JESÚS, VERDADERO CARMELITA DESCALZO Y PRIMITIVO EN TODO.

Sus volúmenes monolíticos, el color uniforme de sus hábitos y la geometría de sus siluetas abstraen sus cuerpos en el escenario celeste que la iconografía religiosa reserva a los santos. El encuadre a plano medio enfatiza unos rostros naturalistas en ángulo de tres cuartos que individualizan ambas figuras casi iguales, estimulando la identificación del espectador para con ellas. Resultan personajes accesibles, como hombres, y distantes como iconos religiosos: un logro para una pintura que trata de condensar la historia de la Orden y convertir a los retratados en imágenes de devoción. Tal manera de representar, que diviniza al hombre y dota a la abstracción celeste de lo concreto de lo mundano, se inscribe en prácticas contemplativas de imágenes de culto tan asumidas en el siglo XVII que los espectadores ceden inconscientemente sus afectos, captados por la retórica del retrato devocional<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Estudio financiado por el MECD-FPU17/03735 en el marco del proyecto MINECO-HAR2017-85392-P, 2018-2020. Elena Muñoz, "Retrato de Blas de San Alberto y Antonio de Jesús", *Vitor Teresa. Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp. coord. Mariano Casas, (Alba de Tormes, 2018) pp. 316-317. Agradezco a los revisores de *Philostrato* sus sugerencias y anotaciones bibliográficas; al prof. Mariano Casas el acceso a materiales y el impulso del trabajo, y a la prof.<sup>a</sup> Lucía Lahoz el diálogo sin el cual esta publicación tampoco hubiese sido posible.

<sup>3</sup> No se ofrece una bibliografía exhaustiva sino una selección de referentes. Sobre la pervivencia de prácticas religiosas medievales: Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz, 2012). Sobre la espiritualidad hispana en contexto: Melquíades Andrés, "El movimiento de los espirituales en España en el Siglo XVI", *Salmanticensis*, 22, 2 (1975), pp. 333-348; Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, (Madrid: Akal, 1978). Sobre el retrato conventual vinculado a estos movimientos: Javier Portús, "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54, 1, (1999), pp. 169-188; *id.*, "La convivencia con las imágenes en el Siglo de Oro" en *Barroco andino. Memoria del I encuentro*

La mirada de los frailes se dirige fuera de cuadro<sup>4</sup>, y su actitud parece contradecir el inicio del verso que los corona en la filacteria: *CONVERSATIO NOSTRA...* pues no gesticulan como si estuvieran conversando. Con la boca cerrada, cada uno mira hacia un lado; los ojos de cada cara no se encuentran en un punto. Esto no hay que considerarlo necesariamente falta de realismo, anatomía o perspectiva por parte del pintor (¿un fraile de la Orden<sup>5</sup>?) pues se vuelve a favor de la experiencia religiosa si hace caer en la ilusión de que los personajes miran a un interlocutor no localizado; no el espectador empírico de la pintura sino otro implícito en ella, indicado en las miradas despedidas hacia el espacio real de los espectadores. Los frailes abstraídos no interceptan nuestra mirada y sus labios están sellados; la filacteria, anclada en el azul del cielo, mentado en ella, termina de explicar el gesto: conversan *...IN COELIS*, más allá de la tierra. Dialogan con los ojos y en silencio –según parece querer hacer ver esta pintura– con el interlocutor omnisciente que inunda el espacio exterior del cuadro: la arquitectura de San José en el Desierto de Las Batuecas, una estancia sagrada en un paraje paradisíaco: “retiro espiritual”<sup>6</sup>.

San José se funda en 1599 en el valle de Las Batuecas, por el Superior Provincial de la Orden de Castilla, Tomás de Jesús, ideólogo del modo de vivir en los desiertos descalzos: un eremitismo colectivo de austeridad, soledad, silencio, trabajo, oración y penitencia. La función del retrato responde a su ubicación en este lugar, y si hubiese ilustrado alguna sala de oración, estudio o meditación, destinada al noviciado, el vínculo entre el cuadro y su audiencia resultaría claro y directo. Las inscripciones apoyan la interpretación. Pero antes atendamos a la identidad que la pintura atribuye a sus personajes.

## 1. Primerísimo y primitivo: Antonio de Jesús

Antonio de Heredia (1510-1601) nació en Requena, donde se había hecho famoso el primer carmelo hispano (1332). Estudió teología y decretales en Salamanca, y tras pasar por varios prioratos, regresó después del Concilio

---

*internacional* (Norma Campos, Bolivia: Viceministerio de Cultura, 2003, Pamplona: Fundación Visión Cultural, Universidad de Navarra, 2011), pp. 37-47. Estudios de la imagen teresiana: Lucía Lahoz, “Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales” en *Teresa*, ed. Mariano Casas, (Salamanca: Catedral, 2015) pp. 29-40, idem., “Santa Teresa: El imaginario, la imagen y la imaginería”, en *Vítor Teresa*, Cat. Exp. 2018, pp. 170-193.

<sup>4</sup> Hans Belting, “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo” en *Filosofía de la imagen*, Ana García Varas ed., (Universidad de Salamanca, 2011), pp. 179-210.

<sup>5</sup> Un estudio estilístico y documental de las empresas artísticas de la Orden, podría aclarar las conexiones entre obras, artistas y promotores.

<sup>6</sup> Gracias a Francisco Brändle por señalarnos la publicación de Daniel de Pablo [*Batuecas. Tierra mítica y “Desierto” carmelitano* (2001), Burgos: Fonte, 2018], que no pudimos consultar a la hora de desarrollar este estudio; véase el texto basado en la primera edición, de Matías del Niño Jesús, “Desierto de las Batuecas”, *Revista de Espiritualidad*, 61, (2002) pp. 331-337; además, Luis J. F. Frontela, “El Desierto en el Carmelo Descalzo”, *Revista de Espiritualidad*, 62, (2003), pp. 79-115.



Fig. 1. Anónimo. *Retratos de Blas de San Alberto y Antonio de Jesús*. Desierto de San José del Monte de las Batuecas (Salamanca), O.C.D. ©Fotografía: Tomás C. Peña\*

de Trento, ya teólogo y presbítero. Adoptó el apellido de descalzo homónimo de la fundadora: de Jesús<sup>7</sup>. Teresa lo reunió con Juan de la Cruz para fundar en Duruelo el primer convento masculino (1568), y cuando ella solicitó a Felipe II la liberación del fontivero, de paso aludió al presidio de Antonio, "bendito viejo, primero de todos"<sup>8</sup>. Elegido Provincial de la Orden con Jerónimo Gracián en el Capítulo de Alcalá (1581), colaboró en la redacción de las *Constituciones*<sup>9</sup>. Confesor de la Orden, asistió en Alba de Tormes a la muerte de la santa (1582), y en Úbeda, a la de su compañero pionero en la fundación (1591). Entonces comenzó el periodo más productivo de su vida: Prior en Sevilla, fundador en Lisboa, en Vélez Málaga

\* Julián Barrera Miguel, Agustín Herrero, en *Vitor-Teresa*, coord. Mariano Casas, (Alba de Tormes, julio-diciembre, 2018) (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2018)

<sup>7</sup> José Carlos Vizuete, "Onomástica y primeras devociones de los descalzos", en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium*, (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008), pp. 91-108.

<sup>8</sup> Teresa de Jesús, *Cartas... con notas de... Antonio de San Joseph*, (Madrid: J. Doblado, 1793), I, p. 3. Jaime Lamo de Espinosa, *Fray Antonio de Jesús (Heredia): primer Prior Carmelita Descalzo. Confesor de Santa Teresa en su lecho de muerte*, (Burgos: Monte Carmelo, 2015).

<sup>9</sup> Rafael Sánchez Domingo, "De la regla primitiva de la Orden del Carmen a las Constituciones modernas. Entre el origen y la reforma", en *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, (San Lorenzo de El Escorial, Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015), pp. 417-440.

(donde muere), Vicario de Portugal, Provincial de Andalucía... pero su retrato en Las Batuecas tendría especial valor recordando su fundación del Desierto de Las Nieves.

Antonio, para los frailes, era un icono: "primerísimo y primitivo en todo" -reza la inscripción-, "primer descalzo" con unos 50 años<sup>10</sup>, aunque ensombrecido por el joven Juan de Yepes, nombrado con él, cuando Teresa dijo aquello de "tengo ya fraile y medio", para empezar a expandir la reforma. ¿Se refería ella al tamaño corporal de Juan (conocido por su estatura como "medio fraile") o a la medida espiritual de Antonio?<sup>11</sup> En las representaciones de la visita de la santa a Duruelo (como el cuadro de la iglesia de Santa Teresa en Ávila), uno aparece tan alto como el otro<sup>12</sup>. Estos retratos tenían carácter documental para quienes debían dar fe del modelo, aunque nunca lo hubiesen visto. Según Javier Portús, en la misión fundacional, los retratos eran la prueba transportable de la santidad de los pilares históricos de la Orden, y la fijación de los historiadores en su grado de fidelidad a la fisonomía de los individuos manifiesta esta creencia en la veracidad de las representaciones<sup>13</sup>. Además, estas interpretaciones fisionómicas se complementan con lecturas metafísicas, según las cuales, lo de "medio fraile" no se refería al tamaño corporal. Teresa confiaba en Juan para la misión, pero temía que Antonio adoleciese de mediocridad espiritual: "Aunque siempre fue buen fraile y recogido y muy estudioso y amigo de su celda, que era letrado, para principio no me pareció sería, ni tendría espíritu ni llevaría adelante el rigor que era menester"<sup>14</sup>. Lo puso a prueba durante un año, y cuando obtuvo al hombre completo, se reunió en con él y con Juan en Medina (1567): "ya tenía dos frailes para comenzar"<sup>15</sup>.

Teresa justifica el paso de la sede de Duruelo a Mancera de Abajo diciendo que Antonio era tan "aficionado" -amor carmelitano- a las imágenes de la Virgen, que, prendido de una traída de Flandes en "un retablo tan grande que yo no he visto en mi vida (y otras personas dicen lo mismo) cosa mejor", él decidió trasladar, no ya la imagen, sino el monasterio. Pero en cuanto a imágenes se refiere, es ella la que cae bajo sospecha de su influjo, y cabe duda de que el fraile hubiese razonado así el

---

<sup>10</sup> Francisco de Santa María, *Reforma de los Descalços de Nuestra Señora del Carmen...*, II (Madrid: por Diego Díaz de la Carrera, 1644), p. 9-10. Véase la *Historia del Carmen Descalzo* de Silverio de Santa Teresa.

<sup>11</sup> Jerónimo de San José, *Historia del venerable padre Fr. Juan de la Cruz, primer descalzo carmelita*, (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1641), p. 72 ss. La incógnita llega a Juan Luis Astigarraga, "Ecolias del P. Jerónimo Gracián a la Vida de Santa Teresa compuesta por el P. Rivera", *Ephemerides Carmeliticae*, 32, (1981/2), pp. 343-430 y José Vicente Rodríguez, "El Carmelo masculino en la mente de Teresa de Jesús. Su relación con Juan de la Cruz", *Revista de espiritualidad*, 71, (2012), pp. 501-520.

<sup>12</sup> Véase el cuadro en la iglesia de Santa Teresa de Jesús en Ávila. Bibliografía sobre representaciones de Juan de la Cruz en Elena Muñoz, "Visión de San Juan de la Cruz", *Vitor Teresa*, cat. exp. 2018, pp. 392-393; *id.* "Visión dentro de la visión, en un retrato de Juan de la Cruz (anónimo, Alba de Tormes, s. XVII)", *Congreso Internacional O Gesto e a Crença* (Porto: Universidad de Porto, 2019).

<sup>13</sup> Javier Portús, ver nota 2 de este texto.

<sup>14</sup> Teresa de Jesús, "Fundaciones", *Obras completas*, ed. Tomás Álvarez, (Burgos: Monte Carmelo, 2001), 13, 16.

<sup>15</sup> Teresa de Jesús, "Fundaciones", 3, 17

cambio de convento<sup>16</sup>. Juan de la Cruz marchó de Duruelo y en sus viajes aprendió de Teresa la forma de vida en cuyo rostro se convertiría, mientras Antonio aprovechaba su alta cultura en los monasterios para redactar las normas, incluidas las que tenían que ver con las imágenes, procurando racionalizar las experiencias de los visionarios<sup>17</sup>. En el retrato lleva un libro, como letrado; quizás, sostiene las *Constituciones*.

## 2. Celador de la gloria: Blas de San Alberto

La inscripción identifica a Blas de San Alberto como *zelador*, como sucesor del profeta Elías: primer vigilante del Monte Carmelo (*Reyes I*, 18), de la vida y principios carmelitas. "El padre de esta misma religión fue el prodigioso y Santísimo Profeta Elías, zelador ardiente de la gloria de Dios"<sup>18</sup>. El celador del convento es entonces la figura humana de esa imagen testamentaria, y con esta potestad guarda, guía, atiende las necesidades "materiales y espirituales" de los novicios, controla su comportamiento, los amonesta y, como responsable, es castigado cuando ellos faltan a sus obligaciones<sup>19</sup>.

Fray Blas, con esta ocupación, es heredero y figura de Elías, primer celador del Carmelo. Y su apellido de descalzo (San Alberto) conmemora al fundador de la regla aprobada por Honorio III y confirmada por Inocencio IV –mucho antes de que (entre otros, Antonio de Jesús) redactasen la reformada volviendo a la primitiva en nuevas constituciones– cuyas máximas (obediencia, soledad, silencio, pobreza, oración meditativa, trabajo manual) se plaman en los retratos conventuales<sup>20</sup>.

Consagrado el Hospital de San Lázaro de Salamanca (1581), Blas fue elegido vicerrector, y rector del nuevo Colegio en las casas de Alonso de Monroy, abogado a su ancestro Elías (1597)<sup>21</sup>. Francisco de Santa María recuerda el Gran Capítulo del Provincial en Valladolid (1587) asistido misteriosamente por el profeta, donde se implantó el "primer Curso de

<sup>16</sup> Teresa de Jesús, "Fundaciones", 14, 9. Antonio Cea Gutiérrez, "Modelos para una santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXI, 1, (2006), pp. 7-42. Véase Lucía Lahoz, nota 2 de este texto.

<sup>17</sup> Ver nota 9; bibliografía en Elena Muñoz, "Retrato de Ana de San Bartolomé" en *Vitor Teresa*, cat. exp. 2018, pp. 314-315; *id.*, "Imágenes e imagineras: Sobre Ana de San Bartolomé" en *Seminario de Museología: Exposiciones temporales y la historia del arte. El caso de Vitor Teresa*, dir. Mariano Casas, (Universidad de Salamanca, 2019).

<sup>18</sup> Jerónimo de la Madre de Dios, *Juan de la Cruz. Obras Espirituales*, (Pamplona: Pascual Ibáñez, 1774), p. 1.

<sup>19</sup> Jerónimo de San José, *Historia del venerable padre Fr. Juan de la Cruz, primer descalzo carmelita*, (Imp. Madrid, 1641), Libro II, Capítulo IV, p. 130.

<sup>20</sup> Sánchez, "Regla primitiva", pp. 417-440. *Regla Primitiva de la Orden de la bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo dada por san Alberto, Patriarca de Jerusalén y confirmada por Inocencio IV* (En web: [http://www.ocd.pcn.net/req\\_es.htm](http://www.ocd.pcn.net/req_es.htm), consultada el 12 de marzo 2020).

<sup>21</sup> Amalio Huarte, "Estudios de investigación histórica. Fundación del Colegio de San Lázaro, de Carmelitas Descalzos, en Salamanca", *La Basílica Teresiana*, 100-102, IX, (1927), pp. 422-431; "EL Colegio salmanticense O.C.D. y la Universidad de Salamanca" *Ephemerides Carmeliticæ*, 11 (1960/1), pp. 127-175; Luis Sala Balust, *Constituciones y ceremonias de los antiguos colegios seculares de la Universidad de Salamanca*, (Universidad de Salamanca, 1962-1966), pp. 13-14; Enrique Llamas, "El Colegio de San Elías y los Salmanticenses", en *Historia de la Universidad de Salamanca. I. Trayectoria y vinculaciones*, ed. Rodríguez-San Pedro Bezares, (Universidad de Salamanca, 2002), pp. 687-704.

Artes": "Diéronnos por maestro al que lo fue siempre de espíritu, el P. Fr. Blas de San Alberto", célebre en la Casa de Noviciado (Colegio de Artes de Valladolid) y querido por sus "persuaciones blandas", "suaves rigores y amorosas enterezas"<sup>22</sup>.

Además de rector, Blas fue "definidor primero, presidente en toda la Congregación y su Definitorio"<sup>23</sup>, pero en el retrato se le recuerda como celador, lo cual sugiere su ubicación en una estancia de noviciado, o bien su apelación a los novicios, máxime cuando la ceremonia fundacional del monasterio (1599) fija en la historia el recuerdo del maestro:

"Compuesto el Oratorio con los adornos que se trajeron de Salamanca, vinieron de allá, para poner el Santísimo, el Padre Provincial Fray Tomás de Jesús, y el Padre Fray Blas de San Alberto, que era Rector, y avía sido Maestro de Novicios del Fundador Fray Francisco, y del Provincial Fray Tomás, y por esta razón le rogaron cantase Missa"<sup>24</sup>.

### 3. Instrucción de novicios

En 1591, Fray Blas, junto a Juan Bautista y Juan de Jesús María, habían redactado un documento fundamental para la educación religiosa: *Instrucción para criar novicios de el orden descalzo de Nuestra Señora del Carmen* (en la primitiva reforma aprobada un año antes) "compuesta para que en todos los noviciados de nuestra congregación se guarde mismo orden y uniformidad"<sup>25</sup>. Este tipo de escritos se generalizaron en las órdenes tras el Concilio de Trento, y esta instrucción aseguraba la homologación de la organización, educación y costumbres de los descalzos; no debía faltar en nuevas fundaciones<sup>26</sup>.

Los autores de estas pedagogías solían ser celadores y maestros de noviciado, y para redactarlas, se basaban en textos de fundadores: Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, y escritores medievales en cuyas enseñanzas se basan los dogmas católicos y las prácticas devocionales modernas: entre otros, Buenaventura, Agustín de Hipona o Bernardo de Claraval. Algunos de estos escritos incluían un tratado de oración; en la *Instrucción* consta de 3 capítulos: *del maestro de novicios, de la ordenación de la vida del noviciado en los tiempos del año y de las virtudes de los religiosos*: mortificación, recogimiento, silencio, penitencia, humildad, castidad, pobreza y

<sup>22</sup> Francisco de Santa María, *Reforma*, pp. 112-116, 346-347, 578, etc.

<sup>23</sup> Con el cargo interviene en la sepultura de Juan de la Cruz. Carbonero y Sol, León, *Homenaje a San Juan de la Cruz... en el tercer centenario...* (s.n., 1925) p. 236-237.

<sup>24</sup> Francisco de Santa María, *Reforma de los descalzos de nuestra señora del Carmen* VI. (Madrid: Jerónimo Estrada, 1710), p. 525.

<sup>25</sup> Juan Bautista, Blas de San Alberto y Juan de Jesús María, *Instrucción para criar novicios carmelitas descalzos*, (Alcalá, Madrid: Juan de Orduña, 1624). Vizuete, "Onomástica", pp. 91-108.

<sup>26</sup> Tan lejos como en Santa Fe de Bogotá se guardaba la edición madrileña de 1591 (Imp. Viuda de Alfonso Gómez). Marta Fajardo de Rueda, *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Fe de Bogotá*. Tesis doctoral, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005), p. 58.

“obediencia perfecta en la resignación”. El último apartado se dedica a la oración mental que los novicios debían aprender supervisada por el maestro, dividida en siete partes según la regla primitiva (compuesta de máximas de Buenaventura, Teresa o Luis de Granada): Preparación y lección, meditación, contemplación, agimiento de gracias, petición y epílogo<sup>27</sup>. El texto es herramienta de control de la vida y programa de ejercicios mentales en los conventos de Blas y Antonio, en la escuela de Valladolid o en el noviciado salmantino.

Un motivo de reunión retratística del “primerísimo” redactor de las nuevas *Constituciones* primitivas, “primitivo en todo”, con el icónico “maestro” del fundador de San José, “celador de gloria”, nos lo da Francisco de Santa María, en un comentario que justifica la historia que redacta para paliar la falta de noticias sobre los orígenes de la orden:

“El muy docto y observantísimo Blas de San Alberto fue devotísimo de San Elías, gran zelador de sus glorias y deseoso sumamente de ver escrita la ascendencia antiquísima de su Religión Carmelitana: Veía generalmente en España pocas noticias de nuestras tradiciones antiguas, por no averse escrito en nuestra lengua”<sup>28</sup>.

Francisco acusa la falta de historia escrita en ese paso del siglo XVI al XVII, pero no se refiere al lenguaje visual. Tomando como precedente el famoso retrato de Teresa pintado por Juan de la Miseria, posiblemente la autoridad descalza encargó este lienzo que reunía a dos protagonistas de la reforma masculina componiendo así un relato figurativo, fácil de leer para quienes lo conociesen por otros medios. El mecanismo narrativo de la pintura requiere un ejercicio mental, y es causa o consecuencia de que la imagen de devoción funcione como *representación* de historia. No obstante, el retrato no *presenta* un episodio histórico terrenal. Los frailes aparecen *in coelis*, en un escenario sintético del cielo de los bienaventurados, atributo que, a su vez, justifica la función devocional de la pintura. La historia de la orden se verifica y sacraliza traspuesta en un soporte plástico y un medio figurativo, gracias al tema de encuadre iconográfico de la conversación celeste y su yuxtaposición de cuerpos ligados a principios ideológicos y acontecimientos identificados en inscripciones de carácter didáctico y memorial. En definitiva, el cuadro, apoyado en el saber transmitido en escritos, lecciones y obras plásticas en los cenobios, representa una imagen donde se ve o entiende lo que uno es capaz de ver y recordar.

---

<sup>27</sup> *Instrucción*, p. 76.

<sup>28</sup> Francisco de Santa María, *Reforma*, p. 2.

#### 4. Conversación celeste: *oculus meus, memoria mea*

El retrato carmelitano en la Contrarreforma participa de una tradición de imágenes que representan el cuerpo de Cristo como máscara-viva de la divinidad –apunta Hans Belting– y el icono de este cuerpo-espiritual tiene doble función para los que creen que Dios y el Mesías convergen en una persona cuya imagen es prueba y rostro de la verdad<sup>29</sup>. Según Rosa Alcoy, los hombres y mujeres medievales se incorporaron a los espacios de representación de este rostro de lo divino, retratándose frente a la Virgen y junto a los santos en composiciones estereotipadas que se diversificaron en tipos iconográficos relacionados con distintos textos y devociones; los mendicantes aprovecharon estas posibilidades representativas de la Corte Celeste, para acercar a sus frailes física y visiblemente a la imagen de Dios encarnado<sup>30</sup>, y los carmelitas siguieron haciéndolo hasta generalizar un tipo de retrato donde la abstracción geométrica, el aura cromática y el hieratismo de la imagen de culto se trasladan a los padres de la Orden.

La *Sacra Conversazione* es un marco iconográfico que acoge personajes ajenos al episodio histórico representado, difundida a partir del *Trecento*. Consiste en la representación de personajes de distintas generaciones reunidos en torno a la imagen de la divinidad, y como tema de encuadre, varía para recrear distintas escenas. A los paradigmas italianos (*Pala di San Marco* de Fra Angelico, *Pala di Brera* de Piero della Francesca) se suman composiciones centroeuropeas sobre la tradición del donante (*Virgen con el Niño* de Jean Fouquet, *Virgen de Van der Paele* de Jan Van Eyck) y promociones públicas y privadas de la Edad Media hispana que legan sus mecanismos representativos a obras tan reconocidas como *Virgen con Niño entre Virtudes y Santos* de Claudio Coello (Museo del Prado) o *Virgen del Rosario* de Alonso Cano (Catedral de Málaga), donde aparece Teresa, doctora de la Iglesia, legitimada junto a personajes tan lejanos como Ildefonso de Toledo, Tomás de Aquino, Francisco de Asís, Domingo de Guzmán o Catalina de Siena.

La flexibilidad iconográfica de este tema es útil para promocionar instituciones e individuos y exaltar devociones colectivas y personales. El escenario no-cronológico convoca personajes distantes que adoran juntos a la figura divina potenciando relaciones interdiscursivas que sacralizan nuevos discursos históricos. Aunque la imagen de la divinidad no aparece en el cuadro de Las Batuecas, los gestos implican esa interlocución; la mirada es la expresión iconográfica descriptiva de la acción protagonista: el diálogo místico con la divinidad que suponía su contemplación, prueba de la beatitud de los retratados. Al hilo del aumento del santoral moderno y la demografía de regulares, se multiplicaron estas conversaciones silenciosas en cuadros alegóricos que, sin equivalentes escritos, contaban con la

<sup>29</sup> Hans Belting, *A verdadeira imagem*, (Porto: Dafne, 2011).

<sup>30</sup> Rosa Alcoy, *Anticipaciones del paraíso: el donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*, (Vitoria: Sans Soleil, 2017).

participación del espectador para convertirse en narraciones mentales. Son como textos elípticos que completar preguntándose por el sentido de tal yuxtaposición anacrónica de personajes<sup>31</sup>.

La filacteria sujeta al fondo celeste del retrato no es una cita exacta, pero refiere la conversación descalza al cristianismo primitivo: a la carta del apóstol Pablo a los Filipenses: *Nostra autem conversatio in caelis est: Unde etiam salvatorem expectamus Dominum Nostrum Jesum Christum* (3,20)<sup>32</sup>. La fórmula, utilizada por teólogos medievales<sup>33</sup>, en el cuadro se refiere a la educación de los descalzos de la Contrarreforma, ligando la filacteria a los nombres de los retratados y remitiendo su *conversación* a la historia de la orden. El versículo sería conocido entre los frailes debido a su repetición en misales y sermones que promocionan la vida monástica y legitiman el diálogo místico: la recepción del mensaje divino reservada a los premiados por practicar la virtud religiosa.

En noviembre, los descalzos conmemoraban a los habitantes del cielo, el Día de los Fieles Difuntos, de Todos los Santos, *Omnia Sancti* (el oficio lúgubre de los hermanos muertos se celebraba en el templo donde se erguía un túmulo)<sup>34</sup>. El ceremonial romano post-tridentino incluye extractos del *Sermo V, In Festo Omnium Sanctorum* del abad Bernardo de Claraval, padre del monacato occidental, y través de ellos, en la *lectio VI* del 6 de noviembre, se refiere la fiesta *Omnia Sanctorum* a la carta a los Filipenses:

“Vulgo dicitur: quod non videt oculus, cor non dolet. Oculus meus, memoria mea: et cogitare de Sanctis, quodammodo eos videre est. Sic sempre portio nostra in terra viventium, nec modica sane portio, si tamen, ut decet, memoriam affectio comitetur; sic, inquam, conversatio nostra in coelis est: Veritamen non sic nostra, sicut illorum. Ipsorum enim substantia ibi est, nostra autem desideria; ipsi per praesentiam, nos per memoriam ibi sumus”<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Rona Goffen, “Nostra Conversatio in Coelis est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento”, *The Art Bulletin*, 61, 2, (1979), pp. 198-222; Bronwyn Stocks, “Text, image and sequential ‘sacra conversazione’ in early Italian books of hours”, *World Image*, 23, (2007), pp. 16-24.

<sup>32</sup> “Nuestra conversación está en el cielo, de donde también esperamos la salvación de nuestro Señor Jesucristo”

<sup>33</sup> Goffen, “Nostra Conversatio”, p. 198-222.

<sup>34</sup> “De la conmemoración solemne de los Fieles difuntos” en *Ceremonial y Ordinario de Carmelitas Descalzos de Nuestra Señora del Carmen. Corregido y aumentado al tenor de las leyes, novísimos decretos pontificios y usos propios y antiguos de la Orden*, (Madrid: Imprenta Real, 1805), pp. 69-72.

<sup>35</sup> “Es un dicho común: Ojos que no ven, corazón que no siente. Mi ojo es mi memoria; y pensar en los santos es llamarlos ante los ojos de la mente. Tal es nuestra porción en la tierra de los vivos, pero no es una porción pequeña si el amor, como debe, se une al recuerdo. En este sentido debemos decir que nuestra conversación es en el cielo. Muy diferente a lo que es de ellos, que están realmente allí donde nosotros solo estamos en deseo; ellos en presencia, nosotros sólo en el pensamiento”. Se ha cotejado el *Breviarium Romanum: pro Ecclesiasticis et Secularibus*, Typis Joseph Zanglianis, 1815, p. 638 y el oficio *Sexta die infra Octavam Omnium Sanctorum* (En web: <https://www.divinumofficium.com>, consultada: 11 de marzo 2020) con el sermón de Bernardo de Claraval, “In Festo Omnium Sanctorum”, en *Sancti Bernardi, Abbatis Primi, Clarae-Vallensis, Genuina Sancti Doctoris Opera Omnia*, (París: Apud Gaume Fratres, Bibliopolas, 1839), Vol. I, Sermón V, punto V, p. 2216.

“Quo eis derrenos honores, quos juxta veracem Filii provisionem honorificat Pater coelestis? [...] Bonorum nostrorum Sancti non egent, nec quidquam eis nostra devotione praestatur. Plane, quod eorum memoriam veneramus, nostra interest, non ipsorum. Vultis scire quantum interest nostra? Ego in me (fateor) ex hac recordatione sentio desiderium vehemens inflammari, et desiderium triplex”<sup>36</sup>.

Después del Concilio de Trento, la fiesta de los Santos sirvió de excusa para alardear públicamente de la magnificencia católica y poner a prueba la función didáctica de la representación artística de las imágenes de culto. Se editaban estampas con citas de los estetas medievales, Bernardo del Claraval, o Agustín de Hipona: la estampa *In festo Omnium Sanctorum* del *Missale Romanum: ex decreto... Concilii Tridentini restitutum* subraya igualmente la eternidad de lo espiritual celeste sobre lo efímero y visible:

“Gaudete, inquit, ex exultate, quoniam merces vestra multa est in coelis. Non hic coelos dici puto superiores partes hujus visibilis mundi. Non enim merces nostra, quae inconcussa et aeterna esse debet, in rebus volubilibus et temporalibus collocanda est. Sed in coelis dictum puto, in spiritualibus firmamentis, ubi habitat sempiterna justitia”<sup>37</sup>.

También el Sermón LXI del *Super cantica* de Bernardo advertía a los monjes: “*Anceps est enim et caducum, terrenum omne. Conversatio nostra est in caelis sit, et nec cadere, nec dejici formidamus. In coelis petra, in illa firmitas atque securitas est*”<sup>38</sup>. Son textos que apelan a la memoria y al deseo de seguridad celeste, llaman a la conciencia de la variedad y transitoriedad terrena para exaltar la creencia de su unificación eterna en la divinidad, en la triple Unidad del Espíritu cuyo reflejo imperfecto y parcial es la diversidad y singularidad mundana. “Forma como principio de la individualización de las criaturas” es una idea recurrente en interpretaciones

<sup>36</sup> Bernardo de Claraval, “In Festo Omnium Sanctorum”, en *Sancti Bernardi, Abbatis Primi*, p. 2215. “¿Cuáles son los honores en la tierra para aquellos que, según fielmente ha prometido el Hijo, honran a su Padre? [...] Los santos no tienen necesidad de nuestros bienes, ni nuestra devoción les sirve de nada. Nuestro honor a su memoria tiene que ver con nosotros mismos, no con ellos. ¿Sabrías lo que tiene que ver con nosotros? En mí confieso que, al recordarlos, enciendo un anhelo vehemente, sí, un triple anhelo”.

<sup>37</sup> “Alegraos y regocijaos, porque vuestra recompensa es grande en los cielos. No se dice ‘cielos’ de los lugares superiores de este mundo visible. Pues no se debe colocar nuestra recompensa, estable y eterna, en estas realidades sujetas al devenir y al tiempo. Sino que se dijo ‘en los cielos’ dando a entender el firmamento espiritual, donde habita la eterna justicia”. Extracto de Agustín de Hipona –“De sermone Domini in monte”, Liber Primus, en *S. Aur. Agustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia*, (París: Beaucé-Rusand, 1833), Tomo III, Parte II,15, p. 1500 (trad. Carlos Morán, *Agustinos Hipponensis* (En web: <https://www.augustinus.it>, consultada: 14 marzo 2020)– en la estampa de Balthasar Moreto ed. Officina Plantiniana, 1666, digitalizada por la Universidad de Córdoba: (<http://hdl.handle.net/10396/9313>, consultada: 14 de marzo 2020).

<sup>38</sup> “Dudoso y perecedero es todo lo terreno. Nuestra conversación está en el cielo y ni caerá ni la derribará el miedo. Está libre de cuidados en la firmeza del cielo pétreo”. Bernardo de Claraval, *Super cantica* en *Sancti Bernardi*, 1839, tomo IV, Sermón LXI, punto 3, p. 3033.

del arte eclesiástico<sup>39</sup>, y hay que tener en cuenta que el término *conversatio* en esos textos, toma el amplio sentido ético-estético del voto *conversatio morum*, referido a la forma de comportamiento, la "dimensión mística de la vida monástica", el "arte espiritual"<sup>40</sup>. Se trata de argumentos benedictinos y cistercienses que giran en torno a la idea de belleza de la variedad de lo creado unificada en la esencia divina, una belleza formal y material que se refleja en el arte plástico de los monasterios y, también en la estética de Dionisio Aeropagita, equivale a la claridad y proporción espiritual de la razón que el hombre manifiesta en su expresión, sus artes, su comportamiento, su habla<sup>41</sup>. En los conventos modernos regidos por estos principios medievales, los monjes debían ser ejemplo con "palabras, graves, circunspectas, ordenadas", "conversación, esto es, que sea del bien de las almas, de virtud, de edificación de cosas espirituales y celestiales: *conversatio nostra in coelis est*"<sup>42</sup>. Por tanto –teniendo en cuenta el efecto modélico y coercitivo de la representación teresiana<sup>43</sup>– el cuadro de Las Batuecas retrata ejemplos vigilantes del comportamiento ético-estético de los descalzos; no en vano se escoge a Antonio de Jesús, redactor de las *Constituciones*, y a Fray Blas, coautor de la *Instrucción* de novicios.

## 5. Oración en los conventos

Según esa *Instrucción*, el noviciado descalzo tenía que asear y componer sus estancias con "imágenes o estampas" para estimular la oración, pero cuidándose de la belleza mundana y artística:

"... como quiera que los gustos no sean lo sustancial de la contemplación, sino unos accidentes que pueden y suelen faltar en ella, bien se colige de aquí que los regalos y ternuras sensibles, antes son argumento, e indicio de flaqueza, y enfermedad, que de fortaleza, y salud [...] Pero el perfecto, que se contenta con una oración seca y desnuda (tal cual Dios se la da) como robusto soldado pone el hombro al trabajo"<sup>44</sup>.

Se trata de explicar la experiencia visionaria y paliar la envidia y frustración de quienes no la padezcan. Los novicios no han de buscar gustos sensibles de la oración contemplativa, sino como medio de obedecer al arte espiritual, trabajo que requiere esfuerzos corporales:

---

<sup>39</sup> Matizada respecto a los estilos medievales por Meyer Schapiro, "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art (1947)", en *Romanesque Art: selected papers*, (New York: G. Braziller, 1977), pp. 2-27 (p.5-6, sobre las teorías de Bernardo y el arte monástico).

<sup>40</sup> Bernardo Olivera, "'Conversatio' y mística según la tradición benedictina-cisterciense, ayer y hoy", *Cuadernos Monásticos*, 198 (2016), pp. 295-315.

<sup>41</sup> Ideas que entroncan en belleza, proporción y claridad platónicas: Luis Clavell, "La belleza en el comentario tomista al 'De Divinis Nominibus'", *Anuario filosófico*, 17, 2, (1984), pp. 93-99.

<sup>42</sup> *Manual de Piadosas Meditaciones, por los PP. de la Casa de la congregación de la Misión de Barcelona*, (Barcelona: Antonio Brusi, 1819), p. 255.

<sup>43</sup> Lucía Lahoz, "Santa Teresa", p. 192.

<sup>44</sup> *Instrucción*, p. 83.

“Porque no digan que son más de admirar, que de imitar, sino a los propios hermanos antepasados suyos, y de sus mismos Noviciados: los cuales ha avido muchos dé a seis y ocho horas de Oración, haziendo en las rodillas duros callos”<sup>45</sup>.

Se insiste en que esto se haga bajo supervisión del maestro celador. Y para controlar la rutina más restrictiva de los descalzos apartados de las ciudades, Tomás de Jesús, alumno del maestro Blas y fundador de San José de Las Batuecas, en su *Instrucción espiritual para los carmelitas descalzos que profesan vida eremítica* indica los principios del “programa de vida” en los desiertos, garantizando un entorno de meditación que equipara “conocimiento y contemplación de Dios”:

“1. Huir de las ocasiones de los pecados y evitar los impedimentos para lograr la perfección. 2. Hacer penitencia y llorar los propios pecados. 3. Contemplar a Dios uniéndose a él en estrecho vínculo de amor y caridad. Cuando el cronista, P. Francisco de Santa María, describe la vida que, esbozada por el P. Tomás de Jesús, se llevaba en los primeros Desiertos, la resume en cinco puntos: La oración continua día y noche, tal y como mandaba la Regla, distribuida entre oración mental y vocal; el silencio riguroso; la abstracción o privación del trato con los seglares; la penitencia en comida y cama; la edificación del monasterio ajustado al espíritu de la Regla, en lugares apartados”<sup>46</sup>.

*Costumbres del Noviciado de San Elías* es otro texto de control de las comunidades masculinas relacionado con otro centro vinculado a Fray Blas, e incluye el *Tratado de la Oración Mental* del fundador de Las Batuecas donde explica el primer, segundo y, aquí, tercer modo de conocer a Dios:

“Es por contemplación negativa, que es el modo que enseña san Dionisio Aeropagita y después de él todos los que han escrito mística de teología, el cual no es otra cosa que mirar el alma a Dios con una simple vista, conociendo que es inefable e incomprensible, y para nosotros, en este estado, inteligible, como es en sí. Porque aquí no conoce á Dios como es su sustancia, ni esencia, ni bondad, sino como es incomprensible, esto es, una cosa sobre todo lo que podemos imaginar; y así se llama conocimiento negativo, no porque niegue en Dios predicados por donde pueda ser conocido, sino porque Dios las imperfecciones que en las criaturas conocemos, y en nosotros, en esta vida, niega posibilidad de concepto para concebirle como

---

<sup>45</sup> *Instrucción*, p. 90.

<sup>46</sup> Frontela, “Desierto”, p. 103.

él es. Así como no poder ver un hombre el sol, no es porque el sol no sea visible, sino que él está privado de fuerza bastante en la potencia visiva para verle fijamente. Pues cuando el alma se levanta á este último conocimiento de Dios se dice entrar en el radio de las tinieblas y de la oscuridad divina [...] porque, puesta á mirar esta luz inaccesible, no puede hacer pie en ella ni concebir cosa particular de Dios más de que es incomprendible, invisible, inefable é inaccesible. Estos tres conocimientos pertenecen á la fe cuanto á la sustancia, aunque el primero no siempre es solo simple aprensión de los misterios y verdades de la fe, que á veces se añade alguna consideración y discurso propio para excitar más la voluntad. Solo difieren cuanto al modo, porque en el de la fe conocemos á Dios de aquella manera que en ella se nos revela, y acá (en la contemplación) parece que, suponiendo ya esta divina revelación, el alma se levanta con grande prontitud, admiración y gusto experimental a mirar con una simple vista y mayor penetración de grandeza e incomprendibilidad de Dios: y así este acto piensan algunos que consista la teología mística, no siendo más que preámbulo para la misma"<sup>47</sup>.

Según esto, hay dos caminos para conocer la divinidad: contemplación y afecto. El último conduce anagógicamente a la unión mística. "A esta pureza se camina por la contrición de los pecados, por la abnegación y mortificación de las pasiones, por la abstracción de imágenes y de cuidados y de todas las cosas que no son Dios"<sup>48</sup>. Los ejercicios de la *conversatio* en el desierto se dirigen a lograr la "perfección" vía "purgativa", por "contrición", si el "corazón" se prepara para la vía "iluminativa" de la "mortificación", y al fin la "unitiva" por "abstracción de las imágenes" que "distraen el corazón"<sup>49</sup>.

## 6. En síntesis

El retrato insta a la meditación apelando a personajes clave de la historia que en él mismo se configura. El espectador se convierte en partícipe de la imagen de los frailes beatificados y su diálogo místico, compartiendo espacio con su interlocutor implícito en los gestos: el espíritu conversador que inunda el escenario arquitectónico y natural del desierto. Los nombres

---

<sup>47</sup>Ángelo del Purísimo Corazón de María, *Costumbres santas del noviciado de Carmelitas Descalzas de la provincia de N. Padre San Elías de Castilla la Vieja... y El tratado de la oración por...* Fr. Tomás de Jesús, (Ávila: Cayetano González Hernández, 1898), Punto IV, pp. 298-299. El tratado responde a preceptos sanjuanistas: Juan de la Cruz, *Obras Espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios*, (Alcalá, Madrid: Viuda de Andrés Sánchez, 1628); Edith Stein, *La ciencia de la Cruz. Estudio sobre Juan de la Cruz*, (Burgos: Monte Carmelo, 1994).

<sup>48</sup> *Costumbres santas del noviciado*, pp. 300-311.

<sup>49</sup> *Costumbres santas del noviciado*, pp. 300-311.

de Blas y Antonio se inscriben para no dejar lugar a dudas, pues los novicios debían conocerlos para reconocer a su nueva familia, su genealogía, devociones, prácticas, códigos de identidad y conducta, vehiculados en figuras ejemplares. La contemplación del cuadro debía provocar un movimiento de recreación mental de la historia de la orden y sus principios reformados sobre la antigua observancia, y fijar en la memoria rostros y nombres reflejo de la legitimidad del programa de vida diseñado por el fundador de Las Batuecas, desierto moderno y modelo contemporáneo de la regla primitiva.

Blas redactó la *Instrucción para criar novicios* y unificarlos en la reforma que inició Antonio como "primer descalzo". La reunión de ambos representa un relato que pudiera solventar el deseo de "ver escrita la ascendencia antiquísima de su Religión". Otras imágenes y textos llenan la distancia que media entre los cuerpos históricos de los frailes –sugerida por la figuración del contacto de las siluetas– y la elipsis narrativa supuesta entre dos nombres en inscripciones que condensan pedagogía e historia de la comunidad. Esta empieza en los conventos de Antonio, en Duruelo, Mancera, y continúa en Valladolid y Salamanca donde Blas se incorpora al árbol de ejemplos.

Los recursos iconográficos estimulan la interpretación mental de la imagen para suplir la falta de historia escrita rellenando el hiato discursivo que va de uno a otro retratado, pero esa distancia que los separa en el tiempo y el espacio no se figura como trayecto terrestre. Extrapolando máximas teóricas de prácticas meditativas podemos pensar que el grado de belleza de los retratos mide lo que la claridad y proporción de la *conversatio* de los frailes ejemplares, que, a cambio del desprecio a un terreno mundano -donde expresar, percibir y degustar la variedad corporal resulta oscuro, temiblemente efímero e incierto- se refugia en el desierto, en un cielo luminoso, firme como lo pétreo, silencioso y conceptual: *In caelis petra, in illa firmitas atque securitas est*. Los recursos iconográficos arcaizantes (isocefalia, abstracción geométrica, etc.) que definían al icono de culto, vinculan el retrato a la tradición artística que capta los afectos y transmite argumentos teológicos ofreciendo una representación de otro mundo que se desea eterno, estable, seguro, sin distancias ni diferencias, así como tienden a unificarse los cuerpos escultóricos de estos descalzos. Sus retratos no tenían que adorarse como la "verdadera imagen", pero sí entenderse que su mirada se proyecta desde el cuadro –tímidamente a través del gesto y explícitamente en la filacteria– al encuentro de la divinidad, santificando así el espacio monástico, el retiro espiritual. La pintura pudiera haber colgado, como altar a los ancestros, en una sala de oración de noviciado ilustrando la historia de la orden y vigilando la obediencia a su regla primitiva. Pero, como decía Rona Goffen, sin equivalente escrito, no hay *una* interpretación para una conversación

pintada, un diálogo de nombres y cuerpos quietos y silenciosos que mueven al espectador para que él, a su vez, los haga a ellos mover y hablar.



## Bibliografía

Alcoy i Pedrós 2017: Rosa Alcoy i Pedrós, *Anticipaciones del paraíso: el donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*, (Vitoria: Sans Soleil, 2017).

Andrés Martín 1975: Melquíades Andrés Martín, "El movimiento de los espirituales en España en el Siglo XVI", *Salmanticensis*, 22, 2 (1975), pp. 333-348.

Astigarraga 1981: Juan Luis Astigarraga, "Escolias del P. Jerónimo Gracián a la Vida de Santa Teresa compuesta por el P. Rivera", *Ephemerides Carmeliticae*, 32, (1981/2), pp. 343-430.

Bautista 1624: Juan Bautista; San Alberto, Blas y Jesús María, Juan, *Instrucción para criar novicios carmelitas descalzos*, (Alcalá Madrid: Juan de Orduña, 1624).

Belting 2011: Hans Belting, "Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo en *Filosofía de la imagen*, Ana García Varas ed., (Universidad de Salamanca, 2011), pp. 179-210.

Belting 2011: Hans Belting, *A verdadeira imagem*, (Porto: Dafne, 2011).

Belting 2012: Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz, 2012).

*Breviarium 1815: Breviarium Romanum: pro Ecclesiasticis et Secularibus*, (Typis Joseph Zanglianis, 1815).

Carbonero y Sol 1925: León Carbonero y Sol, *Homenaje a San Juan de la Cruz... en el tercer centenario...* (s.n., 1925).

Caro Baroja 1978: Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, (Madrid, Akal, 1978).

Cea Gutiérrez 2006: Antonio Cea Gutiérrez, "Modelos para una santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXI, 1, (2006), pp. 7-42.

Claraval 1839: Bernardo de Claraval, *Sancti Bernardi, Abbatis Primi, Clarae-Vallensis, Genuina Sancti Doctoris Opera Omnia*, (París: Apud Gaume Fratres, Bibliopolas, 1839).

Clavell 1984: Luis Clavell, "La belleza en el comentario tomista al 'De Divinis Nominibus'", *Anuario filosófico*, 17, 2, (1984), pp. 93-99.

C.M. 1819: *Manual de Piadosas Meditaciones, por los PP. de la Casa de la Congregación de la Misión de Barcelona*, (Barcelona: Antonio Brusi, 1819).

Cruz 1628: Juan de la Cruz, *Obras Espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios*, (Alcalá, Madrid: Viuda de Andrés Sánchez, 1628).

Fajardo de Rueda 2005: Marta Fajardo de Rueda, *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Fe de Bogotá*, Tesis doctoral, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005).

Fernández Frontela 2003: Luis Javier Fernández Frontela, "El Desierto en el Carmelo Descalzo", *Revista de Espiritualidad*, 62, (2003), pp. 79-115.

Goffen 1979: Rona Goffen, "Nostra Conversatio in Coelis est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento", *The Art Bulletin*, 61, 2, (1979), pp. 198-222.

Hipona 1833: Agustín de Hipona, "De sermone Domini in monte", Liber Primus, en *S. Aur. Agustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia*, (París: Beaucé-Rusand, 1833).

Huarte y Echenique 1927: Amalio Huarte y Echenique, "Estudios de investigación histórica. Fundación del Colegio de San Lázaro, de Carmelitas Descalzos, en Salamanca", *La Basílica Teresiana*, 100-102, IX, (1927), pp. 422-431.

Jesús 1793: Teresa de Jesús, *Cartas... con notas de... Antonio de San Joseph*, (Madrid: J. Doblado, 1793).

Jesús 2001: Teresa de Jesús, *Obras completas*, Tomás Álvarez ed., (Burgos: Monte Carmelo, 2001).

Lahoz Gutiérrez 2015: Lucía Lahoz Gutiérrez, "Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales", en *Teresa*, ed. Mariano Casas, (Salamanca: Catedral, 2015) pp. 29-40.

Lahoz Gutiérrez 2018: Lucía Lahoz Gutiérrez, "Santa Teresa: El imaginario, la imagen y la imaginería", en *Vitor Teresa*, cat. exp. ed. Mariano Casas, (Salamanca, 2018), pp. 170-193.

Lamo de Espinosa: Jaime Lamo de Espinosa, *Fray Antonio de Jesús (Heredia): primer Prior Carmelita Descalzo. Confesor de Santa Teresa en su lecho de muerte*, (Burgos: Monte Carmelo, 2015).

Liturgia *Sexta die infra Octavam Omnium Sanctorum*. (En web: <https://www.divinumofficium.com>, consultada: 11-03-2020).

Llamas Martínez 2002: Enrique Llamas Martínez, "El Colegio de San Elías y los *Salmanticenses*", en ed. Rodríguez-San Pedro Bezares, *Historia de la Universidad de Salamanca. I. Trayectoria y vinculaciones*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), pp. 687-704.

Madre de Dios 1774, Jerónimo de Madre de Dios, *Juan de la Cruz. Obras Espirituales*, (Pamplona: Pascual Ibáñez, 1774).

*Monasterio de Las Batuecas. Carmelitas Descalzos*. (En web: <https://monasteriodelasbatuecas.wordpress.com>, consultada: 14-05-2020).

Muñoz Gómez 2018: Elena Muñoz Gómez, "Retrato de Ana de San Bartolomé" en *Vitor Teresa*, Cat. Exp. ed. Mariano Casas, (Salamanca, 2018), pp. 314-315.

Muñoz Gómez 2018: Elena Muñoz Gómez, "Retrato de Blas de San Alberto y Antonio de Jesús", *Vitor Teresa*. cat. exp. ed. Mariano Casas, (Salamanca, 2018), pp. 316-317.

Muñoz Gómez 2018: Elena Muñoz, "Visión de San Juan de la Cruz", *Vitor Teresa*, cat. exp. ed. Mariano Casas, (Salamanca, 2018), pp. 392-393.

Muñoz Gómez 2019: Elena Muñoz Gómez "Imágenes e imaginerías: Sobre Ana de San Bartolomé", en *Seminario de Museología: Exposiciones temporales y la historia del arte. El caso de Vitor Teresa*, dir. Mariano Casas, (Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, 2019).

Muñoz Gómez 2019: Elena Muñoz Gómez, "Visión dentro de la visión, en un retrato de Juan de la Cruz (anónimo, alba de Tormes, s. XVII)", *Congreso Internacional O Gesto e a Crença, Precursos, transferências, intermedialidade*, (Facultad de Letras, Universidad de Porto, marzo, 2019).

Niño Jesús 2002: Matías del Niño Jesús, "Desierto de las Batuecas", *Revista de Espiritualidad*, 61, (2002) pp. 331-337.

O.C.D., *Ceremonial y Ordinario de Carmelitas Descalzos de Nuestra Señora del Carmen. Corregido y aumentado al tenor de las leyes, novísimos decretos pontificios y usos propios y antiguos de la Orden*, (Madrid: Imprenta Real, 1805).

Olivera 2016: Bernardo Olivera, "Conversatio y mística según la tradición benedictina-cisterciense, ayer y hoy", *Cuadernos Monásticos*, 198 (2016), pp. 295-315.

Portús Pérez 1999: Javier Portús Pérez, "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de dialectología y tradiciones populares (Lo constante y lo nuevo en la religiosidad española: Las culturas superpuestas)*, 54, 1, (1999), pp. 169-188.

Portús Pérez 2003: Javier Portús Pérez, "La convivencia con las imágenes en el siglo de Oro", en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional* (Norma Campos Vera, Bolivia: Viceministerio de Cultura, 2003), (Pamplona: Fundación Visión Cultural, Universidad de Navarra, 2011), pp. 37-47.

Purísimo Corazón de María 1898: Ángelo Purísimo Corazón de María, *Costumbres santas del noviciado de Carmelitas Descalzos de la provincia de N. Padre San Elías de Castilla la Vieja... con las cautelas y avisos del Santo Padre, algunas sentencias de la Santa Madre y El tratado de la oración por... Fr. Tomás de Jesús*, (Ávila: Cayetano González Hernández, 1898).

*Regla Primitiva de la Orden de la bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo dada por san Alberto, Patriarca de Jerusalén y confirmada por Inocencio IV* (En web: [http://www.ocd.pcn.net/reg\\_es.htm](http://www.ocd.pcn.net/reg_es.htm), consultada el 12-3-2020).

Rodríguez 2012: José Vicente Rodríguez, "El carmelo masculino en la mente de Teresa de Jesús. Su relación con Juan de la Cruz", *Revista de espiritualidad*, 71, (2012), pp. 501-520.

Sala Balust 1966: Luis Sala Balust, *Constituciones y ceremonias de los antiguos colegios seculares de la Universidad de Salamanca*, (Universidad de Salamanca, 1962-1966).

San José 1641: Jerónimo de San José, *Historia del venerable padre Fr. Juan de la Cruz, primer descalzo carmelita*, (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1641).

Sánchez Domingo 2015: Rafael Sánchez Domingo, "De la regla primitiva de la Orden del Carmen a las Constituciones modernas. Entre el origen y la reforma", en *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco, Simposium*, coord. F. Javier Campos y Fernández de Sevilla, (San Lorenzo de El Escorial, 2015), (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015), pp. 417-440.

Santa María 1666: Francisco de Santa María, *Reforma de los Descalços de Nuestra Señora del Carmen...* (1644) II, (Madrid, 1720).

San Jerónimo 1710: Manuel de San Jerónimo, *Reforma de los descalzos de nuestra señora del Carmen...* VI., (Madrid: Jerónimo Estrada, 1710).

*Sant Agostino. Agustinos Hipponensis* (En web: <https://www.augustinus.it> , consultada: 14-03-2020).

Schapiro 1995: Meyer Schapiro, *Estudios sobre el Románico*, (Madrid: Alianza Forma, 1995).

Stein 1994: Edith Stein, *La ciencia de la Cruz. Estudio sobre Juan de la Cruz*. (Burgos: Monte Carmelo, 1994).

Stocks 2007: Bronwyn Stocks, "Text, image and sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours", *World Image*, 23, (2007), pp. 16-24.

Vizueté Mendoza 2008: José Carlos Vizueté Mendoza, "Onomástica y primeras devociones de los descalzos", en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. Simposium*, (San Lorenzo de El Escorial, 2008), (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008), pp. 91-108.

Recibido: 21/03/2020

Aceptado: 4/05/2020

Andrea Pearson, *Gardens of Love and the Limits of Morality in Early Netherlandish Art*, (Leiden – Boston, Brill, 2019, 356 páginas) (ISBN: 978-90-04-39295-3)

P

aru dans la série *Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History*, l'ouvrage d'Andrea Pearson analyse les stratégies élaborées par les artistes néerlandais afin de visualiser la moralisation du corps à travers l'imagerie des jardins. L'auteur vise à démontrer qu'aux Pays-Bas, entre la fin du Moyen Âge et la première modernité, la représentation du jardin permettait d'exhorter le spectateur à contrôler sa sexualité, et ceci même par le biais d'images *a priori* ambiguës et susceptibles de poser d'innombrables défis moraux. Pour ce faire, Pearson se propose de mettre en relation trois domaines relativement distincts tels que l'iconographie des jardins, l'imagerie dévotionnelle et l'histoire du corps, avec une attention particulière pour la mise en scène de la sexualité, des questions de genre, mais aussi de l'infirmité. Prenant appui sur des sources visuelles – que ce soient des peintures, des illustrations d'incunables ou même des sculptures –, ainsi que sur des textes scripturaires et liturgiques, mais également sur des documents inédits, l'auteur organise sa réflexion en six chapitres thématiques.

Sous le titre de « Moralized Love », la première section de l'ouvrage examine l'imagerie véhiculée par l'*hortus conclusus*. Un tel choix permet à l'auteur d'exposer les principes fondamentaux d'un motif littéraire et iconographique qui constitue le véritable fil rouge du livre. C'est ainsi que, dès le début, Pearson vise à prouver que les artistes ont su élaborer des représentations capables d'évoquer subtilement la pureté du corps et de l'âme. En effet, après avoir fait dialoguer les images avec des sources textuelles comme par exemple le Cantique des Cantiques ou *Le jardin amoureux de l'âme* de Pierre d'Ailly, l'auteur suggère que la ductilité sémantique évoquée dans le domaine littéraire était également encouragée dans les arts visuels par le biais de variations et réinterprétations efficaces. Dans cette mouvance, Pearson propose une relecture très intéressante de la *Descente de Croix* de Rogier van der Weyden (Madrid, Museo del Prado, n° inv. P002825). Le tapis herbeux, bien visible aux pieds de la Vierge, est mis en relation avec la robe brocardée de Marie Salomé. Ce tissu vert avec des motifs végétaux a été, à juste titre, interprété non seulement comme un écho des draps d'honneur disposés, selon la tradition, derrière la Vierge avec l'Enfant, mais également comme une référence intericonique à l'*hortus conclusus*. De la même façon, Pearson relève la position particulière du pied de Marie, qui constitue un véritable point de jointure plastique entre le sol, le manteau virginal, la croix, l'échelle et le fond d'or. Cet aspect n'est en aucun cas anecdotique, puisqu'il permet d'introduire l'axe directeur du chapitre : la pureté et la virginité de Marie, suggérées par l'évocation du jardin

fermé, consentent le salut de l'Humanité à travers l'Incarnation et le sacrifice christique. Ceci, selon l'auteur, serait une invitation pour le spectateur à gagner son propre salut grâce à la préservation de sa pureté corporelle et en faisant preuve de continence sexuelle. En outre, Pearson souligne qu'un tel enjeu ne s'adressait pas seulement aux femmes. Dans la plupart des cas, Marie est représentée dans l'*hortus conclusus* comme étant « passive », tandis que l'Enfant – quand il y est figuré – est montré en action: il donne à sa Mère des fruits, tourne les pages d'un livre, s'unit mystiquement avec une sainte, etc. La présence de Jésus a permis de visualiser efficacement la virginité mariale même après l'enfantement, mais a aussi donné lieu à une nouvelle variante iconographique du jardin clos, qui montre uniquement l'Enfant. L'auteur interprète ce type d'images comme une manière de signifier la pureté du corps de Jésus en tant qu'archétype de la perfection humaine. C'est ainsi que, selon Pearson, tant les hommes que les femmes auraient été invités à réfléchir sur leur moralité corporelle.

Précédemment publiés en tant qu'articles autonomes, le deuxième et le troisième chapitre prennent en compte deux exemples de *besloten hofje*. Ce terme néerlandais désigne des retables sculptés qui se configurent comme des véritables jardins clos : ils évoquent des scènes sacrées et abritent des fleurs et des fruits, ainsi que des reliques. Quant à leurs volets latéraux, ils sont peints et figurent – traditionnellement – leurs commanditaires. En s'appuyant, entre autres, sur les réflexions de Barbara Baert, Kathryn M. Rudy et Ingrid Falque, l'auteur choisit un nouvel angle d'enquête. Pearson se propose, en effet, d'interroger les implications socio-spirituelles de ces jardins sculptés, en essayant de mettre en lumière leurs raisons d'être. En particulier, le *besloten hofje* (Malines, Musea en Erfgoed, n° inv. BH/2) analysé dans le deuxième chapitre, a été commandité par les parents d'une jeune sœur malvoyante nommée Maria van den Putte et représentée avec sa famille sur les volets latéraux. Compte tenu du handicap de la nonne ainsi que de certaines conceptions négatives de la cécité qui étaient largement répandues à l'époque, ce jardin permettrait, selon l'auteur, d'afficher Maria comme étant digne de salut. Ceci serait rendu possible par l'attrait sensoriel de l'*hofje*, au sein duquel l'odorat était évoqué par des vraies fleurs, le goût par des grappes de raisin et le toucher par les éléments sculpturaux et les reliques. L'auteur prolonge cette réflexion dans le chapitre intitulé « Monastic Morality ». Ici, Pearson élargit sensiblement son étude, en passant de la perception du *besloten hofje* par une seule religieuse jusqu'à questionner la réception de ce type d'objets dévotionnels par une communauté monastique tout entière, celle de l'Onze-Lieve-Vrouwegasthuis. Grâce à l'analyse d'un exemplaire représentant une scène de Crucifixion (Malines, Musea en Erfgoed, n° inv. BH/3), l'auteur se propose de démontrer que ces jardins fermés permettaient de visualiser métaphoriquement la pratique de la *clausura*. De cette manière, ces objets auraient encouragé la clôture monastique, en l'indiquant comme un moyen pour obtenir la rédemption.

Dans les chapitres suivants, Pearson livre à tour de rôle des réflexions qui font du jardin un élément capable d'éclaircir le sens de certaines images susceptibles d'être mal interprétées en raison de leur caractère hautement ambigu. En particulier, le quatrième volet propose une analyse convaincante d'une version

néerlandaise du Cantique des Cantiques, parue en 1465 et dotée d'une série d'illustrations. Ces dernières, selon l'auteur, permettraient de nuancer le langage érotique – et théologiquement problématique – du poème sacré. À partir des considérations de Marilyn Aronberg Lavin, Pearson souligne que le fait de représenter au sein d'un *hortus conclusus* le Christ adulte avec Marie – c'est-à-dire l'époux et l'épouse dont il est question dans le Cantique des Cantiques – consentirait non seulement de montrer leur relation comme étant pure, mais également de transformer le désir charnel, évoqué dans le texte, en une aspiration spirituelle qui incite l'âme à vouloir s'unir à Dieu. Cette idée est développée dans le cinquième chapitre qui offre, cette fois-ci, une réflexion autour d'un incunable anversois de 1488. Ce dernier traite l'enfance christique et y intègre le topos littéraire de la chasse d'amour. Toutefois, cette métaphore érotique est réinterprétée en termes psychiques puisque cette poursuite est effectuée par l'âme qui, afin de rejoindre l'Enfant, quitte le désert sauvage – entendu ici comme une allusion à la luxure – pour rentrer dans un jardin clos et être ainsi purifié. Dans le sixième et dernier chapitre, Pearson étudie une sélection d'œuvres qui exhibent saint Jean-Baptiste enfant embrassant Jésus. Ce type d'images permet de considérer la moralisation des pratiques homosexuelles. Encore une fois, l'auteur souligne comment les jardins contribuent à montrer une certaine porosité non seulement entre le désir charnel et la quête spirituelle, mais également entre l'innocence infantile et maturité physique.

Le sujet choisi par Andrea Pearson s'inscrit, avec pertinence, au sein du *spatial turn* qui caractérise de plus en plus l'actualité scientifique en histoire de l'art. Le corpus iconographique considéré a le mérite d'être hétérogène, original et particulièrement efficace pour démontrer que le statut corporel était envisagé, à l'époque, comme un élément fondamental pour le salut de l'humanité. Par conséquent, les images sélectionnées permettent de retracer ce que Elizabeth L'Estrange a nommé «l'œil situationnel», c'est-à-dire un procédé intertextuel consentant aux spectateurs de remémorer des notions essentielles pour pouvoir bien interpréter des œuvres apparemment ambiguës, voire subversives. Claire et innovante, la réflexion de Pearson s'autorise un certain nombre d'*excursus* qui lui évitent tout risque d'anachronisme et qui justifient que, pour les fidèles, voir ces images engageait un jeu herméneutique aux enjeux salvifiques.

Fiammetta Campagnoli<sup>1</sup>  
Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne  
Mars 2020

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0002-5777-6788>

Asunción Alejos Morán y David Sánchez Muñoz, *San Vicente Ferrer, icono y símbolo en el Arte y la Literatura Universal*, (Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2018, 419 páginas) (ISBN: 978-84-95269-82-9)

**L**a conmemoración del VI centenario de la muerte de San Vicente Ferrer ha supuesto un momento extraordinario para revisar la figura de este santo dominico, así como para analizar su proyección social, histórica, religiosa, política y cultural. Por lo que a nosotros compete, también el capítulo artístico ha formado parte insoslayable de tal consideración. Es aquí donde precisamente se contextualiza *San Vicente Ferrer, icono y símbolo en el Arte y la Literatura Universal*, una publicación que, como exponen sus autores, Asunción Alejos Morán y David Sánchez Muñoz, pretende “investigar la historia de los tipos iconográficos [de San Vicente Ferrer] en conexión con las fuentes tanto literarias como artísticas, y en relación con los fenómenos culturales y de toda índole del momento”.

En efecto, este objetivo ampara una metodología que bascula entre la recopilación de los textos hagiográficos más significativos del santo valenciano y una amplia y variada antología iconográfica, lo cual nos permite apreciar hasta qué punto el arte y las imágenes consagradas a San Vicente Ferrer han enraizado profundamente en el inconsciente colectivo, así como en la piadosa tradición popular.

La representación más conocida de este santo es aquella donde el célebre predicador aparece revestido con el hábito dominico, con el antebrazo derecho elevado y su índice señalando al cielo, mientras que la mano izquierda porta la Biblia; coronando el nimbo luce la filacteria con la célebre inscripción apocalíptica *Timete Deum et date Illi honorem quia venit hora Judicii*. Sin embargo, el presente libro demuestra como tal imagen es sólo el modelo más difundido del venerado predicador, siendo tremendamente rica la iconografía generada a partir de la importante devoción que ya en vida despertó esta figura, a lo que contribuyeron notablemente las subsiguientes hagiografías, cuyos principales textos vinculados a la configuración artística de la vida y la obra San Vicente Ferrer aquí también se recogen.

Por otra parte, este santo, valenciano por excelencia, tuvo un predicamento extraordinario a lo largo y ancho de Europa, según atestigua la ubicación de las obras de toda índole –pintura, escultura, grabados, azulejos– aquí compendiadas, evidenciando asimismo la arraigada y difundida devoción a este santo a través de los siglos. Como bien arguyen Alejos Morán y Sánchez Muñoz en la primera parte del presente libro, no sólo las hagiografías, el arte favoreció de manera ostensible el conocimiento y veneración de San Vicente Ferrer, compilando y proyectando

una serie de modelos y temas singulares. Entre los creadores que a ello contribuyeron destacan pintores como Fra Angélico, Vicente López, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Giovanni Bellini, Joan Reixach, Vicent Maçip, Juan de Juanes, Francisco Ribalta, Tiziano, Bartolomé Matarana, José Vergara, Alonso Cano, Antonio A. Palomino, José Segrelles; y escultores como Francisco Salzillo, Gregorio Fernández o José Esteve Bonet. A ello hay que añadir el importante esfuerzo realizado en esta publicación a la hora de recoger tantas otras obras anónimas en cuanto a grabados, azulejos, estampas, etc., que conforman asimismo parte esencial para ilustrar el discurso hilado por sus autores, alcanzando la inclusión de la nada desdeñable cantidad de 263 reproducciones.

El presente libro se inicia con amplio capítulo introductorio, que justifica, en primer lugar, la necesidad de un trabajo de estas características. Para ello los autores refieren distintos hitos bibliográficos e historiográficos que, de alguna manera, se han ocupado de la iconografía de San Vicente Ferrer, destacando las aportaciones de Aguilera Cerni, Alfonso Esponera o Miguel Ángel Catalá. Seguidamente se ofrece una visión general debidamente contextualizada en cuanto a la evolución y riqueza iconográfica de la figura que protagoniza este estudio.

A partir de aquí nos encontramos con diecisiete capítulos que abordan la vida del santo valenciano desde el nacimiento a su glorificación, siguiendo, por tanto, un recorrido básicamente cronológico. Cada una de estas secciones se conforman por un primer apartado hagiográfico, donde se insertan los textos más significativos a la hora de entender y analizar cada uno de los repertorios iconográficos estudiados. Por su importancia para el arte, destacan las aportaciones referenciadas de escritores como Vicente Justiniano Antist, Francisco Diago, José Sanchís, José Teixidor, S. Tomás Miguel, así como sus propios escritos.

Comienza este peculiar itinerario por el capítulo titulado *Sueños precursores*, que analiza aspectos como las profecías que acompañaron el nacimiento de San Vicente Ferrer, hasta llegar a su niñez, cuando el futuro santo gustaba ya ofrecer sermones a sus amigos e incluso obrar milagros, como el del *Salser*.

En *Dominico por vocación*, se incluyen textos e imágenes que se dirigen precisamente a exaltar los valores iconográficos de este santo en relación con la Orden de Predicadores.

*Efigie y atributos* pretende reconstruir la verdadera faz del afamado predicador. Algo que, como demuestran los textos de Sanchís Sivera o Ferrer de Valdecebro y las pinturas de Fra Angélico, Giovanni Bellini, Reixach o Juan de Juanes, interesó notablemente tanto a la hagiografía como al arte.

*Asceta y místico* es un apartado que no escapa a la vida de otros santos que, como él, tuvieron que hacer frente a las acechanzas del demonio, recordemos los escritos autobiográficos de Santa Teresa de Jesús, por ejemplo. Junto a ello, las creaciones y los pasajes aquí incluidos inciden asimismo en la importancia que el santo valenciano dio a los actos públicos de penitencia, en concreto a los disciplinantes.

*El Ángel del Apocalipsis* nos muestra una curiosa representación de San Vicente Ferrer, que dimana a partir de una carta del santo dirigida al papa Benedicto XIII, así como por lo acaecido en la resurrección de una difunta en Salamanca. En esta iconografía el dominico luce amplias alas, como si ciertamente se tratase del mismo Ángel que aparece en el último libro de la Biblia, no siendo ajenas a esta imagen sus predicaciones respecto al Juicio Final.

Un momento culminante en la vida del dominico valenciano aparece en *Los sucesos de Aviñón*. San Vicente Ferrer, estando enfermo y postrado en cama será sanado por el propio Cristo, quien con un golpe de ánimo en la mejilla le alentó a continuar con su labor evangelizadora, cuya iconografía se recoge en el siguiente capítulo: *El gran carisma de la predicación*, abordándose aquí ésta reconocida labor de San Vicente Ferrer y su iconografía más habitual –relatada al inicio de estas líneas–, tantas veces recreadas por los pinceles y las gubias de los más sobresalientes creadores desde el Renacimiento hasta prácticamente nuestros días.

*El don de la profecía* se repite a lo largo de la vida de San Vicente Ferrer, dando lugar a diferentes episodios entre los que, como demuestran los autores del libro, destacan dos por su especial relevancia: la profecía de las naves de Barcelona y los diseños realizados a quien luego se convertiría en el papa Sixto III.

Según diferentes testimonios hagiográficos, el santo dominico vivió algunas apariciones que el arte también se ha encargado de recoger, según patentiza el presente libro. Entre todas ellas sobresale la manifestación de Santo Domingo de Guzmán o la de su propia hermana, pidiendo oración para salir del purgatorio.

El papel de la figura aquí estudiada en la política de su tiempo queda compendiado en *San Vicente pacificador y árbitro de la política*. Los autores del libro reparan en dos episodios fundamentales por las repercusiones que tendrán en el arte: la pacificación de los bandos y el Compromiso de Caspe.

Si esta publicación nos descubre a un santo de vocación y culto internacional, no menos ciertas son las profundas raíces valencianas del dominico, cuya repercusión vital, devocional y artística en su ciudad se pone de manifiesto en *Valencia patria de Vicente Ferrer*. Esta sección aglutina diferentes aportaciones en la historia intelectual y caritativa de la ciudad del Turia, donde tan importante fue la presencia del santo. Se trata de su papel en el impulso de la Universidad, así como su huella en el Colegio Imperial de Niños Huérfanos.

Según leemos ya en los primeros capítulos de este libro, la fama de los milagros de San Vicente Ferrer le acompañaron desde su niñez, como así atestiguan tantas pinturas y grabados. *El gran taumaturgo* aborda específicamente esta faceta. Son muchos los milagros y prodigios a él atribuidos, si bien entre todos ellos, por su proyección artística, destacan los del *Mocarodet*, los panes, algún exorcismo, ciertas curaciones y, sobre todo, el truculento episodio de Morella.

La hagiografía es generosa a la hora de recoger los fenómenos acontecidos en la muerte de San Vicente Ferrer. Como nos descubren Alejos Morán y Sánchez

Muñoz, la pintura se ha hecho profusamente eco de ellos, yendo todo esto de la mano de los asombrosos acontecimientos que su propio tránsito produjo, según se plasma en los *Prodigios post mortem*.

Llegamos así a *Las reliquias de San Vicente*, donde se compilan distintos episodios en los cuales Valencia celebrará la llegada de algunos restos de quien se convertiría en uno de sus santos patronos. Aquellas reliquias procedían de Vannes, Francia, donde el dominico murió y reposa su cuerpo. Especial importancia tienen este respecto las pinturas ligadas a la recepción de la *canella* –tibia– del santo a su ciudad natal.

Abundantes son las obras que ilustran el apartado dedicado a la *Glorificación del Santo Domingo*, donde brilla con luz propia el programa iconográfico del Antiguo Convento de Santo Domingo de Valencia.

Concluye este libro con la *Iconografía de San Vicente con otros santos*, donde se compendian múltiples representaciones del valenciano con, por ejemplo, San Vicente Mártir, diferentes santos dominicos o incluso con la propia Virgen María.

A modo de anexo se inserta un apartado consagrado a los grabados que se reproducen en la hagiografía realizada por Thomas Merita, publicada en 1755; con las ilustraciones efectuadas por Arribas para el *Apóstol de la Prensa* en 1929; y con un pequeño compendio dedicado a esculturas contemporáneas fundidas en los talleres de Piró Orfebres.

A tenor de lo expuesto, *San Vicente Ferrer, icono y símbolo en el Arte y la Literatura Universal* supone un trabajo que bien podríamos considerar como definitivo y de referencia a la hora de abordar la figura de San Vicente Ferrer, tanto desde el punto de su representación artística, como para comprender mejor su proyección histórica y cultural. Una obra ambiciosa y documentada que denota una importante investigación que abre la vía para futuros estudios consagrados a otras figuras relevantes de la hagiografía en general.

Javier García-Luengo Manchado<sup>1</sup>  
Universidad Isabel I  
Marzo 2020

---

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

Exposición: *Rembrandt y el retrato en Ámsterdam, 1590-1670*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 18 de febrero-24 de mayo de 2020. Ampliada hasta el 30 de agosto de 2020.

Norbert Middelkoop (ed.) y R. Ekkart (col.), *Rembrandt y el retrato en Ámsterdam, 1590-1670*, (Madrid: Lucam, 2020, 262 páginas) (ISBN: 978-84-17173-39-5)

 Hace unos meses el museo Thyssen-Bornemisza abrió una de las mejores exposiciones que se pudieron ver en la capital de España: *Rembrandt y el retrato en Ámsterdam, 1590-1670*. Fue una pena que las circunstancias vividas a nivel mundial por la alerta sanitaria, truncaran el acceso a una selección de obras flamencas y neerlandesas de los siglos XVI y XVII que ejemplificaban muy bien el desarrollo de uno de los géneros más importantes de la Edad Moderna en esos territorios: el retrato. No obstante, las buenas gestiones del museo y la voluntad de los prestadores en ampliar los préstamos, da una segunda oportunidad para disfrutar de la exposición hasta finales de agosto.

La estructura de la exposición es clara para seguir su lectura desde las primeras salas dedicadas a los inmediatos precedentes del género retratístico en el último cuarto del siglo XVI, hasta la importancia de la copia del retrato a través de los aguafuertes de Rembrandt en la última sala. A lo largo de todo el recorrido, los comisarios de la muestra, Norbert Middelkoop, Rudi Ekkart y Dolores Delgado Peña, han hilvanado un discurso que engloba la idea de retrato desde la idea más tradicional, donde el personaje se presenta de medio cuerpo o cuerpo entero delante de un fondo neutro, hasta aquellos más innovadores en sus recreaciones, al presentar al personaje en un papel diferente al que asume en su vida cotidiana. Es así como nos encontramos al orfebre *Loef Vredericx como portaestandarte* en el retrato que le hace Thomas de Keyser en 1626; el *Retrato de la familia del pintor Claes Moyaert* (1669), como personajes de la escena veterotestamental de la aparición de Abraham en Siquem; o los rasgos de Hendrickje Stoffels y su hija Cornelia en los personajes de *Venus y Cupido* que Rembrandt recrea en 1657.

Como no podía ser de otro modo dentro de este discurso del retrato en los Países Bajos, las efigies grupales tienen una gran presencia. Son la seña de identidad de las jóvenes Provincias Unidas que en este siglo XVII comienzan su andadura de forma independiente. El sujeto tiene importancia individual, pero es su papel dentro de la sociedad lo que se va a destacar. Desde las agrupaciones gremiales de los diferentes síndicos y médicos, con las diversas lecciones de anatomía, hasta los regentes de las casas de caridad de la ciudad o las guardias cívicas que

surgieron en esos momentos. Todos son representados con una alta dignidad y con el orgullo de pertenencia a una burguesía. Es verdad que, junto a esta idea de vinculación a un grupo, se une el valor social y económico que representa. Por eso, es muy llamativo como, paralelamente, va surgiendo la idea de retratarse de forma natural, no impostada, dentro del ambiente cotidiano del personaje. Surgen los retratos de Gerard ter Borch, Michiel Sweeters o Michiel van Musscher, donde el protagonista aparece ataviado en ropa de casa, dentro del interior de su vivienda y rodeado de sus aficiones, como ejemplifica el lienzo del museo de Ámsterdam, *Barend van Lin con su hermano y cuñado* de Michiel van Musscher (1645-1705). Por eso, son mucho más singulares los retratos de Enmanuel de Witte (1617-1692), colocando a sus protagonistas en el mercado de pescado de Ámsterdam, donde Adriana van Heusden y su hija están hablando con la vendedora (National Gallery de Londres, inv. nº NG36682). Ahora, cualquier lugar es digno para recrear el espacio más identificativo del retratado. Ya no sólo el individuo es el que cuenta, sino también lo que hace dentro de la sociedad.

La exposición crea el marco perfecto para entender los tipos de retratos que está haciendo Rembrandt al mismo tiempo que sus contemporáneos. Se aúnan todas las corrientes retratísticas, las técnicas y sus autores más representativos, haciendo ver al espectador cómo Rembrandt sigue las mismas pautas, pero tamizadas a través de su genio. Asume toda esta tradición, pero se eleva sobre ella dando lugar a unos retratos mucho más intimistas, donde la atmósfera, las matizaciones lumínicas y las pinceladas rugosas, vaporosas y expresivas del pintor van a ser tan importantes en la captación final del individuo como los propios rasgos fisionómicos del representado que, en muchos casos, van a pasar a un segundo plano. Desde las hermanas del artista de la colección Abelló y Leiden de Nueva York, —no podemos pensar que se tratan del mismo personaje como figura en la exposición y catálogo, que la identifican con Elisabeth, hermana pequeña del pintor, pues los rasgos de ambos retratos varían en el rostro y nariz—, hasta la más sublime y espectacular Hendrickje Stoffels con capa de piel de la National Gallery de Londres (inv. nº NG6432), realizada en 1652, cuya mirada franca y directa, conecta directamente con el espectador. Rembrandt está retratando a alguien muy cercano y hacia el que siente un gran cariño, sin embargo, lo hace de forma completamente diferente, si se trata de su hermana, donde lo que prima es la pincelada más apretada y el sentido envolvente de la luz, o es Hendrickje, su compañera en esos momentos de su vida, donde la pincelada es ruda, vaporosa y suelta, con fuertes contrastes que, en vez de endurecer los rasgos dotan de gran dulzura la mirada de la joven, haciendo que sólo por ese retrato merezca la pena la exposición.

Por otro lado, ha sido una ocasión única para poder disfrutar de un tipo de pintura que no es habitual encontrarla en las colecciones pictóricas de la mayoría de los museos españoles, sean de ámbito estatal como provincial. El patrimonio español adolece de una representación digna de la pintura realizada durante la Edad Moderna en las diecisiete provincias unidas. Se ha achacado a cuestiones históricas este hecho, pues la relación directa de España con los antiguos

territorios flamencos —los que hoy en día corresponden casi con la actual Bélgica, Luxemburgo, parte del sur de los Países Bajos y norte de Francia— a través de los vínculos dinásticos de los Habsburgo, han favorecido una mayor presencia del trabajo de Peter Paul Rubens o de Anton van Dyck, dentro de sus colecciones que las procedentes de las zonas controladas por los Orange. Puede que sea el museo Thyssen-Bornemisza y el museo del Prado los que cuentan con mayor representación de esta escuela del siglo XVII. Por eso, esta exposición ha sido una ocasión única, tanto por el número de obras representadas vinculadas al género retratístico como por la coyuntura de disfrutar del trabajo de Rembrandt van Rijn y de otros artistas menos conocidos, pero de una gran calidad, trabajando en Ámsterdam como Thomas de Keyser, Nicolaes Pickenoy, Wener van den Valckert o Ferdinand Bol, por poner sólo algunos ejemplos de los artistas representados.

La política del museo Thyssen de encuadrar sus exposiciones en relación con sus fondos es todo un acierto. De hecho, en el libro que acompaña la exposición, Norbert Middelkoop y Dolores Delgado dan cabida a otros profesionales que completan el discurso generado en torno a Rembrandt. Entre el elenco de especialistas neerlandeses, destacan Maarten Hell, especialista en la vida social del siglo XVII (*De Amsterdamse herberg 1450-1800. Geestrijk centrum van het openbare leven*, Nijmegen, 2017), haciendo una aproximación a lo que era la ciudad de Ámsterdam en esos momentos; Ruddi Ekkart, en colaboración con Claire van den Donk, y de Bas Dudok van Heel, sintetizan las claves del retrato durante este periodo, desde la demanda hasta los formatos más habituales y sus precios, a la elección del pintor (pp. 66-83), y destacan la importancia del taller de Hendrick Uylenburgh en la actividad de Rembrandt como retratista, desestimando la idea que se pueda hablar de un "círculo de Rembrandt" (pp. 129-143). Judith Noorman, profesora de la Universidad de Ámsterdam, y Tom van der Molen, conservador del museo de la ciudad de Ámsterdam, se ocupan en unos breves ensayos de presentar a los artistas trabajando al mismo tiempo que Rembrandt en las décadas de 1640 (pp. 184-189) y 1650 (pp. 239-243). Mientras que Leonore van Sloten analiza los retratos al aguafuerte de Rembrandt, hechos, la mayor parte para un grupo cercano al pintor, lo que explica el tipo de encuadres y composiciones (pp. 156-163).

Otros pequeños ensayos por parte de más especialistas en la obra de Rembrandt, como son Volker Manuth, profesor de la Radboud University, Norbert Middelkoop, conservador del museo de Ámsterdam, o Marieke de Winkel jalonan el texto, parándose en aspectos concretos de lo que es el retrato familiar, historiado, guardias cívicas y de regentes, lecciones de anatomía y, por supuesto, hablando de Rembrandt y sus autorretratos.

Es un libro para el gran público y para los jóvenes historiadores que quieran tener una idea clara de lo que fue el desarrollo del género del retrato en Ámsterdam. Es interesante la inclusión de nuevas identificaciones de personajes y atribuciones a lo largo del texto, algunas de las cuales, para tener en cuenta, aunque otras, aún son para revisar. Es en este aspecto dónde se le puede achacar

a este libro la endeble línea de separación que ha marcado entre los circuitos comerciales actuales y la inclusión dentro de la exposición y el catálogo de piezas que aún deben ser discutidas por la crítica especializada. En este sentido, convierte al catálogo en un arma de doble filo.

Lo que sí es cierto es que la muestra sobre el retrato en Ámsterdam de 1590 a 1670, es una oportunidad excepcional de disfrutar de obras maestras de primera línea en la capital de España.

Ana Diéguez-Rodríguez<sup>1</sup>  
Instituto Moll  
Universidad de Burgos  
Marzo 2020

---

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



Cristina Terzaghi y Sylvain Bellenger *Caravaggio Napoli*. Museo de Capodimonte, Napoli 12 aprile 2019 – 14 luglio 2019, Cat. Exp., (Milano: Electa, 2019, 247 páginas), (ISBN 978-88-9182-400-4)



Caravaggio y su producción protagonizan el calendario internacional de exposiciones cuyo objetivo es mostrar los descubrimientos más recientes a partir de un planteamiento expositivo innovador y un catálogo científico riguroso. Maria Cristina Terzaghi y Sylvain Bellenger, han apostado por sintetizar las novedades avanzadas en congresos, artículos, ensayos, monografías y catálogos de exposiciones y presentar un recorrido expositivo dinámico y cohesionado, en deuda con iniciativas y proyectos precedentes. El capítulo de la vida del artista lombardo más trágico, su breve estancia en Nápoles, constituye el eje en torno al que se ha articulado la exposición con el objetivo de que el público identifique a Caravaggio con Nápoles y a Nápoles con Caravaggio (p. 15). Maria Cristina Terzaghi incide en lo mismo en las primeras páginas del volumen, subrayando cómo exposición y catálogo han puesto en evidencia, tanto la producción del artista, como el ambiente en el que se gestó. El detallado ensayo de Saverio Ricci (pp. 20-29), formado en la Scuola Normale di Pisa como filósofo, constituye uno de los mayores aciertos del volumen porque sintetiza el intercambio social, cultural y artístico en el Virreinato. En sus reflexiones no faltan las consideraciones acerca del patronazgo cultural de Juan Alonso de Pimentel, duque de Benavente, que llevará a Valladolid, en 1610, la Crucifixión de San Andrés de Caravaggio (hoy en el museo de Cleveland) y a Fernando Ruiz de Castro, conde de Lemos. Faltaría aquí, a mi modo de ver, un aparato de notas detallado que incidiese en cómo estos temas han sido afrontados por la historiografía italo- española, por ejemplo, por la propia comisaria de la exposición, Ida Mauro y Mercedes Simal, entre otros estudiosos.

Maria Cristina Terzaghi, ha incluido las fuentes que se hicieron eco, en una fecha temprana, del viaje de Caravaggio, y ha retomado a Karl Van Mander, Giulio Mancini o Bernardo de Dominici, entre otros. Ha contemplado también la documentación conservada en el Archivo de Estado de Nápoles y en el de la Banca di Napoli, centros en los que ella misma ya localizó datos esenciales para entender las vicisitudes personales y profesionales del artista y su círculo. Ha incluido también una amplia reflexión acerca de Battistello Caracciolo incidiendo en aspectos que redimensionan su figura como artista poniendo en relación la antigua Crucifixión de Benavente con una obra del mismo tema realizada por Battistello Caracciolo, hoy propiedad del Museo de Capodimonte. La imposibilidad de contemplar en directo la pintura de Cleveland ha sido subsanada en la exposición, de un modo muy acertado, con un breve documental que traza una descripción de la obra y de su actual estado de conservación.

El recorrido planteado por los comisarios ha incluido la visita a la capilla del Pio Monte de la Misericordia de Nápoles con un autobús que ha trasladado a los visitantes. Loredana Gazzara se ha detenido en su ensayo en esta capilla reconstruyendo los hitos ligados con su construcción y decoración. Para ello, ha realizado una campaña de archivo y de revisión de plantas, alzados y propuestas constructivas de diversa índole.

Keith Sciberras, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Malta, ha analizado la salida del pintor lombardo de Nápoles, en junio de 1607, hacia Malta reconstruyendo, con las fuentes documentales, algunos de los pasajes menos conocidos. En precedencia había afrontado el tema y ha presentado la hipótesis de que su viaje a Malta se realizase bajo los auspicios de otros patronos, y no, solo de la orden de Malta, como los jerosolimitanos de Nápoles.

Augusto Russo, un joven historiador del arte formado en Nápoles, se ha detenido en el clima artístico de la ciudad partenopea a la llegada de Caravaggio, señalando nombres como Tanzio da Varallo, Giovan Bernardino Azzolino, Giovan Battista Caracciolo, Carlo Sellito, Filippo Vitale y José de Ribera que sucedieron en el primado de las artes a Fabrizio Santafede. Sus comentarios introducen también reflexiones de gran valor sobre algunos de los cuadros prestados para la exposición, como el cedido por el Museo de Bellas Artes de Sevilla de Batistello con la representación de *Salomé con la cabeza de san Juan Bautista*. Stefano Causa, profesor universitario en Nápoles, realiza una extraordinaria digresión sobre las exposiciones dedicadas a Caravaggio en Nápoles entre 1938 y 2004. Su análisis, sagaz y conmovedor en algunas de sus partes, constituye una lectura esencial para los historiadores del arte, sobre todo para los más jóvenes porque disecciona cambios de gustos, atribuciones, orientación metodológica e incluso, presiones políticas (fascismo) y cómo estas han inducido a relativismos y posicionamientos ideológicos de diferente índole, teniendo siempre en la retaguardia a Caravaggio.

Las obras seleccionadas han sido numerosas y, más allá de las descritas, como la conservada en la capilla de San Pio con la representación de *Las siete obras de Misericordia*, conviene destacar la presencia de telas con la representación de *La Flagelación de Cristo*. Del Caravaggio se ha expuesto, tanto la conservada en Capodimonte, como la de Rouen que, por primera vez, se han mostrado junto con la versión de un copista (cat. 8), hoy en colección privada; la pintura ideada por Caracciolo, con el mismo tema (cat. 10) y la versión de Ribera (cat. 11), hoy en Nápoles, e incluso se han podido comparar con una obra tardía de Fabrizio Santafede (cat. 9), del mismo tema, pintada como una clara derivación del *Cristo flagelado* de Rouen.

Se ha incluido un dibujo de la *Vocación de San Mateo*, realizado por un copista (Belisario Corenzio, 1558-1646), que es una aportación gráfica poco conocida y sobre cuya paternidad se ha discutido llegando, incluso, a ponerla en relación, con

la mano de Caravaggio. El dibujo abre, en sí mismo, un debate de interés acerca de la actividad gráfica de lombardo por parte de los especialistas.

La disposición de las pinturas en la sede expositiva, clara y en base a criterios temáticos, ha permitido contemplar varios lienzos que repiten la invención *caravaggesca* de *Salomé con la cabeza de san Juan Bautista*. Son ya conocidas, aun cuando siempre sugestivas, las dos versiones del tema ideadas por el lombardo: La primera, realizada hacia 1607, vinculada con la colección del conde de Castrillo y Virrey de Nápoles tal y como señaló Belén Bartolomé, hoy en el Palacio Real de Madrid. La segunda, conservada en la National Gallery de Londres, se ha situado junto a una versión de Giovanni Battista Caracciolo, adquirida en 2017 por un prestigioso coleccionista napolitano y la tela, del mismo artista, identificada por Alfonso Pérez Sánchez en 1970, hoy en Sevilla, así como un lienzo, atribuido a Massimo Stanzione, y también propiedad de una noble familia italiana, sobre el que ya se ocupó Riccardo Lattuada. El estudio – y la disposición física de todas ellas en el mismo lugar en la exposición – ha permitido realizar comparaciones e individualizar dos versiones más del episodio, la primera conservada en el Museo de Bibjels de Amsterdam y la segunda proveniente del mercado de antigüedades. Este patrimonio pictórico, unido a otras versiones que ya se dieron a conocer en la exposición “Caravaggio. L’ultimo tempo 1606- 1610”, convergerán en estudios más específicos sobre la divulgación de la iconografía en el ámbito napolitano y al método de ideación, copia y reinvención.

Similares premisas han vehiculado la elección de dos obras expuestas con la representación del martirio de San Sebastián. La primera, realizada por el flamenco Louis Finson, firmada y fechada en 1610, que se conserva en la parroquia francesa de Rougiers y que fue pintada teniendo presente el modelo de la Crucifixión de San Andrés de Caravaggio. La segunda, pintada por Hendrick van Somer o de Somer (Enrico Fiammingo) hacia 1630, cuya paternidad se ha discutido desde su donación a Capodimonte por Roberto Longhi en 1954.

El martirio de Santa Úrsula, prestado por la colección Intesa Sanpaolo, se ha puesto en relación con una obra análoga de Giovanni Bernardo Azzolino que ha prestado la Pinacoteca Nacional de Siena. Similitudes formales y estilísticas también evidentes a partir de la presencia de una de las obras más emblemáticas de Caravaggio, San Juan Bautista, de la Galeria Borghese, con una pintura escasamente conocida, de idéntico tema, de Tanzio da Varallo, cedida por la Galeria Caneso. En línea con las propuestas científicas auspiciadas en la exposición *Caravage amis et ennemis* (Museo Jacquemart- André, septiembre 2018), se ha cedido la tela de Louis Finson, firmada y fechada en 1613, con la representación de *María Magdalena en éxtasis*, hoy en colección privada, y la versión, del mismo artífice, del Museo de Bellas Artes de Marsella.

El ritmo vibrante de la exposición, concebida para ser vista con una luz tenue y con una disposición de las piezas rupturista enlaza con el enfoque dinámico del

catálogo, detallado, que es ya un referente en los estudios sobre Caravaggio y que presenta temas de investigación abiertos para el futuro.

Macarena Moralejo Ortega<sup>1</sup>  
Universidad de Granada  
Septiembre 2019

---

<sup>1</sup>  <https://orcid.org/0000-0003-0581-6183>

PHILOSTRATO

---

Revista de Historia y Arte