

The background of the cover is a painting. In the foreground, a hand in a dark sleeve holds a wooden telescope. The background shows a large sea battle with many sailing ships on a dark sea under a cloudy sky. A city is visible on the horizon.

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 9 - Año 2021

Número 9, junio 2021

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

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

Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid

José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

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

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Diseño: Pepe Moll

Maquetación: Cristina López Guiamet

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

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte

c/ Marqués de la Ensenada 4, 1^o

28004, Madrid (España)

Tlf.: 0034 699 54 29 00

e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

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

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Philippe de Champaigne, *Retrato de Carlos II de Inglaterra* (detalle).© Cleveland Museum of Art, The Elisabeth Severance Prentiss Collection

Índice

Artículos:

- El obispo Diego Ramírez de Villaescusa y su relación con el arte flamenco 5
 Por Alejandro Sáez de Olivares
- Los hermanos Estuardo y los Wautier. Retratos de una familia real en el exilio 29
 Por Jahel Sanzsalazar
- La elocuencia de la pintura. Las puertas del archivo de la Universidad de Salamanca 61
 Por Lucía Lahoz
- Jusepe Leonardo y la decoración de arquitecturas efímeras en la iglesia de Santa María la Real de la Almudena 79
 Por José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli
- El testamento de Cristóbal García Salmerón: un documento inédito de un pintor 111
 Por Sonia Casal Valencia

Varia:

- Sobre Abraham Willemsens y el éxito del tema de *Moisés salvado de las aguas* dentro de su producción 127
 Por Matías Díaz Padrón

Reseñas:

- Ana Diéguez-Rodríguez: Oskar Jacek Rojewski, *Los Valets de Chambre de los duques de Borgoña y sus tareas artísticas (1419-1477)*, Biblioteca Potestas 6, (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021) 141
- Marta Isabel Sánchez Vasco: *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, Miguel Ángel Zalama (dir.) y Patricia Andrés González (ed.), (Madrid: Doce Calles, 2019) 145
- Oskar Jacek Rojewski: Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, (Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2020) 149
- José Eloy Hortal Muñoz: Óscar Raúl Melgosa Oter, *Cuando mueren los reyes. Rogativas y honras fúnebres reales en el Burgos de los Austrias*, Colección Serie Histórica 11, (Madrid: Ediciones de La Ergástula, 2019) 153

El obispo Diego Ramírez de Villaescusa y su relación con el arte flamenco

Bishop Diego Ramírez de Villaescusa and his Relationship with Flemish Art

Alejandro Sáez Olivares¹

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen: En el presente trabajo se analiza la figura del obispo Diego Ramírez de Villaescusa y su papel como consumidor y comitente de obras de arte flamencas. Estamos ante un personaje integrado en los círculos de poder políticos, cercano a las últimas tendencias humanísticas y culturales, cuya carrera profesional le permitió acercarse a los principales focos artísticos de su tiempo.

Como capellán mayor de la capilla de Juana, tuvo la oportunidad de acompañarla en su periplo flamenco, accediendo así al lujo y sofisticación de la Corte de Felipe el Hermoso. Comprobaremos cómo, aprovechando los contactos que su posición le facilitaba, adquirió algunas piezas de gran calidad, como el libro de horas de Leonor de la Vega, el tapiz de la Crucifixión o tablas devocionales, utilizándolas como presentes para agasajar a distintas personalidades. No obstante, también adquiriría obras para sí mismo, ya fueran libros o tapices, demostrando interés por el arte que se practicaba en territorio brabantón. Asimismo, analizaremos las obras artísticas documentadas y su relevancia para la comprensión de Villaescusa como patrono de las artes.

Palabras clave: Arte flamenco; mecenazgo; libro de horas; tapicería; pintura.

Abstract: This paper discusses the figure of Bishop Diego Ramírez de Villaescusa and his role as a consumer and principal of Flemish works of art. We are faced with a character integrated into the circles of political power, close to the last humanistic and cultural tendencies, whose professional career allowed him to approach the main artistic focuses of his time.

¹  <http://orcid.org/0000-0003-3600-9122>

As the main chaplain of the chapel of Juana, he had the opportunity to accompany her on her Flemish journey, thus accessing the luxury and sophistication of the Court of Philip the Beautiful. We will see how, taking advantage of the contacts that his position provided him, he acquired some high-quality pieces, like the book of hours of Leonor de la Vega, the Crucifixion tapestry, or devotional panels, using them as present to caress different personalities. However, he would also acquire works for himself, demonstrating an interest in the art that was practiced in Brabant territory. We will also analyze the documented artistic works and their relevance to Villaescusa's understanding as patron of the arts.

Keywords: Flemish art; patronage; book of hours; tapestry; painting.

1. El prelado



Diego Ramírez de Villaescusa (1459-1537) fue un obispo cortesano que desempeñó diversas funciones al servicio de los Reyes Católicos, de Juana I de Castilla, e incluso de Carlos V. Su carrera profesional estuvo condicionada, desde un principio, por las relaciones de poder en el entorno de las distintas casas reales con las que tuvo contacto, las cuales guiaron, en gran parte, su carrera eclesiástica.

Tras estudiar e impartir clases de Retórica y Teología en el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, terminó por acceder a diversas personalidades de la corte, las cuales le proporcionaron sus primeras prebendas². Disfrutó de una brillante carrera profesional, protegido por fray Hernando de Talavera y Luis Osorio, quien le llevaría con él a Flandes como capellán mayor de la archiduquesa Juana³. Su dedicación al servicio de los monarcas hizo que fuera recompensado ampliamente con la concesión diversos cargos, como el obispado de Málaga. Entre 1511 y 1515 sirvió al rey Fernando visitando instituciones de patronato regio y presidiendo la Audiencia de Valladolid, consiguiendo finalmente una nueva promoción episcopal con la llegada de Carlos V, cuando fue nombrado obispo de Cuenca⁴. Tras el conflicto de las Comunidades fue señalado por los vencedores, teniendo que exiliarse a Roma bajo la protección de Adriano VI. La prematura muerte del pontífice y el llamamiento para que retornase a su diócesis hicieron que volviera a Cuenca a principios de 1524 retomando sus labores pastorales, las cuales compaginó con encargos que llegaban desde el entorno del emperador, hasta que le alcanzó la muerte en 1537.

² Gil González Dávila, *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca*, (Salamanca, 1606). Publicado por Baltasar Cuart Moner en Salamanca, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994), p. 430.

³ Villaescusa fue uno de los pocos miembros castellanos de la casa de Juana que permanecieron tras la reordenación que de la misma llevó a cabo el archiduque Felipe. Félix Labrador Arroyo, "La evolución y el papel de las casas reales en Castilla entre 1504 y 1516", en *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el Católico al siglo XVIII*, eds. Eliseo Serrano Martín, Jesús Gascón Pérez, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2018), pp. 119-155.

⁴ Mateo López, *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*, (Cuenca: Instituto Jerónimo Zurita del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949-1953), pp. 235, 236.

El suceso que marcó, sin ningún tipo de duda, la carrera de nuestro personaje fue su viaje a Flandes junto a Juana. Este hecho supuso un ascenso en cuanto a sus responsabilidades dentro de la Casa de la archiduquesa y también un trampolín hacia las más importantes dignidades. Según las fuentes que hemos manejado, Villaescusa se integró activamente en la vida cortesana flamenca. Es de suponer que su constante presencia en el entorno de Juana le llevaría a contemplar fastuosas costumbres y tradiciones, llegando a aceptar y adoptar los lujosos modelos foráneos, los cuales aplicaría según sus necesidades. Se relacionó con personas letradas de la Corte de los archiduques, sobre todo a su paso por Lovaina en 1498, cuando debió entrar en contacto con Adriano de Utrecht. Asimismo, debió establecer relaciones con algunos de los personajes más influyentes⁵, pues cuando años después envió a su sobrino Pedro Ramírez a la Corte del rey Carlos, le recomendó que trabara amistad con eminentes felipistas como eran Guillermo de Croy, monseñor de Chievres, François de Melun o el mismo Diego de Guevara⁶.

Villaescusa y Adriano de Utrecht fueron dos personajes cuyas trayectorias corrieron paralelas a la política y religión de su tiempo. Entroncan con el modelo de obispos cortesanos, empleados durante la mayoría de su tiempo en servir dentro de la Corte y reconocidas eminencias en materia de teología. Dando veracidad al testimonio que situó a Villaescusa en Lovaina, donde se graduó como maestro en Teología⁷, podemos situar el primer encuentro entre ambos durante el año 1498. De ser así, habría pasado las pruebas de maestría ante los principales conocedores de la materia, por lo que resulta inevitable que entre ellos, estuviera el principal teólogo de la Universidad. De este modo, encontraríamos un signo de reconocimiento hacia Villaescusa, lo que podría haber facilitado que cuando se volvieran a encontrar en Castilla, Adriano le concediera sus favores⁸.

Sobre su relación con Guillermo de Croy, *monsieur* de Chievres, se resume en algunas recomendaciones a su sobrino para que se acercase a él⁹, pero nuestro personaje no lo haría si no estuviera seguro de que sería bien recibido. El mismo tratamiento encontramos con respecto a Diego de

⁵ Para un acercamiento bibliográfico a la actualidad hispanoflamenca en torno al 1500, véase, al respecto, Raymond Fagel, "Juana de Castilla y los Países Bajos: la Historiografía neerlandesa sobre la reina", en *Juana I de Castilla, 1504-1555: de su reclusión de Tordesillas al olvido de la historia: I Simposio Internacional sobre la Reina Juana I de Castilla*, coord. Miguel Ángel Zalama Rodríguez, (Tordesillas [Valladolid]: Ayuntamiento de Tordesillas, 2006), pp. 87-706.

⁶ Félix G. Olmedo, *Diego Ramírez Villaescusa (1459-1537), fundador del Colegio de Cuenca y autor de los cuatro diálogos sobre la muerte del Príncipe Don Juan*, (Madrid: Editora Nacional, 1944), pp. 109 y ss. Los Guevara establecieron en Flandes una interesante red de patrocinio y coleccionismo de obras artísticas, siendo tremendamente valorado su gusto, ya en su tiempo; Elena Vázquez Dueñas, *Felipe de Guevara. Comentario de la pintura y pintores antiguos*, (Madrid: Akal, 2016), pp. 29-43.

⁷ Olmedo, *Diego Ramírez de Villaescusa*, p. 65.

⁸ Se observa entre ambos un tipo de relación de patronazgo en la que ambos personajes salieron beneficiados de los servicios que se prestaron mutuamente. Adriano contó en Castilla con un apoyo fiel y leal a la Corona, que llevó a cabo para él misiones de protección y mediación, dirigidas en todo momento para lograr sus objetivos de gobierno en un momento especialmente delicado. Villaescusa, por su parte, fue beneficiado primeramente a través de la protección que el flamenco le brindó ante Carlos V y posteriormente, con la concesión de mercedes y bulas que le facilitaron la erección institucional del Colegio Mayor de Cuenca. Alejandro Sáez Olivares, *El obispo Diego Ramírez de Villaescusa y su papel como mecenas de las artes*, tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos (Madrid: 2020), pp. 304-311.

⁹ "... a mi ver de los de allá deveys tomar familiaridad con el chancellor y mossior de chievre y el obispo de coria". Olmedo, *Diego Ramírez de Villaescusa*, p. 121.

Guevara, el cual pertenecía a una familia de larga tradición en el servicio en la corte borgoñona¹⁰. Sin embargo, sí parece traslucir cierta amistad de Villaescusa con François de Melun conde de Espinoy, quien había sido nombrado recientemente miembro de la orden del Toisón de Oro y consejero flamenco, en palabras del conquense: "... que es mucho mi señor y amigo"¹¹.

Ramírez de Villaescusa ha pasado a la posteridad como un gran protector de la cultura y las letras. Impulsado por su contacto con las élites de poder, trató de integrarse en ellas a través de su promoción artística y cultural, protegiendo a literatos, impulsando capillas musicales, coleccionando lujosas piezas de orfebrería y atesorando tapices. Asimismo, promovió gran cantidad de obras, tanto en el ámbito episcopal como en el personal, levantando fastuosas edificaciones y adornándolas con valiosas obras. Así, encontramos, entre los episcopales, proyectos tan ambiciosos como la portada del Sagrario, en Málaga, la iglesia colegial de Antequera o la sala capitular de la catedral de Cuenca. Por otra parte, sus proyectos personales le llevaron a erigir una fastuosa capilla y un grandioso palacio en su villa natal, sin olvidar su gran proyecto vital: el Colegio Mayor de Cuenca, en Salamanca¹². Veamos pues, cómo desarrolló esta actividad cultural durante el tiempo que residió en la Corte de los archiducos.

2. El contexto artístico

Mientras que en la Italia del *Quattrocento* había triunfado el Renacimiento que estudiaba las anatomías, las reglas matemáticas y las antigüedades romanas, el Norte de Europa se había mantenido fiel a las tradiciones góticas¹³. Sin embargo, sus manifestaciones artísticas habían experimentado un impulso sin parangón a lo largo del siglo XV. El establecimiento de los grandes duques de Borgoña en las ciudades del Norte provocó el desarrollo y consumo de manufacturas cada vez más suntuosas, inspiradas por el preciosismo francés, imponiendo un lujo cortesano que marcaría la moda de las principales cortes europeas. Este gusto por el boato se llevaba al extremo en las diferentes cortes europeas, en las que resultaba inseparable de las distintas manifestaciones artísticas¹⁴. Arquitectónicamente se extendió un gusto internacional por el gótico flamígero, instalándose y desarrollándose durante el siglo XV en aquellos territorios que gozaban de un relativo tiempo de paz y prosperidad, como eran Borgoña y Flandes¹⁵. Derivado de la intensa

¹⁰ Vázquez, *Felipe de Guevara*, pp. 31, 32. Su ascendencia sobre las decisiones de Felipe, su papel como enlace entre flamencos y castellanos, así como su alto nivel cultural, hacen de su posible relación con Villaescusa una de las más interesantes a investigar.

¹¹ Olmedo, *Diego Ramírez de Villaescusa*, pp. 116, 117.

¹² Se ha analizado su papel en la promoción de las artes, así como su gusto artístico, en Sáez, *Obispo Diego Ramírez de Villaescusa*.

¹³ Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, (Madrid: Alianza Forma, 15ª edición, 1992), p. 204.

¹⁴ M. Ángel Zalama Rodríguez, "Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España entre los siglos XV y XVI" en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, eds. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), p. 20.

¹⁵ José Fernando González Romero, *El gótico alemán en España y la dinastía de los Colonias. La cristalización de las torres caladas: Friburgo, Burgos y Oviedo*, (Gijón: Ediciones Trea, 2016), p. 13.

actividad municipal, comercial y gremial que se daba en aquellas ciudades, la "verdadera gloria de esta escuela" la constituyen las construcciones de carácter civil como las lonjas, las casas gremiales o los ayuntamientos¹⁶.

Las artes visuales se inscribían en el contexto de la burguesía urbana como clase dominante, asociada además a los duques de Borgoña, por lo que se trataba de una clientela que exigía un arte sofisticado, suntuoso y atractivo visualmente. Un arte de la ostentación que definía la riqueza profesional llenaba el interior de sus casas y les vestía en los actos públicos. Las obras destacaban por su perfección técnica y una ejecución virtuosa, tan superior a las obras producidas en otros países, que suscitaban el interés de los comitentes en proveerse de productos flamencos. Este interés se acentuaba en los reinos hispánicos si tenemos en cuenta la espiritualidad dominante de los Países Bajos, la *devotio moderna*, un tipo de religiosidad emocional que encontraba paralelismos con la tradición devocional peninsular¹⁷. Esta tradición estaba impregnada de un sentimiento, según el cual, el hombre pretendía volver a su estado previo al pecado original a través la imitación de Cristo. Se rechazaba la exhibición de las emociones religiosas, manteniéndolas en el interior, invitando al devoto a acercarse a la meditación y la oración a través de la lectura de los textos de los Padres de la Iglesia, de las vidas de santos, eremitas, etc.¹⁸.

Las referidas características se hacían extensibles a todos los niveles de creación artística: desde la pintura, a la tapicería, pasando por la platería o la música¹⁹. Con el cambio de siglo, los flamencos miraban a su pasado en busca de la excelencia y la gloria, lo que pictórica y formalmente se tradujo en una recuperación de los modelos de Jan van Eyck, el maestro de Flémalle y de Roger van der Weyden. Sin embargo, algunos artistas como Gerard David supieron volver a los fundadores de la tradición nórdica implementando una renovación que incluía novedades italianizantes a nivel compositivo, atmosférico y cromático²⁰.

Con el tiempo, se fue desarrollando una industria en torno a la producción de obras artísticas propias de Flandes o Brabante en grandes cantidades, como los retablos devocionales, la pintura sobre tabla, los tapices o los libros de horas. Estas obras se exportaban a otros países, propagando las características y el estilo del arte flamenco por todas las cortes europeas²¹.

¹⁶ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte*, Tomo I, (Madrid: Raycar, 1980), p. 438. En este contexto, se ha apuntado hacia la posibilidad de que esta arquitectura, plena de ornamentos y riqueza decorativa, surgiera al mismo tiempo en Flandes y Castilla, donde encontramos fundamentos estilísticos comunes. Krista de Jonge, "Flandes y Castilla. La arquitectura en la época de los Reyes Católicos" en *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, eds. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), p. 177.

¹⁷ Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, (Madrid: Editorial Nerea, 1993), p. 378.

¹⁸ Mathilde van Dijk, "The Devotio Moderna, the Emotions and the Search for 'Dutchness'", *Low Countries Historical Review*, 129-2, (2014), pp. 20-41.

¹⁹ Existe una amplia bibliografía al respecto, destacando el trabajo de Tess Knighton, *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, (Leiden: Brill, 2017).

²⁰ Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, (Madrid: Cátedra, 1998, 2ª edición, 2016), pp. 344-345.

²¹ Joaquín Yarza Luaces, "El arte de los países bajos en la España de los Reyes Católicos" en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, coord. Fernando Checa, (Madrid: Electa, 1992), pp. 134-135.

Gracias a esta difusión, los comitentes reclamarían a los artistas locales que imprimiesen ese estilo en las obras que les encargaban. Estos acudían a las estampas y reproducciones para inspirarse y copiaban estilos y composiciones, en algunos casos de manera demasiado evidente. Aquellos que contaban con posibles, contrataban directamente a artistas nórdicos, que buscaban en las casas reales y nobiliarias su modo de subsistencia.

La recepción de estas corrientes en Castilla se hizo patente desde los textos de viajeros y cronistas castellanos en los que se ensalzaba la excelencia y lujo de la propia Corte de Borgoña, señalada como un referente europeo y proponiéndola como modelo a seguir²². Sin embargo, el arte considerado como de influencia flamenca en las ciudades castellanas, se debía más a una combinación de elementos de procedencia diversa, de entre los cuales los artistas seleccionaban los que consideraban más convenientes para su objetivo artístico. Estos elementos sufrían un proceso de relectura y adaptación durante su recepción, del mismo modo que había ocurrido con otros movimientos artísticos como el gótico francés en otras cortes europeas, o el renacimiento italiano en países como Polonia, Hungría y Bohemia²³.

Este contexto artístico era bien conocido y mejor apreciado en la Castilla de finales del siglo XV, por lo que resultaba habitual que, quienes se desplazaban a Bruselas, Brujas o Amberes, contactaran con talleres locales para hacerse con alguna obra a la moda flamenca. Villaescusa tuvo además la fortuna de poder desplazarse junto a Juana a través de toda la geografía de los Países Bajos, conociendo de primera mano las tendencias y artistas dominantes en cada disciplina. Esta posición privilegiada se tradujo en la adquisición de obras de arte como fórmula de obsequio y en un profundo conocimiento de las novedades artísticas que impregnaría las obras que patrocinó durante los siguientes lustros.

A continuación, veremos algunas de las obras que Villaescusa adquiriría durante su estancia en Flandes y que han quedado debidamente documentadas.

3. Libro de horas de Leonor de la Vega

Los libros de horas son libros de devoción que surgieron alrededor del s. XIV fruto de la combinación del Breviario con sus apéndices y el Salterio. El enriquecimiento de los oficios divinos llevó a añadir los distintos elementos

²² Las referencias a intelectuales como Diego de Valera o Alonso de Palencia se citan en David Nogales Rincón, "Sobre la cultura "borgoñona" y su recepción en Castilla en el siglo XV", en *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*, eds. José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo, (Leuven: Leuven University Press, 2014), pp. 23-35; Con respecto a la recepción de la pintura flamenca en Castilla: María Pilar Silva Maroto, "La pintura hispanoflamenca en Castilla" en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, ed. Francesc Ruiz Quesada, (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003), pp. 77-86.

²³*Ibidem*, pp. 28-29.



Fig. 1. Willem Vrelant, Crucifixión. *Libro de Horas de Leonor de la Vega*. Siglo XV. Madrid © Biblioteca Nacional (Vitr/24/2).

que terminaría por configurarlos a finales de la Edad Media²⁴, incorporando las letanías de los santos, el oficio de difuntos y el oficio de la Virgen²⁵. Hacia el siglo XV estos manuscritos se popularizaron entre las élites municipales, que buscaban poseer objetos que marcasen un alto rango social, pasando a ser considerados productos artísticos de primer nivel y objeto de coleccionismo.

²⁴ Dejamos referencia de algunos estudios imprescindibles para aproximarse a la temática, como por ejemplo los clásicos: Victor Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, (París: Maçon Protat frères, 1927), 3 vols.; Leon M. J. Delaissé, "The importance of Books of Hours for the History of the Medieval Book", en *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, eds. Dorothy Eugenia Miner, Ursula E. McCracken, Lilian M. C. Randall, Richard H. Randall, (Baltimore: Walters Art Gallery, 1974), pp. 203-225; Roger S. Wieck, *Painted prayers: the book of hours in medieval and Renaissance art*, (New York: George Braziller, in association with the Pierpont Morgan Library, 1997).

²⁵ Ana Domínguez Rodríguez, "Libros de Horas en la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión", *Anales de Historia del Arte*, 10, (2000), pp. 9-54.

La disposición de los distintos elementos nunca ha sido fijada, por lo que no es habitual que haya dos libros exactamente iguales, siendo el calendario el único punto en común, que variará según la diócesis para la que sea encargado. Litúrgicamente se caracterizaban por una gran libertad textual, donde los copistas disponían su composición a su albedrío, añadiendo oraciones a su gusto e, incluso, algunos temas profanos²⁶.

Durante el siglo XV, y debido al aumento de la demanda de estas obras de arte, surgieron talleres especializados en su elaboración para encargos personales. Estos talleres eran dirigidos por un maestro que marcaba las pautas generales y le daba el toque de calidad a la obra, apoyado por varios aprendices que realizan las labores secundarias. La decoración se compone de iniciales decoradas o historiadas, que desarrollan orlas que llenan los espacios, además de las escenas miniadas que ocupan el folio por entero. Si bien en un principio, se impone el gusto de tradición nórdica, se adaptará a las nuevas corrientes estéticas renacentistas, incorporando hojas de acanto, *candelieri*, *putti*, etc.

Para añadir más valor a la obra, se incluía en las miniaturas algún motivo dorado, tal y como se practicaba en las tablas góticas, y esa incorporación del oro a la obra provocaba que su coste aumentara considerablemente. La encuadernación también era objeto de decoración que otorgaba cierto empaque al libro. Se protegía introduciéndolo en un estuche que se cosía a una cubierta llamada camisa, que hacía más sencillo su transporte y manejabilidad²⁷.

El libro de horas de Leonor de la Vega se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Vtr. 24.2) y contiene 203 folios de distinta calidad. En ellos encontramos 23 miniaturas a página completa (Fig. 1), enmarcadas por un rectángulo dorado que se curva en su parte superior. Alrededor del mismo se rellena el espacio con motivos vegetales y frutas de distintos colores, así como de un punteado dorado y algunas efigies de animales fantásticos. En otras páginas encontramos hasta 33 letras iniciales historiadas, decoradas en su interior y rodeadas a su vez por orlas similares a las anteriormente descritas (Fig. 2)²⁸.

Respecto a la historia del libro, en el primer folio se puede leer una inscripción que nos aclara que el manuscrito fue enviado por Diego Ramírez de Villaescusa desde Flandes a D. García Laso de la Vega, embajador español en Roma: "*Hic liber dabit a Rome magnifico domino garcie lasso serenissimonum regis & reginae hispaniarum oratori. Mittit a ex bruxellis a*

²⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁷ Juana Hidalgo Ogáyar, *Libro de Horas de Leonor de la Vega*, (Madrid: Versol, 2000), estudio introductorio que forma parte de la edición facsímil del Libro de Horas de Leonor de la Vega de la Biblioteca Nacional.

²⁸ Hemos podido consultar el ejemplar a través de la Biblioteca Digital Hispánica, en la página web de la Biblioteca Nacional de Madrid: (En web: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Libro%20de%20horas%20de%20Leonor%20de%20la%20Vega%20%20%20/qjs/bdh0000048889;jsessionid=45FE343805BC746B7EAB35923A1B9208> consultada: 15 de mayo de 2019).



Fig. 2. Willem Vrelant, Detalle letra inicial. *Libro de Horas de Leonor de la Vega*. Siglo XV. Madrid © Biblioteca Nacional (Vitr/24/2).

primo Capellano illustrissime ioane austriae archiducisse electo astoricense" (Fig. 3)²⁹.

También se puede leer que pertenecía a Doña Leonor de la Vega, hija del embajador, y un poco más adelante tenemos una inscripción en la que un inquisidor da el visto bueno a la obra en 1574. Estos son los datos que nos aporta una primera inspección del libro, donde no consta artífice ni taller ejecutor, sin fechas determinadas y sin marcas heráldicas que nos indiquen para quién fue encargada su manufactura. Ahora bien, durante las últimas décadas del siglo XX, varios investigadores han intentado arrojar luz sobre la

²⁹ "Este libro dado en Roma al magnífico señor García Lasso, orador de los serenísimos rey y reina de España. Enviado desde Bruselas por el primer Capellán de la ilustrísima Juana archiduquesa de Austria electo asturicense".

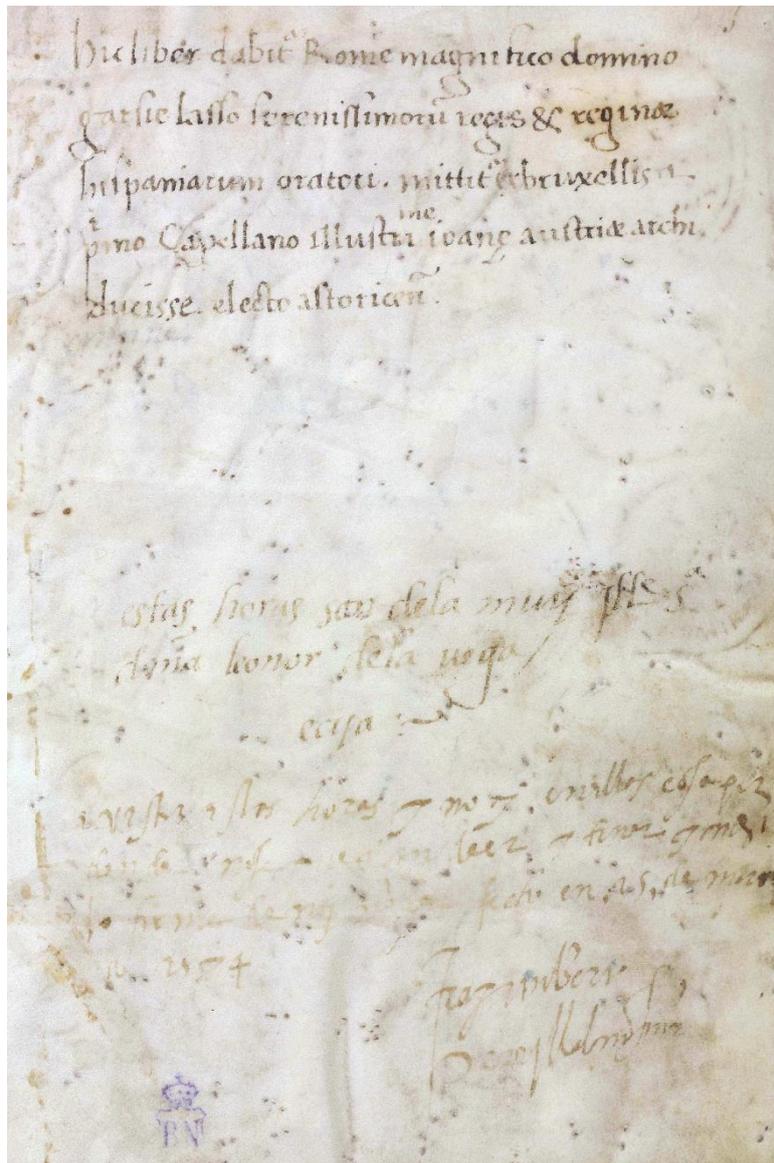


Fig. 3. Willem Vrelant, Inscripción. *Libro de Horas de Leonor de la Vega*. Siglo XV. Madrid © Biblioteca Nacional (Vitr/24/2).

autoría y procedencia del manuscrito. Ha sido desde los estudios de Durrieu cuando se ha venido atribuyendo al miniaturista holandés Guillermo Vrelant -también conocido como Weylant o Vreeland³⁰, más por similitudes estilísticas que por datos fehacientes. Bernard Bousmanne sigue en la misma línea afirmando que salió de la mano de Vrelant y que lo podemos comparar tanto en cuanto a su estilo como en cuanto a su riqueza iconográfica con *Las Horas de Aremborg* del Museo Getty, e incluso con el *Libro de Horas de Isabel la Católica*³¹. Ana Domínguez Rodríguez no se desmarca tampoco de las teorías

³⁰ Paul Durrieu, "Manuscrits d'Espagne remarquables par leur peinture et par la beauté de leur exécution", *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 54, (1983).

³¹ Bernard Bousmanne, "Item à Guillaume Wylant aussi enlumineur", en *Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat de ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, (Bruxelles: Bibliothèque Royal de Belgique, 1997), p. 183.

de Durrieu y en su opinión el manuscrito "Es de bastante calidad"³². Asimismo, se refiere a las orlas y dibujos fantasiosos como típicos de Vrelant, así como alguna de las composiciones más representativas, como es la temática de la Anunciación.

Por nuestra parte, la comparación estilística del ejemplar con el *Libro de Horas de la Reina Doña Leonor* nos acerca aún más al taller de Vrelant. Se trata de una obra datada en 1470³³, de excelente calidad, realizada en grisalla y oro, con detalles en azul, donde las decoraciones marginales y las escenas principales se asemejan a las del libro adquirido por Villaescusa.

Las noticias que tenemos de este artista holandés nacido en Utrecht son que, a partir de 1454 figura en los registros de la gilda de miniaturistas de San Juan Evangelista de Brujas, aunque no aparece como maestro iluminador hasta 1470-71³⁴. Existe gran cantidad de datos de sus encargos, tanto como miniaturista como en el papel de patrocinador, hasta su fallecimiento en 1481³⁵. Su estilo se caracteriza por un cuidado dibujo, figuras inexpresivas, escaso interés en los efectos de la luz y paisajes esquemáticos, con reminiscencias de los iluminadores parisinos del primer cuarto del siglo XV³⁶. Durante su vida activa se conocen importantes encargos para el duque de Borgoña Felipe el Bueno, así como los nombres de algunos de sus ayudantes, hecho este último que ha dado pie a algunos estudiosos del tema a pensar que tuvo su propio taller, caso de Delaissé³⁷. Este hecho podría tener importancia en cuanto al establecimiento de una escuela que practicase y difundiese sus preceptos estilísticos más allá de su muerte. Este podría ser el caso de nuestro libro de horas, que fue enviado a Roma casi con total seguridad entre diciembre de 1498 y los primeros meses de 1499. Tomamos la referencia de estas fechas, pues Diego Ramírez fue nombrado obispo de Astorga en noviembre de 1498 y está documentado en Bruselas el día dieciséis del mismo mes asistiendo a felicitar a los archiduques por el nacimiento de la infanta Leonor. Don García Laso de la Vega, por su parte, fue cesado de su cargo como embajador en Roma en 1498, aunque permaneció allí unos meses más apoyando a los nuevos embajadores³⁸.

Cuando adquirió el manuscrito nuestro obispo es todavía una incógnita, pues no parece un encargo personal, ya que no figura ningún escudo ni insignia que así lo identifique. No debemos olvidar que hasta 1510 no recibiría

³² Ana Domínguez Rodríguez, *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979).

³³ Se conserva en BNL. Ms. Cód. 165.

³⁴ Los primeros documentos en los que figura como ciudadano de Utrecht se remontan a 1449. En los años 60 se conocen dos aprendices femeninas y en los 70 otros dos varones, que podrían ser sus hijos. *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, ed. Thomas Kren y Scot McKendrick, (Los Ángeles: Paul Getty Museum; Londres: Royal Academy of Arts, 2003), p. 117.

³⁵ Se han documentado más de setenta manuscritos asociados a su mano, ya fueran realizados en su totalidad o en parte, conformando uno de los talleres más prolíficos del momento. *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Delaissé, "The importance of Books of Hours", pp. 203-225.

³⁸ Miguel Ángel Ochoa Brun, *Historia de la diplomacia española*, vol. IV, (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995), p. 131.



Fig. 4. Willem Vrelant, Trinidad. *Libro de Horas de Leonor de la Vega*. Siglo XV. Madrid © Biblioteca Nacional (Vitr/24/2).

don Diego la carta de hidalguía por parte de Doña Juana como pago por los servicios prestados, por lo que en estas fechas no contaría con unas armas que le identificasen. Además, el calendario que figura en el *Libro de Horas de Leonor de la Vega* coincide con el de Brujas. Ello puede sostener las hipótesis de Juana Hidalgo³⁹, quien afirmaba que nuestro ejemplar fuera una obra de taller realizada para venderla al primer cliente que se prestase a ello.

Por otro lado, la miniatura que ilustra el tema de la Trinidad, presenta en la escena a unos jóvenes personajes flanqueando a las figuras de Dios Padre y Cristo (Fig. 4). Su reducida escala con respecto a estas y su posición orante, respetuosa hacia el misterio de la Trinidad, así como sus elegantes y lujosos atavíos, a la moda flamenca, nos llevan a concluir que se trata de la representación de los donantes a los que iría dirigida la obra. Sobre sus

³⁹ Hidalgo, *Libro de Horas de Leonor*, p. 148.

identidades, la ausencia de atributos representativos o armas familiares, nos impiden alcanzar alguna conclusión⁴⁰. Por lo tanto, tan solo podemos apuntar que se pudo tratar de un encargo anterior, o que se incluyeron esas figuras estandarizadas y genéricas para poder ser vendido como regalo de compromiso.

A estos hechos debemos sumar que el estilo de las miniaturas, si bien se asemeja formalmente en sus rasgos principales al de las figuras de Vrelant en otros trabajos documentados, en este caso no coinciden totalmente y encontramos ligeras variaciones que podrían ser interpretadas como fruto de un trabajo colaborativo de taller.

El Libro pasó a manos de Doña Leonor de la Vega, hija de García Laso de la Vega, quien, tras casarse con Don Luis Portocarrero, Conde de Palma, fue a vivir a Jaén, de ahí que aparezca el nombre de esa ciudad bajo el nombre de la propietaria.

La tercera y última pista que nos ofrece el manuscrito procede de la inscripción inquisitorial, fechada en 1574. Por estas fechas la presión de la Inquisición imbuida por el espíritu de la Contrarreforma era bastante acusada, sobre todo en cuanto a publicaciones religiosas se refiere. Diego Ramírez, a consecuencia de su relación clientelar con Hernando de Talavera, abogaba por una *devotio moderna*, corriente afín a prácticas religiosas más personales donde imperaba la fe sobre el resto de las cuestiones. Esto le llevó a granjearse importantes enemigos dentro de las altas esferas religiosas, igual que le sucedió a su valedor. Del mismo modo que su pertenencia a la casa de Talavera le instaló en el primer plano político, también le apartó del mismo una vez hubo fallecido el patrón.

Hemos comprobado anteriormente cómo en esta época, la relación entre ambos clérigos era más que fluida, por lo que sus respectivas inclinaciones religiosas no debían andar muy distantes. Uno de los gustos de esta corriente religiosa era la predilección por la temática cristológica, más cargada de sentimiento y emociones. La práctica de este tipo de devoción llevó, quizás, a enviar Villaescusa precisamente este Libro de Horas a Garcí Laso, quien también debía sentir debilidad por esta corriente, pues aparte de las habituales Horas de la Cruz, encontramos diferentes oraciones a Cristo, situación poco habitual en el esquema típico de libro de horas. A pesar de ello los inspectores dieron el visto bueno, por lo que no debió levantar sospechas a los inquisidores.

⁴⁰ Se puede establecer cierto paralelismo en cuanto a indumentaria, peinados, tocados y posturas, con las figuras de donantes que representaban algunos maestros de la segunda mitad del siglo XV, especialmente al círculo de Hugo van der Goes en su Calvario, recientemente adquirido para el Museo del Prado. Ángel Rodríguez, "Un Calvario del círculo de van der Goes para el Prado", *Ars Magazine. Revista de Arte y Coleccionismo*, 2 de diciembre, (2020), (En web: <https://arsmagazine.com/un-calvario-del-circulo-de-van-der-goes-para-el-prado/>, consultada: 2 de diciembre de 2020).

4. Tapiz de la Crucifixión y otras noticias

En 1502 Villaescusa volvió definitivamente de Flandes acompañando a los archiduques Felipe y Juana, que iban a ser jurados herederos al trono de Castilla en Toledo y de Aragón en Zaragoza. En la capital castellana volvió a coincidir con la reina Isabel la Católica, con quien, ya en la recta final de su vida, pareció volver a congraciarse el obispo de Málaga. Éste, en muestra de su gratitud por las mercedes recibidas, había encargado *ex profeso* un paño para la reina que fue recogido en los inventarios posteriores de la Casa Real⁴¹. El coleccionismo de tapices era considerado en su época como una de las más extendidas manifestaciones de lujo y riqueza entre las elites sociales, por su valor económico, emblemático, artístico y social. Debemos tener en cuenta, asimismo, la existencia de un hábito social, muy extendido desde finales de la Edad Media, por el que se reconocía la liberalidad y generosidad junto al resto de valores, como el honor o la honra, que debía atesorar una persona perteneciente a la nobleza⁴². En este contexto, el regalo de textiles en general, y tapices, en particular, se convertía en una costumbre social que elevaba la nobleza del donante y agasajaba al receptor.

La pieza terminó desapareciendo, o al menos lo hizo su rastro, al igual que otras muchas obras de similar factura. La gran problemática de la conservación de tapices estribaba en la dualidad de sus funciones que los convertían al mismo tiempo piezas de lujo y en objetos utilitarios. Por una parte, eran considerados en su tiempo una obra artística de primera fila y se adornada con ricos hilos de oro y plata, “la última y fastuosa, a la vez que práctica, moda de ultrapuertos”⁴³. Por otro lado, eran considerados también un elemento del ajuar doméstico cortesano, siendo mostrados por los anfitriones a las visitas junto a las vajillas de metales preciosos, como parte de sus tesoros⁴⁴. Como tal, se veían sometidos a múltiples mudanzas y maltratos, con el deterioro que conlleva en un material tan delicado. A resultas de estas condiciones, son pocos los tapices que se conservan de esta época de corte itinerante. Aun así, podemos hacernos una ligera idea sobre su aspecto gracias a la descripción que transcribió Sánchez Cantón en su citada obra:

“Rescebigistes en la cibdad de Toledo a veynte e quatro días del mes de mayo de mill e quinientos e dos años un paño de Ras de devoción rico de oro e plata e seda e lana ques un crucifijo puesto en la cruz y los ladrones y la Madalena abraçada al pié de la Cruz y nuestra Señora y San Juan y las otras Marías con otra gente

⁴¹ En este caso la obra no habría sido realizada para su venta a cualquier cliente, sino que sus destinatarios eran los monarcas hispanos, como demuestra el hecho de que aparecieran representadas las armas de los Reyes Católicos en la parte baja de la composición.

⁴² Andrés Sila Oreja, “El obsequio de tejidos como gesto de munificencia en el tardomedievo castellano: testimonios literarios”, *Anales de historia del arte*, 24, (2014), pp. 389-400.

⁴³ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, (Madrid: CSIC, 1950), p. 92

⁴⁴ Miguel Ángel Zalama Rodríguez, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010), pp. 55-56.

armada a caballo e a pie, que tiene las orillas labradas de unos follajes verdes y azules con mucho oro, y los Profetas con unos rótulos en las manos y en lo baxo un escudo de las armas Reales, que tiene de largo dos varas e tres quartas e de caída tres varas e media de largas; el qual dio en servicio a Su Alteza el obispo de Málaga don diego Ramírez mi capellán mayor⁴⁵.

Diego Ramírez trajo consigo el tapiz como regalo a la reina desde Bruselas, donde había permanecido los últimos años al frente de la Casa de Juana y llevando a cabo diversos encargos diplomáticos para los monarcas. Bruselas era entonces el centro neurálgico de la manufactura de estas joyas decorativas, contando con los talleres más importantes del momento⁴⁶; además de poseer una mano de obra cualificada, allí se concentraban desde finales del siglo XV los más destacados pintores flamencos, quienes aportaban en sus tablas originales modelos de calidad preparados para ser pasados a tapiz, como pueden suponer los casos de Memling, David, Metsys, Gossaert o Isenbrandt entre otros⁴⁷.

Precisamente, entre los cortesanos de Felipe el Hermoso, encontramos a uno de los más importantes diseñadores de tapices del momento, como era Pieter van Aelst. El artista había sido nombrado ayudante de cámara y tapicero en la Casa del archiduque en el mismo año de 1502⁴⁸. En calidad de miembro de su Casa viajó a la península ibérica junto a sus señores, desplazándose a Toledo para conservar y aderezar los paños que portaban, además de atender los encargos que se le ofrecieran. Sin embargo, el artista no trabajaba exclusivamente para la Casa de Felipe, ya que se han documentado numerosos trabajos realizados para Juana, como una venta que realizó a Juana de una serie de seis tapices «de la devoción de Nuestra Señora»⁴⁹.

El hecho de que el artista hubiera trabajado para Juana nos invita a suponer que Villaescusa pudiera haber entrado en contacto con él. Asimismo, se trata de un obsequio de gratitud a la reina más poderosa de Europa por las mercedes recibidas, que no eran pocas ni exiguas, por lo que cabe imaginar que no especularía con el encargo e invertiría una gran cantidad de dinero en él. En este sentido, hemos visto cómo la descripción de la pieza mostraba la riqueza artística y material que lo corroboraría. Al mismo tiempo, resultaría

⁴⁵ AGS, CMC, 1ª época. leg. 186. *Libro de cuentas del Camarero Sancho Paredes año 1505 en adelante*. Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 121.

⁴⁶ Desde finales del siglo XV hasta bien entrado el siglo XVI Bruselas dominaría la manufactura de telas ricas europea con talleres tan importantes como los de Pierre van Aelst o Guillaume de Pannemaeker. Sophie Schneebalg-Perelman, Alain Erlande-Brandenburg, *La tapisserie des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne*, (Bruxelles: Archives et bibliothèques de Belgique, 2003).

⁴⁷ Elsje Janssen, "Le costume dans la tapisserie bruxelloise de la fin du XV et du début du XVI siècle", en *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la couronne d'Espagne*, (Bruxelles: Editions de la Lettre Volée, 2000), p. 131.

⁴⁸ Concha Herrero Carretero, "La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación", *Arbor*, CLXIX, 665, (2001), pp. 163-192.

⁴⁹ Aunque el pago de los tapices se hizo ya en Toledo en 1502, se cree que pudieron ser encargados hasta seis años antes, con motivo de las bodas de los archiduques. Zalama, *Juana I. Arte, poder*, p. 308.

incoherente pensar que, teniendo a mano el mejor taller de Brabante, Villaescusa decidiera comisionar la obra a cualquier otro. Podemos especular, por tanto, con que el obispo de Málaga recurriese a Pieter van Aelst para la ejecución del encargo.

Un último detalle nos indica el valor que pudo tener la obra, así como la consideración que se le tuvo desde el primer momento. El obsequio del conuense tuvo que ser muy apreciado por parte de la reina, pues ha quedado constancia de que el 25 de agosto del mismo mes, en Toledo, se encargó un cajón para guardarlo durante los constantes traslados junto a otros importantes tapices regalados por el rey y otras personalidades⁵⁰.

Además de este valioso presente a la reina, se sabe que Villaescusa, en algún momento anterior a 1504, regaló a sus majestades dos pinturas religiosas: "Otras dos tablas - uno es un retablico de tres piezas que dio madama de Luy y el otro son dos tablas de N. Señor y N. Señora que dio el obispo de Malaga a sus altezas"⁵¹.

Dichas pinturas debieron ser traídas desde Flandes en el mismo viaje que el citado tapiz, aunque la falta de documentos que lo confirmen hace que no podamos pronunciarnos abiertamente en cuanto a su datación y autoría; pero si tenemos en cuenta la importante suma que debió gastar en el encargo del tapiz y la búsqueda del favor real es lógico pensar que para este encargo buscó una obra de calidad. Por ello, es posible que las tablas -seguramente un díptico, ya que se mencionan como una sola unidad- fueran de una calidad más que aceptable, debiendo pertenecer a algún importante taller flamenco. Villaescusa, no obstante, pudo encargar las tablas, o bien tuvo que acudir a algún intermediario para que las comprase en el mercado libre, como era habitual entre los consumidores extranjeros de arte flamenco⁵².

Al carecer de descripción alguna y, dado que más allá de los protagonistas de la obra no contamos con más información, no podemos establecer con seguridad ninguna hipótesis sobre su procedencia o autoría, ni siquiera sobre su iconografía. Sin embargo debemos tener en cuenta algunos factores que pueden acercarnos al tipo de conjunto que regaló Villaescusa a la reina: si las obras fueron traídas desde Flandes en el viaje que hizo el capellán de la archiduquesa, sus dimensiones debían ser más bien reducidas, una pieza fácilmente transportable dado lo trabajoso de su traslado; el hecho de que se mencione en el mismo asiento que el "retablico" de madama de Luy, nos indica que ambos conjuntos debían responder a una tipología similar; debió

⁵⁰ Amalia Prieto Cantero, *Casa y descargo de los Reyes Católicos*, (Valladolid: Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1969), p. 74.

⁵¹ *Libro de Juan Velazquez de las cosas que recibió de la Camara de la Reyna*, AGS. CMC, 1ª época, leg. 189, fol. 1, en Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 169.

⁵² Pilar Silva Maroto, "Los primitivos flamencos en España. Un boceto de la introducción en España en el siglo XV del arte, los artistas y los estilos flamencos", conferencia impartida en el *Congreso de los Austrias españoles y los Países Bajos*, (19), 20-21 de marzo de 2000, Amberes. (En web: <https://www.codart.nl/our-events/codart-drie/codart-drie-congress/pilar-silva-codart-drie/>, consultada: 17 de mayo de 2020).



Fig. 5. Albrecht Bouts y taller, *Díptico del Ecce Homo y la Dolorosa*. Aquisgrán, ©Museo Suermondt-Ludwig (inv./cat.nr GK 57).

de tratarse, por tanto, de un pequeño díptico de devoción, para la Capilla privada de la reina.

Es muy posible que las figuras representadas en las tablas fueran un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, aunque también podría tratarse de un *Crucificado* y una *Quinta Angustia*. Estos conjuntos iconográficos eran más que habituales en la producción de los talleres flamencos de la época y gozaban de relativo éxito. En este aspecto, debemos resaltar la popularización de ciertas composiciones de herencia "weydeniana", como las que Dirk Bouts y el taller que desarrollaron sus hijos en Lovaina (Fig. 5). En ellas se representaban el *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, de busto o de medio cuerpo, con un marcado carácter devocional y de pequeñas dimensiones que facilitaban su transporte. Esta tipología de tablas estaba vinculada a la religiosidad intimista y personal que se asociaba a la ya mencionada *devotio moderna*⁵³.

La reina contaba al final de su vida con algunos ejemplos de este tipo de dípticos, como ha quedado constatado en los registros de la almoneda de Toro, donde se vendieron los bienes de la Casa de Isabel⁵⁴: "Dos tablas, una de un Christo y la otra de nuestra Señora, medios cuerpos, de roble de Flandes 8 ducados de oro. Vendiose a M. de Fonseca en 3.000 maravedies"⁵⁵.

⁵³ Véase el díptico con esta temática atribuido a Albrecht Bouts y conservado en Aquisgrán, Museo Suermondt-Ludwig. Ernst Günther Grimme, *Führer durch das Suermondt-Museum Aachen: Skulpturen, Gemälde, Schatzkunst*, (Aachen: Verlag des Museumvereins Aachen, 1974). Al autor se le dedicó recientemente una exposición y la publicación de su correspondiente catálogo, donde se trata precisamente de esta pieza. V. Hendericks, "Albrecht Bouts und Werkstatt. Ecce Homo, Mater Dolorosa, Verkündigung (Flügel)", en *Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der passion*, ed. Valentine Hendericks, (Regensburg: Schell & Steiner, 2016), pp. 112-115. Se puede acceder a una reseña de la exposición en Miquel Herrero-Cortell, "Exposición: 'Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der passion' Musée National d' Histoire et d' Art Luxembourg y Surmondt-Ludwig-Museum de Aquisgrán, 2017", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 2, 2017, pp.85-87.

⁵⁴ Encontramos varios registros que contienen dípticos en los que se describen las citadas representaciones. Carmen Manso Porto, *Isabel la Católica y el Arte*, (Madrid: Real Academia de la Historia, Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006), pp. 33 y ss.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 38.

La presencia de estas obras en la almoneda de la reina Isabel confirma la afición que, bien la propia reina o bien el comitente que le proporcionase aquellas piezas, tenían por dicho género de pinturas. Villaescusa, conocedor de las prácticas cortesanas y del gusto de los monarcas, les obsequiaba con obras suntuosas como el tapiz, buscando mostrar un agradecimiento económico, pero también manifestaba una gratitud personal, regalando unas tablas devocionales que se dirigían directamente a la devoción individual, privada e interior de la reina.

Una vez fallecida la reina Isabel, Villaescusa quiso aprovechar la referida almoneda celebrada en Toro para hacerse con algunas piezas pertenecientes a su difunta protectora, por lo que debió enviar a algún emisario para que se hiciera con las obras que le resultaran más interesantes. Ha quedado constancia de la adquisición por parte del obispo de Málaga, además de los anteriormente referidos libros de su colección, de uno de los tapices que había pertenecido a la Casa de la reina: "Que se vendió al obispo de Málaga un paño de Ras rico con oro en que está Nuestro Señor e la cruz entre dos ladrones y en lo alto Dios Padre y Adán y Eva y en lo baxo del Nacimiento de Nuestro Señor, en cient ducados de oro"⁵⁶.

No hemos podido recabar información sobre cuál fue el destino de este tapiz, si lo llevó consigo a Málaga o a su capilla de Villaescusa de Haro, si lo utilizó para agasajar a otra persona o si se lo quedó para sí. No obstante, teniendo en cuenta que tenía previsto instalarse en su diócesis malacitana, lo más probable es que lo utilizase para vestir las paredes de sus palacios episcopales.

5. Conclusión

Estas intervenciones y adquisiciones artísticas nos presentan a Villaescusa como un patrón artístico que utilizaba las obras con un objeto social, devocional y utilitario. Ello le arrastraba a interesarse por este tipo de obras de arte sin importarle en absoluto el precio de las mismas, pues cien ducados de oro eran una cifra bastante elevada para un personaje en ascenso, pero aún alejado de las más altas dignidades. Quizás esta actitud sea muestra de que él mismo se veía equiparado, en poder e influencia, a las elites de la Monarquía y tratara de comportarse como uno de ellos⁵⁷.

Gracias a su cercanía a la Corte, donde dominaba sin oposición el arte flamenco, se empapó del gusto de los monarcas, que se remitía a una tradición nórdica cuyo estilo fastuoso, narrativo y simbólico se adecuaba a la piedad y el mensaje de exaltación monárquica y religiosa. Con su viaje a los Países Bajos esta mentalidad enraizó en nuestro personaje, quien comenzó a encargar y adquirir diferentes obras del gusto oficial tanto para obsequiar a

⁵⁶ Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 148.

⁵⁷ Tal estipendio solamente pudo darse gracias a la devolución de un préstamo que hizo a los reyes para la campaña del Rosellón. Había donado la cantidad de 100 marcos de plata, que le fueron devueltos en dineros, en diciembre de 1504, recibiendo la nada despreciable cantidad de 640 ducados. AGS, CSR, leg, 5, fol. 19.

los monarcas como para sí mismo. Se iniciaba así en Villaescusa una larga trayectoria como consumidor, protector y promotor de las artes, marcada por una permeabilidad que le llevaría a aceptar los estilos y formas dominantes en cada lugar y en cada momento. Sin embargo, a pesar de los cambios de gusto que manifestaría, sería una constante la búsqueda de la calidad y el lujo en cada una de sus intervenciones, mostrándose como un espléndido mecenas.



Bibliografía:

Angulo 1980: Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte*, Tomo I, (Madrid: Raycar, 1980).

Bousmanne 1997: Bernard Bousmanne, "Item a Guillaume Wywelant aussi eluminieur", en *Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas meridionaux sous le mécénat de ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, (Bruxelles: Bibliotheque Royal de Belgique, 1997).

Delaissé 1974: Leon M. J. Delaissé, "The importance of Books of Hours for the History of the Medieval Book", en *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, eds. Dorothy Eugenia Miner, Ursula E. McCracken, Lilian M. C. Randall, Richard H. Randall, (Baltimore: Walters Art Gallery, 1974), pp. 203-225.

Dijk 2014: Mathilde van Dijk, "The Devotio Moderna, the Emotions and the Search for 'Dutchness'", en *Low Countries Historical Review*, 129-2, (2014), pp. 20-41.

Domínguez Rodríguez 2000: Ana Domínguez Rodríguez, "Libros de Horas en la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión", *Anales de Historia del Arte*, 10, (2000), pp. 9-54.

Domínguez Rodríguez 1979: Ana Domínguez Rodríguez, *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979).

Durrieu 1983: Paul Durrieu, "Manuscrits d'Espagne remarquables par leur peinture et par la beauté de leur execution", *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 54, (1983).

Fagel 2006: Raymond Fagel, "Juana de Castilla y los Países Bajos: la Historiografía neerlandesa sobre la reina", en *Juana I de Castilla, 1504-1555: de su reclusión de Tordesillas al olvido de la historia: I Simposio Internacional sobre la Reina Juana I de Castilla*, coord. Miguel Ángel Zalama Rodríguez, (Tordesillas [Valladolid]: Ayuntamiento de Tordesillas, 2006), pp. 87-706.

Gombrich 1992: Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, (Madrid: Alianza Forma, 1992).

González Dávila 1606: Gil González Dávila, *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca*, (Salamanca, 1606). Publicado por Baltasar Cuart Moner en Salamanca, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994)

González Romero 2016: José Fernando González Romero, *El gótico alemán en España y la dinastía de los Colonias. La cristalización de las torres caladas: Friburgo, Burgos y Oviedo*, (Gijón: Ediciones Trea, 2016)

Grimme 1974: Ernst Günther Grimme, *Führer durch das Suermondt-Museum Aachen: Skulpturen, Gemälde, Schatzkunst*, (Aachen: Verlag des Museumvereins Aachen, 1974).

Hendericks 2016: V. Hendericks, "Albrecht Bouts und Werstatt. Ecce Homo, Mater Dolorosa, Verkündigung (Flügel)", en *Blut und Tränen. Albrecht Bouts un das Antlitz der passion*, ed. Valentine Henderiks, (Regensburg: Schell & Steiner, 2016), pp. 112-115.

Herrero Carretero 2001: Concha Herrero Carretero, "La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación", *Arbor*, CLXIX, 665, (2001), pp. 163-192.

Herrero-Cortell 2017: Miquel Herrero-Cortell, "Exposición: 'Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der passion' Musée National d' Histoire et d' Art Luxembourg y Surmondt-Ludwig-Museum de Aquisgrán, 2017" en *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 2, 2017, pp.85-87.

Hidalgo Ogáyar 2000: Juana Hidalgo Ogáyar, *Libro de Horas de Leonor de la Vega*, (Madrid: Versol, 2000).

Janssen 2000: Elsje Janssen, "Le costume dans la tapisserie bruxelloise de la fin du XV et du debut du XVI siecle", en *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la couronne d'Espagne*, (Bruxelles: Editions de la Lettre Volée, 2000).

Jonge 2005: Krista de Jonge, "Flandes y Castilla. La arquitectura en la época de los Reyes Católicos" en *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, eds. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), pp. 167-182.

Knighton 2017: Tess Knighton, *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, (Leiden: Brill, 2017).

Kren, McKendrick 2003: *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, ed. Thomas Kren y Scot McKendrick, (Los Ángeles: Paul Getty Museum; Londres: Royal Academy of Arts, 2003).

Labrador Arroyo 2018: Félix Labrador Arroyo, "La evolución y el papel de las casas reales en Castilla entre 1504 y 1516", en *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el Católico al siglo XVIII*, eds. Eliseo Serrano Martín, Jesús Gascón Pérez, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2018), pp. 119-155.

Leroquais 1927: Victor Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, (París: Maçon Protat frères, 1927), 3 vols.

López 1949-1953: Mateo López, *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*, (Cuenca: Instituto Jerónimo Zurita del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949-1953).

Manso Porto 2006: Carmen Manso Porto, *Isabel la Católica y el Arte*, (Madrid: Real Academia de la Historia, Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006).

Nogales Rincón 2014: David Nogales Rincón, "Sobre la cultura "borgoñona" y su recepción en Castilla en el siglo XV", en *La Casa de Borgoña. La Casa del*

rey de España, eds. José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo, (Leuven: Leuven University Press, 2014), pp. 23-35.

Ochoa Brun 1995: Miguel Ángel Ochoa Brun, *Historia de la diplomacia española*, vol. IV, (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995).

Olmedo 1944: Félix G. Olmedo, *Diego Ramírez Villaescusa (1459-1537), fundador del Colegio de Cuenca y autor de los cuatro diálogos sobre la muerte del Príncipe Don Juan*, (Madrid: Editora Nacional, 1944).

Panofsky 1998: Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, (Madrid: Cátedra, 1998, 2016).

Prieto Cantero 1969: Amalia Prieto Cantero, *Casa y descargo de los Reyes Católicos*, (Valladolid: Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1969).

Sáez Olivares 2020: Alejandro Sáez Olivares, *El obispo Diego Ramírez de Villaescusa y su papel como mecenas de las artes*, tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, (Madrid: 2020).

Sánchez Cantón 1950: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, (Madrid: CSIC, 1950).

Schneebalg-Perelman y Erlande-Brandenburg 2003: Sophie Schneebalg-Perelman, Alain Erlande-Brandenburg, *La tapisserie des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne*, (Bruxelles: Archives et bibliothèques de Belgique, 2003).

Sila Oreja 2014: Andrés Sila Oreja, "El obsequio de tejidos como gesto de munificencia en el tardomedievo castellano: testimonios literarios", en *Anales de historia del arte*, 24, (2014), pp. 389-400.

Silva Maroto 2000: Pilar Silva Maroto, "Los primitivos flamencos en España. Un boceto de la introducción en España en el siglo XV del arte, los artistas y los estilos flamencos", conferencia impartida en el *Congreso de los Austrias españoles y los Países Bajos*, (19), 20-21 de marzo de 2000, Amberes. (En web: <https://www.codart.nl/our-events/codart-drie/codart-drie-congress/pilar-silva-codart-drie/>, consultada: 17 de mayo de 2020).

Silva Maroto 2003: María Pilar Silva Maroto, "La pintura hispanoflamenca en Castilla" en *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, ed. Francesc Ruiz Quesada, (Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003), pp. 77-86.

Vázquez Dueñas 2016: Elena Vázquez Dueñas, *Felipe de Guevara. Comentario de la pintura y pintores antiguos*, (Madrid: Akal, 2016).

Wieck 1997: Roger S. Wieck, *Painted prayers: the book of hours in medieval and Renaissance art*, (New York: George Braziller, in association with the Pierpont Morgan Library, 1997).

Yarza Luaces 1992: Joaquín Yarza Luaces, "El arte de los países bajos en la España de los Reyes Católicos" en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos*,

Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España, coord. Fernando Checa, (Madrid: Electa, 1992), pp. 134-135.

Yarza Luaces 1993: Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, (Madrid: Editorial Nerea, 1993).

Zalama Rodríguez 2008: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica" en *BSAA Arte*, nº 74, (2008), pp. 45-66.

Zalama Rodríguez 2010: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010).

Zalama Rodríguez 2011: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, "Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España entre los siglos XV y XVI" en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, eds. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), pp. 17-38.

Recibido: 7/12/2020

Aceptado: 28/04/2021

Los hermanos Estuardo y los Wautier. Retratos de una familia real en el exilio

The Stuarts and the Wautier Siblings. Portraits of a Royal Family in Exile

Jahel Sanzsalazar¹

Resumen: El presente artículo examina la relación de los hermanos pintores del siglo XVII, Michaelina (Mons, 1604–Bruselas, 1689) y Charles Wautier (Mons, 1609– Bruselas, 1703), con los tres hijos mayores de Carlos I de Inglaterra, en el contexto previo a la restauración de la soberanía de los Estuardo en Gran Bretaña, mientras estaban en Bruselas, en el exilio. Junto al ya conocido *Retrato de James, duque de York* (Londres, 1633–1701), por Charles Wautier, se somete a investigación un anónimo retrato de dama vestida de rojo que se identifica con Mary Stuart, Princesa Real de Inglaterra y Princesa de Orange (Londres, 1631–1660), quien habría posado para la hermana de Charles, Michaelina, a principios de 1660, cuando es posible localizarla en Bruselas, pocos meses antes de su temprana muerte. El significativo hallazgo refuerza la relación de los Wautier con los Estuardo y nos invita a considerar un retrato del hermano mayor y pronto rey, Carlos II (Londres, 1630–1685), realizado en las mismas circunstancias.

Palabras clave: Retrato; siglo XVII; Pintura flamenca; Bruselas; Wautier; pintora; Van Dyck; Estuardo; Orange; Carlos II; Restauración inglesa

Abstract: The present article examines the relationship between the 17th century sibling painters, Michaelina (Mons, 1604–Brussels, 1689) and Charles Wautier (Mons, 1609–Brussels, 1703), and the three eldest children of Charles I of England, in the context of the imminent restoration of the sovereignty of the Stuarts in Great Britain, whilst they were in Brussels during their exile. Together with the known *Portrait of James, Duke of York* (London, 1633– 1701) by Charles Wautier, an anonymous portrait of a lady in red is subject to investigation, and identified as that of *Mary Henrietta Stuart, Princess Royal of England, and Princess of Orange* (London, 1631–1660). The princess would have sat for Charles' sister Michaelina in

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

early 1660, at a moment when it is possible to locate her to Brussels, months before her untimely death. This significant new finding reinforces the Wautiers' relationship with the Stuarts whilst they were in exile, and further invites us to consider a portrait of the Stuarts older brother and soon-to-be King, Charles II (London, 1630-1685), conceived of under similar circumstances.

Keywords: Portrait; 17th Century; Netherlandish Painting; Brussels; Wautier; Female painter; Van Dyck; Stuart; Orange; Charles II; Stuart Restoration.

1. Introducción

La producción retratística de los hermanos Michaelina (Mons, 1604-Bruselas, 1689) y Charles Wautier (Mons, 1609-Bruselas, 1703) sabemos que fue grande en su tiempo. Desde la exposición dedicada a Michaelina en el verano de 2018 en Amberes², se continúa avanzando en el conocimiento de la producción de esta fascinante mujer pintora y de su hermano Charles. Sin embargo, su producción no es aún lo suficientemente conocida y sigue en construcción. Existe todo un espacio donde estos dos hermanos cohabitan no sólo física sino también artísticamente. Los dos permanecieron solteros, compartiendo vivienda y taller en Bruselas y sobran pruebas de que la unión entre ambos era vital. Al morir Michaelina en 1689, Charles es su heredero universal y éste a su vez, la menciona constantemente en sus testamentos³. Gozaban de una buena situación, adquiriendo conjuntamente varias propiedades, “a través del trabajo y los ingresos” –como bien especifica un documento⁴–. Tal compenetración explica el porqué al cotejar las escasas obras firmadas por uno y otro se observa que tienen un lenguaje artístico común y comparten el mismo estilo. La imbricación entre sus estilos dificulta deslindar su producción, tanto más si pensamos que en ocasiones debieron trabajar mano a mano, colaborando particularmente en los grandes formatos. No obstante, como se ha apuntado y como veremos al comparar sus retratos, las obras de Michaelina denotan una mayor perfección. De otra parte, hoy sabemos que los Wautier tuvieron un taller activo, con ayudantes que reprodujeron sus obras con variable fortuna; prueba de ello son los numerosos ejemplares de la *Vocación de San Mateo*, una de sus composiciones más exitosas⁵.

² *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, dir. Katlijne Van der Stighelen, (Anvers: Rubenshuis-MAS, 2018).

³ No se ha conservado el testamento de Michaelina Wautier, fechado el 17 de marzo de 1662, pero documentos posteriores confirman que Charles fue su heredero universal. “Jouffrouwe Michiele Wautier sijne sustere (van dewelcke hij universelen erffgenaem is)” [La señorita Michiele Wautier, su hermana (de la que es heredero universal)]. Bruselas, Archives Générales du Royaume (en adelante AGRB), Schepengriffe, Reg. 1405, 4^o sextern, 20-06-1697; 62^o sextern, 21-04-1698. *Cit.* K. Van der Stighelen, “Growing up with Eight Brothers”, en *Michaelina Wautier 1604-1689*, p. 29, nota 95.

⁴ Según consta en documento notarial de cesión de propiedad del 16 de septiembre de 1732. AGRB, Notario Guillaume van der Borcht, n^o 4527/3. *Cit.* Van der Stighelen, “Growing up”, pp. 34-35.

⁵ A propósito de las numerosas versiones existentes con esta composición: Jahel Sanzsalazar, “La Vocación de San Mateo: ¿obra de Michaelina y Charles Wautier?”, *Tendencias del mercado del Arte*, (mayo 2019), pp. 88-92.



Fig. 1. Charles Wautier, *Retrato de James Stuart, duque de York*, ca. 1658-1660. (Lienzo, 124 × 93 cm.) Palacio de Holyroodhouse, © Royal Collection Trust (RCIN 402572)

Parece claro que, a pesar de ser mujer, pintar no era para Michaelina Wautier un simple pasatiempo, como lo fue para otras damas de la alta sociedad. Sin embargo, es su hermano el que aparece inscrito en la guilda de pintores como tal, aunque tardíamente en el año 1651. Los documentos prueban que Charles estuvo ejerciendo la profesión de pintor durante años sin declararse: desde 1642 recibe sucesivas amonestaciones por parte de las autoridades, hasta el punto de que en 1643 se le prohíbe ejercer en Bruselas⁶. En este lapso de tiempo no se conocen obras firmadas por Charles. Sin embargo, Michaelina firmó el *Retrato de don Antonio Pimentel de Prado* en 1646⁷ (Fig. 7), los *Desposorios de Santa Catalina* en 1649⁸, y una serie con los *Cinco Sentidos* en 1650 que aún está por aparecer. En lo sucesivo es el nombre de Charles Wautier el que se lee en los documentos de la guilda de pintores de Bruselas: desde 1653 hasta 1686 figura como maestro de diversos alumnos⁹.

Su fama debió crecer particularmente por su pericia en el arte del retrato, que es lo que se alaba en los versos que le dedica en 1658 el pintor Florent du Rieu: "A Charles Wautier, pintor de retratos de la ciudad de Bruselas: Wautier en el arte de la Pintura / Hace mucho más que la Natura Pues comparada a sus trazos / apuesta por sus Retratos"¹⁰. Ciertamente la calidad de los retratos hasta hoy localizados ilustra con contundencia las alabanzas del poema. Ignoramos porqué se omite el nombre de Michaelina, pues los retratos firmados por ella lo merecen con igual o mayor derecho. El

⁶ K. Van der Stighelen, "Prima inter pares: Over de voorkeur van Aartshertog Leopold-Wilhelm voor Michaelina Woutiers (ca 1620-na 1682)", en *Sponsors of the past: Flemish art and patronage 1550-1700*, Symposium Katholieke Universiteit Leuven, (14-15 December 2001), (Turnhout: Brepols, 2005) pp. 108-109.

⁷ (Lienzo, 63 x 56,5 cm). Firmado y fechado arriba a la derecha: "Michaelina Wautier 1646". Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts, (inv. n° 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, n° 934; H. Fierens-Gevaert y A. Laes, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 2ª ed., (Bruxelles, 1927), pp. 37, 238, 294; J. Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y el enviado español", *Tendencias del mercado del Arte*, (abril, 2018), pp. 88-91, identifica el retrato como *Retrato de Don Antonio Pimentel de Prado*. Van der Stighelen lo cita como *Retrato de un mando del ejército español* en 2018. K. Van der Stighelen, "Portrait of a Commander in the Spanish Army", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 162-165, cat. 2. Sobre los grabados de este personaje según Charles Wautier: Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y el enviado", p. 89; Pierre-Yves Kairis, "Various engravers after Charles Wautier", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, p. 268, cat. 29.

⁸ (Lienzo, 157 x 218 cm). Firmado y fechado abajo a la izquierda: "Michaelina Wautier invenit et fecit 1649". Namur, Seminario diocesano. Pierre-Yves Kairis, "Le portrait dans le Namurois au XVIIe siècle", en *Portraits en Namurois*, ed. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 40-41; K. Van der Stighelen, "The Mystic Marriage of Saint Catherine", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 200-203, cat. 10. La pintura fue restaurada en el Instituto Real de Patrimonio Artístico de Bruselas (KIK-IRPA) a cargo de Karen Boone en vistas de la exposición. Nuestro agradecimiento a Pierre-Yves Kairis que gentilmente nos hizo llegar copia del informe de restauración con valiosas observaciones (comunicación escrita con la autora: 28-08-2020).

⁹ AGRB, T082, n° 818, 203, 214, 226, 231, 232, 264, 271. *cit.* Van der Stighelen, "Growing up", p. 22.

¹⁰ "Wautier dans l'art de la Peinture/ Fait beaucoup plus que la Nature, Puis que comparee à ses traits / elle prise pour ses Portraits". Florent du Rieu, *Les tableaux parlans du peintre Namurois*, (Namur: chez Pierre Gerard, 1658), conjunto de poesías dedicadas por el autor a los principales artistas flamencos. P-Y. Kairis, "Foisonnement et diversité: les peintres du XVIIe siècle", en *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, coord. Liliane Sabatini y Martine Ferrante-Hollenfeltz, (Liège: Musée de l'Art Wallon; Tournai: Belgique: Renaissance du Livre, 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*, p. 73.

hecho de que Charles Wautier fuera solicitado en 1662, junto a cinco de los pintores más relevantes del momento, para valorar una pintura de Pieter Snayers (Amberes, 1592-1667), testimonia su alta consideración¹¹. Sin embargo, es el nombre de ella y no el de él el que aparece citado tres veces en 1659, en el inventario de pinturas de la ilustrísima colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria (Wiener Neustadt, 1614-Viena, 1662), lo que es prueba muy fehaciente de un reconocimiento real, aunque olvidado por la historiografía hasta fechas recientes¹². No obstante, fue Charles Wautier quien ejecutó el imponente *Retrato del archiduque Leopoldo Guillermo vencedor de la Batalla de Dunkerque* (1653) localizado recientemente en un castillo de Bohemia¹³.

2. El Retrato de James Stuart, duque de York

Impresiona, en efecto, la importancia de los personajes retratados por los Wautier, pues inmortalizaron tanto a militares de los más altos rangos como a brillantes intelectuales, miembros del clero, nobles y príncipes. Entre ellos destacaremos el *Retrato de James Stuart, duque de York* de la Royal Collection por ser elemento crucial en nuestra argumentación¹⁴. (Fig. 1) Esta pintura se atribuye a Charles Wautier en base a la inscripción "C. Woutier pinxit" de dos grabados que ejecutan Peter de Jode II¹⁵ y Theodoor van Merlen¹⁶, quienes lo reprodujeron de busto, obviando la armadura y el bastón de mando, alusiones a las campañas militares del príncipe británico durante su más larga estancia en los Países-Bajos españoles. Son varias las ocasiones en las que el duque de York (Londres, 1633-1701), hijo de Carlos I de Inglaterra (Rosyth, 1600-Londres, 1649), estuvo en Bruselas. Primeramente, en 1648, cuando camino de Francia el archiduque Leopoldo

¹¹ Junto a "C. Wautier" firman el documento Gaspar de Crayer, David Teniers, Louis Primo "il Gentile" y Daniel van Heil. Valenciennes, Archivo municipal, documento publicado por P. Foucart y M. Henault, "Une toile de Pierre Snayers", *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts et des Départements en 1895*, (Paris, 1895), pp. 308, 333, pl. viii; Van der Stighelen, "Growing up", p. 30, fig. 16; Sanzsalazar, "The influence of Others", p. 73, nota 32.

¹² Sanzsalazar, "The influence of Others", pp. 67-83.

¹³ (Lienzo, 210 x 120 cm). Supuestamente firmado por Charles Wautier. Bohemia del Sur, República Checa, Castillo de Hluboká nad Vltavou, (inv. HL-HL-05510). Sanzsalazar, "The influence of Others", pp. 70-72; J. Sanzsalazar, "Encarar el miedo: Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676), Virrey de Nueva España y de Sicilia; sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 7, (2020), pp. 67-70, nota 15 y fig. 6.

¹⁴ (Lienzo, 124 x 93 cm). Palacio de Holyroodhouse, Royal Collection Trust (RCIN 402572). Adquirido por la reina de Inglaterra en 1960 a D. Baskett de Colnaghi. Oliver Millar, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, (London, 1963), p. 215, y fig. 92, atribuido a Charles Wautier; O. Millar, *Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, (London, 1969); Sanzsalazar, "The influence of Others", p. 71; K. van der Stighelen, "Michaelina's Versatile Hand. A career without Beginning or End?", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, p. 148.

¹⁵ Grabado con la inscripción: "C. Woutier pinxit/ P. de Iode Sculp/ Ioan. Meÿssens exc. Antverpiæ"; y la leyenda: "IAQUES DUC DE IORK II^e/ Fils de CHARLES I. Roÿ d'Angleterre Irland etc.". Véase el ejemplar de la National Portrait Gallery de Londres, (inv. NPG D18568).

¹⁶ Con la inscripción "C. Woutier pinxit. / Th Van Merlen exc. Antverpiæ"; y la leyenda: "IAQUES DUC DE IORK II^e/ Fils de CHARLES I. Roÿ d'Angleterre Irland etc.". Ámsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, (RP-P-OB-23.552). Millar, *The Tudor, Stuart*, p. 116; Kairis, "Various engravers", nº cat. 32.



Fig. 2. Anton van Dyck, *Retrato de los tres hijos mayores de Carlos I*, 1635. (Lienzo, 133,4 x 151,8 cm.) Londres, © The Royal Collection (RCIN 404403)

Guillermo le ofrece refugio en la abadía benedictina de Cambrai¹⁷. Volvió a finales de 1650 y se quedó varios meses antes de su regreso a La Haya en 1651¹⁸. Por último, en 1657 fijó residencia en Brujas junto a su hermano, el futuro Carlos II (Londres, 1630-1685), ofreciendo sus servicios al ejército español¹⁹. Fue entonces nombrado capitán general de la armada del Océano, recibiendo el mando del ejército en Dunkerque, y destacando por su heroica conducta en la batalla de las Dunas el 14 de junio de 1658²⁰.

Lo más probable es que el retrato, con evidente exaltación de su imagen militar, conmemore este hecho y date del mismo año; siendo indudable-

¹⁷ Francis Charles Turner, *James II*, (London: Eyre & Spottiswoode, 1948 y 1950), p. 22.

¹⁸ *Memoirs of James the Second, king of England, &c. &c.; collected from various authentic sources*, (London 1821), vol. I, pp. 53, 64-66.

¹⁹ Carlos II vivió oficialmente en Brujas desde el 22 de abril de 1656 al 15 de marzo de 1659. Varios lienzos conmemoran la recepción de Carlos II y sus hermanos en la Schuttershof y en la guilda de Santa Bárbara realizados por Jan Baptist van Meunincxhove en 1671, (lienzos, 249 x 199 cm.) Brujas, Groeningemuseum, (inv. n° GRO1377.I y 1378.I); así como en la guilda de San Joris (Lienzo, 83 x 141,5 cm.), obra firmada y fechada por "Eug. Legendre" en 1886. (Cliché KIK-IRPA: B075206).

²⁰ James Inglis-Jones, "The Battle of the Dunes, 1658: Condé, War and Power Politics", *War in History*, vol. 1, n° 3 (Nov. 1994), pp. 249-277.



Fig. 3. Anton van Dyck, *Retrato de Willem II, príncipe de Orange, y Marry Henrietta Stuart, hija de Carlos I de Inglaterra*, 1641. (Lienzo, 180 x 132,2 cm.) Ámsterdam, © Rijksmuseum (inv. SK-A-102)

mente anterior a 1660, final del exilio del duque y fecha de la Restauración de la monarquía británica. Por entonces, la fama de Charles Wautier como retratista era grande. La fórmula utilizada es comparable a la del citado *Retrato del archiduque Leopoldo Guillermo vencedor de la Batalla de Dunkerque* (1653). El duque de York tendría unos veinticinco años; está retratado de tres cuartos, apoyando el bastón de mando en un plinto, vestido con media armadura de caballería y luciendo en el pecho la insignia de la orden británica de la Jarretera. Testimonios contemporáneos nos hablan de su gran valentía²¹, y de la envidia que suscitó en Don Juan José de Austria (Madrid, 1629-1679) por la fuerza con la que conducía a sus tropas²². Dado el largo tiempo que pasó en Bruselas, no sería imposible que posara para los Wautier en más de una ocasión. A este respecto nos

²¹ "The Duke of York will take exceedingly in the army; he is brave, and as little troublesome as any Prince can be". John Thurloe, *A Collection of the State Papers of John Thurloe, Secretary First to the Council of State. Containing Authentic Memorials of the English affairs from the year 1638 to the Restoration of King Charles II.*, (London: for the executor of F. Gyles, 1742), VI, pp. 326, 338, 343, 363; Eva Scott, *The travels of the King Charles II in Germany and Flanders, 1654-1660*, (London: Archibald Company, 1907), p. 301.

²² Scott, *The travels*, 1907, p. 302.

interpela - sin poder darle mayor crédito- la entrada de un catálogo de venta de 1969, que describe: "Wautier. Retrato dicho de James II, sentado, de cuerpo entero, un libro sobre la mesa a su derecha"²³.

No se sospechaba aún que James, duque de York, ocuparía el trono de Inglaterra años después (1685-1688), al morir su hermano Carlos II sin descendencia legítima. Largo deambular por Europa tuvieron los príncipes de Estuardo al ser decapitado su padre, Carlos I de Inglaterra, en 1649. ¡Cuánto les acontecería desde que posaran para Anton van Dyck (Amberes, 1599-Londres, 1641) siendo tan niños! Recordamos aquel retrato, tantas veces copiado, en el que están juntos los tres mayores; James con poco más de dos años, dando la manita a su hermano Carlos, el primogénito y heredero, en compañía de la princesa Mary Henrietta y de dos spaniels²⁴. (Fig. 2) La vida de los tres iba a estar unida en el exilio; en desesperada búsqueda de apoyos financieros y militares para la causa realista, con idas y venidas entre Holanda, Francia, Alemania y los Países Bajos españoles, hasta la Restauración de la monarquía británica en 1660.

A Mary Henrietta Stuart (Londres, 1631-1660) la habían prometido a la edad de ocho años con el príncipe Willem II de Orange (La Haya, 1626-1650) y partiría al poco para La Haya. Muy impactante es el bellísimo retrato que Van Dyck hizo en 1641 de los jovencísimos novios²⁵. (Fig. 3) Cuando James, duque de York, fue hecho prisionero durante la guerra que opuso a Carlos I con el parlamento británico, escapó y buscó refugio junto a su hermana. La caída de su padre era inminente. La reina Henrietta Maria (Paris, 1609-Colombes, 1669) había dejado Inglaterra desde el verano de 1644, para refugiarse en el palacio del Louvre que la vio nacer. Acababa de morir su hermano, el rey Louis XIII de Francia (Fontainebleau, 1601-Saint-Germain-en-Laye, 1643), y el futuro Louis XIV (Saint-Germain-en-Laye, 1638-Versalles, 1715) tenía tan sólo cuatro años. Francia estaba bajo la regencia de Ana de Austria (Valladolid, 1601-Paris, 1666) y el control del cardenal Mazarino (Pescina, 1602-Vincennes, 1661). Tanto Carlos como James, pasarían un tiempo junto a su madre en París, partiendo a mediados de julio de 1648 para reunirse con su hermana en La Haya, donde se les ofrecía pensión y palacio. Al enterarse de la decapitación del padre, Carlos II acudió a Escocia, donde fue reconocido como rey de los escoceses pero, al cabo de quince meses, derrotado y humillado, volvió a París en octubre de 1651. Al empezar Mazarino a tratar con Oliver Cromwell (Huntingdon, 1599-Londres, 1658) en 1654, Carlos II se ve obligado a dejar Francia. Marcha entonces para Colonia y Fráncfort del Meno pero, cuando la Inglate-

²³ "Wautier. Portrait said to be of James II, seated, full length, a book on the table to his right. 77 ½ x 46 ½ in, 197 x 118 cm, canvas". Londres, Sotheby's, venta A.G. Hickman y otros, (30-VI-1969, nº lot. 38).

²⁴ (Lienzo, 133,4 x 151,8 cm). Firmado y fechado en 1635. Londres, The Royal Collection (inv. nº RCIN 404403). Susan Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar y Horst Vey, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, (London-New Haven: Yale University Press, 2004), p. 479, cat. IV.61.

²⁵ (Lienzo, 180 x 132,2 cm). Ámsterdam, Rijksmuseum (inv. nº SK-A-102). Barnes et al., *Van Dyck*, p. 616, cat. IV.242.



Fig. 4. Atribuido aquí a Michaelina Wautier, Identificado como *Retrato de Mary Henrietta Stuart, Princesa Real y Princesa de Orange*, ca. 1660. (Lienzo, 61,5 x 46,5 cm.) Madrid, colección particular. © Foto autora

rra de Cromwell entra en guerra con España, ve la posibilidad de buscar el apoyo español, por lo que se instala en los Países-Bajos españoles. A su vez James abandona el ejército francés y empieza a luchar junto al bando español.

3. El Retrato de Mary Henrietta Stuart

Lo cierto es que Bruselas fue un punto de encuentro de los tres hijos mayores de Carlos I en el exilio. En este contexto en el que el duque de York acude a los Wautier para fijar su retrato, con el que quedaría satisfecho pudo ser el motivo para recomendar a su hermana, Mary Henrietta, princesa real y princesa de Orange, que se hiciera retratar por ellos. Pensamos se trataría del *Retrato de dama vestida de rojo* (Lienzo, 61,5 x 46,5 cm), hasta hoy sin identificar al personaje y sin reconocer al autor, y que aquí relacionamos con Mary Henrietta y con los pinceles de Michaelina. (Fig. 4)

En 1985, Didier Bodart asociaba este retrato con Peter Lely (Soest, 1618–Londres, 1680), identificando a la retratada con Mary II Stuart (Londres, 1662-1694)²⁶. Por entonces, la producción de los Wautier era prácticamente desconocida; pero la aproximación del profesor belga - que debió reconocer la ascendencia vandyckiana en el retrato- no deja de apuntar influencias que corresponden con los Wautier y a un personaje de la familia Estuardo. El estilo de Peter Lely es, no obstante, más ampuloso; domina en sus retratos el lujo de las telas y una sensual languidez, con una iluminación más dramática y una ejecución más dura que no se ven aquí. Por cronología, tampoco puede tratarse de Mary II Stuart. La moda y el peinado ayudan a situar el retrato en el tiempo y descartan esta identificación. La joven lleva el peinado llamado "a la garceta", que consistía en el cabello tirante y recogido en un moño en la coronilla con bucles cayendo sobre los hombros y caracolillos rodeando la frente. Estuvo de moda durante varias décadas desde los años 1630, siendo remplazado por el peinado "a la hurluberlu", hacia los años 1665-1670, distinto al anterior por llevar raya al centro, el cabello con gran volumen de bucles agrupado a ambos lados y dos tirabuzones largos cayendo sobre los hombros. Por tanto, esta moda en el tocado fija una cronología entre 1630 y 1665. No obstante, es el ropaje el que ayuda a precisar mejor su periodo de ejecución. La joven viste un traje encorsetado de terciopelo rojo de escote ovalado hasta los hombros y el nacimiento del pecho, sobrepasando un ribeteado fruncido de muselina blanca, exquisitamente observado en su discontinua alineación. Cubre el hombro izquierdo con un manto azul asido a la pechera por una cadena de

²⁶ Se informa de la existencia de una carta de tres páginas manuscritas del profesor Didier Bodart (5-03-1985) a la cual no hemos tenido acceso, en la que identifica a la retratada con Mary II Stuart (1662-1694) y sugiere a Peter Lely como autor. París, Rossini Maison de ventes aux encheves, marzo 2020, nº 68: "Portrait d'une femme en buste, attribué à Peter Lely".



Fig. 5. Charles Wautier, *Retrato de dama vestida de azul*, 1660. (Lienzo, 117 x 86 cm.) Paradero actual desconocido. © Foto autora

piedras negras. Este tipo de vestido se usa entre 1660 y 1670²⁷, lo que nos permite, junto con la moda del peinado, acotar la fecha del retrato a los años de 1660-1665.

Lo primero que llamó nuestra atención fueron las numerosas evidencias formales y estilísticas que resultan al comparar este retrato con otros conocidos en la producción de los Wautier. Las semejanzas con el *Retrato de James, duque de York* son notables. (Fig. 1) Ambos presentan el mismo encaje del rostro y análogo diseño de la nariz, de los ojos y de los labios. Muy llamativa es también la comparación con un *Retrato de dama vestida de azul* que salió a la luz hace poco, con la firma de Charles Wautier y la fecha de 1660²⁸. (Fig. 5) Al cotejarlo con este retrato en estudio, observa-

²⁷ Véase, por ejemplo, un *Retrato de dama* por Jan van Haensbergen (Tabla, 28,5 x 21,5 cm.), firmado: "J.v.H.f.", en colección privada; o el *Retrato de Jacoba van Liere* por Pieter Nason (lienzo, 87 x 68,5 cm), firmado y fechado en 1671, en el palacio de Duivenvoorde en Voorschoten (Zuid Holland).

²⁸ (Lienzo, 117 x 86 cm.), firmado y fechado: "C. WAUTIER/ FECIT. 1660", actualmente en paradero desconocido. Anteriormente en: Julian Simon Fine Art, Pimlico Rd, Londres (31-01-1992), colección privada; Cockermouth, Cumbria UK Mitchells auctions, (9-06-2016, lot. nº 769); Londres, Titan Fine Art.



Fig. 6. Cornelis Meyskens siguiendo a Charles Wautier, *Retrato de Florentine Margarethe van Renesse van Elderen, Condesa de Grimbergen*, ca. 1660. Grabado. Ámsterdam, © Rijksmuseum, (RP-P-1908-2481)

mos que -al margen de las similitudes en el peinado y las joyas- hay correspondencias en la posición de la cabeza y en la composición del rostro, con análogo diseño de la nariz, los labios y las cejas. También es comparable con el *Retrato de la Condesa de Grimbergen, Florentine Margarethe van Renesse van Elderen* (Lieja?, ca. 1620 - 1665), conocido por un grabado con la inscripción "C. Woutier pinx" ²⁹. (Fig. 6) La figura tomada de busto, dibujando una misma línea del escote y los hombros, demuestra la utilización de esquemas análogos. Ambas damas llevan un collar de perlas y el pelo recogido del mismo modo. El rostro de la condesa

²⁹ El grabado contiene la inscripción: "FLORENS MARGVERITE de Renesse comtesse de Grimberghe etc..." y, debajo: "C. Woutier pinx."; el escudo de armas, y "I. Meyssens excud.". Ámsterdam, Rijksmuseum (n.º inv. RP-P-1908-2481). Hace pareja con un retrato de su esposo, Eugene de Berghes (¿ -1670), conde de Grimberghe y barón de Arquennes, con quien la joven casó en 1641. Véase su retrato grabado con la inscripción: "EVGENE de Berghes de Grimberghe etc..."; "C. Woutier pinx.", y "I. Meyssens excud.". Londres, British Museum, (n.º inv. 1869, 0612.16). (En web: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1869-0612-16, consultada: 7 de diciembre de 2020); Kairis, "Various engravers", cat. 30. Véase también su retrato al óleo del castillo de Beloeil (lienzo, 111 x 89 cm.; Cliché KIK-IRPA B189995) advertido en sucesivas ocasiones: Sanzsalazar, "The influence of Others", p. 82, nota 30, n.º 2.

se presenta más frontal, mientras que el de nuestra dama está girado de tres cuartos volviendo la mirada al espectador.

Pese a estas analogías formales con los retratos apuntados de Charles Wautier, el *Retrato de Mary Henrietta Stuart* se debe, a nuestro parecer, a Michaelina. Si bien el estilo de los Wautier es muy afín, hay sutiles diferencias entre ambos que se detectan mediante una observación muy detenida. No vemos, en los retratos de Michaelina la tendencia a la alargada estilización, algo excesiva, que observamos en los ejecutados por su hermano. Esto es patente tanto en el *Retrato del archiduque Leopoldo Guillermo* como en el de *James, duque de York*, como en el *Retrato de dama vestida de azul*, anteriormente citados, donde cabe apuntar además pequeñas incorrecciones en las que Michaelina no cae. El brazo izquierdo de ésta, por ejemplo, resulta demasiado largo y descompensado. Los pliegues del vestido están cargados de sombras excesivamente duras. Faltan, en cambio, las sombras que modelan el busto para restituir su natural redondez, matiz perfectamente plasmado en el retrato que estudiamos. Obsérvense otras diferencias en la línea de los hombros y en el modelado de las carnaciones. Los retratos de Michaelina se caracterizan por una mayor perfección y equilibrio, resultando impecables en su encaje y ejecución. Otro matiz a considerar es la característica manera de pintar las perlas, idéntica a la que se ha apuntado en los *Desposorios de Santa Catalina* del Seminario de Namur, pintura firmada y fechada en 1649 por Michaelina y que ha sido recientemente objeto de una cuidada restauración³⁰. En el retrato en estudio se observa la misma economía de materia, el uso de tonos grises, el toque de luz en el lugar correcto para modelar el círculo, y la utilización del color subyacente, en este caso el rojo del vestido, el ocre de la piel y el negro de los cabellos, para plasmar su transparencia. Esto es distinto en el *Retrato de dama vestida de azul* firmado por Charles Wautier. (Fig. 5)

La comparación con varios retratos de Michaelina nos reafirma en su atribución. El esquema corresponde con el *Retrato de Don Antonio Pimentel de Prado* que firma en 1646³¹, que citamos líneas atrás (Fig. 7). Es el mismo encuadre de la figura en el fondo neutro circundante, con el busto ligeramente ladeado y la cara y la mirada vueltas al espectador. Son dos rostros comparables, de análogo modelado; coinciden en la configuración de la barbilla y en la incidencia de la luz. Todo está equilibrado. En cambio, en los retratos de Charles Wautier, los rostros son más alargados y las bocas tienen un rictus particular, con el labio inferior ligeramente avanzado, tendiendo al prognatismo. Particularmente decisivo nos parece el diseño de los ojos, con esa mirada acuosa que soslaya la frontalidad; aspecto muy recurrente en Michaelina que se revela por ejemplo, en retratos como el del *VIII Duque de Alburquerque Don Francisco de la Cueva* (Barcelona, 1619-

³⁰ Véase nota 7.

³¹ Véase nota 6.



Fig. 7. Michaelina Wautier, *Retrato de Don Antonio Pimentel de Prado*, 1646. (Lienzo, 63 x 56,5 cm.) Bruselas, © Musées Royaux des Beaux Arts, (inv. n.º 297)

Madrid, 1676)³², (Fig. 8) el del misionero jesuita *Martino Martini* (Trento, 1614–Hangzhou, 1661)³³, el de su hermano el capitán de caballería *Pierre Wautier* (Mons, 1611–Bruselas, 1664)³⁴, o el de la prodigio *Anna Maria van Schurman* (Colonia, 1607–Frisia, 1678)³⁵. (Fig. 9) Si comparamos el rostro de ésta con el de nuestra dama, observamos una análoga y emotiva dulzura

³² (Lienzo, 68,5 x 56,2 cm.) ca. 1640-1643. Reino Unido, colección particular. Sanzsalazar, "Encarar el miedo", pp. 61-98.

³³ (Lienzo, 69,5 x 59 cm), firmado y fechado arriba, a la izquierda: "Michaelina Wautier fecit. 1654", y en caracteres chinos, de arriba a abajo, el nombre chino del retratado: "Wei Kunanguo", junto a la transcripción en alfabeto latino. N. Golvers, "Note on the Newly Discovered Portrait of Martini", en *Martino Martini (1614-1661), Man of Dialogue*, eds. Luisa M. Paternicò, Claudia von Collani, Riccardo Scartezzini, Simposio Internacional (Trento, 15/17-10-2014), (Trento: Università degli Studi, 2016), pp. 9-11; K. van der Stighelen, "Portrait of the Jesuit Martino Martini", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 186-193, cat. 8.

³⁴ (Lienzo, 73 x 58,5 cm.) Subyace el escudo de armas de la familia Wautier arriba a la izquierda. J. Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y la boda de su hermano: Historia de un retrato identificado", *Tendencias del Mercado de Arte*, nº 69, (enero 2014), pp. 90-94; K. van der Stighelen, "Portrait of a Military Commander (Pierre Wautier?)", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 182-185, cat. 7.

³⁵ (Lienzo, 120 x 102 cm.) Colección privada. Sobre la identificación de la retratada: J. Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y la incomparable Anna Maria van Schurman: feminismo, arte y erudición en los Países Bajos en el siglo XVII", *Tendencias del mercado del arte*, (mayo 2018), pp. 86-91, fig. 1, como *Retrato de Anna Maria van Schurman* por Michaelina Wautier; Van der Stighelen lo considera un



Fig. 8. Michaelina Wautier, *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 particular. © Foto autora

que se vuelve más fría y distante en el *Retrato de dama vestida de azul* que firma Charles Wautier. (Fig. 5) Michaelina prescinde de detalles que desvíen la atención, le interesa más la confrontación con el rostro, explora mejor los secretos del ser y logra aportar una mayor profundidad emocional al personaje. Para ella, lo más conmovedor está en los ojos, que son el espejo del alma. Dota así de una suave gravedad a sus retratados, con una melancolía característica, confiriéndoles una emotiva e íntima humanidad. Es lo que vemos en sus retratos. En el que estudiamos, la mirada está cargada de una hondura que nos acerca a la retratada, permitiéndonos percibir su vulnerabilidad. Tal capacidad para penetrar en el complejo interior de los individuos es para muchos la esencia misma de una categoría suprema en el arte del retrato.

La paleta utilizada es común a ambos hermanos. Utilizan los mismos materiales, algo lógico al vivir y trabajar juntos. El azul es muy característico, un pigmento que suele sufrir alteraciones presentando con el

autorretrato de Michaelina. K. van der Stighelen, "Self-Portrait", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 166-171, cat. 3.



Fig. 9. Michaelina Wautier, *Retrato de Anna Maria van Schurman*, (Lienzo, 120 x 102 cm.) Colección privada. © Foto autora

tiempo una coloración blanquecina. El mismo azul está presente tanto en obras que se atribuyen a Charles: como son el *Profeta o Apóstol* del museo de Cambrai, la *Vocación de San Mateo* de Osterley Park y Toulouse, o el *Cristo entre los doctores* de colección privada belga; como a Michaelina: la *Educación de la Virgen*, la *Anunciación* de Marly-le-Roi o los *Desposorios de*



Fig. 10. Michaelina Wautier, *Estudio de Santa de busto*, firmado. (Lienzo, 44,6 x 37,2 cm.) Paradero actual desconocido. © Foto autora

Santa Catalina en Namur. En esta última se ha apuntado el uso de bermellón en los labios y de una combinación de rojo y azul en los mantos³⁶, que es idéntica en el retrato que estudiamos. Muy sugerente es la comparación con el recientemente descubierto *Estudio de una Santa de busto* firmado por Michaelina³⁷. (Fig. 10) Aunque es pintura de carácter más abocetado, posiblemente un trabajo preparatorio para una composición mayor, anida un mismo espíritu en la manera de componer, reiterando la disposición del busto, la línea del cuello y el manto azul sobre el hombro izquierdo.

Por la sutil riqueza del atuendo cabía situar a la retratada en un contexto aristocrático. Fue la comparación con los retratos conocidos de la princesa Mary Henrietta Stuart lo que dio la clave para su identificación. Su rostro, por edad y por la importancia de la nariz, es muy cercano a los retratos que de ella hizo en 1659 Adriaen Hanneman (La Haya, 1603-1671)³⁸, (Fig. 11) y

³⁶ Véase nota 7.

³⁷ (Lienzo, 44,6 x 37,2 cm.) firmado arriba, a la Izquierda: "Michaelina Wautiers fecit". París, colección particular. París, Christie's, (28-11-2019, cat. nº 379).

³⁸ (Lienzo, 62 x 43 cm.) firmado y fechado: "Anº1659/ A Hanneman/ F.", en la Scottish National Portrait Gallery de Edimburgo (inv. nº PG 1308). Tomado de éste está el ejemplar correspondiente al grabado, fechado en 1660 (lienzo, 138,4 x 101 cm.) firmado y fechado: "Anº1660/Adr. Hanneman F.", en colección privada del Reino Unido. Un tercero, póstumo, muestra a la princesa acompañada por un sirviente (Lienzo, 130,5 x 120,8 cm.) conservado en el Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis



Fig. 11. Adriaen Hanneman, *Retrato de Mary Henrietta Stuart, Princesa Real y Princesa de Orange*, 1659. (Lienzo, 62 x 43 cm.) Edinburgo, © Scottish National Portrait Gallery (inv. PG 1308)

los grabados a media tinta que reprodujo William Faithorne (Londres, 1616-1691)³⁹. (Fig. 12) Michaelina suaviza ligeramente los rasgos y magnifica la belleza de la princesa, un proceder que se manifiesta también, por ejemplo, en el *Retrato del duque de Alburquerque* (Fig. 8), al que se ve más apuesto que en los retratos de la época virreinal⁴⁰. Nos preguntamos si a esto se referiría Florent du Rieu, con aquél “mucho más que la natura” del poema ya citado.

La princesa Mary Henrietta era viuda desde los diecinueve años y no alcanzó los treinta: murió de viruela la víspera de Navidad de 1660. Tuvo una vida corta y poco feliz. La casaron siendo niña por imperativos políticos. Llegó a La Haya sin hablar el idioma y se encontró con una corte que le era hostil. Su único hijo, el futuro Willem III (La Haya, 1650–Londres, 1702), nació pocos días después del fallecimiento de su marido. Carlos I había sido

de La Haya (nº inv. 429). Onno Ter Kuile, *Adriaen Hanneman: 1604-1671: een Haags portretschilder*, (Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1976), p. 101, cats. 58, 59a, 78^a, figs. 35, 36, 37; Quentin Buvelot, “Een bijzonder portret van Maria Stuart door Adriaen Hanneman in het Mauritshuis”, en *Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries. Liber Amicorum presented to Rudolf E.O. Ekkart on the occasion of his 65th Birthday*, eds. Edwin Buijsen, Charles Dumas, y Volker Manuth, (Leiden-Den Haag: Charles Dumas, 2012), pp. 373-380 y fig. 1.

³⁹ (Mezzotinta sobre papel, 29,21 x 22,86 cm.) Scottish National Portrait Gallery en Edimburgo (nº inv. SP II 67.5). Con la inscripción: “Adrian Hanneman pinxit 1660/ Willm. Faithborne junio fecit/ Cum Privilegio Regis/ Sold by R. Tomson at ye Sun in Beldford-berry & E. Cooper at the three Pidgeons in Bedfor Street”. Con la leyenda: “Her Royall Highness Mary Princess of Orange, eldest Daughter of KING Charles ye First, & Mother to our present souveraigne K. WILLIAM ye Third”.

⁴⁰ Sanzsalazar, “Encarar el miedo”, pp. 69, 72, y fig. 9.



Fig. 12. William Faithorne siguiendo a Adriaen Hanneman, *Retrato de Mary Henrietta Stuart, Princesa Real y Princesa de Orange*, 1660. Grabado. Edimburgo, © Scottish National Portrait Gallery (inv. SP II 67.5.)

decapitado en Londres unos meses antes, y dar asilo a sus hermanos no contribuyó a su popularidad. Vivió entregada a la causa realista y a la restauración de los Estuardo en Inglaterra. Los conflictos con su suegra, Amalia de Solms (Braunfels, 1602–La Haya, 1675), por la tutela del heredero la condujeron a retirarse a Breda, pasando varias semanas en el balneario valón de Spa (1654) y realizando diversas visitas a su hermano Carlos II en Colonia y Fráncfort (1655), y a su madre Henrietta Maria en París (1656).

En Bruselas estuvo en varias ocasiones en las que bien pudo hacerse retratar por Michaelina Wautier. Sabemos que allí acudió el 14 de diciembre de 1658, acompañando a su hermano Carlos II que había sido solicitado para entrevistarse con los españoles en vistas de buscar la caída de Cromwell⁴¹. Sería, no obstante, más probable que la princesa tuviera más tiempo de posar en 1660, fecha a la que nos conducen, por otro lado, las evidencias de la indumentaria. En este año, en que se fraguaba la vuelta de Carlos II al trono de Inglaterra, localizamos a Mary Henrietta en Bruselas durante varias semanas. Así lo demuestran cuatro cartas remitidas por ella desde allí entre el 24 de enero y el 18 de febrero de 1660⁴². Desde

⁴¹ Scott, *The travels*, 1907, pp. 266 y 267.

⁴² Las cartas están dirigidas a los Estados Generales de Holanda, al Parlamento de Orange y a la corte de Holanda. Véase el manuscrito copiado por el secretario Nicolas Oudart conservado en La Haya, Koninklijke Verzamelingen, Archief Mary Stuart, 15a, A15–XI B3, Letters 310–313, fols. 148r–149v. (En

principios de año se sabía que el partido realista iba ganando fuerza en Inglaterra; la popularidad de Carlos II iba creciendo hasta tal punto que se colgaba su imagen en las calles de Londres y se esperaba con ansia su regreso. La Restauración de los Estuardo era una realidad. Tras Bruselas, los tres hermanos se reunieron de nuevo en Breda, donde culminaron las negociaciones en el mes de mayo con la declaración oficial de Carlos II como rey de Inglaterra, Escocia, Francia e Irlanda. Recibidos en la Haya con gran magnificencia, Carlos II embarcó finalmente para Inglaterra a finales de mes y, aclamado por el pueblo a su llegada a Dover, emprendió al poco su camino hacia Londres, a donde llegó el 29 de mayo, el día en que cumplió los treinta y uno, después de diecisiete años de ausencia⁴³. La princesa de Orange llegó a Londres al final del verano⁴⁴, y murió a los tres meses, dejando a Carlos II y a la corte muy afligidos. Perdían un “alma noble” que siempre demostró su abnegación y prestó inmenso apoyo y consuelo a sus hermanos “en los momentos de mayor desgracia”⁴⁵. Si Mary Henrietta posó para Michaelina meses antes, entre enero y febrero de 1660 como parecen confirmar los indicios apuntados, sería posible que el retrato fuera el último tomado del vivo de esta princesa, tan inmortalizada desde su más tierna infancia, de la que no se conocen, en cualquier caso, retratos posteriores, aunque sí póstumos⁴⁶.

4. El futuro Carlos II y los Wautier. Reflexiones sobre una hipótesis

Dado que los Wautier retrataron a dos de los hermanos Estuardo en Bruselas, nos preguntamos –y no sería extraño– si Carlos II también habrá acudido a ellos en los largos meses de exilio que precedieron su restauración al trono. A este respecto nos llama la atención la siguiente entrada de un retrato vendido en Londres en 1691, que cita: “El Rey Carlos II por Wouters”⁴⁷. Parece poco probable que se haga referencia a Frans Wouters (Lier, 1613–Amberes, 1659), pintor conocido por sus paisajes y

web: <http://resources.huygens.knaw.nl/media/stadhoudersvrouwen/marystuart1/A15a-004.PDF>, consultada: 11 de noviembre de 2020)

⁴³ Scott, *The travels*, 1907, pp. 447, 458, 461, 462, 464, 469-470, 473, 476, 477.

⁴⁴ “The Princess Royal has arrived (28 sept)”. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Charles II: 1660*, ed. Mary Anne Everett Green, (London: H. M. Stationery Office, 1860), p. 277, vol. XVI, pp. 259, 305.

⁴⁵ “Her Death was a most sensitive affliction to the king and all the court, being a lady of a noble soul, of admirable virtues, and all the princely endowments, and one who had been the great support and comfort to her three brothers in the time of their greatest distress”. Testimonio de V. Echard en 1660. Lawrence Echard, *The History of England from the restoration of King Charles the Second to the conclusion of the reign of King James the Second and establishment of King William and Queen Mary*, (London: Jacob Tonson, 1718), p. 41; *Letters of Philip, second Earl of Chesterfield to several celebrated individuals of the reign of Charles II, James II, William III, and Queen Anne, with some of their replies*, (London: E. Lloyd, 1829), p. 81.

⁴⁶ Véase notas 37, 38 y 39.

⁴⁷ “King Charles the II. by Wouters”. *At the Bell-Tavern over against the Gate-House in Kings-Street Westminster. Will be Exposed to Sale a curious collection of Paintings; being most originals, by the best masters of Europe*, on Tuesday, Wednesday, Thursday and Friday, the 13th, 14th, 15th and 16th of this instant October, 1691, lot. n.º 225, (En web: Getty Provenance Index©, Sale Catalog Br-A104, lot. 225).



Fig. 13. Philippe de Champaigne, *Retrato de Carlos II de Inglaterra*, "A°.1653". (Lienzo, 129,5 x 97,2 cm.) Ohio, © Cleveland Museum of Art, The Elisabeth Severance Prentiss Collection, (inv. 1959.38.)

pinturas de gabinete, no por sus retratos⁴⁸. De otra parte, no sería la primera vez que los Wautier se confundieran con este pintor, dado el parecido de sus apellidos. En cualquier caso, Carlos II pudo haber tenido innumerables oportunidades para hacerse retratar por los Wautier entre 1656 y 1660. Aunque hasta ese último año residía oficialmente en Brujas, partió nada más llegar y siempre estaba en Bruselas⁴⁹. Envió cartas desde allí en abril y junio de 1657⁵⁰, en noviembre de 1658⁵¹, y en febrero y marzo de 1659⁵²; si bien su traslado no sería efectivo hasta finales de diciembre de 1659⁵³. Desde abril de 1658 se decía en Londres que todo Flandes estaba "lleno de soldados de Charles Stuart"⁵⁴. Fue en Bruselas donde Carlos II se enteró de la muerte de Cromwell en septiembre y, viendo su vuelta más cerca, permaneció en la ciudad mientras se fraguaba su restauración al trono. Su hermana Mary Henrietta estuvo junto a él varias semanas a principios de 1660, como se ha comentado; a finales de marzo le proponen volver a Inglaterra para reinar⁵⁵, y permaneció en Bruselas hasta su partida a Breda el 12 de abril⁵⁶.

En cualquier caso, nos preguntamos a qué pintor estaría esperando Carlos II cuando, en carta del 7 de febrero de 1660, estando su hermana junto a él en Bruselas, aludía a un retrato suyo que había prometido a una cierta "Madame Boude", dama de cámara de la Reina Madre en París. Se excusaba por el retraso en enviárselo, apuntando que "el pintor no está ahora en la ciudad, pero volverá en pocos días"⁵⁷. Durante sus años de exilio en los

⁴⁸ De tratarse de un retrato por Frans Wouters, representaría a Carlos II siendo niño, pues dataría de entre 1637 y 1641, periodo en el que estuvo en Londres como pintor de su cámara cuando era príncipe de Gales. Jos F. van den Branden, "Frans Wouters, kunstschilder, 1612-1659", *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, (1872), pp. 211-212. En la modalidad de retrato sólo se le supone el suyo propio, en base a la inscripción "Frans Wouters pinxit." de su grabado por Peter de Jode. Londres, British Museum, (nº inv. Sheepshanks.7410).

⁴⁹ Carlos II vivió en Brujas desde el 22 de abril de 1656 al 15 de marzo de 1659. Al llegar, parte a Bruselas a entrevistarse con los españoles y no tiene prisa por volver a su reclusión en Brujas. Scott, *The travels*, pp. 293, 294.

⁵⁰ "Order, signed by Charles II, and contresigned by sir Edw. Walker, respecting the procedency of captains in the regiment of lieut.-gen. John Middleton", Bruxelles, 4 June, 1657. *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae ...*, Partis quintae, Fasciculus primus, (Oxonii: Typographeo académico, 1862) p. 136, nº 44.

⁵¹ El 7 de noviembre de 1658, Charles II envía carta desde Bruselas a Mr. Crawton, a Rotterdam, a propósito de cuestiones de religión. "A Letter from King Charles the Second, third Monarch of Great Britain, to Mr. Carton, late Minister of the English Church in Rotterdam, Dated at Brussels, November 7th, 1658". *A Catalogue of the Library of the London Institution, systematically classed. Preceded by an historical and bibliographical account of the establishment*, vol. II, (London: C. Skipper and East, 1840), p. 325.

⁵² Carta enviada a Mr. Goston, Londres, el 18 de marzo de 1659. Thurloe, *A Collection of the State Papers*, p. 628.

⁵³ Paul Rapin de Thoyras, *The History of England*, vol. II, (London: James and John Knapton, 1726), pp. 608 y 610; F. S. Thomas, *Historical Notes 1603-1714*, vol. II, (London: G. E. Eyre and W. Sporriswoode, 1856), p. 632.

⁵⁴ Scott, *The travels*, p. 298.

⁵⁵ El 30 de marzo, recibe una carta del General Monk sobre su vuelta a Inglaterra para reinar, a la que contesta el 27 de abril, nombrando a Monk Capitan General. Rapin, *The History*, II, p. 616.

⁵⁶ Véanse las cartas fechadas desde Bruselas, el 10 de abril de 1660: "The Kings removes to Breda on Monday next, where the States of Holland will not be so unwilling to find him, as formerly, they having now a better opinion on his affairs". Thurloe, *State Papers*, p. 880. "Letter and declaration of his Majesty to the Court of Common Council of the city of London, Breda, April, 1660", *cit. Catalogue of the Printed Books in the Library of the Faculty of Advocates*, vol. II, (London, 1873), p. 171 (Charles II).

⁵⁷ Carta enviada por Carlos II desde Bruselas, el 7 de febrero de 1659, a su hermana Henriette-Anne, a París: "Dites a M^{me} Boude que je luy enverray bientot mon portrait. Présentement le peintre n'est pas en cette ville, mais il reviendra dans peu de jours". Charles de Baillon, *Henriette-Anne d'Angleterre*,

Países Bajos españoles, Carlos II se hizo retratar a menudo, tanto en Bruselas como en Amberes. Reproducir y divulgar su imagen formaba parte de una estrategia propagandística de afirmación de su poder⁵⁸, y más en los momentos previos a la Restauración de su monarquía. Por cronología cabe excluir que Carlos II aluda a la mayor parte de sus retratos conocidos. El de Jan van den Hoecke (Amberes, 1611-1651) debe datar de entre los años 1647 y 1651, cuando el pintor acompaña al archiduque Leopoldo Guillermo a Amberes⁵⁹. En esta misma época cabe situar el de Pieter van Lint (Amberes, 1609-1690), que lo dibujó siendo más joven para un grabado⁶⁰. El espléndido retrato que le hizo Philippe de Champaigne (Bruselas, 1602–Paris, 1674) se hizo en París, y está fechado en 1653⁶¹. (Fig. 13) El grabado de Wallerant Vaillant (Lille, 1623–Ámsterdam, 1677) lleva la fecha de 1656⁶². Cabe preguntarse si podría tratarse de Peter Thys (Amberes, 1616-1677), que le hizo un retrato de cuerpo entero al que el pintor alude en su correspondencia el 21 de julio de 1660⁶³; o de Gonzales Coques (Amberes, 1614-1684), del que se conocen dos grabados, uno de los cuales fechado en 1660⁶⁴. También cabe plantearse si Carlos II no se referiría a Wautier,

duchesse d'Orléans: sa vie et sa correspondance avec son frère Charles II, (Paris: Perrin et cie, 1886), p. 32, p. 32; J. Cartwright (Mrs Henry Ady), *Madame: a life of Henrietta, daughter of Charles I and duchess of Orleans*, (London: Seeley, 1894), p. 53; Cyril Hugues Hartmann, *Charles II and Madame*, (London: W. Heinemann, 1934), p. 10; C. Hugues Hartmann, *The King, my brother*, (London: W. Heinemann, 1954), p. 10; Bryan Bevan, *Charles II's Minette: Princess Henriette-Anne, Duchess of Orleans*, (London: Ascent Books, 1979), p. 34.

⁵⁸ La reciente exposición en la Royal Academy de 2017 se ha centrado en la imagen de Carlos II tras la restauración de la monarquía. *Charles II. Art and Power*, Cat. Exp., Royal Academy (London: Royal collection Trust, 2017).

⁵⁹ Según el grabado con la inscripción: "I van Hoecke pinxit/ I Meÿssens ex. / Fred Bouttats Sculpsit", y la leyenda: "CAROLVS SECVNDVS DEI GRATIA. MAGNAE BRITANNIAE FRANCIAE ET HIBERNIAE REX, etc." No se conoce el original sino réplicas o copias que conserva la National Portrait Gallery de Londres (nº inv. D18449 y D18452) y la Government Art Collection (nº inv. 3731). Localizamos en ventas antiguas un ejemplar registrado como original: "Van Hoecke. Charles II, small half length. 2' 4" x 2". Londres, Machel Stace Auction House, (enero 1812, lot. 3) (En Web: Getty Provenance Index©, Sale Catalog Br-935, lot 0003).

⁶⁰ Según el grabado con la inscripción: "Petr. a Lisabethis Sculp / Petr van Lint delin. / Petr de Iode excudit."; y la leyenda: "CAROLVS SECVND.D.G. MAG. BRITAGN. FRANC. SCOT. ET HIBERN. REX". National Portrait Gallery, Londres (nº inv. D18453).

⁶¹ (Lienzo, 129,5 x 97,2 cm.) fechado: "Aº.1653". Cleveland Museum of Art, The Elisabeth Severance Prentiss Collection, (nº inv. 1959.38). Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne, 1602-1674: La vie, l'oeuvre et le catalogue raisonné de L'oeuvre*, (Paris: Léonce Laget Libraire, 1976), cat. 157; *European paintings of the 16th, 17th, and 18th centuries*. (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1982), p. 59.

⁶² Con la inscripción: "W. Vaillant fe.", y la fecha: "1656". Londres, Royal Collection (RCIN 602399). Freeman O'Donoghue, *Catalogue of Engraved British Portraits Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, (London: by order of the Trustees, 1908), p. 138 (Charles II).

⁶³ *Retrato de Charles II de cuerpo entero por Peter Thys* (lienzo, 224,30 x 135 cm). Reino Unido, Government Art Collection, (nº inv. 3817), en depósito en la embajada británica en La Haya. (En web: <https://artcollection.culture.gov.uk/artwork/3817/>, consultada: 7 de diciembre de 2020). En carta a Guillermo Federico de Oranje del 21 de julio de 1660, el pintor se excusa del retraso en la entrega de sus encargos por causa "de las pinturas para Su Majestad de Inglaterra y príncipes" ["alsoo gedurich hebbe moeten schilderen voor sijne magesteijt van Engelant ende princen, niet tegenstaende seijde V E"]. La Haya, Koninklijk Huisarchief (KHA), Archief Graaf Willem Frederik van Nassau-Dietz, (nº inv. A25-243). Véase al respecto: Katrien Daemen-de Gelder y Jean Pierre Vander Motten, "Peeter Thijs (1624–77)– An Antwerp Portraitist under the Patronage of William Frederick of Nassau-Dietz (1613–64)", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72, (2009), pp. 129-130, nota 10.

⁶⁴ Grabado con la inscripción: "Gonsales Coques pinxit / Petrus de Iode Sc/ Gaspar de Hollander excudit Antwerpiae 1660". Londres, Royal Collection, (nº inv. RCIN 602410). Existe otro, de tres cuartos de perfil, una mano en el yelmo y la otra en la cadera con la inscripción: "Gonsales Cocques pinxit/ Q. Boel fecit aqua fortis". Londres, Royal Collection, (nº inv. RCIN 602413). No se conocen las pinturas correspondientes. En una antigua venta figura una así descrita: "Gonzales. Portrait of King Charles II". Propiedad de Georges Watson Taylor. Londres, Harry Phillips, (18-03-1813, nº inv. 45), adquirido por Fletcher. (En web: Getty Provenance Index©, Sale Catalog Br-1082, nº lot 0045).



Fig. 14. Charles Wautier, Aquí identificado como *Retrato de Carlos II de Inglaterra*, ca. 1656-1660. (Lienzo, 118 x 87 cm.) Amberes, © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. n.º 5028)

cuya consideración en estos momentos en Bruselas era notoria y para quienes posan sus hermanos.

En este sentido, el museo de Bellas Artes de Amberes conserva un lienzo atribuido a Charles Wautier que se tiene tradicionalmente por *Retrato de un heraldo de Carlos II* (Fig. 14), pintura donada en 1948 por la asociación *Artibus Patriae*⁶⁵. El retratado lleva un bastón en la mano derecha y apoya el brazo sobre un escudo ornado con una corona e inscrito con las iniciales del rey. Viste un tabardo, una especie de túnica o poncho que habitualmente llevaban en las ceremonias los heraldos y reyes de armas. Sin embargo, esta prenda la vestían también los soberanos, y los heraldos la llevaban en imitación de sus señores, por lo que contemplamos la hipótesis de que el personaje de este retrato se trate, en realidad, del propio Carlos II. Que el tabardo con los blasones era usado por los reyes, lo prueba el llamado *Sir Thomas Holme's Book of Arms*, manuscrito británico del siglo XV que contiene versos e ilustraciones coloreadas donde están los reyes vestidos con tabardos, muchos de ellos blasonados con el león de Inglaterra como en el retrato en cuestión⁶⁶. En otro atribuido a Peter Lely de la Royal Society de Londres (inv. n.º RS.9724), Carlos II viste bajo su manto un tabardo, con dos cabezas de león sobre los hombros. De otra parte, el rostro se reconoce al compararlo con el *Retrato de Carlos II* por Philippe de Champaigne del museo de Cleveland (Fig. 13). Si bien Wautier ofrece una imagen más dulcificada del rey, suavizando la dureza de sus facciones, se le identifica por el característico cabello negro y rizado, el fino bigote y los ojos grandes.

Tiene sentido que Carlos II posara para los artistas más relevantes del momento buscando afianzar su imagen de heredero de la corona británica, y por ello, –siguiendo a su hermano James– también contara con un retrato hecho por Charles Wautier, uno de los retratistas más reconocidos en Bruselas a mediados del siglo XVII. Como también tiene sentido que su hermana, la princesa, Mary Henrietta Stuart, posara para la hermana del pintor, Michaelina. Cabe imaginarlas frente a frente, con la intimidad que desprende el retrato. Michaelina logró plasmar un retrato del alma, que comunica el sentir de lo vivido. Su atribución se justifica por las analogías apuntadas con las obras conocidas, por la reiteración de esquemas y recursos característicos en términos de encuadre, fondo, posición, configuración del rostro, uso de la luz y colorido; pero es sobre todo la mayor perfección y equilibrio lo que invita a considerarlo como obra de Michaelina más que de Charles, pues ella está dotada de una mayor capacidad de profundizar en la psicología del personaje, mostrándonos con

⁶⁵ (Lienzo, 118 x 87 cm.; nº inv. 5028 ; Cliché KIK-IRPA: B115393). Paul Vandebroek, Erik Vandamme y Yolande Morel-Deckers, *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*, (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988), p. 420.

⁶⁶ *Sir Thomas Holme's Book of Arms*. London, British Library, Harley MS4205. (En web: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4205_fs001ar. Consultada: 5 de junio de 2021).

la expresión de los ojos toda su vulnerabilidad. La pintora nos conduce suavemente y sin distracciones a entrar en las entrañas de Mary Henrietta Stuart, volviendo palpable el peso de su sacrificio y un atisbo de esperanza por el éxito inminente de la causa a cuya sombra siempre vivió. No deja de ser significativo que los Wautier retrataran a los tres hijos mayores de Carlos I de Inglaterra, como lo hiciera Van Dyck años atrás. Se confirma así la importante posición de estos hermanos pintores como retratistas en la Bruselas del siglo XVII, y la realidad de un prestigio olvidado hasta fechas recientes, cuya dimensión sigue, aún, tomando forma en la actualidad.



Bibliografía:

Anvers 2018: *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, dir. Katlijne van der Sitghelen, Cat. Exp., (Anvers: Rubenshuis-MAS, 2018).

Baillon 1886: Charles, comte de Baillon, *Henriette-Anne D'Angleterre: Duchesse D'Orléans. Sa Vie et sa correspondance avec son Frère Charles II*, (Paris: Perrin et cie, 1886).

Barnes et al. 2004: Susan J. Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar y Horst Vey, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, (London, New Haven: Yale University Press, 2004).

Bevan 1979: Bryan Bevan, *Charles II's Minette: Princess Henriette-Anne, Duchess of Orleans*, (London: Ascent Books, 1979).

Bird y Clayton 2018: *Charles II: Art & Power*, ed. Rufus Bird y Martin Clayton, Cat. Exp., Royal Collection, (London: Royal Collection Trust, 2018).

Buvelot 2012: Quentin Buvelot, "Een bijzonder portret van Maria Stuart door Adriaen Hanneman in het Mauritshuis", en *Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries. Liber Amicorum presented to Rudolf E.O. Ekkart on the occasion of his 65th Birthday*, eds. Edwin Buijsen, Charles Dumas y Volker Manuth, (Leiden-Den Haag: Charles Dumas, 2012), pp. 373-380.

Cartwright 1894: Julia Cartwright (Mrs Henry Ady), *Madame: a life of Henrietta, daughter of Charles I and duchess of Orleans*, (London: Seeley, 1894).

Catalogue of the Library 1840: *A Catalogue of the Library of the London Institution, systematically classed. Preceded by an historical and bibliographical account of the establishment*, vol. II, (London: C. Skipper and East, 1840).

Catalogue of the printed 1873: *Catalogue of the Printed Books in the Library of the Faculty of Advocates*, vol. II, (Edinburgh: W. Blackwood and sons, 1873).

Catalogus codicum 1862: *Catalogus codicum manusccriptorum Bibliothecae Bodleianae ... Partis quintae, Fasciculus primus*, (Oxonii: Typographeo académico, 1862).

Catalogus Schilderkunst 1988: *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*, eds. Paul Vandenbroeck, Erik Vandamme, Yolande Morel-Deckers, (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988).

Chesterfield 1829: Philip Stanhope, Earl of Chesterfield, *Letters of Philip, second Earl of Chesterfield to several celebrated individuals of the reign of Charles II, James II, William III, and Queen Anne, with some of their replies*, (London: E. Lloyd, 1829).

Cleveland 1982: *European paintings of the 16th, 17th, and 18th centuries*. (Cleveland: Cleveland Museum of Art, The Museum, 1982).

Daemen-de Gelder y Van der Motten 2009: Katrien Daemen-de Gelder y Jean Pierre Vander Motten, "Peeter Thijs (1624–77) – An Antwerp Portraitist under the Patronage of William Frederick of Nassau-Dietz (1613–64)", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72. Bd., H. 1, (2009), pp. 18-131.

Dorival 1976: Bernard Dorival, *Philippe De Champaigne, 1602-1674: La Vie, L'œuvre, et le Catalogue Raisonné de L'œuvre*, (Paris: Léonce Laget Libraire, 1976).

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

Echard 1718: Lawrence Echard, *The History of England: From the Restoration of King Charles the Second, to the Conclusion of the Reign of King James the Second, and Establishment of King William and Queen Mary, Containing the Space of Near 29 Years*, (London: Jacob Tonson, 1718).

Everett Green 1860: *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Charles II: 1660*, ed. Mary Anne Everett Green, vol. XVI, (London: H.M. Stationery Office, 1860).

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

Fierens-Gevaert y Laes 1927: Hippolyte Fierens-Gevaert y A. Laes, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, (Bruxelles: Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1927).

Foucart y Henault 1895: Paul Foucart y Maurice Henault, "Une toile de Pierre Snayers", *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts et des Départements en 1895*, (Paris, 1895), pp. 291-326.

Golvers 2016: Noël Golvers, "Note on the Newly Discovered Portrait of Martini", in *Martino Martini (1614-1661), Man of Dialogue*, Simposio Internacional (Trento, 15/17-10-2014), eds. Luisa M., Paternicò, Claudia von Collani, Riccardo Scartezzini, (Trento: Università degli Studi, 2016), pp. 9-11.

Hartmann 1934: Cyril Hugues Hartmann, *Charles II and Madame*, (London: W. Heinemann, 1934).

Hartmann 1954: Cyril Hugues Hartmann, *The King, My brother*, (London: W. Heinemann, 1954).

Inglis-Jones 1994: James Inglis-Jones, "The Battle of the Dunes, 1658: Condé, War and Power Politics", *War in History*, vol. 1, n° 3, (Nov. 1994), pp. 249-277.

James II, King of England 1821: *Memoirs of James the Second, king of England, &c. &c.; collected from various authentic sources*, (London: Baldwin, Craddock, and Joy, 1821), vol. I.

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

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

Kairis 2018: Pierre-Yves Kairis, "Various engravers after Charles Wautier", en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, dir. Katlijne Van der Stighelen, (Anvers: Rubenshuis-MAS, 2018), pp. 268-276.

London 2017: *Charles II. Art and Power*, Cat. Exp., Royal Academy (London: Royal collection Trust, 2017).

Millar 1963: Oliver Millar, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, (London: Phaidon Press, 1963).

Millar 1969: Oliver Millar, *Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, (London: Phaidon Press, 1969).

O'Donoghue 1908: Freeman O'Donoghue, *Catalogue of Engraved British Portraits Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, (London: by order of the Trustees, 1908).

Rapin 1726: Paul Rapin de Thoyras, *The History of England*, vol. II, (London: for James and John Knapton, 1726).

Sanzsalazar 2014: Jahel Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y la boda de su hermano: Historia de un retrato identificado", *Tendencias del Mercado de 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, "Michaelina Wautier y la incomparable Anna Maria van Schurman: feminismo, arte y erudición en los Países Bajos en el siglo XVII", *Tendencias del mercado del arte*, (mayo 2018), pp. 86-91.

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*, dir. Katlijne van der Stighelen, (Anvers: Rubenshuis-MAS, 2018), pp. 67-83.

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

Sanzsalazar 2020: Jahel Sanzsalazar, "Encarar el miedo: Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676), Virrey de Nueva España y de Sicilia; sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 7, (2020), pp. 61-98.

Scott 1907: Eva Scott, *The travels of the King Charles II in Germany and Flanders, 1654-1660*, (London: Archibald Company, 1907).

Ter Kuile 1976: Onno Ter Kuile, *Adriaen Hanneman, 1604-1671: Een Haags Portretschilder = Adriaen Hanneman, 1604-1671: a Portrait-painter In The Hague*, (Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1976).

Thomas 1856: F. S. Thomas, *Historical Notes 1603-1714*, vol. II, (London: G.E. Eyre and W. Spottiswoode, 1856).

Thurloe 1742: John Thurloe, *A Collection of the State Papers of John Thurloe, Secretary First to the Council of State, Containing authentic memorials of the English affairs from the year 1638, to the restoration of King Charles II...*, (London: for the executor of F. Gyles, 1742).

Turner 1948: Francis Charles Turner, *James II*, (London: Eyre & Spottiswoode, 1948 y 1950).

Van den Branden 1872: Jos F. Van den Branden, "Frans Wouters, kunstschilder, 1612-1659", *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, (1872), pp. 211-212.

Van der Stighelen 2005: Katlijne van der Stighelen, "Prima inter pares: Over de voorkeur van Aartshertog Leopold-Wilhelm voor Michaelina Woutiers (ca 1620-na 1682)", 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: *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, dir. Katlijne van der Stighelen, Cat. Exp., (Anvers: Rubenshuis-MAS, 2018).

Van der Stighelen 2018: Katlijne van der Stighelen, "Growing up with Eight Brothers", in *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, dir. Katlijne van der Stighelen, Cat. Exp., (Anvers: Rubenshuis-MAS, 2018), pp. 14-40.

Van der Stighelen 2018: Katlijne van der Stighelen, "Michaelina's Versatile Hand. A career without Beginning or End?", in *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, dir. Katlijne van der Stighelen, Cat. Exp., (Anvers: Rubenshuis-MAS, 2018), pp. 135-152.

Van der Stighelen 2018: Katlijne van der Stighelen, "Portrait of a Commader in the Spanish Army", en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 162-164, cat. 2; "Self-Portrait" en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 166-171, cat. 3; "Portrait of the Jesuit Martino Martini", en *Michaelina Wautier*

1604-1689, pp. 186-193, cat. 8; "The Mystic Marriage of Saint Catherine",
en *Michaelina Wautier 1604-1689*, pp. 200-203, cat. 10.

Recibido: 8/03/2020

Aceptado: 28/04/2021



La elocuencia de la pintura. Las puertas del archivo de la Universidad de Salamanca*

The Eloquence of Painting. The Doors of the University of Salamanca's Archive

Lucía Lahoz¹

Universidad de Salamanca

Resumen: Las pinturas de Martín de Cervera en las puertas del archivo de la Universidad de Salamanca, ubicado en 1613 en la Casa del Bedel, conforman un rico mensaje intervisual, dispuesto en distintos registros modales: narrativo, emblemático, heráldico, alegórico y epigráfico. Testimonian audiencias y prácticas docentes en las cátedras de Leyes y Teología, normas y disputas universitarias, en una representación que modula el registro sigilar del Estudio del siglo XVI, reforzando su promoción monárquica. Traducido a modelo narrativo, este sello subraya el carácter secreto del archivo y advierte de la inviolabilidad de los documentos en el ceremonial aurático de apertura del mueble que, cuando se cierra, sella -real y metafóricamente- con esta impronta, el lugar donde se custodia la matriz. Un documento figurativo imprescindible en la construcción del relato institucional universitario.

Palabras clave: Salamanca; Archivo; imagen sigilar; epigrafía, cultura visual; puertas figuradas.

Abstract: Martín de Cervera's paintings on the doors of the University of Salamanca's archive, located in 1613 in the Casa del Bedel, conform a rich intervisual message transferred to different modal records: narrative emblematic, heraldic, allegorical and epigraphic. The paintings testimony audiences and teaching practices in the chairs of Law and Theology, university norms and disputes, in a representation that modulate the sigilar record of the sixteenth century Estudio, reinforcing its monarchical promotion. Translated into a narrative model, this seal underlines the secret nature of the archive and warns of the inviolability of the documents in it, during the

* Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de Investigación MINECO, *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual y artes plásticas*. HAR201785392-P

¹ <http://orcid.org/0000-0002-9184-9960>

ceremonial opening of the furniture that, when is closed, seals -real and metaphorically- with this stamp, the place where the matrix of the seal is guarded. It is an essential figurative document in the construction of the institutional university account.

Keywords : Salamanca; Archive Sigil Image; Epigraphy; Visual Culture; Figured doors.

1. Ámbitos y docencia

 i, como proponía Warburg, se han de utilizar los testimonios visuales como documentos históricos, pocas veces nos es dado asistir tan en directo a unas aulas y presenciar el discurrir de una clase del siglo XVII en la Universidad de Salamanca, como a través de la composición que Martín de Cervera pintara para signar el armario del archivo antes de 1614².

En las puertas del mueble se representan, entre otros iconogramas, dos generales, que se corresponden con las aulas de leyes y de teología (Fig. 1). En la de Teología, un dominico dicta la lección ante una audiencia que copia con atención; una actitud que refleja fielmente el cambio en la pedagogía universitaria. Durante el curso 1539-1540, el tomista Francisco de Vitoria ya defendió la práctica del 'dictado' en sus clases. Como subrayó Pereda, el maestro Vitoria había puesto en marcha una pequeña revolución.

"De lo que se trataba era que el profesor permitía que sus alumnos copiaran palabra por palabra sus lecciones, según las iba hilvanado desde la cátedra, de tal manera que se establecía una relación directa entre lo proferido en voz alta y lo que luego circulaba en los apuntes. Pronto se puso de moda esa costumbre y los alumnos acudían a clase con papel y tintero, presionando para que se impusiera ese cambio a pesar de las negativas de las propias autoridades universitarias que argumentaban que supondría el final del ejercicio de la memoria. De hecho, en los estatutos de 1561 se prohibía expresamente su práctica. Finalmente, pese a las reticencias ganaron los estudiantes y el dictado era cosa admitida"³.

Así lo demuestra la tabla de Cervera, donde el artista despliega a los estudiantes sentados en un mobiliario incómodo y poco apropiado para ello, pero dispuestos de papel y pluma para recoger con puntos y comas la lección que pronuncia un fraile desde su cátedra, mientras que sostiene un libro en

² Emilia Montaner López, *Pintura barroca en Salamanca*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca), 1987, p.34. Nos hemos ocupado de ello en Lucía Lahoz, "Puerta de la sala de manuscritos (Martín de Cervera)", en *El Barroco en Salamanca*, eds. José María Martínez Frías, Manuel, Hernández Pérez y Lucía Lahoz, (Salamanca: Junta Castilla y León, 2008), p. 104.

³ Felipe Pereda, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000) p. 135 y ss.

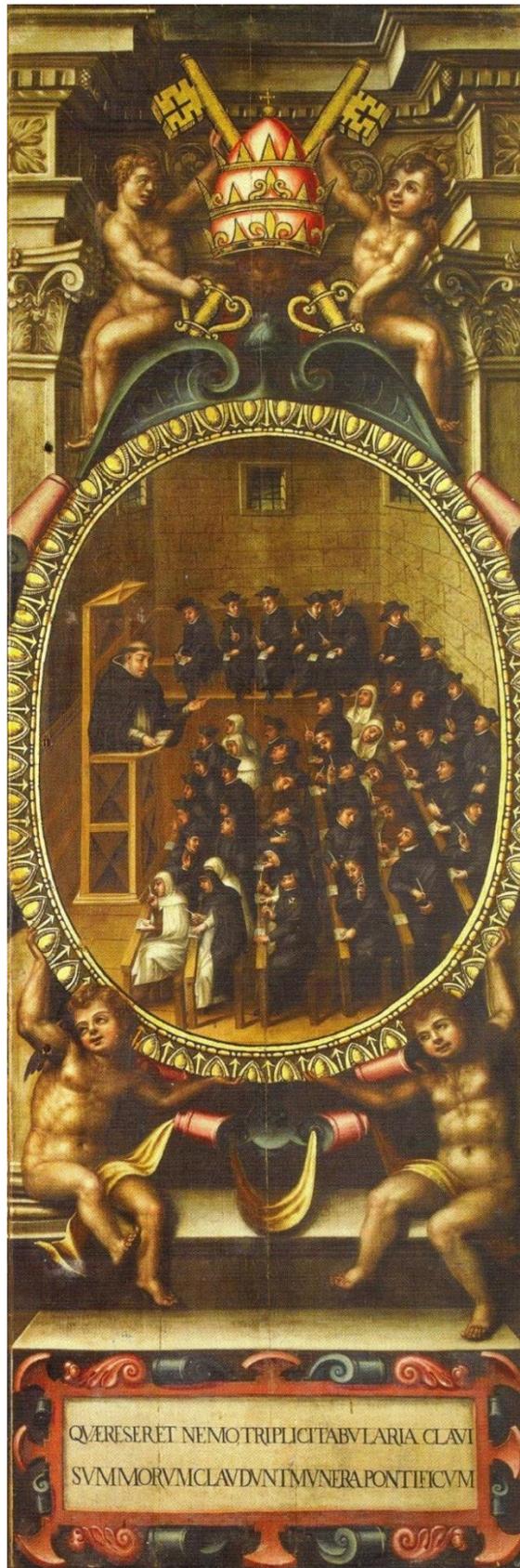


Fig. 1. Martín de Cervera, *Aula de Teología*. Puertas del archivo. Universidad de Salamanca © Foto Santiago Santos.

la mano derecha. Práctica que, según Pereda, es un episodio más en el establecimiento de una civilización del escrito dando al traste con el protagonismo que la oralidad había desempeñado en la cultura medieval⁴. Además, el problema y las reticencias habían afectado principalmente a las clases de Teología, y precisamente es en el general de los teólogos donde se figura la nueva situación. La pintura testimonia que la práctica del apunte es un hecho contrastado y su elección y presencia en las tablas del archivo –una obra promovida por la propia universidad, como se verá– lo corrobora. Se está, en ese caso, ante uno de los valores de la imagen como documento histórico, como también defendió Burke⁵. Asimismo, se trata de un buen ejemplo de su valor como testimonios de las fases pasadas, por medio de las cuales se pueden leer las estructuras del pensamiento y la representación de una determinada época, como sostuvo Burckhardt. Por su parte, Le Goff consideraba que “la imagen juega un doble papel, de documento casi objetivo y de documento del imaginario”⁶. En efecto, a través de las pinturas de Cervera se imagina mejor el discurrir de la vida universitaria en el siglo XVII. Se trata, a fin de cuentas, de aprovechar “las múltiples posibilidades de las imágenes como fuente histórica y como recurso para escribir la historia”, por utilizar las palabras de Mazin Gómez.⁷

El contenido de la figuración del aulario no se limita a lo expuesto, articula una información más amplia. En los respectivos recintos se detectan algunos contrastes con diferencias de alcance que han pasado inadvertidos. Se trata de los generales, así llamadas a las aulas donde se leen las lecciones públicas, por ser comunes a todos los que quisieran entrar a oír en ellas, como declaraba Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*⁸. De partida, la elección de un dominico para dictar la clase de teología delata el protagonismo de los hermanos de Santo Domingo para ocupar esas cátedras, constatada desde sus inicios, que compartían con los franciscanos para acabar finalmente por monopolizarlas. Vestido con el hábito de la orden, se coloca de perfil. En el aula de leyes el profesor figura de frente, va investido de doctor, tocado con el bonete e incluso se recorta su silueta sobre una rica tela, posiblemente de terciopelo, acaso un tapiz que refuerza su significado. No resulta baladí el recurso a tales distinciones, se notarán las diferencias ontológicas entre la figuración de frente y de perfil, me pregunto si tal contraste no responde a modos de composición que sirven para transmitir una dualidad de significados y las diferencias de rango, de posición y de jerarquía, como magistralmente señalara Schapiro⁹.

⁴ Pereda, *Arquitectura elocuente*, p. 135 y ss.

⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, (Barcelona: Crítica, 2001).

⁶ Jacques Le Goff, “Discours de clôture”, *Le Travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire, Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, mai 1987, Louvain-la-Neuve*, (Louvain : Publications de l'Institut d'Etudes Médiévales, 1990) pp. 418-419.

⁷ Oscar Mazin Gómez, “Presentación. Las imágenes y el historiador”, *Relaciones*, 77, Vol. XX, (1999), p. 11.

⁸ Sebastian de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611 entrada aula fol. 104.

⁹ Meyer Schapiro, “Frontal y perfil como forma simbólica” en *Palabras, escritos e imágenes*, (Madrid: Ed. Encuentro, 1996), p. 65.



Fig. 2. Martín de Cervera, *Aula de Leyes*. Puertas del archivo, Universidad de Salamanca, © Foto Santiago Santos.

La representación de las respectivas cátedras también difiere; la de Teología es el mueble con tornavoz, que se ha relacionado con la que todavía se conserva en la actual "aula de Fray Luis", con la que mantiene una comunidad evidente, mientras que para la de cánones se prefiere un púlpito con atril y se trasdosa con el tapiz que subraya la categoría y la dignifica, sabido el significado de la tapicería, tenía el cometido de revestir y dar calidez a los muros, funcionaba como símbolo de estatus, añadiendo capas de sentido e ideología a la arquitectura¹⁰. Las discordancias responden a un interés en subrayar prioridades; que en este sistema de representación las Leyes salen beneficiadas es notable, que por otra parte coincide con la proyección que en esos momentos ha adquirido el Derecho en el estudio salmantino, dado que la universidad del siglo XVI y XVII es una universidad de juristas (Fig. 2).

Las divergencias no resultan azarosas, sino que refuerzan la respectiva trascendencia. Y esas diferencias de frente y perfil deben estar repletas de significado. Los bancales también difieren, para la primera se ha evocado el tipo de pupitre corrido como en el "aula de Fray Luis", que no figuran en la segunda. Sin embargo, ambas tienen en común el banco corrido que anima y acomoda en los muros perimetrales.

La pintura proporciona igualmente datos precisos sobre la naturaleza de los asistentes, con un despliegue de sotanas, manteos y bonetes como prescribía la normativa universitaria. Según ha señalado Rodríguez-San Pedro, se pueden distinguir entre ellos clérigos regulares, estudiantes comunes, o criados con sombrero, caballeros de ordenes militares, algunos colegiales mayores (posiblemente de San Bartolomé) y un rosario de dominicos o trinitarios, bernardos, mercedarios, premostratenses, agustinos y carmelitas¹¹. Sobre el negro dominante de los trajes, las golas blancas y los puños introducen una nota de color, de mayor contraste si cabe.

Las diferencias también afectan a la distribución de los estudiantes: mientras que los aprendices de teólogos se colocan en las más diversas actitudes de frente, de perfil, los futuros canonistas se fijan en su inmensa mayoría de espaldas, apostando por un modelo semiótico repleto de significado. La figura de espalda constituye una metáfora visual de la duda, perfectamente adecuada para la formación de los letrados, no tanto para los teólogos. La normativa universitaria prohibía dar la espalda al profesor, y sin embargo en la figuración del aula de teología sí se fija de esa guisa algún estudiante, introduciendo un tono hasta anecdótico. Todo parece indicar que

¹⁰ Elena Muñoz, "Tapicería troyana en Zamora... 'Y otras cosas añejas que hayan sido de nuestros abuelos y bisabuelos'", en *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, coords. Miguel Anxo Pena González e Inmaculado Delgado Jara, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019), p. 413.

¹¹ Luis Enrique Rodríguez-San Pedro, "Vida estudiantil en el siglo de Oro" en *Estudiantes de Salamanca*, eds. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro y Roberto Martínez del Río, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p. 60.

las respectivas disposiciones, lejos de ser aleatorias, están perfectamente elegidas y cuidadas, dado el contenido que suscriben.

Asimismo, la obra reporta un auténtico documento visual del tipo de aula vigente en el estudio salmantino por ese tiempo. Describe un espacio uniforme, rectangular, con bancos corridos en el centro y también circundando los muros perimetrales para ampliar la capacidad de la audiencia. Modelo y tipología de notable tradición en la universidad salmantina, de hecho, en la documentación en 1378 cuando se inician los arreglos de la primera aula, previa al edificio actual, se formula un tipo similar, como sucede con el adecentamiento para las escuelas de Decreto¹²; lo cual nos habla de una tradición bien asentada, por adecuarse perfectamente a las necesidades funcionales docentes. El ámbito se ilumina con ventanas altas que conforman una suerte de penumbra, que debió ser la habitual del recinto universitario, toda vez que protege y evita la distracción del alumnado.

Esa diferenciación y mayor solemnidad de los canonistas coincide y transcribe la propia dinámica de la universidad en su momento, donde la fama y la proyección recaían en la enseñanza del Derecho, seguida en segundo lugar por la Teología. Ni que decir tiene que esta pintura de las puertas constituye un interesante testimonio documental figurativo que nos ayuda a imaginar el pasado de una manera más viva, cuyo interés se magnifica, si cabe, dada su excepcionalidad.

2. Sobre el programa el iconográfico

Estas aulas acogidas en tondos ovalados, rematados por ovas, lucen cual trofeos sostenidos por puttis, enmarcados en unas arquitecturas suntuosas que otorgan empaque a la composición. Las armas pontificias emblemáticamente expuestas los rematan. Los motivos figurativos descritos se completan con sendas tablas donde se exhiben ostentosamente los escudos coronados de la monarquía, detallados los reinos y circundado por el toisón de oro; se concreta pues una composición ovalada similar a las vecinas. En el que se corresponde con el general de cánones, unos ángeles sujetan las armas heráldicas, los de la parte superior portan la corona de olivo, una cuerda y una espada, en los inferiores señalan un yelmo; acaso haga alusión a la formación de grandes hombres al servicio de la corona, siguiendo los recursos de la emblemática. De hecho, la espada es el símbolo de la justicia. Para el segundo, aquel que coincidía con el aula de teología, está rematada por la alegoría de la Fe (Fig. 3).

¹² Nos hemos ocupado de ello en Lucía Lahoz, "La primera imagen universitaria salmantina, ¿Entre la vindicación pontificia y la poética mudéjar?", en *Imagen, contextos morfológicos y universidades. Miscelánea Alfonso IX*, eds. L. E. Rodríguez San Pedro-Bezares y J. L. Polo Benito, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012), pp. 69-119.

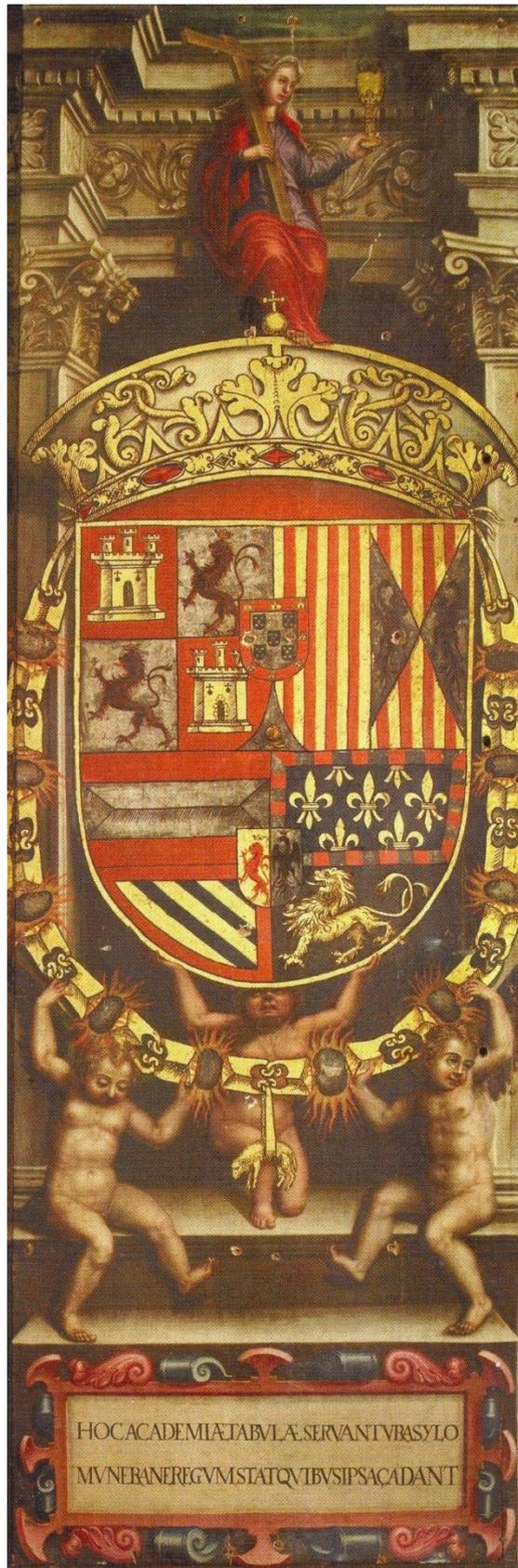


Fig. 3. Martín de Cervera, *Escudo real trasdosado por la alegoría de la Fe*. Puertas del archivo. Universidad de Salamanca, © Foto Santiago Santos.

No hay unanimidad a la hora de definir el sentido del trasunto iconográfico. Se ha interpretado como el escudo de la universidad y las armas reales, según ya señalará Huarte: "en unas puertas se representa las armas reales y el escudo de la universidad y con las armas pontificias en la parte superior y en la inferior siguiendo los usos de la sigilografía el emblema alusivo al organismo al que se otorgaban"¹³. Se notará cómo, ya Huarte, lo describe como el escudo universitario, pero con cierta ambivalencia apela al concepto sigilar y lo introduce en la definición. De todos modos, la importancia concedida a esas escenas didascálicas ha impedido interpretarlo en su totalidad, si bien Jaramillo lo suponía como el escudo universitario: "En realidad lo que se representa no es sino el escudo de la universidad, desglosado con una finalidad muy clara, a un lado la autoridad pontificia sobre el estudio y los estudiantes y al otro el amparo regio"¹⁴.

A pesar de la insistencia en interpretarlo como la representación del escudo universitario, como ya señaló Domínguez Casas, la academia salmantina no tuvo escudo, sino que fue el registro sigilar, más o menos desarrollado el que sirvió como medio de identificación¹⁵. La composición elegida coincide con los motivos icónicos que componen la representación del sello universitario, si bien, dada la naturaleza del soporte, se apuesta por un modelo narrativo y duplicado. Sin embargo, se modifica el motivo sigilar figurado, se abandona el primer modelo presidido por el papa, con las armas pontificias y reales, para elegir el segundo tipo donde la autoridad papal es sustituida por el profesor en la cátedra, como figuraba en algunos sellos del siglo XVI, donde se prefiere al catedrático dictando la *lectio*. Tal vez la modificación venga impuesta por el mayor protagonismo de la monarquía. Transformaciones que, más allá de una simple variación, articulan modelos de intención y en ellas pervive parte de la historia universitaria. Ese poder de la Corona en las tablas queda perfectamente resaltado.

A la imaginería real se le concede un mayor protagonismo en la composición: la heráldica de la monarquía ha perdido ese papel secundario y, por tamaño, queda en el centro del conjunto, compartiendo espacio con las aulas (Fig. 4). Las armas pontificias rematan las escenas docentes. Se concreta así una alusión extraordinaria a los respectivos poderes y el significado de ambos. Esos elementos integran y componen en su totalidad el sello universitario, si bien exhiben un desarrollo narrativo más amplio, pero, al fin y al cabo, da buena cuenta del peso icónico del registro sigilar.

¹³ Amalio Huarte y Echenique, *El archivo universitario de Salamanca*, (Salamanca: Ateneo, 1916), p. 8; Agustín Vivas, "El Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca: Historia y procedencias documentales", *Documentación de las ciencias de información*, nº. 22, (1999), p. 123.

¹⁴ Miguel Ángel Jaramillo Guerreiro, "El Archivo de la universidad de Salamanca: Historia de una larga gestación", en *Fuentes, archivos y bibliotecas para una historia de las universidades hispánicas*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014), p.179.

¹⁵ Rafael Domínguez Casas, *Imago pintiana. Heráldica, Emblemas y Fastos de la Universidad de Valladolid*. (s. XVI-XXI), (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012), p. 45.



Fig. 4. Martín de Cervera, *Heráldica real*. Puertas del archivo. Universidad de Salamanca, © Foto Santiago Santos.

Hasta donde llegan mis noticias no se había reparado en la figura de la Fe que trasdosa el emblema real, imagen alegórica que acaso ha de relacionarse con las disputas vigentes y los preceptos que se defienden desde la Universidad, muy implicada en los problemas dogmáticos. O tal vez vendría a subrayar la condición pontificia de la institución. Incluso, dado el significado polisémico de las imágenes, pueden contemplar ambos cometidos semánticos. Dada su ubicación, timbrando las puertas del archivo, quizás refiera su misma función: la alegoría de la fe desempeña la labor de legitimar los documentos custodiados; piénsese que el acto de validar un documento se denomina también “dar fe”.

3. A propósito de la epigrafía

En la parte inferior precisamente debajo del aula de teología y de la alegoría de la Fe, corren unas inscripciones, que constituyen en el sentido literal y metafórico las peanas que sostienen toda la composición, plenas de intención, de hecho. La inscripción apuesta por la grafía latina y letras capitales, se han traducido:

Quae referet nemo triplici tabularia clavi summorum claudunt munera pontificum. [Los archivos que nadie llevaría consigo custodian bajo tres llaves los servicios de los sumos pontífices]

Hoc academia tabulae servantur asylo munera ne regum stat quibus ipsa cadant. [Los registros son conservados por la academia en este lugar inviolable para que no sucumban los privilegios de los reyes en los que ellos se apoyan]

Por su parte, González de Dios confirma la existencia de otras inscripciones:

*Aeratis oculis chartas academia servat munera ne regum stat quibus ipsa cadant*¹⁶. [La academia mantiene intactos los papeles en ricas arquillas para que no sucumban los privilegios de los reyes en los que se apoyan]¹⁷

De partida, la inscripción confirma su carácter inviolable y lo adscribe a un determinado lugar. Refleja igualmente su condición permanente. El término *Munera* puede aludir tanto a los favores como a los servicios. Y en otro orden de cosas, estas inscripciones solo son visibles cuando se abren las puertas, nótese que es en ese momento entonces cuando pueden extraerse los documentos; actúan por tanto como una advertencia y una exhortación.

¹⁶ Juan González de Dios, *Index contractus iconem et incriptiones exhibens, quae visuntur in aedibus Salmanticensis Academiae, omnium maximae*, (Salamanca: Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, 1759), p. 15.

¹⁷ Traducción de la doctora Inmaculada Delgado Jara, a la que agradezco infinitamente su ayuda.

Conviene “recordar” el valor de la inscripción, constituye un elemento visual, antes que verbal: se da a ver antes que a leer. El recurso al epígrafe delata un evidente valor simbólico, era un símbolo de solemnidad, de ostentación y de poder. Fijada por escrito, es un vehículo de naturaleza perdurable que no sólo tiene trascendencia en el momento concreto, sino que se transmite para generaciones futuras. En efecto, la escritura además de registrar un mensaje verbal, por estar hecha de signos, es un sistema visual desde un punto semiológico¹⁸. Posee una función figurativa. La inscripción se coloca en principio en el dominio de lo visual y lo sensible. El texto conmemora y perpetúa la finalidad del mueble, nos informa de su función de archivos y de la naturaleza de los legajos que custodia. Además, la inscripción suscribe un cometido de memoria, un carácter representativo y hasta historiográfico. Un análisis detallado de su contenido denota cómo pivotan ahí los valores de la Universidad salmantina, la condición papal, su autonomía y el apoyo real. La epigrafía actúa como recuerdo, sutilmente trabada y grafiada para que perdure.

De su significado da buena cuenta su destino: las puertas del armario del archivo. De hecho, González de Dios lo identifica como *Universitatis Chartophylacium*¹⁹. Se trata en definitiva de aquel lugar donde se guardan y se custodian las esencias de la universidad, y por otra parte las imágenes registran figurativamente esos fundamentos.

En atención a los motivos iconográficos fijados se ha de subrayar el paralelismo que se denota con los ejes centrales de la Portada Rica de la Universidad. En efecto, en ese tapiz petrificado que es la portada se asiste también a la conmemoración de las figuras que han contribuido a su fundación y expansión, los Reyes Católicos en el tondo, con valor emblemático, el escudo del emperador, con carácter heráldico, y en la parte superior la figuración *ad vivum* del sello universitario, solución que responde a una retórica visual persuasiva y que se podría definir como una escena diplomática, por fijar no solo una carta de partida y también su imaginería habría de desempeñar la misma función que un documento, sellar un pacto²⁰. Precisamente este mensaje es el que se promulga en la figuración de las puertas del archivo, dispuesto en todos los registros modales, narrativo, emblemático, heráldico, alegórico y epigráfico. Si la hipótesis se confirma se concretan una serie de relaciones intervisuales, donde unos elementos remiten a otros y de la suma de ellos se entiende y se forja la imagen institucional y su desarrollo a lo largo del tiempo.

¹⁸ Armando Petrucci, *La escritura. Ideología y representación*, (Buenos Aires: Ampersand, 2013).

¹⁹ González de Dios, *Index contractus iconem*, p. 15.

²⁰ Lucía Lahoz, “La portada Rica. Un tapiz petrificado”, *Universitas. Las artes ante el tiempo. Actas del XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, en prensa)

4. En torno a su destino y autoría

La información de la Universidad precisa una serie de movimientos en relación al Archivo, desde 1604 se detectan algunas medidas en esa dirección, en 1604 el claustro encomienda la tarea a Bartolomé Cornejo siendo su hermano Pedro quien le sustituya a su muerte. Se trata de un maestro en Teología, que en 1606 encarga el armario al carpintero Cristóbal de Tolosa, terminado para 1608. De los años 1610 y 1611 se conservan libranzas a favor de Martín de Cervera, pintor y vecino de Salamanca, para el adorno y las armas que pintaba en el archivo²¹. El claustro de diputados de 16 de marzo de 1613 acuerda pagar el salario al pintor Martín de Cervera que "por mandato del M(aestr)o Pedro Cornejo ha pintado el dicho archivo poniendo las armas de la Universidad y su Majestad y otras causas"²². En 1614 aún no se había solucionado el asunto, lo que ha motivado el problema de la cronología y la frecuencia de fecharlo en 1614. De todos modos, del dato se infiere que dado el protagonismo de Pedro Cornejo en la organización del archivo y por su formación, tal vez, sea el promotor del programa iconográfico, o por lo menos uno de ellos. De hecho, como sugiere Teresa Santander ya en 1610 actuaba como comisario.

Su misma ejecución supone un cambio trascendental en cuanto a los ámbitos de custodia del archivo, se supera el modelo arca que había regido desde el principio para adoptar el armario con cajones, buen ejemplo de esos cambios que el aumento de la documentación y la burocracia trajo consigo. Una situación equiparable se constata en el campo de los libros, donde se pasa de las arcas a muebles o librerías propiamente dichas; piénsese en el caso del Colegio de Anaya²³ o en las noticias del mismo fundador el arzobispo Anaya.²⁴

La historiografía las ubica de modo habitual en la sala de manuscritos, pero una interpretación más apurada ha de contemplar su emplazamiento original. Como ha afirmado Jaramillo: "La realización del nuevo mueble y su instalación en un local seguro dedicado exclusivamente para archivo, unido al inventario previo realizado, son todos signos de la madurez que había alcanzado el archivo universitario"²⁵. No es fortuito que originalmente estuviese custodiada en la casa del bedel, y en efecto para ahí se hace el armario y las puertas; en el sentido estricto se trata del archivo universitario y con un espacio propio y específico para él. De partida su condición coincide

²¹ Teresa Santander, "El Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca hasta los procesos de informatización", *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, T. IV ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009), p.53.

²² *Libro de Claustro* A.U.S.A. 80 fol., 47 r, citado en Vivas, *El archivo*, p. 124, nota 33.

²³ Jorge Jiménez López, "Los espacios del libro en el Colegio Mayor de San Bartolomé" en *Espacios en la Edad Media y en el Renacimiento*, ed. María Morrás, (Salamanca: Publicaciones de la Semyr, 2018), pp. 211-224 y Jorge Jiménez López, *Libros y primer Humanismo en Salamanca. Inventarios y ámbitos del patrimonio librario del Colegio Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca entre 1433 y 1440*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020).

²⁴ Véase Lucía Lahoz, "Patronato, gusto y devoción del arzobispo de Anaya" en *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José María Martínez Frías*, eds. Lucía Lahoz y Manuel Hernández Pérez, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015), pp. 298-299.

²⁵ Jaramillo Guerreiro, *Archivo*, p.179.

con el carácter de tesoro, que entronca con lo romano, vigente a través del mundo hispano medieval. No obstante, es necesario subrayar la idea indicada que, precisamente, pone el foco en que estas pinturas solo eran visibles cuando se abrían las puertas del archivo. Como ya señalara Jaramillo: "Nos dejan bien claras algunas de las características del archivo: su carácter secreto, especialmente protegido y su función primordial de garantizar con esos documentos los privilegios del estudio, sustentados en los poderes reales y pontificios"²⁶.

Sin duda, las figuraciones elegidas constituyen el sello universitario, con un despliegue inusitado. La pintura solo es visible cuando el mueble se abre, y habría que apelar al ritual de apertura que, como señala Didi-Huberman, responde al ceremonial aurático, en relación con la dramaturgia ritual de apertura y cerramiento de los retablos²⁷. Por otro lado, cuando se abren las puertas, lo primero que se lee es ese carácter inviolable de los legajos. Pero no me resisto a señalar que cuando éstas se cierran, la mayoría de las veces, los motivos fijados, es decir, el sello universitario, viene a sellar el archivo, en el sentido real y metafórico. De ninguna manera me parece fortuito que, primero en el arca y luego en el armario, se debía guardar el sello de la universidad salmantina como estipulaban las constituciones de Benedicto XIII. Y así tenemos las dos caras del sello: la matriz y su impronta custodiando el archivo, subrayando la esencia misma de la institución universitaria.

Y en la casa del bedel se localizó el armario hasta 1719, donde se traslada a un cuarto recientemente habilitado, contiguo al salón grande de la biblioteca o librería antigua, hoy conocido como sala de manuscritos e incunables²⁸. No será tampoco ese el emplazamiento definitivo, en 1845 se ubicará en la planta baja de la capilla del Hospital del Estudio²⁹. Relativa importancia contiene los datos que confirma Peña Fernández quien describe dos armarios antiguos "donde están pintados, acaso por Juan de Flandes, dos cátedras con sus alumnos y profesores y dos escudos de armas reales de la casa de Austria. La cajonería interior, que es muy elegante y está forrada de chapa, está adornada, con agradables pinturas al óleo, que representan flores y pájaros y recuerda el arte oriental"³⁰. De su significado e importancia da buena cuenta el hecho de que se atribuya a Juan de Flandes; fiel testimonio de su consideración. Finalmente, termina su periplo en los años 1944 cuando vuelve a la sala de manuscritos e incunables, en la remodelación provocada

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Georges Didi-Huberman, *L'imagen ouvert, Motifs de l' Incarnation dans les arts Visueles*, (Paris : Gallimard, 2007), p. 44.

²⁸ Vivas, *Archivo*, p. 124.

²⁹ Santander, *Archivo*, p. 59.

³⁰ Teodoro Peña Fernández, "Archivo", *Guía de Salamanca*, 2 ed. Imprenta de Manuel Hernández 1904, (1ª ed. 1890), p. 55-56. Citado en Vives, *Archivo*, p. 125, nota 41.

por la devolución de los fondos librarios, hasta ese momento en el Palacio Real de Madrid.³¹

Algunos datos repetidos por la historiografía han de revisarse. Generalmente se otorga a esta obra la fecha de 1614, que necesariamente ha de matizarse, dado que el 13 de marzo el claustro universitario acuerda pagar el salario al pintor Cervera, *que por mandato del M(aestr)o Pedro Cornejo (...) ha pintado el dicho archivo, poniendo las armas de la Universidad de su majestad y otras cosas*³². Por tanto, ha de desecharse esa fecha de 1614, sin ninguna duda la obra estaba acabada para el 1613, como la documentación ratifica. Una situación equiparable se constata en el emplazamiento original: hoy se dice sin más precisiones que está en la sala de incunables de la Universidad de Salamanca, si bien ese no fue su sitio hasta 1769, pues originalmente se colocó el armario y por tanto el archivo en la casa del bedel. Luego en la sala baja de la capilla del Hospital para, a partir de 1944, volver a instalarse en la sala de manuscritos e incunables. El dato resulta indicativo de esa necesidad de un esfuerzo de contextualización si se aspira a apurar una idea más exacta del verdadero cometido de estas obras, hoy consideradas artísticas pero que, en su momento, desempeñaron un papel extraordinario que venía a sancionar su verdadero sentido.

En definitiva, con estas puertas del archivo estamos ante un auténtico documento figurativo que detalla la historia universitaria salmantina, imprescindibles para la construcción del relato institucional. Figuración que por todo lo dicho nos proporciona una información preciosa sobre el propio devenir de la universidad, el desarrollo de sus clases y la condición secreta del archivo.

³¹ Sobre el traslado de los fondos, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. vol. II. Manuscritos 1680-2777*, eds. Óscar Lilao Franca, & Carmen Castrillo González, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002), p. 14.

³² Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca, *Libro de Claustros*, 80, fol. 47.

Bibliografía:

Burke 2001: Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, (Barcelona: Crítica, 2001).

Catálogo de manuscritos 2002: *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, vol. II. Manuscritos 1680-2777*, Óscar Lilao Franca, & Carmen Castrillo González, eds., (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002).

Didi-Huberman 2007: Georges Didi-Huberman, *L'imagen ouvert, Motifs de L' Incarnation dans les arts Visueles*, (Paris: Gallimard, 2007).

Domínguez Casas 2012: Rafael Domínguez Casas, *Imago pintiana. Heráldica, Emblemas y Fastos de la Universidad de Valladolid (s. XVI-XXI)*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012).

González de Dios 1759: Juan González de Dios, *Index contractus iconem et incriptiones exhibens, quae visuntur in aedibus Salmanticensis Academiae, omnium maximae*, (Salamanca: Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, 1759).

Huarte y Echenique 1916: Amalio Huarte y Echenique, *El archivo universitario de Salamanca*, (Salamanca: Ateneo, 1916).

Jaramillo Guerreiro 2014: Miguel Ángel Jaramillo Guerreiro, "El Archivo de la Universidad de Salamanca: Historia de una larga gestación", en *Fuentes, archivos y bibliotecas para una historia de las universidades hispánicas*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014), pp. 161-192.

Jiménez López 2018: Jorge Jiménez López, "Los espacios del libro en el Colegio Mayor de San Bartolomé", en *Espacios en la Edad Media y en el Renacimiento*, ed. María Morrás, (Salamanca: Publicaciones de la Semyr, 2018), pp. 211-224.

Jiménez López 2020: Jorge Jiménez López, *Libros y primer Humanismo en Salamanca. Inventarios y ámbitos del patrimonio librario del Colegio Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca entre 1433 y 1440*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020).

Le Goff 1990: Jacques Le Goff, "Discours de clôture", en *Le Travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, mai 1987, Louvain-la-Neuve, (Louvain: Publications de L'Institut d'Etudes Médiévales, 1990) pp. 413-424.

Lahoz Gutiérrez 2008: Lucía Lahoz Gutiérrez, "Puerta de la sala de manuscritos (Martín de Cervera)", en *El Barroco en Salamanca*, eds. José María Martínez Frías, Manuel Hernández Pérez y Lucía Lahoz, (Salamanca: Junta Castilla y León, 2008), p. 104.

Lahoz Gutiérrez 2012: Lucía Lahoz Gutiérrez, "La primera imagen universitaria salmantina, ¿Entre la vindicación pontificia y la poética

mudéjar?", en *Imagen, contextos morfológicos y universidades. Miscelánea Alfonso IX*, eds. L. E. Rodríguez San Pedro-Bezares y J. L. Polo Benito, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012), pp. 69-119.

Lahoz Gutiérrez 2014: Lucía Lahoz Gutiérrez, "La imagen de la universidad Pontificia" en *La universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, eds. Miguel Anxo Pena González y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014), pp. 483-532.

Lahoz Gutiérrez 2015: Lucía Lahoz Gutiérrez, "Patronato, gusto y devoción del arzobispo de Anaya" en *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José María Martínez Frías*, eds. Lucía Lahoz y Manuel Hernández Pérez, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015), pp. 298-299.

Lahoz Gutiérrez (2021): Lucía Lahoz Gutiérrez, "La portada Rica. Un tapiz petrificado", en *Universitas. Las artes ante el tiempo. Actas del XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, en prensa)

Mazin Gómez 1999: Óscar Mazin Gómez, "Presentación. Las imágenes y el historiador", *Relaciones*, 77, Vol. XX, (1999), pp. 11-14.

Montaner López 1987: Emilia Montaner López, *Pintura barroca en Salamanca*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1987).

Muñoz Gómez 2019: Elena Muñoz Gómez, "Tapicería troyana en Zamora... 'Y otras cosas añejas que hayan sido de nuestros abuelos y bisabuelos'", en *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, coords. Miguel Anxo Pena González e Inmaculado Delgado Jara, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019), pp. 410-437.

Petrucci 2013: Armando Petrucci, *La escritura. Ideología y representación*, (Buenos Aires: Ampersand, 2013).

Pereda Espeso 2000: Felipe Pereda Espeso, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000).

Rodríguez-San Pedro 2001: Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, "Vida estudiantil en el siglo de Oro" en *Estudiantes de Salamanca*, eds. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Roberto Martínez del Río, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p. 60.

Santander Rodríguez 2009: Teresa Santander Rodríguez, "El Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca hasta los procesos de informatización", en *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, T. IV (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009), pp. 51-82.

Schapiro 1996: Meyer Schapiro, *Palabras, escritos e imágenes*, (Madrid: Ed. Encuentro, 1996).

Vivas Moreno 1999, Agustín Vivas Moreno, "El Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca: Historia y procedencias documentales", en *Documentación de las ciencias de información*, nº 22, (1999), pp. 117-148.

Recibido: 23/03/2021

Aceptado: 28/04/2021



Jusepe Leonardo y la decoración de arquitecturas efímeras en la iglesia de Santa María la Real de la Almudena*

Jusepe Leonardo and the Decoration of Ephemeral Architectures in the Church of Santa Maria la Real de la Almudena

José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli¹

Museo Nacional del Prado

Resumen: Se documenta la participación de Jusepe Leonardo (Calatayud, 1601-Zaragoza, ca. 1653) en la realización de pinturas para los monumentos de Semana Santa en la antigua iglesia de la Almudena de Madrid y se estudia el proceso de fabricación de estas arquitecturas desde 1632, en el que intervinieron diferentes maestros. A través de los pagos recogidos en los libros de cuentas de la fábrica de la iglesia, se añaden al catálogo del pintor dos nuevas obras, hoy perdidas, con los temas de la *Flagelación de Cristo* y la *Oración en el huerto*, encargadas para el monumento de 1633.

Palabras clave: Jusepe Leonardo; Santa María de la Almudena; monumento de Semana Santa; arquitectura efímera; *Flagelación de Cristo*; *Oración en el huerto*.

Abstract: In this paper we document the participation of Jusepe Leonardo (Calatayud, 1601-Zaragoza, ca. 1653) in the execution of paintings for the Holy Week monuments in the old church of Santa Maria de la Almudena (Madrid), as well as the manufacturing process of these architectures since 1632, in which different masters intervened. Through the payments registered in the church ledgers, we add two

* Deseo expresar mi agradecimiento a los doctores Ismael Gutiérrez Pastor y David García Cueto por su inestimable ayuda en la preparación de este artículo. También quiero agradecer a María Cristina Tarrero Alcón, directora del Museo de la Catedral de la Almudena, Juan Triviño Fernández, director del Archivo Diocesano de Toledo y al personal del Archivo Histórico Nacional, en especial a Almudena Pedrero Pérez, responsable del Departamento de Referencias, por su amabilidad y colaboración a lo largo de mi investigación. Por último, agradezco a los evaluadores de la revista por sus acertados comentarios y sugerencias.

¹  <http://orcid.org/0000-0003-0429-2963>

works to the painter's catalogue, commissioned for the 1633 monument: the *Flagellation of Christ* and the *Agony in the Garden*, both works long since lost.

Keywords: Jusepe Leonardo; Santa Maria de la Almudena; Holy Week monument; ephemeral architecture; *Flagellation of Christ*; *Agony in the Garden*.

1. Introducción

Entre las múltiples manifestaciones artísticas que conforman la denominada arquitectura efímera de la Edad Moderna, los monumentos de Semana Santa se diferencian por haber sido realizados con una clara voluntad de perdurar. Elaborados con armazones de madera, lienzos, escayolas y otros materiales ligeros, eran contruidos pensando en la reutilización de sus estructuras y decoraciones durante el mayor periodo de tiempo posible. Año tras año se armaban en el interior de las iglesias para acoger, -a partir de la *Missa in Coena Domini* del Jueves Santo y hasta el día de Viernes Santo-, la reserva de la Eucaristía, dentro de un ambiente escenográfico pleno de alusiones a la Pasión y muerte de Cristo. Una vez concluida la celebración, las máquinas decorativas y tramoyas de Semana Santa se desmontaban y recogían en dependencias de la iglesia, esperando los arreglos y *aderezos* que al año siguiente ocultarían los deterioros ocasionados por sus reiterados traslados y manipulaciones.

Su particular naturaleza, a mitad de camino entre la arquitectura efímera y la vocación de permanencia, junto con la escasez de estudios monográficos hasta épocas bastante recientes, ha motivado que estas arquitecturas desmontables gocen tradicionalmente de una consideración menor. Esto contrasta con la importancia conferida a las edificaciones festivas diseñadas con motivo de entradas triunfales y proclamaciones de reyes, así como las exequias y túmulos funerarios, de fuerte tradición en los distintos territorios bajo el dominio de la Casa de Austria, que han recibido mayor atención por parte de la historiografía.

Bonet Correa, en su trabajo fundamental sobre la arquitectura efímera en España, destacó el carácter ambiguo, entre efímero y temporal, de los monumentos de Semana Santa, a los que dedicó una breve mención junto al resto de decoraciones provisionales diseñadas para festividades religiosas como el Corpus Christi, los traslados de reliquias, la canonización de santos, las procesiones y los altares callejeros². Además de esta aproximación general, en las últimas décadas han visto la luz diferentes estudios sobre ejemplos concretos repartidos por toda la geografía española, muy

² Antonio Bonet Correa, "La arquitectura efímera del Barroco en España", *Norba*, 13, (1993), pp. 23-70.

numerosos en Galicia³, País Vasco⁴, Navarra⁵ y Aragón⁶, así como nuevas aportaciones sobre los monumentos de las catedrales de Barcelona⁷, Segovia⁸, Toledo -diseñado y realizado por Francisco Rizi con la colaboración de Carreño de Miranda, Escalante y Dionisio Mantuano⁹- o Sevilla¹⁰. Estas investigaciones ayudan a sentar las bases de un conocimiento cada vez más amplio sobre las arquitecturas efímeras de Semana Santa en nuestro país. De todos ellos destaca, por su aparato crítico y teórico, la aportación de Calvo Ruata y Lozano López sobre el ámbito aragonés, con una definición del monumento, sus usos y funciones, distintas tipologías y principales programas iconográficos¹¹.

En el caso madrileño cabe citar la tesis doctoral de Tarrero Alcón sobre la historia y el patrimonio artístico de la iglesia de Santa María la Real de la Almudena. En este trabajo, imprescindible para cualquier aproximación sobre el mencionado edificio y sus bienes artísticos, la autora expone la creación de arquitecturas efímeras en la iglesia, con especial detenimiento en la preparación de la fiesta del Corpus Christi, ofreciendo también importantes

³ Fernando González Suárez, "Las pinturas del monumento de Semana Santa de Beade", *Porta da aira*, 1, (1988), pp. 121-129; Fernando González Suárez, "Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade", *Porta da aira*, 2, (1989), pp. 233-235; Francisco Xavier Novo Sánchez, "El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui ¿arte efímero?", en *Las artes y la arquitectura del poder*, coord. Víctor Mínguez Cornelles, (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2013), pp. 2653-2672.

⁴ Julen Zorrozuza Santisteban, "El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)", *Ondare*, 21, (2002), pp. 257-272; Fernando R. Bartolomé García, "Patrimonio recuperado: el monumento de Semana Santa de la Iglesia de Heredia", *Akobe*, 4, (2003), pp. 64-68.

⁵ Pedro Luis Echeverría Goñi, "Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa", *Príncipe de Viana*, 51, 190, (1990), pp. 517-532; Sara González Bravo, "En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra", *Príncipe de Viana*, 77, 265, (2016), pp. 641-660.

⁶ Juan Francisco Esteban Lorente, "La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza", *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, 2, 1, (1976), pp. 97-104; María del Carmen Morte García, "Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI", *Artigrama*, 3, (1986), pp. 195-214; Juan Monzón Gasca, "Un proyecto de realidad aumentada para la difusión de la capilla del monumento de La Seo de Zaragoza: aplicación de técnicas de documentación gráfica y geométrica basadas en la ingeniería inversa", *Ars & Renovatio*, 3, (2015), pp. 166-191; María Belén Ibáñez Abella, "Los cantorales y la librería del Coro en la Seo de Zaragoza: nuevas aportaciones documentales para el estudio de la reforma de la capilla de San Marcos y el monumento, a comienzos del siglo XVIII", *Artigrama*, 34, (2019), pp. 357-390.

⁷ Joan Bosch i Ballbona y Carles Dorico i Alujas, "El monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, de 1735", *D'art*, 17, (1992), pp. 253-260; Santiago Mercader Saavedra, "Descubiertas las esculturas del antiguo monumento de Semana Santa de la catedral de Barcelona (1735)" en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, 2008, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009).

⁸ María Jesús Quesada, "El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia", *Estudios segovianos*, 44, 101, (2001), pp. 303-320.

⁹ Juan Nicolau Castro, "Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII", *Archivo español de arte*, 62, 246, (1989), pp. 216-219; Amelia López-Yarto Elizalde, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la catedral de Toledo", en *Estudios de platería: San Eloy 2006*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), pp. 379-400; Eduardo Lamas-Delgado, "Monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo, h. 1668", en *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Madrid-Florenca: Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi, 2016), pp. 208-209, nº 96.

¹⁰ José Antonio García Hernández, "Las imágenes escultóricas del monumento de la catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", *Atrio*, 1, (1989), pp. 43-60; José Antonio García Hernández, "El montaje del monumento eucarístico de la catedral de Sevilla en 1692", *Atrio*, 2, (1990), pp. 71-80; Alfredo J. Morales, "Un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 6, (1993), pp. 157-167.

¹¹ José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano López, "Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)", *Artigrama*, 19, (2004), pp. 95-137.

datos sobre el monumento de Semana Santa a partir de la década de 1640, sin abordar la labor que tuvo Jusepe Leonardo en los años anteriores¹².

Entre las principales aportaciones documentales sobre artistas que diseñaron y realizaron monumentos pascuales en Madrid destacan los trabajos de Barrio Moya y Puerta Rosell dedicados a Sebastián de Benavente y la traza del monumento del convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel¹³, aspecto que más tarde estudiaría en profundidad Cruz Yábar¹⁴, así como el artículo de Aterido Fernández sobre el monumento de José de Churriguera para el monasterio de la Encarnación¹⁵. Ambos ejemplos de monumentos documentados en Madrid se corresponden con la segunda mitad del siglo XVII: el de Sebastián de Benavente en el año 1667 y el de José de Churriguera en 1699. Hasta ahora, uno de los primeros monumentos de los que se tenía noticia en la villa y corte era el diseñado por Alonso Cano para el convento de San Gil, del que nos hablan Lázaro Díaz del Valle y Palomino¹⁶, y que Cruz Yábar sitúa entre los años 1638 y 1642¹⁷.

La documentación conservada en los libros de fábrica de Santa María de la Almudena, fechable entre 1632 y 1737, nos permite acercarnos, -dentro de las limitaciones que impone el seguimiento de unas cuentas y gastos-, al proceso anual de creación y remodelación de un monumento de Semana Santa desde los primeros años de la década de 1630¹⁸. A través del presente artículo se pretende documentar la elaboración y decoración de este tipo de arquitectura efímera en Madrid, con encargos a diferentes artistas y con especial atención al importante papel que desempeñó Jusepe Leonardo en los años 1632-1639.

¹² María Cristina Tarrero Alcón, *Santa María la Real de la Almudena: dos siglos y medio de arte e historia (1638-1868)*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2007). Sobre las celebraciones del Corpus Christi en la Almudena véase pp. 73-93; sobre el monumento de Semana Santa véase pp. 66-70.

¹³ José Luis Barrio Moya, "Sebastián de Benavente y el monumento de Semana Santa del convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel en Madrid", *Recollectio: annuarium historicum augustinianum*, 25-26, (2002-2003), pp. 199-206; María Fernanda Puerta Rosell, "Noticias sobre la vida y obra de Sebastián de Benavente: monumento de Semana Santa para el convento de Santa Isabel de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 43, (2003), pp. 553-566.

¹⁴ Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2013), pp. 381-384 principalmente. El autor atribuye también a Sebastián de Benavente el diseño del monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de San Juan en Madrid, que se construyó poco antes del de Santa Isabel y sirvió como modelo para este último (pp. 215-216).

¹⁵ Ángel Aterido Fernández, "Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, (1995), pp. 19-31.

¹⁶ David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008), pp. 331-332; Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica, III, El parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Aguilar, 1947), p. 987.

¹⁷ Cruz Yábar, *Arquitecto Sebastián de Benavente*, p. 383; José Manuel Cruz Valdovinos, "Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV", en *Alonso Cano. La modernidad del siglo de oro español*, (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2002), pp. 85-86.

¹⁸ Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero secular regular, libro 8249 (cuentas entre 1632 y 1677) y libro 8247 (cuentas entre 1677 y 1737).

2. La construcción y decoración de monumentos en la iglesia de Santa María de la Almudena (1632-1737)

Las cuentas de la iglesia de Santa María recogen la creación de un monumento nuevo en el año 1632¹⁹, construido con una estructura de madera y organizado a base de columnas, arcos y numerosos paños de lienzo que fueron completamente decorados con pinturas. También destacaba, dentro de esta obra, el papel de la luz y los efectos visuales, a través del empleo de superficies doradas, velas y vidrio, que contribuían a generar una apariencia de magnificencia acorde con la conmemoración de los episodios de la Pasión y muerte de Cristo. En primer lugar se procedió a la construcción del armazón de madera, en el que intervinieron los carpinteros Juan de Baltierra, Manuel de Peralta, Domingo Rodríguez y Ambrosio de Cuelles, junto al ensamblador Juan Bautista²⁰. Los trabajos para la creación de esta estructura ocuparon a los carpinteros y al maestro ensamblador durante casi un mes. Se pagaron 224 reales por las maderas, tablas y alfarjías necesarias, con la justificación de que el gasto estaba bien empleado ya que "el monumento sirve para adelante"²¹. Se evidencia así la voluntad de la fábrica de la iglesia de hacer una edificación duradera, que pudiera ser reutilizable durante años sucesivos.

A continuación, se emplearon otros 206 reales en la compra de 86 varas de lienzo de diferentes precios para las pinturas que cubrirían las columnas y los arcos²². Para la realización de esta decoración se pagaron 440 reales a "Josephe Leonardo pintor, por él y sus oficiales, del tiempo que se ocuparon en pintar todo lo necesario para el monumento de dicho año"²³. También se pagaron 16 reales a un oficial de Jusepe Leonardo "por renovar la tramoya de luces del monumento y refrescar los colores y oropel y bidrio"²⁴.

En efecto, los elementos lumínicos para ensalzar los aspectos visuales de la obra y generar una fuerte impresión en el espectador estaban muy presentes en la concepción general de los monumentos de Semana Santa. Entre los últimos pagos por el de 1632 encontramos "quarenta y nueve reales que gastó en bidrio bufado y oropel", lográndose así superficies brillantes a través del dorado y espolvoreado de vidrio sobre algunas partes de la estructura, que reflejarían la luz de los candiles y velas²⁵. En artilugios de iluminación se emplearon otros 16 reales, pagados por los "canones y

¹⁹ AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 10v-13v.

²⁰ AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 12-13. Sobre este ensamblador, citado en la documentación como Juan Baptista, cabe preguntarse si nos encontramos ante Juan Bautista Garrido, estrecho colaborador y amigo de Jusepe Leonardo (ver nota 77). Esta posibilidad se vería reforzada por la existencia de otro pago en el mismo libro de cuentas a un Juan Garrido, carpintero y ensamblador, que recibe 400 reales por la construcción de una cubierta de madera con remates para el púlpito de la iglesia (f. 24). No obstante, conviene tener presente que desde el año 1637 son constantes los pagos a Juan Baptista de San Agustín, ensamblador milanés, que en este año incorpora algunas tablas al monumento de Semana Santa (f. 85), y más tarde se conciertan con él las decoraciones del monumento nuevo de 1652.

²¹ AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 10v-11 (cita en f. 11).

²² AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 11.

²³ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 13.

²⁴ AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 13-13v.

²⁵ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 11.

canutillos de oja de lata para las luces”²⁶. 37 reales más se invirtieron en elementos escenográficos, por “una soga grande de cáñamo [...] para el candilon que se puso en el monumento de nuevas luces y despues sirvió para las campanas, y una polea para colgar este candilon”²⁷. Por último, 39 reales fueron gastados en las “belas de tinieblas”²⁸. La utilización de la luz a través de velas y otros artilugios, para imbuir al fiel de un estado de ánimo acorde con el misterio de la Pasión, muerte y resurrección de Cristo, se observa en este tipo de manifestaciones a lo largo de toda la Edad Moderna, contando con algunos ejemplos gráficos tardíos como la *Vista del Monumento de Semana Santa del Real Monasterio de San Lorenzo*, dibujado por José Gómez de Navia y grabado por Manuel Alegre (Fig. 1), donde apreciamos el importante protagonismo de las velas en los monumentos pascuales.

Aparte de los efectos de iluminación buscados con estos aparatos, las citadas noticias nos dan cuenta de la reutilización de los elementos constructivos de los monumentos de Semana Santa, con la compra de una soga que, una vez finalizada la celebración, fue empleada para mover las campanas de la iglesia. El transcurrir del montaje y desmontaje de la estructura se deja sentir en los últimos pagos que se registraron de clavos, tachuelas y “gastos sueltos y menudos que hizo en el dicho monumento de traer y llevar colgaduras y candeleros”²⁹. El cómputo final de todos los gastos para levantar y decorar el monumento de 1632 alcanzó los 1865,5 reales, de los cuales, la inversión más alta, con mucha diferencia, fueron los 440 reales pagados a Jusepe Leonardo por las pinturas.

A partir del año 1632, la iglesia de Santa María de la Almudena contaba ya con un monumento de Semana Santa destinado a su reutilización en las sucesivas celebraciones, lo que no impidió los constantes gastos en años posteriores para reparar y mejorar su estructura y decoraciones. Con ocasión de la fiesta de 1633, y en los años siguientes, comienzan a hacer acto de presencia los pagos por armar y desarmar la obra, empleando en estas tareas a los mismos carpinteros que se encargaron de su primera construcción. En 1633 se pagó al carpintero Domingo Rodríguez “catorce reales del jornal de dos dias que se ocupo en repasar todas las cossas del monumento = y dos reales de la ocupacion de medio dia en darle de oropel y vidrio, y los restantes por los dias que se ocupo en armar y desarmar el monumento”³⁰. En estas tareas de reparación se tuvieron que emplear cuarenta tablas nuevas, así como “treinta reales [...] en oropel y bidrio bufado para renovar algunas cossas”³¹. Una vez terminadas las reparaciones pertinentes en el armazón de madera, se recurrió de nuevo al ensamblador Juan Bautista, citado en esta ocasión como oficial de hacer retablos, encargado de “hacer y deshaçer el monumento y acomodarle en su lugar”³².

²⁶ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 11v.

²⁷ AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 11v-12.

²⁸ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 13v.

²⁹ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 12.

³⁰ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 14v.

³¹ AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 13v-14 (cita en f. 14).

³² AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 14v.



Fig. 1. José Gómez de Navia (dib.) y Manuel Alegre (grab.), *Vista del Monumento de Semana Santa del Real Monasterio de San Lorenzo*, ca. 1800. Madrid, © Biblioteca Nacional de España (inv. 22924).

Pero además de las lógicas tareas de reparación y mantenimiento, en el año 1633 se decidió añadir nuevas pinturas, para lo que se acudió una vez más a Jusepe Leonardo. En primer lugar, se gastaron 45,5 reales en 16,5 varas de anjeo para pintar en ellas unas gradillas que debían añadirse a la decoración de la estructura³³. Posteriormente se libraron al mencionado carpintero Domingo Rodríguez “catorce reales de dos bastidores para dos pinturas grandes para el monumento”³⁴. A continuación, se hicieron los pagos a Leonardo por la pintura de las nuevas decoraciones, entre las que destacan los lienzos de la *Flagelación de Cristo* y la *Oración en el huerto*:

“Yten da por descargo dosçientos y nueve reales que pagó a Josephe Leonardo pintor, los çinquenta y dos por dibujar y pintar treçe baras de friso = y ochenta de pintar quarenta baras para las gradillas = y quarenta y nueve reales y medio para los colores, y los veinte y siete reales y medio restantes para seis baras de lienço melinje para pintar el açotamiento y oracion del guerto para el monumento [...]”³⁵.

A través de esta cuenta de gastos se aprecia la completa dedicación del pintor en la decoración de las arquitecturas efímeras de Semana Santa de la iglesia de la Almudena, ya que se encargó personalmente del diseño y acabado de los frisos y gradas, junto con la realización de varias pinturas. La relación de Jusepe Leonardo con la iglesia de Santa María debió de ser muy estrecha si tenemos en cuenta que, en esta ocasión, el artista renunció al pago del jornal y solo recibió las cantidades correspondientes a los colores empleados en las pinturas: “Yten da por descargo cinquenta reales que dio al dicho Josephe Leonardo para los colores de las pinturas que se diçe en la partida de arriba, porque lo demás de su trabajo lo hiço de limosna”³⁶. Esta renuncia a una parte del dinero que le correspondía por las pinturas puede ser indicativa también de una estrategia comercial de Leonardo, puesto que, mediante la aceptación de unas condiciones ventajosas para la fábrica de la iglesia, el artista trataría de asegurarse los encargos de monumentos en años sucesivos.

La suntuosidad que mostraba la iglesia de la Almudena, durante la celebración de la Semana Santa, en la que destacaría su monumento con las arquerías y columnas, junto con las pinturas de Leonardo, se completa con las tapicerías que ornaban el interior del edificio en los días más señalados. En 1633 se pagaron 142 reales “por colgar toda la yglesia de tapiçeria la semana santa de este presente año”³⁷, decoración a la que se sumaban los habituales ramos, en los que se gastaron 8 reales en los años de 1632 y 1633³⁸.

³³ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 14.

³⁴ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 14v.

³⁵ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 15.

³⁶ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 15.

³⁷ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 15v.

³⁸ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 15v.

En la década de 1630 asistimos a una constante vinculación entre la fábrica de la Almudena y Jusepe Leonardo. Como es bien sabido, el pintor y su mujer, María de Cuellar, establecieron un censo el 11 de noviembre de 1632 a favor de la fábrica de la iglesia de Santa María, sobre la casa que habían adquirido en la calle de las Huertas el 23 de agosto del año anterior y sobre otras tierras y propiedades del matrimonio³⁹. A ello se añade el encargo que realizó la fábrica de la iglesia al escultor Manuel Pereira y Jusepe Leonardo de una talla de Cristo, "que están obligados a hacerle de madera y pintura", conocido hasta ahora gracias al documento notarial de la carta de pago fechada en 4 de noviembre de 1633⁴⁰. La localización de esta carta de pago evidenció por primera vez que Jusepe Leonardo se había ocupado de policromar estatuas de su estrecho amigo y colaborador Pereira, cuya relación está bien documentada⁴¹. Gracias a las cuentas del libro de la fábrica de la Almudena, que recogen los detalles del pago a Pereira y Leonardo por "la echura de un santo Cristo que estan haciendo por mandado del señor Gobernador concertada en dos mil y cien reales"⁴², podemos añadir algo más acerca de las tareas que ocuparon al pintor dentro de esta obra. Seguidamente se libraron doce reales y medio "a Josephe Leonardo pintor por adereçar la ymagen del Santo Cristo y ponerle unos dedos de cera"⁴³, una tarea, la de la reparación de la mano de Cristo, que amplía el espectro de funciones y habilidades que hasta ahora asignábamos a Leonardo. Coincidiendo con la fecha de la fundación del censo a favor de la fábrica de Santa María, en 1632, y el encargo junto a Manuel Pereira de la talla de Cristo, en 1633, comienzan a registrarse los primeros pagos a Jusepe Leonardo por la decoración del monumento pascual de la Almudena que, como veremos, continuarán a lo largo de toda esta década.

Entre los años 1634 y 1637 se suceden las celebraciones de Semana Santa con el montaje y desmontaje del monumento sin otras actuaciones relevantes, salvo alguna noticia que aporta nuevos datos sobre el proceder en la gestión de estas construcciones estacionales. En primer lugar, destaca

³⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), la compra de la casa en prot. 6116, ff. 600-607 y la fundación del censo en prot. 5943, ff. 770-775v. Recogido en María Ángeles Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo y su tiempo*, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977), pp. 382-386, doc. 38, y 386-390, doc. 39; Ramón Torner Marco, *Jusepe Leonardo. Un pintor bilbilitano en la Corte de Felipe IV*, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2007), pp. 33-34.

⁴⁰ AHPM, prot. 2590, ff. 324-324v. Recogido en María Ángeles Mazón de la Torre, "En torno a Jusepe Leonardo", *Archivo español de arte*, 48, 190-191, (1975), pp. 269-270; Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 390-391, doc. 40; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 37-38, 97 y 123.

⁴¹ Véase María del Carmen Martín Montero, "Jusepe Leonardo y Manuel Pereira", *Archivo español de arte*, 25, 98, (1952), p. 170; Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 290-292; Mercedes Agulló Cobo, "Manuel Pereira: aportación documental", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44, (1978), p. 278, doc. 69.

⁴² AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 26. En este folio, las cuentas de la fábrica de Santa María recogen la libranza de los primeros 1000 reales pagados al pintor y al escultor por la talla de Cristo: "Yten da por descargo mil reales que ha pagado a Josephe Leonardo pintor y Manuel Pereira escultor, vezinos de esta villa, a cuenta de la echura de un Santo Cristo que estan haciendo por mandado del señor Gobernador concertada en dos mil y cien reales a toda costa, y los quinientos dio de limosna un deboto de manera que no se les deven mas de seisçientos reales de que mostró carta de pago ante Juan de Montoya scrivano". En el folio 62v se refiere la finalización del pago de la escultura a los dos artistas: "Yten da por descargo seisçientos reales que pareçe pagó a Manuel Pereira y Josephe Leonardo escultor y pintor con los quales se les acabó de pagar los dos mil y cien reales en que se concertó la hechura del Santo Cristo, de que mostró carta de pago otorgada en onze de mayo de seisçientos y treinta y quatro ante Diego de Ledesma scrivano del numero de esta villa".

⁴³ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 26v.

el hecho de que se optara por el alquiler de elementos decorativos para enriquecer el aspecto de la iglesia cuando no era posible encargarlos nuevos. Sucedió así en la Semana Santa de 1634, cuando se pagaron 558 reales a Gregorio Ruiz, encargado en estos años de armar y desarmar la estructura, incluyendo en el precio "el alquiler de unos reposteros y damascos"⁴⁴. En 1635 se gastaron 63 reales "en colgaduras con lo que se dio a los reposteros del Conde de Castrillo porque las descolgasen y colgarlas en las naves"⁴⁵. En segundo lugar, para las reparaciones menores de pintura, cuando el monumento en su conjunto se encontraba en buen estado, parece que se recurría a pintores de menor nombradía, acudiendo a Jusepe Leonardo solo cuando eran necesarias nuevas pinturas y actuaciones de cierta envergadura. Es el caso del año 1636, cuando se pagaron 73 reales "a un pintor que pintó unas gradillas y corredorçillos", sin especificar el nombre el artista⁴⁶.

En los años 1638 y 1639 encontramos nuevos encargos de pintura a Jusepe Leonardo. En la Semana Santa de 1638 se decidió realizar algunos cambios en el acabado de los motivos decorativos, optando por el jaspeado para las gradas y demás elementos arquitectónicos, por lo que se pagaron 450 reales al pintor:

"Yten dio por descargo quatroçientos y çinquenta reales por tantos que pagó a Joseph Leonardo pintor por la ocupacion y trabajo que hubo en pintar todo el monumento del dicho año de mil y seisçientos y treinta y ocho de jaspeado y cantidad de varas de las gradillas por averle diferenciado a los demás años [...]"⁴⁷.

Al año siguiente de 1639, Jusepe Leonardo recibiría el encargo de pintar de nuevo las columnas y gradas del monumento, que seguramente se habían deteriorado con las constantes manipulaciones y los largos periodos de tiempo que pasaba desmontado y almacenado. En esta ocasión, la cuenta de los gastos nos da noticia también de otro trabajo de policromado de estatuas por parte del pintor, con lo que se consolida esta faceta dentro de su producción artística, que en ningún caso debió de ser anecdótica. Al parecer, durante las tareas de preparación y colocación del nuevo retablo principal de Santa María, se localizó una talla de la Virgen detrás del altar mayor, que pasó a formar parte, tras los arreglos de Leonardo, de la decoración permanente de la iglesia:

"Yten dio por descargo y se le pasan en quenta duçientos y ocho reales por tantos que pagó a Joseph Leonardo pintor por los colores y ocupacion que hubo en dar de colores las colunas y gradas del monumento, y assi mismo en

⁴⁴ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 42v.

⁴⁵ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 54.

⁴⁶ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 43v. Encontramos otros pequeños pagos a pintores y doradores como Nicolás Martín o Martín de Velasco en ff. 25 y 85 respectivamente.

⁴⁷ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 85v.

lucir la ymagen de Nuestra Señora que se halló detras del altar mayor y se passó a los pies de la yglessia [...]"⁴⁸.

A partir de esta fecha desaparecen los pagos a Jusepe Leonardo, por lo que entendemos que su tarea en la decoración del monumento de la iglesia puede circunscribirse a los años 1632-1639. Con posterioridad a esta fecha se alternarán épocas de reutilización del aparato preexistente y otras en las que se hará necesaria su renovación o incluso su reconstrucción total. En la primera mitad de la década de 1640 la obra de Leonardo se encontraría aún en buen estado de conservación, por lo que únicamente se hacen pequeños pagos a pintores menores o aprendices para el mantenimiento de las partes más gastadas. En el año 1642 se pagaron tres reales "a un moço pintor que renobó de colores unas pilastras del monumento que estaban maltratadas"⁴⁹. Contrastan estos pequeños gastos encaminados a las reparaciones de zonas dañadas, con la importante inversión realizada con Jusepe Leonardo en años anteriores para abordar el diseño y pintado de decoraciones nuevas.

Ya en 1646 se hizo necesario el encargo de otras pinturas, contratando con el pintor Francisco de Morales⁵⁰ ocho nuevos lienzos, de los que no se especificaron los temas, por valor de 148 reales⁵¹. Por otra parte, al carpintero Domingo Rodríguez se le libraron 184 reales por reparar la estructura del armazón de madera y poner bastidores para las pinturas que se estaban haciendo. A estas obras se añadieron los habituales gastos de lienzo y anjeo para pintar en ellos columnas y pedestales:

"- Los çiento y quarenta y ocho reales a Francisco de Morales pintor por ocho lienzos que pintó para el dicho monumento [...] / - Los çiento y ochenta y quatro reales que pagó a Domingo Rodríguez carpintero del travajo de aderezar el monumento y añadir algunos bastidores para pintura [...] / - Los çinquenta y dos reales y medio de quinze baras de lienço para unos vastidores para pintar a tres reales y medio / De diez baras y media de anjeo para clavar

⁴⁸ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 86v. Con respecto a los trabajos que se llevaban a cabo en estos años, la fábrica de Santa María pagó 60 reales a Pedro de la Torre por desarmar y quitar los retablos del altar mayor (f. 96v). Las cuentas de la iglesia recogen también el pago de 75 reales a Juan Bautista de San Agustín por el altar que construyó para trasladar la imagen de la Almudena hasta el monasterio de las Descalzas Reales, y otro para acompañar su vuelta a la iglesia de Santa María (f. 96). Por último, la documentación registra algunos de los gastos de la gran fiesta que se organizó cuando la imagen de la Almudena regresó de su estancia en las Descalzas Reales: 200 reales a Gregorio Ruiz por los cohetes y fuegos artificiales, 50 reales a los encargados de tocar las trompetas y 90 reales al ministril y bajón de la Capilla Real Francisco Marcos Castellanos, por la música interpretada aquel día (f. 98).

⁴⁹ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 127.

⁵⁰ Aún estamos lejos de tener un conocimiento suficiente sobre la personalidad de este artista. Algunas noticias relativas a Francisco de Morales, pintor, documentado en Madrid entre 1627 y 1660, han sido publicadas por Mercedes Agulló Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981), pp. 54, 63-65 y 103; Mercedes Agulló Cobo, *Documentos para la historia de la pintura española*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006), vol. 3, p. 18; María Ángeles Vizcaino Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), pp. 26, 28, 31-32, 43-44, nota 94, 53, 215, 451 y 463. A ello podemos añadir su aparición como tasador de las pinturas que quedaron por la muerte de Catalina Arguijo, mujer de Domingo Herrero, cirujano, residentes en Madrid, el 5 de febrero de 1644 (AHPM, prot. 6450, ff. 250-251v).

⁵¹ Recogido en Tarrero Alcón, *Santa María*, p. 67.

en unos bastidores que se hicieron y pintaron unos pedestales y columnas quarenta reales [...]”⁵².

El gasto total de la construcción del monumento de 1646, en el que parece que asistimos a una reparación de gran envergadura, pero reutilizando partes anteriores, ascendió a 1885 reales. Este gasto es similar al de otros años, pero significativamente inferior a la inversión en monumentos que se levantarán completamente de nueva planta en fechas posteriores, como veremos más adelante.

La década de 1640 acaba sin mayores inversiones que las habituales del montaje y desmontaje del monumento, el alquiler de candeleros y colgaduras para ornar la iglesia, la compra de incienso, ramos y los gastos en la impresión de “los papeles de los sermones de Nuestra Señora y el Santo Cristo con sus estapas”⁵³. Los trabajos de montaje se encargan en esta época al carpintero Pedro Romero⁵⁴. El proceso de armar la estructura cada año, y el deterioro al que estaban sometidos los materiales y las decoraciones, se refleja bien en alguno de los pagos, como los 22 reales por mover “las colgaduras y demas alajas con que se adorna el monumento y adereçar algunas que se maltratan”⁵⁵. Ya en el año 1650, las cuentas dejan constancia de los ingenios y nuevos aires decorativos que van añadiéndose desde mediados del siglo XVII, con la creación de un monte provisto de distintos motivos ornamentales e iluminaciones: “- Mil y çinquenta reales costó el monumento del año de çinquenta, candeleros, blandones, garanchos y caracolas para poner luçes en un monte que se hizo y peñasco, y colgar y todo lo necesario para dicho monumento”⁵⁶.

Para encontrar nuevos pagos de pintura debemos esperar hasta el año 1652. En esta fecha la práctica totalidad del aparato decorativo de la iglesia debía estar ya en muy mal estado, lo que llevó a su fábrica a invertir en nuevas pinturas, cuyas cuentas nos aportan información relevante sobre el proceder en estos casos. Las pinturas se concertaron, como sucedía en muchas ocasiones, con el maestro encargado de la obra de madera, en este caso el ensamblador milanés Juan Bautista de San Agustín, pagando por ellas la nada desdeñable cantidad de 700 reales de vellón, y justificando el gasto por el dispendio que suponía el alquiler de las decoraciones en años anteriores:

“Monumento nuevo / Mas dio por descargo setecientos reales de vellon que pareçio aver pagado por las pinturas nuevas, pilastras y demas ornato que se compró para el monumento y ornato del, por quanto no lo tenía la yglesia y

⁵² AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 262-262v.

⁵³ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 299.

⁵⁴ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 276.

⁵⁵ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 299.

⁵⁶ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 300v.

costava cada un año de alquiler mucha cantidad y se conçerto con Juan Baptista de San Agustín –”⁵⁷.

Avanzando en la década de 1650 se suceden los habituales procesos de elevación del monumento, encargándose de ello los carpinteros Juan Navarro y Juan Asensio en los años 1655, 1656 y 1657⁵⁸. Entre 1661 y 1663 se hacen algunos gastos en retocar la “pintura y demás adherentes que puso Francisco Nicolás maestro arquitecto”⁵⁹. En los años siguientes de 1668 y 1669 se encargó de armar y desarmar el monumento muy probablemente la misma persona, que en este caso aparece citada con el nombre invertido, Nicolás Francisco, identificado como maestro altarero⁶⁰. Entre los gastos de 1669 destaca el pago de “cinquenta y dos reales de vellon [...] a Diego Calçada por un adereço que hizo en la tramoya del tabernaculo del altar maior”⁶¹, buena muestra de la importancia que tenían los ingenios de cuerdas y poleas para mover cortinas que pudiesen cubrir y descubrir los altares y la Sagrada Forma, tanto en las celebraciones de la Semana Santa como durante los oficios religiosos habituales.

Desde 1652 se había estado empleando el monumento encargado a Juan Bautista de San Agustín, -sucesor de las estructuras decoradas por Jusepe Leonardo en la década de 1630-, y que con numerosos arreglos y remiendos debió sobrevivir hasta el año 1674, cuando se decide la construcción de uno nuevo. Esta pauta temporal que nos da la documentación apuntaría a establecer un periodo de utilización de cada monumento, -o al menos de una parte de su estructura-, en torno a los veinte años, desde que se construye uno, hasta que los deterioros son tan notables que se requiere otro totalmente nuevo. No obstante, los constantes pagos a carpinteros, ensambladores y pintores, para arreglar y añadir partes a la estructura original, -así como la constatación de que se alquilaban elementos decorativos en numerosas ocasiones-, nos hablan de construcciones que habían de ser reparadas y alteradas prácticamente desde el segundo año de utilización y durante todas las celebraciones sucesivas.

Así, en virtud de un decreto de 11 de febrero de 1674, el visitador Gabriel de Arenas otorgó licencia al mayordomo de la iglesia, el día 13 de febrero del mismo año, para la construcción de un nuevo monumento en la Almudena. El proyecto de esta nueva construcción festiva supuso el empleo de 4445 reales de vellón, dedicados a “hacer un monumento para la Semana Santa en dicha iglesia por ser muy viejo el que havia y estar podrida la madera y a riesgo de hundirse”⁶². En esta ocasión se adquirieron 152 varas de lienzo para cubrir la estructura de madera, un armazón cuya construcción corrió a cuenta

⁵⁷ AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 315-315v. Recogido en Tarrero Alcón, *Santa María*, pp. 67-68.

⁵⁸ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 335.

⁵⁹ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 386.

⁶⁰ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 468v.

⁶¹ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 514.

⁶² AHN, Clero secular regular, libro 8249, ff. 604-604v (cita en f. 604). Recogido en Tarrero Alcón, *Santa María*, p. 68.

de Nicolás Francisco, maestro altarero y carpintero, que años atrás se ocupaba del montaje y desmontaje del monumento viejo. Fueron necesarias tres vigas de *a terciá* de veintidós pies de largo para hacer bastidores; treinta y dos tablas de *a nueve* para realizar los arcos, perspectivas y treinta y seis gradillas; además de catorce tablas para los remates del monumento. Posteriormente se pagaron 2000 reales a Antonio Buchado por la pintura de toda la estructura, que incluía 18 lienzos con la representación de cuatro profetas y 36 gradas pintadas:

“A Antonio Buchado dos mil reales de vellon que importó la pintura de diez y ocho lienzos de pintura de doblada marca con cuatro profetas y treinta y seis gradas de pintura con sus vastidores de que dio recivo en veinte de abril de setenta y quatro”⁶³.

Entre 1677 y 1680 se gastaron 2999 reales en los sucesivos montajes y desmontajes del monumento de Semana Santa. En este periodo se encargó de las tareas de armar y desarmar la estructura el maestro altarero Juan López, y la capilla dedicada a la construcción del altar se ornó con colgaduras de la casa del conde de Peñaranda⁶⁴. En este momento empiezan a contabilizarse los gastos junto con los de la fiesta del Corpus Christi y otras festividades que hasta ahora habían recibido un tratamiento diferenciado, dentro de un proceso de unificación de las cuentas que se hará más notorio en la documentación del siglo XVIII. A lo largo de este siglo se mantienen los tradicionales monumentos de Semana Santa, pero los pagos nos ofrecen un menor detalle, con muy escasas menciones a encargos de pinturas, especialmente en comparación con la rica información proporcionada por las cuentas de la centuria anterior.

Algo más de detalle encontramos en las cuentas de los años 1733-1735, en los que la fábrica de la Almudena invirtió la suma de 1108 reales en la construcción del monumento, junto con la decoración de los altares de los Misereres y el Corpus Christi, todo lo cual quedó a cargo del maestro Diego Rodríguez. De ese total, se destinaron 240 reales “a dicho Diego Rodriguez por diferentes aderezos y composturas que hizo de quadros, piezas en los colaterales, bastidores y otras cosas [...]”⁶⁵.

En los años de 1736 y 1737 se pagan 584 reales al mismo maestro por hacerse cargo de las decoraciones efímeras de la iglesia en su conjunto: 480 reales “por el trabajo de armar y desarmar el monumento, cubrir los altares y adornar el del Santo Christo de la Salud para los Misereres en las dos quaresmas [...]”; otros 72 reales “por el trabajo de armar y adornar los altares para la octava del Corpus [...]”; y los 32 reales restantes “por una gradilla que hizo para el altar maior [...]”⁶⁶. Asistimos así a la pérdida del protagonismo que tenía en las cuentas del siglo XVII la creación y decoración

⁶³ AHN, Clero secular regular, libro 8249, f. 604v. Citado en Tarrero Alcón, *Santa María*, p. 68.

⁶⁴ AHN, Clero secular regular, libro 8247, ff. 17-17v.

⁶⁵ AHN, Clero secular regular, libro 8247, sin foliar: cuentas de 1733-1735, data nº 10.

⁶⁶ AHN, Clero secular regular, libro 8247, sin foliar: cuentas de 1736-1737, data nº 10.

del monumento de Semana Santa, que se registraba con todos los pormenores y de forma diferenciada a la del resto de celebraciones religiosas. Además, el presupuesto empleado para el monumento va reduciéndose progresivamente desde finales del siglo XVII y en las primeras décadas del siglo XVIII, hasta llegar a los 584 reales gastados conjuntamente en los dos años de 1736 y 1737, que además se compartían con el resto de gastos propios de las demás celebraciones del calendario litúrgico.

Sobre la tipología del monumento de Semana Santa que se levantaba todos los años en la iglesia de Santa María, las cuentas de la fábrica de la Almudena dan pocas pistas para determinar su forma general. En los pagos que hemos visto, desde 1632 hasta 1737, queda claro que se componía de pilastras sobre las que se apoyaban arcos y gradas, con algunos espacios con lienzos con temas de la Pasión. La compra de cinco varas de anjeo para la media naranja del remate del monumento, en 1637, añade otro dato relevante sobre el diseño de la estructura en fechas muy tempranas⁶⁷. El resto de pagos realizados a los artistas no aporta más información, pero contamos con una sucinta descripción del monumento que se conservaba en la Almudena a través del inventario de bienes de la iglesia redactado en 1710. En la sección del inventario dedicada a las pinturas y esculturas encontramos "Un monumento que se compone de cuatro cuerpos con sus medios puntos y pilastras y un pozo todo pintado"⁶⁸. En varios de sus lados, el espacio entre las pilastras estaría cubierto por lienzos decorados con escenas alusivas a la Pasión como los que refieren los pagos documentados. Como era habitual en todos los monumentos de Semana Santa, el centro de la estructura contenía el sagrario con la reserva de la eucaristía, que adoptaba la forma de cofre, arca o tabernáculo y que podía ubicarse en un altar o dentro de un nicho en clara alusión al sepulcro de Cristo, como parece que sucedía en el monumento de la Almudena de 1710 según la descripción del inventario⁶⁹. En el caso de la iglesia de Santa María, Tarrero Alcón ha documentado la tipología del arca de plata realizado para la reserva del Santísimo en el monumento pascual: tenía forma cuadrada con molduras de ébano de Portugal y decoración cincelada con representaciones de bichas en las esquinas a modo de pies, además de mascarones a los lados decorando las asas. En su tapa contaba con figuras de medio relieve alusivas a la Resurrección: un cordero portando el estandarte del triunfo y una imagen de Cristo, todo ello en plata⁷⁰.

3. Jusepe Leonardo en la década de 1630: un artista al servicio de la corona y el arzobispado de Toledo

Varias circunstancias conocidas de la biografía de Jusepe Leonardo conectan al artista tanto con la corte como con las altas jerarquías de la

⁶⁷ AHN, Clero secular regular, libro 8247, f. 88v.

⁶⁸ El texto del inventario en Tarrero Alcón, *Santa María*, Apéndice: Inventario de 1710, nº 27.

⁶⁹ Sobre las distintas tipologías de monumentos y el lugar que ocupaba en ellos el sagrario, véase Calvo Ruata y Lozano López, "Los monumentos de Semana Santa en Aragón", pp. 103-108, especialmente p. 104.

⁷⁰ Tarrero Alcón, *Santa María*, pp. 68-69.

iglesia. Por una parte, Leonardo aparece vinculado desde mediados de la década de 1630 con las obras reales, encargado de la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, participando con dos grandes escenas de batallas, la *Rendición de Juliers* (Museo Nacional del Prado, P-858) y el *Socorro de Brisach* (Museo Nacional del Prado, P-859). Estas pinturas, junto con el resto de los cuadros de acontecimientos bélicos realizados por Maíno, Velázquez, Carducho, Zurbarán, Pereda, Cajés y Castelo, fueron contratadas en 1634 y estaban terminadas para el mes de abril de 1635⁷¹. Poco después debió de encargarse la serie dinástica de los retratos de Reyes Godos, destinados también muy probablemente al Palacio del Buen Retiro. En esta ocasión se contó de nuevo, entre la nómina de artistas seleccionados, con la presencia de Jusepe Leonardo, que hizo el retrato de *Alarico* (Museo Nacional del Prado, P-3391)⁷². La conformidad con el resultado de las pinturas de Leonardo tuvo que ser muy alta, si tenemos en cuenta que el artista continuó interviniendo en los proyectos decorativos de los años siguientes en la corte, junto a los principales pintores de su tiempo. Es el caso de la serie de retratos de los reyes de Asturias, León y Castilla, para la decoración del Salón Dorado del Alcázar, encargada a finales de 1639, en la que Jusepe Leonardo intervino pintando, según la propuesta generalmente aceptada, los retratos dobles sedentes de *Berenguela y Fernando III, Alfonso X y Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI, y Pedro I y Enrique II*⁷³. En los mismos años, Jusepe Leonardo realizó cuadros con vistas de sitios reales y se dedicó también a la pintura mural. Con respecto a la pintura de sitios reales se le han atribuido con algunas dudas, desde las aportaciones de María Luisa Caturla en 1947 hasta nuestros días, dos vistas del Palacio del Buen Retiro, otra del Palacio de Aceca y varias vistas de casas de campo propiedad de la corona, fechables todas hacia 1637⁷⁴. Más interesante es la constatación documental de que Leonardo trabajó en varios proyectos de decoraciones murales, lo que nos da idea, junto con su dedicación a la pintura de arquitecturas efímeras en la Almudena, de la amplitud de sus conocimientos técnicos y la variedad de modalidades artísticas que practicó, más allá de la pintura de caballete. Sabemos por dos documentos notariales, publicados por el marqués del Saltillo, que Leonardo se comprometía en 1635 a pintar la pieza baja de la ermita de San Jerónimo, en los jardines del Buen Retiro, aunque documentos

⁷¹ María Luisa Caturla, "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo español de arte*, 33, 132, (1960), pp. 333-356; Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 138-166 y 359; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 35, 56-62, 100, 119 y 124.

⁷² Sobre esta pintura véase Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 175-180 y 359; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 85 y 120.

⁷³ Ángel Aterido Fernández, "Alonso Cano y la *alcoba de su majestad*: la serie regia del Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, 20, 38, (2002), pp. 9-36. Sobre esta serie véase también María Luisa Caturla, "Los retratos de Reyes del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid", *Archivo español de arte*, 20, 77, (1947), pp. 1-10; Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 181-192 y 359; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 85-86 y 120-121.

⁷⁴ María Luisa Caturla, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, (Madrid: Revista de Occidente, 1947), pp. 35-38, en especial p. 38. Sobre las vistas de sitios reales atribuidas a Leonardo véase también Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 283-287 y 360; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 89-93 y 122. Acerca de la dificultad de atribución de estas pinturas, un estado de la cuestión en Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, "¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV", en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coords. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Polifemo, 2017), t. 3, vol. 4, pp. 2709-2710, nota 93.

posteriores demuestran que el proyecto finalmente no llegó a realizarse. Sí que debieron de concluirse las pinturas murales de la Capilla Real del Alcázar, en la que tal y como cuenta Pedro de Madrazo en su catálogo del Museo del Prado en 1872, Félix Castelo pintó la bóveda de la primera pieza y Leonardo la de la segunda, a partir de 1641, según documentos vistos por el historiador en el Archivo de Palacio. Estas obras de Leonardo, a las que se suman las pinturas del relicario situado bajo la Capilla Real, terminadas por Angelo Nardi, se perdieron en el incendio de 1734⁷⁵.

Por otra parte, además de la constante presencia en los proyectos artísticos de la corte, el nombre de Jusepe Leonardo aparece mencionado en la documentación entre los pintores que estaban al servicio del arzobispado de Toledo durante las primeras décadas del siglo XVII. El documento que recoge la noticia consiste en una relación de los bordadores, plateros, pintores, escultores y otros artistas y profesionales que se encontraban al servicio del consejo de la gobernación del arzobispado de Toledo desde el año 1602 en adelante. En la citada relación figura "Jusepe Leonardo pintor de Madrid", una escueta mención que deja constancia de la participación del artista en la decoración de algunas de las iglesias y conventos que conformaban la extensísima diócesis toledana, a la que evidentemente pertenecían también las fundaciones religiosas de la villa de Madrid. Un segundo documento, que registra los encargos que se hacían a los artistas del arzobispado toledano en los mismos años, contiene una interesante información sobre el papel de Leonardo en la obra del retablo principal de la iglesia de Torrejón de Ardoz. De la estructura de madera se hizo cargo su buen amigo, el maestro ensamblador y escultor Juan Bautista Garrido⁷⁶, a partir del 30 de agosto de 1636, mientras que Jusepe Leonardo, "pintor de su magestad", recibió el 20 de septiembre del mismo año el encargo de la pintura, dorado y estofado del retablo, hoy perdido⁷⁷. Otros ejemplos de

⁷⁵ Sobre Leonardo y el proyecto de decoración mural de la ermita de San Jerónimo en el Buen Retiro, véase Marqués del Saltillo, "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57, (1953), pp. 176-178; Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 288-290; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 94-96 y 123. Sobre su participación en las decoraciones murales del Real Alcázar Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, (Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872), p. 427; Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 287-288; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 96 y 122-123.

⁷⁶ Sobre Juan Bautista Garrido véase principalmente Mercedes Agulló Cobo, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1978), pp. 71-74; Agulló Cobo, *Manuel Pereira: aportación documental*, pp. 258, 260 y docs. 8, 9, 10, 27 y 69; María Ángeles Mazón de la Torre, "Escultores madrileños del siglo XVII: Juan Bautista Garrido", en *Miscelánea de arte*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1982), pp. 137-139.

⁷⁷ Archivo Diocesano de Toledo (ADT), Libros, nº 3044, *Libro donde se escriben los nombres de los oficiales de este Arzobispado a los quales se dan las obras de las yglesias del por su señoría ilustrísima y señores de su Consejo y començo a 27 de octubre de 1602*, f. 328. ADT, Libros, nº 3043, *Libro de las obras de este arzobispado desde el año de mil y seiscientos y treze y algunas desde doce que se an encargado en el Consejo del Cardenal mi señor. Libranzas y notarios*, f. 166v. Una transcripción completa de ambos documentos en Manuel Gutiérrez García-Brazales, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, (Toledo: Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982), pp. 49, 197 y 336. El primero de los documentos citados fue dado a conocer por Verardo García Rey, "Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo", *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, 29, (1931), pp. 76-87. En este artículo, García Rey presenta de forma conjunta a Jusepe Leonardo y otro artista, Alejo de Calzada, pintor y dorador de Madrid, en 5 de febrero de 1635 (p. 83). Lo cierto es que, en el manuscrito original, sus nombres únicamente aparecen seguidos en la secuencia de los oficiales que conforman el índice (f. 3v), sin que sus trabajos y encargos tengan después relación alguna en el resto del documento.

trabajos de Jusepe Leonardo dentro de la demarcación territorial del arzobispado toledano son más conocidos, como su pintura de la *Anunciación* en la iglesia de Santa María de Casarrubios del Monte (Toledo), firmada por el artista; las pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial, hoy catedral, de Santa María Magdalena de Getafe (Madrid), contratadas por Jusepe Leonardo, Félix Castelo y Angelo Nardi en mayo de 1639⁷⁸; así como las pinturas del retablo de la iglesia de La Torre de Esteban Hambrán (Toledo), cuyo contrato fue firmado por Leonardo también en mayo de 1639, aunque la entrega de algunos de los lienzos aparentemente se demoraría hasta 1641⁷⁹.

Dentro de este contexto, con Leonardo plenamente inmerso en los programas decorativos de mayor importancia de la corte, y al servicio del arzobispado toledano, se entiende mejor su continua participación en la pintura de los monumentos de Semana Santa de la iglesia de la Almudena. El primer encargo de la fábrica para pintar el monumento data de 1632, dos años antes de la llamada a palacio para participar en las decoraciones del Salón de Reinos. El mismo año de 1632 Leonardo y su mujer fundaban el mencionado censo a favor de la fábrica de la Almudena. Después vendrán los pagos de 1633 por las pinturas de la *Flagelación de Cristo* y la *Oración en el huerto*, -coincidiendo con el conocido encargo de la talla de Cristo junto al escultor Pereira-, así como la decoración completa de los monumentos de 1638 y 1639. Este último año, el pintor también recibió pagos por policromar la talla de la Virgen localizada tras el altar mayor, que se puso a los pies de la iglesia. Teniendo en cuenta la constante vinculación de Leonardo con la fábrica de Santa María no resulta extraño que, en el momento de contratarse en 1638 el dorado del retablo mayor de la iglesia, se obligara al maestro dorador Pedro Martín de Ledesma a encomendar la pintura del *Milagro del pozo* a Jusepe Leonardo, Vicente Carducho o Diego Velázquez, como ha documentado Cruz Yábar recientemente⁸⁰. La indicación en primer lugar de Leonardo, por delante de Carducho o Velázquez, se explica por el perfecto conocimiento que la fábrica de Santa María tenía del pintor, que trabajaba en sus monumentos pascuales desde al menos 1632. Ya en los primeros años de la década de 1630 la documentación deja constancia de que Leonardo contaba con un importante taller con varios oficiales, capaz de hacer frente a proyectos de envergadura como la decoración de un monumento de Semana Santa, por lo que no queda claro el motivo por el que Leonardo no llegó a

⁷⁸ Sobre la *Anunciación* de Casarrubios y la atribución de las pinturas de Getafe, véase Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 201-202 y 255-266; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 35-36, 63-64 y 73-76. Actualmente la firma de la *Anunciación* de Casarrubios resulta prácticamente ilegible. Por otra parte, esta pintura ha sido objeto de una desacertada restauración que desvirtúa su calidad original, afectando especialmente a las manos y el rostro de los personajes.

⁷⁹ Fernando Collar de Cáceres, "Jusepe Leonardo en el retablo de La Torre de Esteban Hambrán", *Archivo español de arte*, 68, 269, (1995), pp. 1-16.

⁸⁰ Juan María Cruz Yábar, "El milagro del pozo de Alonso Cano para el retablo de Santa María de la Almudena. Documentos inéditos", *Boletín del Museo del Prado*, 36, 54, (2018), pp. 48-60.

hacerse cargo de una pintura de tanta relevancia como el *Milagro del pozo* (Museo Nacional del Prado, P-2806), finalmente realizada por Alonso Cano⁸¹.

En cualquier caso, resulta evidente la cercanía entre la fábrica de la iglesia de la Almudena y los pintores relacionados con la corte en la primera mitad del siglo XVII. Este hecho se constata con los encargos que hemos documentado de Jusepe Leonardo y en la biografía de otros artistas como el propio Alonso Cano o Diego Polo. Este último participó también en la serie de retratos para la alcoba del rey con dos retratos de parejas de reyes, hoy desaparecidos, uno de ellos representando a *Ramiro II y Ordoño III*. Igualmente, y según nos cuenta Palomino, "en la iglesia de Santa María de Madrid pintó una Anunciata, que está en la cúpula de la capilla mayor, que también es excelente pintura, y todos la tienen por de Carreño"⁸². Parece lógico que una iglesia que disfrutaba del apoyo creciente de la casa real acudiese para sus principales encargos artísticos a pintores del entorno cortesano: Jusepe Leonardo para el policromado y arreglo de estatuas y los monumentos pascuales; Diego Polo para la *Anunciación* de su cúpula mayor y, -tras la propuesta inicial de Leonardo, Carducho o Velázquez-, la aceptación de Alonso Cano para la pintura del *Milagro del pozo* del retablo principal.

Por lo que respecta a las obras de Leonardo en la Almudena, debido a las condiciones adversas de conservación a las que eran sometidas las construcciones efímeras de Semana Santa, montadas y desmontadas todos los años, lo más seguro es que la totalidad de sus pinturas para los monumentos se hayan perdido. No obstante, tras el estudio pormenorizado de los inventarios de bienes de la iglesia de Santa María, cuya transcripción fue realizada por Tarrero Alcón en su mencionada tesis doctoral, podemos plantear la hipótesis de que al menos la *Flagelación de Cristo* y la *Oración en el huerto*, -encargadas a Leonardo para el monumento de 1633-, pudieron sobrevivir como una pareja de cuadros exentos, separados en algún momento de la estructura del monumento, hasta finales del siglo XVIII.

Así, en el inventario de los bienes de la iglesia redactado en 1693 se citan "Dos pinturas iguales de la oración en el huerto y la columna muy maltratadas en la capilla a los pies de la iglesia"⁸³. La mención a los temas de los cuadros, una Oración en el huerto y un Cristo atado a la columna, permite relacionarlos con los pintados por Jusepe Leonardo en 1633, mencionados en los pagos como "oracion del guerto" y "açotamiento" respectivamente. Es muy probable que la pintura del azotamiento o flagelación representara la figura de Cristo

⁸¹ Cruz Yábar, *El milagro del pozo*, p. 54 apunta algunas de las causas que pudieron llevar a la elección final de Alonso Cano para pintar el cuadro. Sobre la vida del artista véase también Javier Portús Pérez, "Alonso Cano: la creación de una leyenda", en *Veintitrés biografías de pintores*, coord. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Mondadori-Fundación Amigos del Museo del Prado, 1992), pp. 319-344.

⁸² Palomino de Castro y Velasco, *El parnaso español*, pp. 873-874. Sobre Diego Polo véase principalmente Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "Diego Polo", *Archivo español de arte*, 42, 165, (1969), pp. 43-54; Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1983), pp. 240-252.

⁸³ Tarrero Alcón, *Santa María*, Apéndice: Inventario de 1693, nº 48.

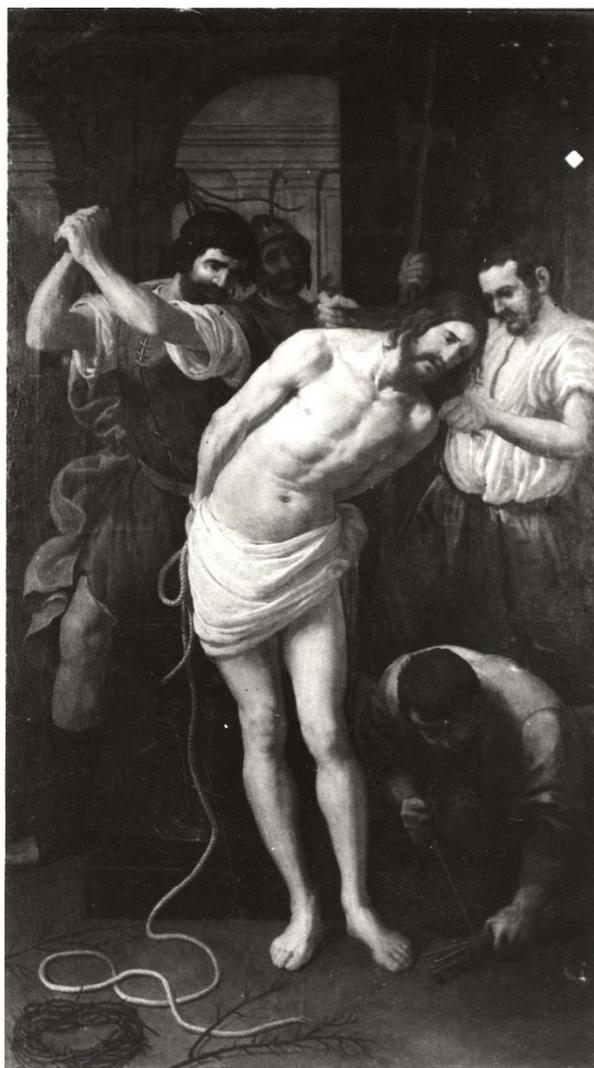


Fig. 2. Atribuido a Jusepe Leonardo, *Flagelación de Cristo*, ca. 1625-1630, pintura en paradero desconocido.
Fotografía: Madrid, © CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (inv. ATN/DAP/33).

atado a la columna, rodeado por los sayones provistos de los flagelos, una iconografía frecuente en el siglo XVII y que pudo motivar la mención al cuadro de ambas formas, como azotamiento en los primeros pagos y como Cristo atado a la columna en los inventarios de los siglos posteriores. La condición de pareja de los cuadros y el hecho de que estuvieran ya muy deteriorados en 1693 sugiere igualmente que podrían ser los lienzos que realizó Leonardo para el monumento de Semana Santa sesenta años atrás. Como afirma Tarrero Alcón, estos cuadros desaparecen del inventario de 1710, quizás por haber sido retirados temporalmente del templo para ser limpiados o restaurados⁸⁴, lo que explicaría su reaparición en inventarios posteriores. En 1777, con motivo de las obras de reparación llevadas a cabo en la iglesia, se trasladó el culto y los bienes de la Almudena al convento de las Madres Bernardas del Santísimo Sacramento, lo que motivó la redacción de un nuevo inventario en el que encontramos "Otra pintura de Nuestro Señor atado a la

⁸⁴ Tarrero Alcón, *Santa María*, pp. 114-115.



Fig. 3. Atribuido a Jusepe Leonardo, *Coronación de espinas*, ca. 1625-1630, pintura en paradero desconocido.
Fotografía: Madrid, © CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (inv. ATN/DAP/33).

columna de dos varas escasas de alto, correspondiente de ancho⁸⁵. Finalizada la reforma en 1786 y devuelta al menos una parte de su patrimonio a la iglesia de la Almudena, aparece la última mención a las pinturas en el inventario parroquial de 1793, que fue revisado en 1804. Se cita en primer lugar "Otro también en lienzo de la Oración del Huerto de la misma altura que la antecedente [dos varas] y dos varas de ancho con caña dorada"⁸⁶. Más adelante se recoge su pareja: "Otra de Nuestro Señor atado a la columna de dos varas escasas de alto correspondiente de ancho con su caña dorada lisa"⁸⁷. En el último inventario de la iglesia, redactado en 1869 por el cura párroco de Santa María con motivo de la demolición del edificio, ya no se hace mención alguna a la pareja de cuadros⁸⁸.

⁸⁵ Tarrero Alcón, *Santa María*, Apéndice: Inventario de traslación de bienes al convento de las Madres Bernardas del Santísimo Sacramento, 1777, nº 130.

⁸⁶ Tarrero Alcón, *Santa María*, Apéndice: Inventario de 1793 y revisión de 1804, nº 29.

⁸⁷ Tarrero Alcón, *Santa María*, Apéndice: Inventario de 1793 y revisión de 1804, nº 31.

⁸⁸ Tarrero Alcón, *Santa María*, Apéndice: Inventario de 1869.

Perdidas las pinturas de Leonardo, contamos con algunos testimonios de obras de su mano que nos acercan a las composiciones que pudo realizar en la Almudena. Mazón de la Torre dio a conocer en 1977 la existencia de dos lienzos con temas de la Pasión atribuidos a Jusepe Leonardo, una *Flagelación de Cristo* y una *Coronación de espinas* (Figs. 2 y 3), ya entonces en paradero desconocido, que dan buena muestra de la aproximación del artista a los mismos temas que se empleaban en los monumentos pascuales⁸⁹. Ambas pinturas, seguramente pertenecientes a una serie más amplia sobre la Pasión de Cristo, se conocen únicamente por sendas fotografías procedentes del archivo del antiguo Instituto Diego Velázquez.

Los dos cuadros, fechados por Mazón de la Torre en la segunda mitad de la década de 1620, muestran algunos de los rasgos característicos de la producción de Leonardo, que podemos suponer cercanos a los que emplearía en los lienzos encargados para el monumento de 1633. Contrasta la mayor idealización del cuerpo y rostro de Cristo, -sin huir por ello de la plasmación del dolor-, con el aspecto vulgar y descuidado de los sayones, que visten ropas holgadas y remangadas que recuerdan claramente a las indumentarias de tipo español representadas por otros artistas coetáneos como Diego Polo y Pedro Orrente en sus pinturas y dibujos, tema que ha sido estudiado por Benito Navarrete⁹⁰.

El canon alargado y la posición de la figura que azota a Cristo, a la izquierda del cuadro de la *Flagelación*, traen a la memoria otras obras de Leonardo, especialmente la *Degollación de san Juan Bautista* del Museo Nacional del Prado (P-2229)⁹¹. Ambos personajes, encargados del martirio de Cristo y de san Juan Bautista respectivamente, comparten una misma construcción anatómica y una idéntica disposición de las extremidades, encontrándose entre las representaciones de mayor expresividad de toda la pintura de Leonardo. Esta postura de la figura del verdugo, con una pierna flexionada hacia adelante y los brazos en alto, ya fue ensayada por Leonardo en el lienzo con el tema del *Martirio de Santiago* del retablo de Cebreros (Ávila), su encargo más temprano documentado hasta la fecha, datado en 1625⁹². En el caso de la escena de la *Flagelación*, contribuye a acentuar su dramatismo la pronunciada torsión del cuerpo de Cristo hacia la derecha, actitud que adopta obligado ante la fuerza ejercida por sus verdugos. Este recurso de Leonardo, con un marcado énfasis en la violencia de los sayones que sujetan o golpean a Cristo, fue empleado de forma muy similar por otros artistas de la escuela madrileña con los que sin duda mantuvo contacto el pintor. Es el caso de las versiones al óleo y sobre papel realizadas en los mis-

⁸⁹ Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 224-228 y 356; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 68 y 113.

⁹⁰ Las ropas de estas pinturas de Leonardo recuerdan a las utilizadas por Diego Polo en varios de sus lienzos y dibujos, relacionados estos últimos con la indumentaria y el estilo de las figuras de Pedro Orrente por Benito Navarrete Prieto, *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, (Madrid-Florenca: Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi, 2016), pp. 29 y 203.

⁹¹ Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, p. 79; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 71 y 117.

⁹² Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo*, pp. 204-224, en especial pp. 211-214; Torner Marco, *Jusepe Leonardo*, pp. 65-68, en especial p. 66. Para todas las obras de Leonardo citadas en este artículo véase también Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, pp. 78-103.



Fig. 4. Atribuido a Jusepe Leonardo, *Flagelación de Cristo*, 190 x 280 mm., ca. 1625-30. Florencia, © Gallerie degli Uffizi (inv. 9082 F).

mos años por Vicente Carducho (principalmente Nueva York, The Apelles Collection y Florencia, Gallerie degli Uffizi, inv. 10201 S), que pudieron servir de modelo para otros pintores más jóvenes de su entorno⁹³, con los que Carducho compartía encargos en los principales proyectos decorativos de palacio.

En relación con este tema iconográfico, destaca especialmente la reciente atribución a Leonardo por Benito Navarrete de un dibujo que representa la *Flagelación de Cristo*, fechado por el autor hacia 1625-30 (inv. 9082 F) (Fig. 4)⁹⁴. Conservado en los Uffizi, este dibujo preparatorio tiene la particularidad de contar con la cuadrícula a lápiz para ser traspasado a una pintura exenta, o bien a un lienzo destinado a un monumento de Semana Santa como el que hemos documentado en el año 1633 del mismo tema. En efecto, la compleja decoración de monumentos implicaba una importante organización del trabajo, con el diseño de las gradas, columnas, arcos y escenas de la Pasión que cubrían la totalidad de las estructuras de madera, unos preparativos que generarían amplios corpus de dibujos, buena parte de los cuales seguramente se han perdido o no han sido identificados como tales al desaparecer en la mayoría de los casos las pinturas definitivas a las que dieron lugar.

Pero el dibujo de los Uffizi, además del motivo de la *Flagelación de Cristo*, presenta una vista de perfil de *Cristo atado a la columna* y una figura de Cristo con las manos atadas, también de perfil. La presencia de tres estudios

⁹³ Navarrete Prieto, *I segni nel tempo*, pp. 167-168, nº 64, donde el autor apunta al fuerte impacto que causó esta iconografía de Carducho sobre otros artistas como Jusepe Leonardo.

⁹⁴ Navarrete Prieto, *I segni nel tempo*, p. 191, (Fig. 129).

de tema similar en la misma hoja, con una vista frontal, otra de perfil derecho y otra de perfil izquierdo, hacen que tampoco deba descartarse la posibilidad de que se trate de un dibujo preparatorio para una escultura, trabajo en el que, como hemos visto, el pintor participó junto al escultor Manuel Pereira en la iglesia de la Almudena al menos en una ocasión. En caso de encontrarnos ante un dibujo para una escultura, se ampliarían aún más las funciones de Leonardo en este campo, no únicamente encargado de su policromado sino también implicado en el proceso de creación del diseño original, siguiendo un canon en la representación de Cristo muy parecido al empleado en sus pinturas.

4. Conclusión

Los diferentes pagos realizados por la fábrica de Santa María a Jusepe Leonardo, entre 1632 y 1639, nos permiten incorporar un nuevo nombre a la nómina de artistas de la escuela madrileña que se dedicaron a la decoración de monumentos de Semana Santa. Frente a la relativa riqueza de noticias sobre la segunda mitad del siglo XVII en Madrid, con artistas como Sebastián de Benavente y José de Churriguera inmersos en el diseño y decoración de estas construcciones, no contábamos con documentación similar para la primera mitad del siglo, en la que desde ahora Jusepe Leonardo ocupa un puesto relevante en la pintura de estas arquitecturas.

Con respecto a la biografía de Leonardo, su labor como decorador de arquitectura efímera enriquece el abanico de especialidades artísticas que practicó, en estricta contemporaneidad con la creación de algunas de sus obras más reconocidas, como los cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro. Si tenemos en cuenta los nuevos datos aportados en este artículo, junto con los que ya conocíamos sobre su dedicación a la pintura mural, podemos vislumbrar un artista con amplios conocimientos técnicos que le permitieron afrontar numerosos y muy distintos proyectos decorativos en la década de 1630. Esta acumulación de encargos en los años treinta del siglo XVII, junto con las menciones explícitas a las tareas de sus ayudantes que hemos localizado en los documentos, demuestran que Jusepe Leonardo contó con un amplio taller. Solo gracias a la colaboración de un buen número de aprendices y oficiales pudo Leonardo hacer frente a la pintura de cuadros de batallas, series de retratos de reyes, vistas de sitios reales, encargos de pintura mural y la decoración sistemática de monumentos pascuales, además de su participación en retablos como el de la actual catedral de Getafe, antigua iglesia parroquial de la Magdalena, o el de la iglesia de La Torre de Esteban Hambrán (Toledo), una actividad importante que se concentra en los mismos años.

Por su parte, la fábrica de la Almudena demostró un gran interés en la celebración de la Semana Santa, que se materializó en la construcción de su monumento, tarea a la que dedicó notables sumas de dinero a lo largo del siglo XVII, con un claro descenso de los recursos económicos empleados a

medida que avanza la centuria siguiente. El auge de este monumento se produce en paralelo con la gran importancia cortesana que fue adquiriendo el templo de la Almudena, especialmente durante la primera mitad del siglo XVII, momento en que empieza a disfrutar del progresivo patrocinio de la corona. Como hemos visto, para sus principales encargos artísticos, la fábrica de Santa María recurrió a pintores del entorno cortesano como Alonso Cano, Diego Polo o el propio Leonardo. El perfecto conocimiento de este último por parte de la iglesia de Santa María explica su elección como primera opción para hacerse cargo de la pintura del *Milagro del pozo* de su retablo mayor en 1638, que finalmente no llegaría a realizar. Este hecho, junto con los pagos de pinturas para el monumento pascual, el policromado de estatuas y la reparación ocasional con cera de partes de esculturas, atestiguan la estrecha vinculación de Jusepe Leonardo con la desaparecida iglesia de la Almudena. Para ella realizaría en 1633 dos pinturas que, a pesar de haberse perdido por el deterioro que sufrían los monumentos de Semana Santa, podemos añadir al catálogo de sus temas representados: una *Oración en el huerto*, de la que no contamos por el momento con ejemplos que puedan ilustrar sobre su aspecto, y una *Flagelación de Cristo* que sería cercana al cuadro de su mano conocido únicamente a través de fotografía antigua, y al dibujo del mismo tema conservado en los Uffizi.

Bibliografía:

Agulló Cobo 1978: Mercedes Agulló Cobo, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1978).

Agulló Cobo 1978: Mercedes Agulló Cobo, "Manuel Pereira: aportación documental", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44, (1978), pp. 257-278. (En web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2691247>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Agulló Cobo 1981: Mercedes Agulló Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981).

Agulló Cobo 2006: Mercedes Agulló Cobo, *Documentos para la historia de la pintura española*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006), vol. 3.

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1983: Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1983).

Aterido Fernández 1995: Ángel Aterido Fernández, "Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, (1995), pp. 19-32.

Aterido Fernández 2002: Ángel Aterido Fernandez, "Alonso Cano y la alcoba de su majestad: la serie regia del Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, 20, 38, (2002), pp. 9-36. (En web: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/alonso-cano-y-la-alcoba-de-su-majestad-la-serie/ed262f78-ccf1-44d0-a724-0c1040090bf3>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Barrio Moya 2003: José Luis Barrio Moya, "Sebastián de Benavente y el monumento de Semana Santa del convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel en Madrid", *Recollectio: annuarium historicum augustinianum*, 25-26, (2002-2003), pp. 199-206. (En web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6020431>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Bartolomé García 2003: Fernando R. Bartolomé García, "Patrimonio recuperado: el monumento de Semana Santa de la Iglesia de Heredia", *Akobe*, 4, (2003), pp. 64-68.

Bonet Correa 1993: Antonio Bonet Correa, "La arquitectura efímera del Barroco en España", *Norba*, 13, (1993), pp. 23-70. (En web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107477>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Bosch i Ballbona y Dorico i Alujas 1992: Joan Bosch i Ballbona y Carles Dorico i Alujas, "El monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, de 1735", *D'art*, 17, (1992), pp. 253-260. (En web: <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100348>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Calvo Ruata y Lozano López 2004: José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano López, "Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)", *Artigrama*, 19, (2004), pp. 95-137. (En web: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/19/2monografico/03.pdf>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Caturla 1947: María Luisa Caturla, "Los retratos de Reyes del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid", *Archivo español de arte*, 20, 77, (1947), pp. 1-10.

Caturla 1947: María Luisa Caturla, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, (Madrid: Revista de Occidente, 1947).

Caturla 1960: María Luisa Caturla, "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo español de arte*, 33, 132, (1960), pp. 333-356.

Collar de Cáceres 1995: Fernando Collar de Cáceres, "Jusepe Leonardo en el retablo de La Torre de Esteban Hambrán", *Archivo español de arte*, 68, 269, (1995), pp. 1-16.

Cruz Valdovinos 2002: José Manuel Cruz Valdovinos, "Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV", en *Alonso Cano. La modernidad del siglo de oro español*, (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2002), pp. 73-89.

Cruz Yábar 2013: Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2013). (En web: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/23414/1/T34807.pdf>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Cruz Yábar 2018: Juan María Cruz Yábar, "El milagro del pozo de Alonso Cano para el retablo de Santa María de la Almudena. Documentos inéditos", *Boletín del Museo del Prado*, 36, 54, (2018), pp. 48-60. (En web: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/el-milagro-del-pozo-de-alonso-cano-para-el/ff16bf12-b4f2-1b7d-b5d3-1126794a4a0a>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Echeverría Goñi 1990: Pedro Luis Echeverría Goñi, "Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa", *Príncipe de Viana*, 51, 190, (1990), pp. 517-532. (En web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15875>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Esteban Lorente 1976: Juan Francisco Esteban Lorente, "La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de La Seo de Zaragoza", *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, 2, 1, (1976), pp. 97-104.

(En web: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cigh/article/view/1907>, consultado: 6 de febrero de 2021).

García Hernández 1989: José Antonio García Hernández, "Las imágenes escultóricas del monumento de la catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", *Atrio*, 1, (1989), pp. 43-60. (En web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3415/2672>, consultado: 6 de febrero de 2021).

García Hernández 1990: José Antonio García Hernández, "El montaje del monumento eucarístico de la catedral de Sevilla en 1692", *Atrio*, 2, (1990), pp. 71-80. (En web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3404/2661>, consultado: 6 de febrero de 2021).

García Rey 1931: Verardo García Rey, "Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo", *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, 29, (1931), pp. 76-87. (En web: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=29747&num_id=8&num_total=71, consultado: 6 de febrero de 2021).

González Bravo 2016: Sara González Bravo, "En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra", *Príncipe de Viana*, 77, 265, (2016), pp. 641-660. (En web: <https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/852/441>, consultado: 6 de febrero de 2021).

González Suárez 1988: Fernando González Suárez, "Las pinturas del monumento de Semana Santa de Beade", *Porta da aira*, 1, (1988), pp. 121-129. (En web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2015617>, consultado: 6 de febrero de 2021).

González Suárez 1989: Fernando González Suárez, "Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade", *Porta da aira*, 2, (1989), pp. 233-235. (En web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2015604>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Gutiérrez García-Brazales 1982: Manuel Gutiérrez García-Brazales, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, (Toledo: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Toledo, 1982).

Ibáñez Abella 2019: María Belén Ibáñez Abella, "Los cantorales y la librería del Coro en la Seo de Zaragoza: nuevas aportaciones documentales para el estudio de la reforma de la capilla de San Marcos y el monumento, a comienzos del siglo XVIII", *Artigrama*, 34, (2019), pp. 357-390. (En web: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/34/3varia/03.pdf>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Lamas-Delgado 2016: Eduardo Lamas-Delgado, "Monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo, h. 1668", en *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Madrid-Florenia: Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi, 2016), pp. 208-209.

López-Yarto Elizalde 2006: Amelia López-Yarto Elizalde, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la catedral

de Toledo”, en *Estudios de platería: San Eloy 2006*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), pp. 379-400. (En web: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/16214/1/P%C3%A1ginas%20de%20san-eloy-2006.pdf>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Madrazo 1872: Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, (Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872). (En web: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/catalogo-descriptivo-e-historico-del-museo-del/3fa3ce41-0da5-4466-8103-c7f441b3f598?searchid=495cafea-7ed7-4051-aabb-46fd10087c18>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Martín Montero 1952: María del Carmen Martín Montero, “Jusepe Leonardo y Manuel Pereira”, *Archivo español de arte*, 25, 98, (1952), p. 170.

Mazón de la Torre 1975: María Ángeles Mazón de la Torre, “En torno a Jusepe Leonardo”, *Archivo español de arte*, 48, 190-191, (1975), pp. 266-270.

Mazón de la Torre 1977: María Ángeles Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo y su tiempo*, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977).

Mazón de la Torre 1982: María Ángeles Mazón de la Torre, “Escultores madrileños del siglo XVII: Juan Bautista Garrido”, en *Miscelánea de arte*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1982), pp. 137-139.

Mercader Saavedra 2009: Santiago Mercader Saavedra, “Descubiertas las esculturas del antiguo monumento de Semana Santa de la catedral de Barcelona (1735)” en *Congreso Internacional Imagen Apariencia, 2008*, dirs. María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres y Juan Miguel González Martínez, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009). (En web: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42844/1/CongresoImagen47.pdf>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Monzón Gasca 2015: Juan Monzón Gasca, “Un proyecto de realidad aumentada para la difusión de la capilla del monumento de La Seo de Zaragoza: aplicación de técnicas de documentación gráfica y geométrica basadas en la ingeniería inversa”, *Ars & Renovatio*, 3, (2015), pp. 166-191. (En web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5171365>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Morales 1993: Alfredo J. Morales, “Un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla por Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte*, 6, (1993), pp. 157-167. (En web: <http://institucional.us.es/revistas/arte/06/07%20morales.pdf>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Morte García 1986: María del Carmen Morte García, “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI”, *Artigrama*, 3, (1986), pp. 195-214.

Navarrete Prieto 2016: Benito Navarrete Prieto dir., *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, (Madrid-Florenca: Fundación Mapfre-Gallerie degli Uffizi, 2016).

Nicolau Castro 1989: Juan Nicolau Castro, "Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII", *Archivo español de arte*, 62, 246, (1989), pp. 216-219.

Novo Sánchez 2013: Francisco Xavier Novo Sánchez, "El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui ¿arte efímero?", en *Las artes y la arquitectura del poder*, coord. Víctor Mínguez Cornelles, (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2013), pp. 2653-2672.

Palomino [1724] 1947: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica, III, El parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Aguilar, 1947).

Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo 2017: Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, "¿A la sombra de Velázquez? Los pintores cortesanos durante el reinado de Felipe IV", en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, coords. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Polifemo, 2017), t. 3, vol. 4, pp. 2643-2730.

Pérez Sánchez 1969: Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "Diego Polo", *Archivo español de arte*, 42, 165, (1969), pp. 43-54.

Portús Pérez 1992: Javier Portús Pérez, "Alonso Cano: la creación de una leyenda", en *Veintitrés biografías de pintores*, coord. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Mondadori-Fundación Amigos del Museo del Prado, 1992), pp. 319-344.

Puerta Rosell 2003: María Fernanda Puerta Rosell, "Noticias sobre la vida y obra de Sebastián de Benavente: monumento de Semana Santa para el convento de Santa Isabel de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 43, (2003), pp. 553-566.

Quesada 2001: María Jesús Quesada, "El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia", *Estudios segovianos*, 44, 101, (2001), pp. 303-320.

Saltillo 1953: Marqués del Saltillo, "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57, (1953), pp. 137-243.

Tarrero Alcón 2007: María Cristina Tarrero Alcón, *Santa María la Real de la Almudena: dos siglos y medio de arte e historia (1638-1868)*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2007).

Torner Marco 2007: Ramón Torner Marco, *Jusepe Leonardo. Un pintor bilbilitano en la Corte de Felipe IV*, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2007). (En web: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/06/ebook.pdf>, consultado: 6 de febrero de 2021).

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

Zorrozua Santisteban 2002: Julen Zorrozua Santisteban, "El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)", *Ondare*, 21, (2002), pp. 257-272. (En web: <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/el-monumento-de-semana-santa-de-santa-maria-de-bermeo-bizkaia/art-9509/>, consultado: 6 de febrero de 2021).

Recibido: 8/02/2021

Aceptado: 28/04/2021



El testamento de Cristóbal García Salmerón: un documento inédito de un pintor olvidado

The Testament of Cristóbal García Salmerón: an Unpublished Document of a Forgotten Painter

Sonia Casal Valencia¹

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: Cristóbal García Salmerón fue un pintor barroco que desarrolló buena parte de su carrera en su Cuenca natal. Hacia mediados del siglo XVII, aunque en fecha incierta, se traslada a Madrid donde reside hasta su muerte, siendo su testamento el último de los numerosos documentos que se han hallado sobre la vida de este artista en la villa. Este interesante documento, fechado el 22 de octubre de 1673, permite conocer parte del círculo familiar y social de García Salmerón, así como constatar que esta última etapa de su vida estuvo marcada por las deudas y la disminución de su patrimonio.

Palabras clave: Cristóbal García Salmerón; pintor; testamento; Madrid; siglo XVII; Teresa Romero aprendiz de pintora.

Abstract: Cristóbal García Salmerón was a Baroque painter who spent much of his career in his native Cuenca. Towards the middle of the 17th century, although at an uncertain date, he moved to Madrid, where he lived until his death, being his will the last of the numerous documents that have been found on the life of this artist in the town. This interesting document, dated 22 October 1673, reveals part of García Salmerón's family and social circle, as well as showing that this last stage of his life was marked by debts and the diminution of his estate.

Keywords : Cristóbal García Salmerón ; painter ; testament ; Madrid ; 17th century; Teresa Romero painter 's apprentice.

¹  <http://orcid.org/0000-0002-0967-5819>



ristóbal García Salmerón (Cuenca, 1603 - Madrid, 1673) ha sido, historiográficamente, un pintor relegado a un segundo plano no habiendo estudios profundos y completos en torno a su biografía o su catálogo artístico. Son escasos los autores que lo citan y, quienes lo hacen, lo realizan de una manera escueta y, en numerosas ocasiones, con errores que se perpetúan en el tiempo y que hacen pensar en el poco o nulo interés que ha suscitado este artista.

No obstante, fue un pintor de cierta importancia y calidad a la vista de los estudiosos que dan cuenta de él. El tratadista Antonio Palomino fue el que recogió los primeros datos sobre la biografía y el catálogo de este artista en su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* publicada en 1724, varias décadas después del fallecimiento del pintor, afirmando que García Salmerón fue natural de la ciudad de Cuenca y discípulo del murciano Pedro Orrente, sin aportar ningún tipo de documento al respecto. Continúa declarando que en su ciudad natal llevó a cabo diferentes obras, como una fiesta de toros con su propio autorretrato pintada para el rey Felipe IV con motivo del nacimiento del futuro monarca Carlos II², trasladándose posteriormente a la Corte donde realizaría un Buen Pastor para el Convento del Carmen Calzado de Madrid y fallecería en dicha villa hacia 1666, a la edad de 63 años.

Este último dato relativo a la fecha de muerte del pintor conquense ha sido asumido, repetido y perpetuado por todos los estudiosos y críticos de arte que tras Palomino se interesaron por Cristóbal García Salmerón, tales como Antonio Ponz, Ceán Bermúdez, Bermejo Díez o Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, autores estos últimos que trazaron el catálogo más completo de la obra del pintor³.

Pese a la importancia del trabajo realizado por Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, siguieron manteniendo el año de 1666 como fecha de muerte de García Salmerón. No será, por tanto, hasta dos décadas más tarde cuando Barrio Moya publique dos documentos importantes sobre el artista fechados en 1668 y 1673, es decir, con posterioridad a su supuesto fallecimiento⁴.

En el primero de ellos, datado el día 17 de febrero de 1668, García Salmerón, como vecino de Madrid, da un poder a un habitante de Cuenca para que en su nombre pueda vender unas casas que él tenía en la calle de San Juan de su ciudad natal. En el segundo, fechado el 1 de marzo de 1673, y a la edad de 70 años, el artista es llamado para tasar las pinturas de un clérigo, Don Luis Tofino, fallecido en Madrid. Estos dos documentos permiten

² Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, (Madrid: M. Aguilar Editor, 1947), pp. 942-943. La referencia al nacimiento de Carlos II que Palomino hace es errónea, puesto que la fiesta de toros tuvo lugar en el año 1642, es decir, casi dos décadas antes del alumbramiento del futuro monarca.

³ Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972), pp. 364-371.

⁴ José Luis Barrio Moya, "Algunas noticias sobre Cristóbal García Salmerón, pintor conquense del siglo XVII", *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. II, (1994), pp. 901-910.

corregir la errónea fecha de muerte perpetuada durante más de doscientos años y situarla, por tanto, después del mes de marzo de 1673.

Los nuevos datos que se dan a conocer en esta publicación se refieren, precisamente, al testamento que Cristóbal García Salmerón otorga el día 22 de octubre de 1673 ante el escribano Sebastián Carrillo, siendo testigos Martín de Carate, Andrés Pardo, Juan Mateo, Antonio de Chindurca y Cristóbal Romero, todos residentes en Madrid (Doc. 1)⁵.

A lo largo del citado documento se aporta información muy valiosa y de muy diversos asuntos que conviene analizar para conocer datos relativos a la desconocida familia del pintor y a la situación y relaciones que tenía García Salmerón en sus últimos días.

En primer lugar, el pintor confirma en su testamento que era natural de Cuenca e hijo legítimo de los fallecidos Cristóbal García y Juana de Salmerón, de los que se tiene un total desconocimiento. El único escrito que se puede afirmar como verídico relacionado con los padres de Cristóbal García Salmerón es el testamento de su madre, expedido en agosto del año 1638⁶. En él se advierte que, en esta fecha, Juana de Salmerón era viuda de Francisco Sanz. Este dato revela que su matrimonio con Cristóbal García había acabado y, en el siglo XVII, un enlace de estas características solo podría finalizar con la muerte de uno de los cónyuges, por lo que el padre del pintor habría fallecido varios años antes de este testamento, pues la protagonista había tenido tiempo de casarse y enviudar de nuevo.

Seguidamente se pone de manifiesto que el propio Francisco Sanz había dejado una cláusula en su testamento por el cual pedía que se le diesen cuarenta ducados a Luisa de Almodóvar, de quien Juana de Salmerón indica que es "mi nieta hija de ju^o de almodobar difunto y de fran^{ca} de Saldaña"⁷. Junto a Luisa añade otras dos nietas más, Juana y Francisca de Almodóvar. Esta circunstancia es de suma importancia ya que la no coincidencia de apellidos entre el difunto marido de Juana de Salmerón y los padres de sus nietas indica que, al menos, contrajo matrimonio una tercera vez.

Este dato proporciona una nueva idea de familia del pintor pues, al menos, tuvo una hermana por parte de madre y tres sobrinas, de las que se desconoce el grado de proximidad y afecto que pudieron llegar a alcanzar.

Finalmente, en el citado testamento de Juana de Salmerón también se indica que, para que se pudiese cumplir y pagar todo lo que en él estaba contenido, la susodicha nombró como sus albaceas y testamentarios a su hijo, Cristóbal García, y a su nuera, Juana Millán, para que se hiciesen cargo

⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213-216.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Cuenca (en adelante AHPC), P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 204-205v.

⁷ AHPC, P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 204v.

de sus bienes y los pudiesen vender y rematar en pública almoneda o fuera de ella durante todo el tiempo que fuese necesario.

A raíz de este último apunte se puede afirmar que el pintor contrajo matrimonio con una mujer llamada Juana Millán de la cual se conserva carta de dote fechada en enero de 1625⁸. En este documento, también inédito, se deriva una situación económica muy favorable por parte de la familia de la contrayente, de la que el pintor parece beneficiarse pues obtiene numerosos objetos, bienes, dinero y hasta una vivienda, que alcanzan una tasación superior a los 6000 reales.

Además, gracias a otros documentos hallados a lo largo de la investigación, se ha podido saber que de este matrimonio nacen, al menos, dos hijas, María y Mariana⁹, siendo nombrada la primera como única y heredera universal en el testamento de su padre, ya que la restante habría fallecido unos años antes, pues se han hallado sus últimas voluntades, fechadas en el año 1664¹⁰.

En cuanto a María García Salmerón, como la citan en el testamento del pintor, se advierte que está casada con Diego de Scals y Salcedo, en estos momentos oidor criminal de la Real Audiencia de Valencia, pero cuyos apellidos sitúan a este personaje dentro de uno de los linajes más importantes del momento, pues la casa de Scals "es de Nobleza, y militares hazañas", una familia de soldados y capitanes que se labraron gran fama a costa de "sus azeros teñidos en la sangre de los enemigos de estas coronas"¹¹.

El origen de esta estirpe tiene lugar con Laurencio de Scals quien, aunque natural de Verona e hijo del príncipe y duque del lugar, acudió a servir con su hermano a Jaime I de Aragón para la conquista de Mallorca en 1228. Una vez establecidos en la península y habiendo pasado varias generaciones y siglos, nace en el año 1597, en Cocentaina, Onofre Diego, quedando como único heredero de un patrimonio ya destrozado por las enajenaciones y particiones. Además, va a ser desheredado al contraer matrimonio "sin licencia de sus padres"¹² en 1620, yéndose, de esta forma, a vivir a Cuenca donde se dedica a la poesía, las matemáticas, las letras y la jurisdicción. Muere en esta ciudad en 1657 haciendo testamento el día 5 de octubre¹³.

En esta escritura se advierte que, del matrimonio con su mujer, Andrea del Castillo, nacieron diferentes hijos entre los que se encuentra "Don Diego de

⁸ AHPC, P-920, Francisco de Salazar, 1625, fol. 20-21v.

⁹ AHPM, T. 4215, Martín de Badarán, 1655-1666, fol. 754-754v. El 11 de abril de 1663, Cristóbal García Salmerón otorga un poder a Nicolás de Cuéllar, procurador del número de la ciudad de Cuenca, para que en su nombre pueda acudir ante cualquier juez y justicias de la localidad para hacer pedimento ante ellos de cómo María y Mariana, hijas legítimas de su matrimonio con Juana Millán, ya fallecida en este momento, eran parientas del racionero Tomás del Castillo y, de esta forma, se pida la renta que el citado racionero dio para parientas de su linaje y obras pías fundadas en dicha localidad.

¹⁰ AHPM, T. 9907, Simón Navarro, 1664-1667, fol. 38-39.

¹¹ Diego de Scals y Salcedo, *Origen, casa y familia de Scals o de la Scala, heredada en las montañas de el reyno de Valencia...*, (Valencia: Francisco Mestre, 1681), s.f.

¹² Diego de Scals y Salcedo, *Zenotafio gentilicio, y parentación honoraria de glorias militares al árbol genealógico y chronologico historiado de la Casa de Scals...*, (Valencia: Francisco Mestre, 1681), pp. 33-34.

¹³ AHPC, P-1071, Alonso González, 1657, fol. 736-737v.

Salcedo que reside en la ciudad de Salamanca^{ca/14}. En esta localidad es donde el futuro yerno de García Salmerón se gradúa en la facultad de Derecho de las dos jurisprudencias, civil y canónica, opositando a cátedra de leyes y realizando diversos escritos sobre estos temas. Además, estando todavía en Salamanca, fue llamado por Felipe IV para servir en el Oficio de Lugarteniente de Corregidor y Alcalde Mayor de la ciudad "para quietar tantos disturbios, y alborotos"¹⁵. No obstante, compaginó esta ardua labor con la de lector de oposición durante tres años.

Gracias a esto, en 1669, se le concedió la plaza civil en la Real Audiencia de Cerdeña dándole el tratamiento de noble, donde sirvió por tres años. Pasado este tiempo, en 1672, consiguió la plaza de Oidor Criminal en la ciudad y reino de Valencia, cargo reflejado en el testamento de Cristóbal García Salmerón.

Entre sus diversos trabajos, pasó un lapso de tiempo en Madrid donde pudo contraer matrimonio, en 1665, con María Salmerón, encontrándose Diego de Scals y Salcedo en una de las mejores etapas profesionales de su vida y, por lo tanto, cabría pensar que, en un período económico destacable, consiguiendo el pintor para su hija un enlace muy beneficioso.

De esta unión nace su primogénito el 17 de mayo de 1666, teniendo lugar el bautismo solo diez días más tarde en la madrileña parroquia de San Martín donde el teniente de cura de la misma, fray Pedro de León, bautiza a Diego Joseph Félix. El niño tuvo por padrino a Cristóbal García Salmerón, su abuelo, y por madrina, a María Salcedo, por cuyo apellido habría que suponer es familiar del padre de la criatura. Además, según una obra escrita por el propio oidor criminal de la Real Audiencia de Valencia, Diego de Scals y María Salmerón fueron padres por segunda vez de una niña llamada Margarita, de la que no aporta fecha de su nacimiento¹⁶.

Por tanto, como se ha visto, son pocas las alusiones directas que Cristóbal García Salmerón hace de su familia en su testamento, pues solo cita a sus padres y al matrimonio formado por su hija María y su yerno. No obstante, la información obtenida paralelamente en esta investigación permite perfilar de manera más precisa parte de su árbol genealógico y conocer que, en fechas próximas a su muerte, no se encontraba rodeado de ella.

Continuando con este valioso documento, el pintor afirma que, en el momento de testar, se encontraba enfermo en la cama, pero en "buen juicio memoria y entendim^{to}"¹⁷, por lo que pudo otorgar su última voluntad haciendo alusión a las siguientes cuestiones.

En primer lugar, encomendando su alma a Dios, pidió que su cuerpo fuera sepultado en el convento de Nuestra Señora de la Victoria por la devoción

¹⁴ AHPC, P-1071, Alonso González, 1657, fol. 737.

¹⁵ De Scals y Salcedo, *Zenotafio gentilicio*, p. 40.

¹⁶ De Scals y Salcedo, *Zenotafio gentilicio*, p. 45.

¹⁷ AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213.

que profesaba en ese templo. No obstante, si no se pudiese cumplir esta petición por algún motivo, deja la nueva decisión en manos de sus testamentarios. Asimismo, el pintor deseó que, una vez fallecido, su cuerpo fuera acompañado por la cruz de la parroquia y doce sacerdotes de la misma, delegando la forma de su entierro a elección de sus albaceas aclarando que, "atento los pocos medios en que me allo sea en la misma ponpa y ostentación que pudieran"¹⁸. Sin embargo, para el día de su inhumación el artista mandó que se dijera misa cantada por su alma, con diáconos y vigilia, y estando el difunto de cuerpo presente, repitiéndose esas misas de manera frecuente en los altares privilegiados y dando la cuarta parte a la parroquia.

De estas primeras mandas parece derivarse una situación económica de García Salmerón absolutamente paupérrima, sin prácticamente medios que le permitiesen llevar a cabo un entierro con la opulencia que le gustaría, lo que parece indicar una disminución notable en el número de encargos que recibía, hecho quizás vinculado a su avanzada edad y a sus consecuentes pérdidas de precisión en el arte de la pintura, pues el pintor contaba con 70 años, una longevidad destacable en estos tiempos.

Continuando con el testamento, el pintor declara que Antonio de Pedrosa y Molina, vecino de la villa de Madrid, le debe todavía 400 reales de una pintura de El Buen Pastor que hizo en un precio total de 2.000 reales para el convento de Nuestra Señora del Carmen. Pese a esta deuda sustanciosa, es voluntad del artista que con la citada cantidad se hagan ochocientas o novecientas misas por su alma y que el susodicho cumpla con entregar a los herederos del pintor con carta de pago del prelado del convento, porque así lo tienen acordado.

A pesar de que el templo nombrado todavía existe, aunque con la advocación de Carmen y San Luis Obispo, lo cierto es que la pintura en cuestión no está actualmente ubicada en él. Sí se hallaba en esta localización en el siglo XVIII pues Antonio Palomino ya apuntaba que en el Convento del Carmen Calzado de Madrid "ay una Pintura del Buen Pastor, que está en el Claustro chico, junto a la Puerta, que va a la Iglesia, a el lado que mira a el Claustro grande, de mano de Christoval García Salmerón"¹⁹. Sin embargo, pese a que el cuadro está firmado, lo cierto es que otro imprescindible autor, Antonio Ponz, señalaba poco tiempo después que el mismo lienzo "lo hizo Andrés de Vargas"²⁰, lo cual podría hacer pensar bien que el escritor no reparó en la rúbrica, bien que el cuadro no se encontraba en el mejor estado de conservación o limpieza para poder apreciarla con claridad. Fuera como fuese, el lienzo en cuestión se conserva actualmente en los depósitos del Museo Nacional del Prado (inv. nº P003280) (Fig. 1).

¹⁸ AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213v.

¹⁹ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Las ciudades, iglesias y conventos en España donde ay obras, de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (Londres: Impreso por Henrique Woodfall, 1746), p. 131.

²⁰ Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo V, (Madrid: Joachin Ibarra, 1776), p. 248.



Fig. 1. Cristóbal García Salmerón, *El Buen Pastor*, Tercer cuarto del siglo XVII. (Óleo sobre lienzo, 228 x 269 cm.)
© Museo Nacional del Prado, Madrid

Seguidamente, en su testamento, tras destinar cuatro reales a las mandas forzosas, Cristóbal García Salmerón admite deber a Francisco Esteban, "dueño de la casa que ocupó"²¹, 250 reales de los alquileres corridos del inmueble hasta el día 6 de octubre del mismo año de 1673, a razón de 900 reales cada año, pidiendo que se pague la citada cantidad y aquellos gastos ocasionados desde el citado día en adelante. Desgraciadamente, no aporta más datos sobre la situación de la morada, desconociendo si estaba ubicada cerca del convento de la Victoria donde quería ser enterrado. Asimismo, tampoco es posible concretar si la relación entre el pintor y su casero era estrictamente contractual o podía existir un vínculo personal previo entre ambos.

Asumida esta deuda con su arrendador, el artista manifiesta deber a un albañil de Cuenca ocho maravedís que manda se paguen al susodicho o a su hermano y, si no pareciesen, se digan misas con esa cantidad. El trabajo desempeñado por este hombre debía estar intrínsecamente relacionado con el arreglo de un inmueble, cabiendo la posibilidad de que se refiriese a las ya

²¹ AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213v.

vendidas casas que ostentaba el pintor en la conquense calle de San Juan, a su primera morada con su esposa en la calle de la Higuera, otorgada por la familia de esta en la citada carta de dote, o a otra propiedad por el momento desconocida. Estas mismas posibilidades cabría sopesar para otro vecino de Cuenca, Antonio de Muñoz, que debe a García Salmerón 66 maravedís “de tres años que vivió en unas casas que yo tenía en la dha ciu^d”²².

A la deuda de este antiguo arrendatario se suma la de Leandro Ibáñez de Segovia pues, “de resto de un papel”²³ de 2.689 reales, le debe todavía 2.137, por lo que manda que se cobre lo que falta. La marcada expresión podría ser algún tipo de pleito ganado por el artista puesto que Leandro de Segovia era “procurador del número desta Villa”²⁴, cargo cuya importancia parece compartir con algunos familiares, probablemente hermanos, pues se han encontrado documentos en los que se pone de manifiesto que Mateo Ibáñez de Segovia es “cavallero de la horden de calatrava”²⁵; Gaspar Ibáñez de Segovia, “cavallero de la orden de alcant^{ra}”²⁶; o Baltasar Ibáñez de Segovia y Peralta, “cav^o de la orden de sant^o”²⁷, es decir, García Salmerón podría, pese a su delicada situación, mantener contacto o conocer a personajes vinculados con la nobleza y las clases más privilegiadas del momento.

Este frágil momento a nivel económico que estaba padeciendo el pintor es palpable en la deuda que tiene con Francisca de Aro, “mi criada que ha muchos años que me sirve”. Admite deberle dinero relacionado con su salario y “otros gastos pequeños que ha echo por mi”²⁸, entre los que se encuentran cincuenta ducados de vellón que manda darle de sus bienes para descargo de su conciencia. Asimismo, tras rogar que sus testamentarios ajusten cuentas con ella, el artista indica que se le entregue también la cama en la que su criada duerme, compuesta por “la madera y cordeles, un colchón, un sergon, dos almueadas, dos savanas y dos fracados”²⁹.

El hecho de contar o no con servicio era, en gran medida, un reflejo del nivel de vida de los artistas³⁰, lo que parece atestiguar que, al menos en el pasado, los posibles de García Salmerón debían ser notables. Se desconoce exactamente el momento en el que el pintor contrata a esta mujer, pero, por el empeño que pone en que se le pague lo debido y se le entregue su cama, parece demostrar que habían forjado una buena relación o que, al menos, la honradez y bondad del artista no le permitía dejarla sin nada.

Por otro lado, el conquense desea que todos los vestidos que quedasen tras su fallecimiento se otorguen a Cristóbal Romero, de quien no se especifica

²² AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 214.

²³ AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 214.

²⁴ AHPM, T. 6944, Melchor Felipe de Baena Parada, 1651, fol. 131.

²⁵ AHPM, T. 6248, Francisco Suárez y Rivera, 1650, fol. 231.

²⁶ AHPM, T. 9349, Bonifacio de Robles, 1665, fol. 200.

²⁷ AHPM, T. 6543, Pedro de Castro, 1664, fol. 532.

²⁸ AHPM, T. 9301, Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 214.

²⁹ AHPM, T. 9301, Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 214v-215.

³⁰ Paula Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, (Toledo: Monografías 13, 2002), p. 138.

nada más salvo que tiene una hija llamada Teresa a quien García Salmerón quiere que se le den “todos los papeles, libros y estampas que del arte del pintor se hallasen en mi poder”, así como “dos piedras de moler colores una grande y otra pequeña”, que tendrán que ser entregadas a su padre cuando la susodicha “tome estado”³¹. Además, Teresa Romero debía recibir, también, una pintura de la Virgen María con el Niño y un ángel que, se podría suponer, era de mano del conquense y que se otorgaría como regalo por un más que verosímil vínculo personal y de afecto que se pudiese habido crear entre ambos.

Estas mandas, que se podrían considerar las más curiosas y las que más incertidumbre crean por el desconocimiento de sus protagonistas, proporcionan ciertos datos valiosos que cabría destacar. En primer lugar, García Salmerón todavía contaba, unos días antes de su fallecimiento, con algunos ropajes y vestidos, enseres que podrían relacionarse con un pasado más boyante, que quiere que se entreguen a un hombre, Cristóbal Romero, del que no se ha podido encontrar documentación que pueda aclarar la relación existente entre ambos pero que, en cualquier caso, debía ser muy estrecha.

En segundo lugar, Teresa Romero, hija del aquel hombre, sería la beneficiaria de todos los libros, estampas y papeles relacionados con el oficio y el arte de pintar que habría atesorado el conquense. Este cúmulo de obras no es banal, sino que indica un cierto nivel cultural pues, aunque es común encontrar útiles de trabajo, láminas o bocetos entre los objetos acumulados por los artistas, lo cierto es que es menos habitual hallar libros o tratados artísticos, pues muchos se formaron en talleres modestos, con pocos medios e inquietudes teóricas³².

Por otro lado, la misma Teresa Romero recibiría dos piedras de moler colores, de tamaños distintos, un utensilio clave para poder obtener los pigmentos que luego se aplicarían a las superficies correspondientes. Estas herramientas debían ser entregadas a su padre cuando ella “tome estado”, una expresión que podría tener varias interpretaciones, como la de casarse o entrar en religión. En cualquier caso, el hecho de otorgar un instrumento tan vinculado al oficio de pintor y que tan útil resultaría “a los jóvenes aspirantes para su futura labor profesional”³³, podría hacer pensar en una relación maestro-aprendiz entre el conquense y la citada Teresa Romero, algo que, de ser cierto, sería sorprendente, pues no es habitual una formación en este ámbito y en esta época para las mujeres, especialmente si eran ajenas a la familia del mentor.

Este legado póstumo a una posible aprendiz podría repetirse con la donación de una piedra grande de moler colores que otorga García Salmerón a un varón llamado Juan Mateo del que de nuevo, no se especifica nada más

³¹ AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 214v.

³² Revenga Domínguez, Pintura y sociedad, p. 161.

³³ Revenga Domínguez, Pintura y sociedad, p. 60.

pero que bien podría tratarse de otro alumno a quien quiere premiar con esta útil herramienta, pues es bastante frecuente que, en ausencia de hijos o familiares directos que practiquen la pintura, "sean los discípulos y oficiales quienes hereden todo o parte de lo que constituía el taller"³⁴.

Una vez manifestadas todas las deudas relacionadas con el pintor, de cantidades debidas o a deber, así como haber explicitado una serie de mandas vinculadas con el reparto de alguno de sus bienes, García Salmerón pone como testamentarios de esta escritura a Gil Pardo de Nájera y a Antonio de Pedrosa y Molina para que puedan vender sus posesiones en almoneda³⁵ o fuera de ella para poder cumplir y pagar lo estipulado en el testamento.

El segundo albacea citado ya había sido nombrado con anterioridad en este documento pues era la persona que le debía al artista 400 reales de la pintura de El Buen Pastor realizada para el convento de Nuestra Señora del Carmen. El otro testamentario, por su parte, es Gil Pardo de Nájera. Su nombre completo era Gil Antonio Pardo de Nájera y fue marido de Ana de Salcedo³⁶, hermana de Diego de Scals y Salcedo, yerno de García Salmerón, es decir, existía un contacto familiar entre testador y albacea que podría manifestar un conocimiento previo entre ambos que diese como resultado el casamiento entre la hija del pintor y el cuñado de su futuro fiduciario.

Por último, García Salmerón admite en su testamento no tener más bienes muebles ni raíces, "tan solam^{te} las pocas alaxas que tengo en mi quarto"³⁷, de las cuales quiere dejar hecha memoria e inventario que quedará en poder de uno de sus albaceas, documento que, desgraciadamente, no ha podido ser encontrado.

Revocando y anulando cualquier otro testamento o codicillo, el pintor otorgó su testamento definitivo ante el escribano Sebastián Carrillo siendo testigos Martín de Carate, Andrés Pardo, Juan Mateo, Antonio de Chindurca y Cristóbal Romero. De estos nombres, tanto Juan Mateo como Cristóbal Romero, aparecían como protagonistas en algunas de las mandas dichas por el pintor. Los restantes son totalmente desconocidos, pudiendo ser amistades de García Salmerón o simplemente testigos llevados por el propio escribano como es el caso de Antonio de Chindurca, pues aparece en multitud de documentos de este amanuense atestiguando lo escrito³⁸.

Tras la firma de este testamento (Fig. 2) y debido a la edad del pintor y a la enfermedad que manifestaba padecer, no pudo pasar mucho tiempo hasta su fallecimiento, aunque se desconoce la fecha exacta del mismo. No obstante, tuvo que suceder antes del 16 de enero de 1674, fecha en la que María Salmerón, su hija, otorga un poder a Antonio de Pedrosa para que en

³⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, (Madrid: Cátedra, 2010), p. 20.

³⁵ "La almoneda constituye el primer acto del mercado artístico. (...) Reservados los objetos de los herederos, lo demás se vende para saldar las deudas" en Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, (Madrid: Cátedra, 1993), p. 176.

³⁶ AHPM, P-1071, Alonso González, 1657, fol. 736-737v.

³⁷ AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 215v.

³⁸ Por ejemplo, en AHPM, T. 9301, Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 136-136v.

su nombre pueda cobrar una deuda relacionada con su padre. Pese a que este documento, realizado en la ciudad de Valencia ante el escribano Francisco Vicente Navarro, no se ha encontrado, sí se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid el pago de esa deuda³⁹.

En la citada escritura aparece Antonio de Pedrosa como "testamentario ynsolidum"⁴⁰ del pintor quien, en virtud del poder otorgado por María Salmerón, afirma haber recibido y cobrado de Leandro Ibáñez de Segovia 2.137 reales de vellón del resto de una cédula que le tenía hecha por valor de 2.689 reales, deuda que ya reflejaba el pintor en su testamento por lo que, a 22 de febrero de 1674, consigue ser saldada.

En definitiva, del testamento y últimas voluntades de Cristóbal García Salmerón, se percibe un cambio sustancial en la calidad de su larga vida, pasando de tener una acomodada existencia en su Cuenca natal, con multitud de encargos, pagos y propiedades, a decaer notablemente hasta acabar sus últimos días en una vivienda prácticamente despojada de objetos y con numerosas deudas e impagos.

Fig. 2. Detalle de la firma de Cristóbal García Salmerón en su testamento. AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 216. © Foto autora

³⁹ AHPM, T. 9301, Sebastián Carrillo, 1674, fol. 32-32v.

⁴⁰ AHPM, T. 9301, Sebastián Carrillo, 1674, fol. 32.

Anexo documental:

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM)

Anexo I

AHPM, T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213-216.

Testamento de Cristóbal García Salmerón

En el nombre de Dios amén sepan quantos esta Carta de testam^{to} Ultima y postrimera Voluntad viesen como yo Xptoal García Salmerón natural dela Ciu^d de Cuenca hijo lex^{mo} de Xptoal Garcia Seco y Joana de Salmerón su muj difuntos estando enfermo en la cama de la enferm^d que Dios nro S. assido servido de me dar y en mi buen juicio memoria y entendim^{to} natural creyendo como firme m creo en el misterio de la ss^{ma} Trinidad P^a hijo y espíritu S^o tres personas y un solo Dios Verdadero y en todo aquello que tienes y confiera la s^{ta} Ig^a Romana tomando por mi intercesora y abogada de la Reyna de los Ángeles M^a de Dios y S^a Nra y a todos los S^{os} y S^{as} de la cortte celestial para que yntercedan con nro S. Jesucristo me perdone mis pecados y con esta advocación Divina Intercesión hago y otorgo este mi testam^{to} Última y postrimera Voluntad en la forma y manera seg^{tes}.

Lo prim^o encomiendo mi anima a Dios nro S. que la crio redimio con su preciosa Sangre y Cuerpo a la tierra de que fue formado.

Yten m^{do} que q^{do} nro S. fuere servido de llevarme desta press^{te} Vida mi cuerpo sea sepultado en el convento de nra S. de la Vitoria donde tengo devoción y en casso que no pueda ser por algⁿ accidente lo dexo de Volunt^d de mis testam^{os} para que sea en la Ig^a Parte y lugar que les pareciera.

M^{do} que acompañe mi cuerpo la cruz de la Parroquia con doze sacerdotes deella y demás acompañan^{tes}. Y forma de mi entierro también lo dexo a la elección y volunt^d de mis testam^{os} y su encargo que atento los pocos medios en que me allo sea en la misma ponpa y ostentación que pudieran.

m^{do} que el dia de mi entierro si fuere ora o si no el siguiente se diga por mi anima misa cantada de cuerpo press^{te} con diaconos y bixilia y de todo se pague la limosna acostumbrada

m^{do} que se digan por mi anima frecuentes misas cantadas en los altares privilegiados dando deellas la quarta parte a la parroquia o a la que le toca.

Yten declaro que Don Antonio de Pedrossa y Molina Vec^o desta Corte me esta deviendo quatro cientos reales de resto De una Pintura de El Buen Pastor que le hize en precio de dos mill reales para el Conv^{to} de nra s^a del Carmen, quiero y es mi voluntad que con dicha cantidad se haga decir en el ocho o novecientas missas por mi alma y que cumpla con entregar a mis her^{os} con carta de pago del Prelado Sacristán del dho conv^{to} porque así lo tengo ajustado con el susodicho.

m^{do} a las m^{das} forzossas y acostumbrados quatro R^s por una vez conque los aparto del dro mis bienes.

Declaro que devo a Fran^{co} Estevan dueño de la cassa que ocupo ducientos y cinq^{ta} R^s de los alquileres corridos de la dha casa asta el día seis deste press^{te} mes de otb a razón de novecientos Reales cada año. Lo demás que fuere corriendo desde el dho día en delante a dho respeto m^{do} se paguen.

Declaro que devo a fulano Lentino alvañil Vecino de Cuenca ocho m^a m^{do} se paguen al susodho o a su her^o. y si no parecieren con la dha cant^d se digan de misas.

Declaro que Don Liandro Ibañez de Segovia de resto de un papel de dos mill y seis^{os} y ochenta y nueve R^s que me tiene echo me está deviendo dos mill ciento y tr^a y siete R^s porque a q^{ta} del dho papel me tiene pagados qui^{os} y cinq^{ta} y dos R^s que están respaldados. M^{do} se cobren lo que restare.

Declaro que Don Antonio de Muñoz, V^o de Cuenca me está dev^{do} sesenta y seis m^a de tres años que vivió en unas casas que yo tenía en la dha ciu^d. M^{do} se cobren.

m^{do} que todos mis vestidos que se allasen al tiempo de mi fallecim^{to} se den y entreguen a Xptoal Romero porque me encomiende a dios

m^{do} que a Franc^a de Aro mi criada que ha muchos años que me sirve se le ajuste la q^{ta} de lo que le estoy dev^{do} de su salario como de otros gastos pequeños que ha echo por mi y de todo se le de satisfacción.

Asimismo, declaro que de diferentes quantas ajustadas que tube con la dha Fran^{ca} de Aro la estoy dev^{do} cinquenta ducados de Vellón. M^{do} que mis testamentarios y her^{os}, de lo mexor parado de mis bienes la paguen la dha cant^d p^a descargo de mi conciencia.

M^{do} que, a Theresa Romero, hija del dho Xpval Romero se le den todos los papeles, libros y estampas que del arte del pintor se hallasen en mi poder y assimismo, dos Piedras de moler colores una grande y otra pequeña y que se le entregue a su P^a quando la susodha tome estado para que me encomiende a Dios.

M^{do} que assimismo se le den a la dha Theresa Romero una pintura de nra S con el Niño y un Ángel dando [...].

M^{do} que se de assimismo a la dha Fran^{ca} de Aro la cama en que la susodha duerme que se compone de la madera y cordeles, un colchón, un sergon, dos almueadas dos savanas y dos fracados. Y pídele encomiende a Dios.

Yten m^{do} a Ju^o Matheo una piedra grande de moler colores que tengo en mi poder para que me encomiende a Dios.

Y P^a cumplir y pagar este mi testam^{to} las m^{das} y legados en el contenido dexo y nombro por mis testamentarios y executores de el a Don Gil Pardo de Naxera S^{io} de su mag^d en los R^s descargos Y al dho Don Antonio de Pedrossa

y Molina y a qual quiera ymsolidum a los quales doy mi poder cumplido para que después de mis días entren en mis bienes y los bendan en almoneda o fuera della y cumplan y paguen este mi testam^{to} y lo en él contenido.

Y de remanente que quedare de todos mis vienes, desechos y acciones que tengo y me tocan y pertenezca dexo y nombro por mi heredera unibersal en todos ellos a D^a M^a García Salmerón mi hija lex^{ma} y de D^a Joana Millán mi muj^r difunta y la dha hija es muj^r de Don Diego de Escals y Salcedo oydor Criminal dela R^l au^d balencia para que la susodha lo erede con la bendición de Dios y la mia, y la pido y encargo me encomiende a Dios.

Yten declaro que yo no tengo más vienes muebles ni Raíces mas que tan solam^{te} las pocas alaxas que tengo en mi quarto de las quales dándome Dios lug^r dexare echa mem^a y ynventario por menor firmado de mi mano y en poder de uno dellos dhos mis testam^{os}. Por la qual quiero que ese este pase como de Real y Verdaderamente estuviera a intentar en este mi testam^{to}.

Y revoco y anulo y doy por ninguno y de ningún balor ni efecto todos y quales q^a testam^{os} cobdiziados y poderes que a y a dado p^a testar mandar que a y a echo por escripto o de palabras que no quiero que balgan salvo este que hago y otorgo que dexo por mi testam^{to} Última y postrimera volunt^d. Y en aquella via y forma que mas aya lugar de dro en testim^o de lo qual lo otorgo ansi el press^{te} scrivano en la V^a de M^a a veinte y dos días del mes de otb de mill y seis^{tos} y setenta y tres años, siendo t^{gos} Martín de Carate, Andrés Pardo, Joan Matheo, Antonio de Chindurca, Xptoal Romero Res^{de} tods en esta Corte. El otorgante que yo el press^{te} scriv^{no} doy fee q conozco lo firmo.

Test^{do} la em^{do} nra S^{ra} entr^s dela.

Firmas de Cristóbal García Salmerón y Sebastián Carrillo.

Fuentes documentales:

Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC)

P- 920, Francisco de Salazar, 1625, fol. 20-21v.

P- 1034, Juan del Castillo, 1643-1649, fol. 87-87v.

P-1071, Alonso González, 1657, fol. 736-737v.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM)

T. 4215, Martín de Badarán, 1655-1666, fol. 754-754v.

T. 6248, Francisco Suárez y Rivera, 1650, fol. 231-231v.

T. 6543, Pedro de Castro, 1664, fol. 532.

T. 6944, Melchor Felipe de Baena Parada, 1651, fol. 131-131v.

T. 9301, Sebastián Carrillo, 1674, fol. 32-32v.

T. 9301, Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 136-136v.

T. 9301, Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213-216.

T. 9349, Bonifacio de Robles, 1665, fol. 200-200v.

T. 9907, Simón Navarro, 1664-1667, fol. 38-39.

Bibliografía:

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1972: Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972).

Barrio Moya 1994: José Luis Barrio Moya, "Algunas noticias sobre Cristóbal García Salmerón, pintor conquense del siglo XVII", en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. II, (Madrid: Universidad Complutense, 1994), pp. 901-910.

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

Palomino 1746: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Las ciudades, iglesias y conventos en España donde ay obras, de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (Londres: Impreso por Henrique Woodfall, 1746).

Palomino 1947: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, (Madrid: M. Aguilar Editor, 1947).

Pérez Sánchez 2010: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, (Madrid: Cátedra, 2010).

Ponz 1776: Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo V, (Madrid: Joachin Ibarra, 1776).

Revenge Domínguez 2002: Paula Revenge Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, (Toledo: Monografías 13, 2002).

Scals y Salcedo 1681: Diego de Scals y Salcedo, *Origen, casa y familia de Scals o de la Scala, heredada en las montañas de el reyno de Valencia desde su conquista y sita en la antiquissima villa de Conzentayna, solar antiguo, y primitivo suyo y derivada legitimamente por linera recta de varón en varón de los Scalas príncipes y señores de Verona y Vicencia en Italia desde el año 1228 hasta el de 1681 con los servicios que ha hecho a la Real Corona que con su persona pone reverente a los reales pies de Su Magestad*, (Valencia: Francisco Mestre, 1681).

Scals y Salcedo 1681: Diego de Scals y Salcedo, *Zenotafio gentilicio, y parentación honoraria de glorias militares al árbol genealógico y chronologico historiado de la Casa de Scals o de la Scala en las montañas de el reyno de Valencia. Erigenle fieles, entallanle constantes y la instauran officiosas de los elados marmoles de la antiguedad en solemne remembranza de la familia, a la perpetua memoria de zenizas heroicas, ilustradas, y redivivas*, (Valencia: Francisco Mestre, 1681).

Recibido: 15/02/2021

Aceptado: 28/04/2021

Sobre Abraham Willemsens y el éxito del tema de *Moisés salvado de las aguas* dentro de su producción

About Abraham Willemsens and the Fortune of the Subject
The Finding of Moses in his Production

Matías Díaz Padrón¹

Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique

Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca

Resumen: En este artículo se estudian varios cobres de *Moisés salvado de las aguas* del pintor flamenco Abraham Willemsens, artista largo tiempo confundido con el Monogramista AW y del que damos las claves para su individualización. También se sugiere identificar al Monogramista AW con Anthonis Willemsen, activo en Amberes de 1649 a 1691. Esta composición de *Moisés salvado de las aguas* está inspirada en modelos de Rubens y sus seguidores. El resultado tuvo gran éxito y fue repetida en numerosas ocasiones por otros artistas.

Palabras clave: Abraham Willemsens; Anthonis Willemsen; Monogramista AW; Erasmus Quellinus; Theodor Boeyermans, Willem van Herp; Flandes; siglo XVII; pintura de género.

Abstract: Several coppers with *The Finding of Moses* by the Flemish painter Abraham Willemsens give the key to portray his style, very different from the Monogrammist AW with whom was long time mixed-up. This Monogrammist AW is also linked here to the painter Anthonis Willemsen, active in Anvers from 1649 to 1691. The *Finding of Moses* composition is inspired by models of Rubens and his followers. That scene had very success and was repeated by different artists.

Keywords: Abraham Willemsens; Anthonis Willemsen; Monogrammist AW; Erasmus Quellinus; Theodor Boeyermans; Willem van Herp; Flanders; 17th century; genre painting.

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



El cobre con la historia de Moisés de notable calidad que restituimos a Abraham Willemsens, procede del coleccionismo privado de Madrid² (70 x 86 cm), (Fig. 1). La obra, sin consideración crítica hasta ahora, tiene especial interés para nosotros por representar las características de este artista controvertido, que nos sentimos inclinados a colocar en el capítulo de lo que se ha dado en llamar pintura de género. Una temática, rica y fecunda en Flandes, que es opuesta a la espectacular concepción plástica y compositiva de Rubens, lo que no impide contactos y recursos tomados de su obra. De este tipo de pinturas hay una sobrada proyección en España, donde los pintores de género encontraron una fiel clientela³.

El tema elegido de la historia sagrada tiene más intención de alegrar la vista que de exaltar el sentimiento religioso. Es esta la función visual de estas atractivas pinturas. El pintor toma la secuencia que siguió al mandato de Herodes de matar a los niños nacidos en aquellos días: "Una mujer tiró un canastillo con betún y brea, y colocó allí un niño y lo puso a la orilla del río. La hija del Faraón bajó a bañarse con sus doncellas, allí vio la canastilla y mandó traerla a una de sus doncellas. Allí estaba un niño llorando [...]" (Éxodo, 1:22).

Aquí el niño en la canastilla lo recoge una joven doncella que se adelanta a la comitiva con la hija del Faraón aproximándose a la orilla del río para bañarse. Un cortejo con ecos visuales de la tradición clásica, de ahí la medida, la dignidad y la belleza. Cierra la escena un montículo con vegetación en el centro, a la derecha se abre el espacio a un palacio en el fondo y a la izquierda al valle que abre el río. Una escultura clásica femenina sobre un plinto a la derecha cierra la escena, e introduce al espectador al dirigirle su mirada. La luz baña el fondo y a las doncellas atentas al singular hallazgo. El suceso es fiel a la narrativa de la Biblia, salvo por incluir el animado diálogo entre las mujeres y el cortejo propio de la corte. Tanto la composición como el contenido responden a una visión de mayor aliento que la de la historia bíblica. Esto motiva a sospechar en una inspiración más ambiciosa. Así vemos

² La obra ha sido recientemente restaurada y sometida a diversos exámenes químicos que han permitido identificar en las micromuestras un adhesivo en una capa interna sobre el soporte, impregnado por la migración del cobre, lo que le dota de un tono verdoso en la sección transversal. Sobre este adhesivo aparece una capa de color grisáceo a modo de imprimación. A continuación, capas de pintura al óleo con materiales de amplio uso. Especialmente el amarillo de plomo y el estaño limitado. Véase apéndice documental.

³ Sobre las obras para el mercado que realiza Abraham Willemsens para la firma Musson-Fourmenois, véase: E. Duverger, "Nieuwe gegevens betreffende de kunsthandel van Matthijs Musson en Maria Fourmenois te Antwerpen tussen 1633 en 1681", *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 21, (1968), pp. 211-228; Neil de Marchi y Hans J. van Miegroet, "Uncertainty, family ties and derivative painting in seventeenth-century Antwerp", en *Family Ties. Art Productions and Kinschips Patterns in the Early Modern Low Countries*, ed. K. Brosens, L. Kelchtermans y K. van der Stighelen, (Turnhout: Brepols, 2012), pp. 67-68.



Fig. 1. Abraham Willemsens, *Moisés salvado de las aguas del Nilo*. (Óleo sobre cobre, 70 x 86 cm.). Colección privada, Madrid. © Foto autor

signos afines a las propuestas de Rubens. La belleza se impone en los modelos y gestos de todas las mujeres, salvo los pajes que se vuelven atentos para ocuparse de los vestidos de las damas y sostener al perro inquieto por la aparición del niño en la canastilla. Todo sigue una feliz composición a ritmo del acontecimiento.

Nos adelantamos a fijar la atención del rostro y la mirada de la mujer con los brazos cruzados en el segundo plano detrás de la hija del Faraón. Es un modelo idéntico al que repite en la musa sentada tañendo el laúd en *Minerva visitando las Musas* de colección privada (o/c., 58,42 x 109,22 cm.), (Fig. 2), obra firmada por el pintor⁴. Un rostro que encontramos en más de una ocasión en las obras de este artista.

Esta escena del *Encuentro de Minerva con las musas* es para nosotros fundamental para el estudio del pintor. Define sus características para reunir su producción, que ha estado confundida con el conocido como el Monogra-

⁴ Antes en la colección M. F. Massot Newpont-Wellin. Christie's, (29-03-1968, n.º 70.) No se reprodujo en esta venta.

Anotamos que Abraham Willemsens copió con fidelidad la composición de Hendrick van Balen a través del original del Museo de Amberes (inv. n.º 957) firmado en colaboración con Jan Brueghel "el viejo" y Joos de Momper; Bettina Werche, *Hendrick van Balen (1575-1632). Ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit*, (Belgium: Brepols, 2004), p. 175, n.º A.103.



Fig. 2. Abraham Willemsens, *Minerva visitando a las Musas en el Helicón*. (Óleo sobre cobre, 58,42 x 109,22 cm). Colección privada. © Foto autor

mista AW y el Maestro de los Capillos. Es comprensible entender que en un primer momento las obras firmadas con las iniciales AW se identificaran con el pintor Abraham Willensens por la correspondencia de las siglas⁵. Sin embargo, el análisis detenido de la pintura del *Encuentro de Minerva con las musas* y otras obras firmadas con el monograma AW llevan a apreciar distintos lenguajes visuales. De hecho, en 2005, me aventuré a vincular este monograma AW con otro pintor con el que coincidían las iniciales y activo en Amberes entre 1649 y 1691: Anthonis Willemsens⁶. Su producción es desconocida, quizá por esta confusión de monogramas y artistas, pero sí estaba registrado en la guilda de pintores y contaba con un importante taller, como se desprende del reparto que hace en su testamento de los dibujos, bocetos, modelos en yeso y grabados entre sus dos hijos y su hermano⁷. Sanzsalazar en 2008 aporta otra nueva obra firmada a la producción de Abraham Willemsens y ordena toda esta amalgama de estilos y bibliografía dispar sobre el autor diferenciando tres personalidades diferentes⁸, pues tam-

⁵ Enrique Valdivieso, "Dos pinturas de Abraham Willemsens en el Museo del Prado y otras obras de este pintor en España", *Boletín del Museo del Prado*, VII, 21, (1986), pp. 166-172; M. Roethlisberger, "Le peintre Abraham Willemsens", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1988), pp. 253-259.

⁶ Sobre este asunto y las características del Monogramista AW véase Matías Díaz Padrón, "Tres pinturas flamencas identificadas en México", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (BSAA arte), LXXI, (2005), pp. 163-173 (esp. 168-169)

⁷ Ph. Rombouts y Th. Van Lerijs, *De Liggeren en Andere Historische Archieven*, II, (Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1872), pp. 205, 210 y 413. Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, *Fontes Historiae Artis Neerlandicae*, 12, (Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2002), pp. 106-107.

⁸ Jahel Sanzsalazar, "Identificada una pintura de Abraham Willemsens con atribución a Willem van Herp", *Boletín del Museo de Instituto Camón Aznar*, 101, (2008), pp. 260-261.



Fig. 3. Paulus Pontius siguiendo a Pedro Pablo Rubens, *La venganza de Tomiris*, 1630. (Grabado sobre papel). © Rijksmuseum, Ámsterdam (N.º RP-P-OB-70.057).

bién hay que desglosar al denominado Maestro de los capillos que en 1991 Martin propuso vincular con Abraham Willemsens⁹, y que al igual que Sanzsalazar, De Marchi y Van Miegroet, rechazan¹⁰.

Tras este inciso sobre la personalidad en la que nos centramos, volvemos al cobre origen de estas líneas. Nos adelantamos a advertir la similitud del paisaje, así como la pose de la protagonista en el centro, con la musa que se adelanta a dialogar con la diosa del cobre firmado. Tanto el juego de los volúmenes como los gestos se repiten en la joven vestida de rojo con la mano al pecho detrás de la princesa del cobre que tratamos. La sugestión de Rubens se toma del lienzo de *La cabeza de Ciro entregada a la reina Tomiris* del Museo de Bellas Artes de Boston (inv. n.º 41.40). Es la misma distinción y marcha cadenciosa con la pose de la princesa en perfil y las doncellas que la siguen, incluso con los niños y detalles recogiendo los mantos. Muy posiblemente Abraham Willemsens utilizó el grabado de Paulus Pontius siguiendo el lienzo de Rubens¹¹ (Fig. 3), como referente. Tampoco hay que desestimar la influencia del grabado de Nicolaes Ryckmans¹² del lienzo de *Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes* del Museo del Prado (n.º inv. P001661) de Rubens y Anton van Dyck¹³. (Fig. 4) De hecho, la joven arrodillada recogiendo las armas le sirvió para la doncella que toma la canas-

⁹ Gregory Martin, "The Maître aux Béguins. A proposed identification", *Apollo*, CXXXIII, 348, (1991), pp. 112-115; Gregory Martin, "Abraham Willemsens (again). More news of attributions in Flemish painting", *Apollo*, CXXXII, 372, (1993), pp. 97-102.

¹⁰ De Marchi y Van Miegroet, "Uncertainty, family ties", p. 67.

¹¹ Rijksmuseum (n.º RP-P-OB-70.057).

¹² Metropolitan Museum of Art (n.º 51.501.7693).

¹³ Matías Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, II, (Madrid: Editorial Prensa Ibérica, 2012), pp. 432-439, n.º 47.



Fig. 4. Nicolaes Ryckmans siguiendo a Pedro Pablo Rubens y Anton van Dyck, *Aquiles y las hijas de Licomedes*, ca. 1620-1626. (Grabado sobre papel). © Metropolitan Museum of Art, Nueva York (inv. n.º 51.501.7693).

tilla del río en el cobre que se estudia. Finalmente, se ven sugerencias del grabado de Schelte à Bolswert con la historia de la *Continencia de Escipión* de Rubens¹⁴. (Fig. 5) El lado derecho lo ocupa la joven que se ofrece al general romano con el manto y nicho con escultura. En fin, es fácil ver la dependencia

¹⁴ National Gallery of Art, Washington (inv. n.º 1974.53.32).



Fig. 5. Schelte A. Bolswert siguiendo a Pedro Pablo Rubens, *Escipión el africano*. (Grabado sobre papel).
 © Courtesy National Gallery of Art, Washington D. C. (inv. n° 1974.53.32).

tanto directa como indirecta de las composiciones de Rubens en esta obra de Willensens. Su estancia en el taller parisino del flamenco Jean Picart, haciendo copias de otros autores¹⁵, explica esta dependencia de modelos ajenos y su combinación en nuevas propuestas.

Por fortuna, localizamos la fuente más directa para esta escena de *Moisés salvado de las aguas* en la escena de la *Continencia de Escipión* de Erasmus Quellinus (o/c. 255 x 108 cm)¹⁶. (Fig. 6) Abraham Willemsens omitió al general romano que está de pie en el trono, pero tomó al joven arrodillado, que pasó a servir a la mujer recogiendo la canastilla; y quien ofrece la joven a Escipión ocupa ahora el lugar de la doncella negra en el cobre de Willemsens. En el fondo se omite la arquitectura y el cortinaje. Es evidente que esta composición tuvo éxito en la pintura de género de este pintor, de quien, por fortuna, vamos localizando obras documentadas en España¹⁷.

La misma composición vamos a verla con variantes en distintos pintores, lo que se presta a confusiones difíciles de hilar. Además de la pintura de Erasmus Quellinus mencionada, existen otras variantes con compleja atribución. Una a nombre de Theodor Boeyermans registra Hairs, aunque con reservas, en la monumental obra que le dedicada a los discípulos de Rubens¹⁸.

¹⁵ De Marchi y Van Miegroet, "Uncertainty, family ties", pp. 65-67.

¹⁶ Sotheby's, (04/12/2008). Hoy se encuentra en una colección privada de Madrid.

¹⁷ A través de los marchantes Musson y Forchoudt. A propósito de la relación de estos marchantes con A. Willemsens, véase Jean Denucé, *Exportation d'œuvres d'Art au 17^{ème} siècle à Anvers. La Firme Forchoudt*, (Anvers : De Sikkel, 1931), pp. 66-68, 69, 70-74, 78-80, 85-87, 89, 132, 137, 165, 282-283, 287; Jean Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten in Kunsthandel te Antwerpen in de XVII eeuw van Matthisjs Musson*, (Antwerpen: De Sikkel, 1949), p. 197; Sanzsalazar, "Identificada una pintura de Abraham Willemsens", p. 264.

¹⁸ Marie-Louise Hairs, *Dans le sillage de Rubens : les peintres d'histoire anversoises au XVII^e siècle*, (Liège : Université de Liège, 1977), p. 261. Aparece como posible obra de Boeyermans.



Fig. 6. Erasmus Quellinus, *La continencia de Escipión*. (Óleo sobre cobre). © Cortesía de Sotheby's

Sin embargo, las características de la obra nos llevan a pensar en el peculiar estilo de Willem Van Herp, cuyos modelos son muy típicos suyos. Es la misma obra que aparece también atribuida a Boeyermans en el mercado artístico londinense de 1992¹⁹ (o/l., 138 x 205 cm); y con la misma atribución en la galería Hartveld de Amberes (Fig. 8). La novedad respecto al cobre de Abraham Willemsens está en la joven doncella con la cestilla que vuelve su rostro hacia la princesa y la mayor proximidad al palacio con pórtico destacado a la derecha. La joven más distinguida está aquí de espaldas, y en diálogo directo con el suceso al adelantar su mano izquierda, todos estos cambios se deben a la revisión del tema por Willem Van Herp.

Otra repetición de menor tamaño²⁰ (o/l., 115 x 160 cm), también atribuida a Theodor Boeyermans, omite el pórtico y el obelisco, pero reproduce la arquitectura del lado derecho y el plinto con pavo real en primer plano. Una tercera versión de menor calidad se conserva en el Museo de La Rioja en Logroño (n.º inv. 448) recogida como anónimo flamenco²¹ (o/c. 70 x 86 cm); (Fig. 10). Al pertenecer a una serie de seis cobres, algunos de ellos firmados por Guillermo Forchondt, se ha propuesto el nombre de este artista para todo el conjunto, incluido el de *Moisés salvado de las aguas*²², sin embargo, Van Gingogen ya apunta a la intervención de más de un pintor en la serie²³. De

¹⁹ Londres, Sotheby's, (9-12-1992, n.º 242).

²⁰ Amsterdam, Sotheby's, (12-6-1979, n.º 2017).

²¹ José Francisco Forniés Casals, "El Museo de Logroño. Notas acerca del Arte en los Cameros y en La Rioja", en *Francisco Abbad Ríos, a su memoria*, (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1973), p. 92.

²² Sandra Van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (ca. 1632-1678) and the Overseas Painting Trade*, (Leiden-Boston: Brill, 2017), p. 197, (Fig. 6.15).

²³ Van Ginhoven, *Connecting Art Markets*, p. 196. Sobre el trabajo de varios maestros dentro de la producción para Guillermo Forchondt y la diversidad de manos, a pesar de incluir la firma en muchas de las obras, véase: Ana Diéguez-Rodríguez, "Las pinturas sobre cobre el mercado artístico de la Edad Moderna. A propósito de los cobres del taller de Guillaume Forchondt en la catedral de Jaén", en *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coord. Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, (Jaén: UJA editorial, cátedra Andrés de Vandelvira, 2017) pp. 174-175.



Fig. 7. Willem van Herp, *Moisés salvado de las aguas*. (Óleo sobre lienzo). © Cortesía de Sotheby's

hecho, esta obra de La Rioja pensamos está más próxima al estilo de Abraham Willemsens, pintor muy activo con los círculos comerciales de los Musson, Fourmenois y los Forchondt en Amberes como ya se ha comentado²⁴.

Esta serie del museo riojano procede del convento de la Santísima Trinidad de Logroño, como me ha hecho saber Teresa Álvarez González y a la que agradezco la información. La serie se recoge en el inventario de bienes realizado tras la desamortización del convento en 1835, que transcribe Layna Serrano²⁵. En el listado aparecen diez cobres, de los que seis pasan al Instituto de Enseñanza Media de la ciudad en 1963, ingresando en el museo en 1971.

Finalmente, otra repetición prácticamente idéntica, pero de mayor tamaño (o/c. 87 x 140 cm), estuvo en el mercado madrileño con atribución a Abraham Willemsens²⁶; y otra de menor calidad, es la copia en el Sint-Elisabethziekenhuis de Lier (162 x 223 cm).

Como se puede ver, la composición ideada por Abraham Willemsens tuvo éxito y fue repetida no sólo en su propio taller en múltiples ocasiones, sino también versionada por otros artistas en la misma órbita para el mercado internacional como Erasmus Quellinus y Willem van Herp²⁷. La tipología de sus personajes, de canon corto y cabeza pequeña; rostros redondos de mejillas anchas donde destacan los ojos de modelado más duro; y el gusto por los reflejos de la luz sobre los tejidos y materiales asociables al espíritu de Veronés, responden a la misma sensibilidad en todas las obras.

²⁴ Véase nota 2.

²⁵ Francisco Layna Serrano, "Noticias documentales sobre conventos antiguos de la ciudad de Logroño", *Berceo*, 1, (1946), p. 47.

²⁶ Madrid, *Ansorena*, (6/3/2012, n.º 436).

²⁷ Sobre la confusión de la obra de Abraham Willemsens y Willem van Herp y el trabajo conjunto para el mercado de ambos, véase Sanzsalazar, "Identificada una pintura", p. 264.



Fig. 8. Abraham Willemsens, *Moisés salvado de las aguas*, c. 1650. (Óleo sobre cobre). © Museo de la Rioja, Logroño (inv. n.º 448).

La personalidad artística de Abraham Willemsens ha sido enredada y diluida por el tiempo, a pesar de ser un artista muy productivo en su momento. La confusión de su trabajo con otros colegas de su entorno al repetir composiciones, y la concordancia de las iniciales de su nombre con el de otros pintores flamencos del siglo XVII ha acentuado esa mezcla de estilos que esperamos que este trabajo ayude a esclarecer.

Apéndice documental:

Se incluye aquí parte del análisis de pigmentos realizado al cobre *Moisés salvado de las aguas*²⁸, por si su difusión puede ayudar a estudios posteriores en relación con su taller y materiales empleados.

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos / cargas	Observaciones
5	Traslúcido	~20	-	Barniz
4	Azul	10 – 20	Azurita, albayalde, pigmentos de tierra (m. b. p.)	Capa de pintura
3	Morado	20-35	Azurita, pigmentos de tierra (b. p.), pigmento laca rojo (m. b. p.), yeso (m. b. p.)	Capa de pintura
2	Blanquecino	10-25	Albayalde, pigmentos de tierra (b. p.), carbón vegetal (m. b. p.)	Imprimación
1	Verde	0-15	Cobre	Adhesivo aplicado sobre el soporte

Materiales identificados en las micromuestras			
Color		Pigmentos / cargas	
Blanco (opacos y transparentes)		Albayalde	Carbonato cálcico
		yeso	
Azul		azurita	

²⁸ Estudio realizado por Arte-Lab S. L., Análisis y Documentación de Obras de Arte, Apoyo Científico a la Restauración (25-06-2019).

Amarillo	Amarillo de plomo y estaño	Pigmento laca amarillo
Anaranjado	Tierras	Minio
Rojo	Pigmento laca rojo	
Negro	Carbón vegetal	
Materiales orgánicos		
Aceite sécate como aglutinante de las capas de pintura		



Bibliografía:

De Marchi y Van Miegroet 2012: Neil de Marchi y Hans J. van Miegroet, "Uncertainty, family ties and derivative painting in seventeenth-century Antwerp", en *Family Ties. Art Productions and Kinschip Patterns in the Early Modern Low Countries*, ed. K. Brosens, L. Kelchtermans y K. van der Stighelen, (Turnhout: Brepols, 2012), pp. 53-74.

Denucé 1931: Jan Denucé, *Exportation d'œuvres d'Art au 17^{ème} siècle à Anvers. La Firme Forchoudt*, (Anvers: De Sikkel, 1931).

Denucé 1949: Jan Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten in Kunsthandel te Antwerpen in de XVII eeuw van Matthisjs Musson*, (Antwerpen: De Sikkel, 1949).

Díaz Padrón 2005: Matías Díaz Padrón, "Tres pinturas flamencas identificadas en México", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA arte)*, LXXI, (2005), pp. 163-173.

Diéguez-Rodríguez 2017: Ana Diéguez-Rodríguez, "Las pinturas sobre cobre el mercado artístico de la Edad Moderna. A propósito de los cobres del taller de Guillaume Forchondt en la catedral de Jaén", en *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coord. Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, (Jaén: UJA editorial, cátedra Andrés de Vandelvira, 2017, pp. 167-183.

Duverger 1968: Erik Duverger, "Nieuwe gegevens betreffende de kunsthandel van Matthisjs Musson en Maria Fourmenois te Antwerpen tussen 1633 en 1681", *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 21, (1968), pp. 5-250.

Duverger 2002: Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, *Fontes Historiae Artis Neerlandicae*, 12, (Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2002), pp. 106-107.

Forniés Casals 1973: José Francisco Forniés Casals, "El Museo de Logroño. Notas acerca del Arte en los Cameros y en La Rioja", en *Francisco Abbad Ríos, a su memoria*, (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1973), pp. 77-99.

Hairs 1977 : Marie-Louise Hairs, *Dans le sillage de Rubens : les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle*, (Liège : Université de Liège, 1977).

Layna Serrano 1946: Francisco Layna Serrano, "Noticias Documentales sobre conventos antiguos de la ciudad de Logroño", *Berceo*, 1, (1946), pp. 9-58.

Martin 1991: Gregory Martin, "The Maître aux Béguins. A proposed identification", *Apollo*, CXXXIII, 348, (1991), pp. 112-115.

Martin 1993: Gregory Martin, "Abraham Willemsens (again). More news of attributions in Flemish painting", *Apollo*, CXXXII, 372, (1993), pp. 97-102.

Roethlisberger 1988: M. Roethlisberger, "Le peintre Abraham Willemsens", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1988), pp. 253-259.

Rombouts y Van Leries 1872: Ph. Rombouts y Th. Van Leries, *De Liggeren en Andere Historische Archieven*, II, (Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1872).

Sanzsalazar 2008: Jahel Sanzsalazar, "Identificada una pintura de Abraham Willemsens con atribución a Willem van Herp", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 101, (2008), pp. 259-267.

Valdivieso 1986: Enrique Valdivieso, "Dos pinturas de Abraham Willemsens en el Museo del Prado y otras obras de este pintor en España", *Boletín del Museo del Prado*, VII, 21, (1986), pp. 166-172.

Van Ginhoven 2017: Sandra van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Guilliam Forchondt's Dealership in Antwerp (ca. 1632-1678)*, (Antwerp: Brill, 2017).

Werche 2004: Bettina Werche, *Hendrick van Balen (1575-1632). Ein Antwerpener Kabinettbildmaler de Rubenszeit*, (Belgium: Brepols, 2004).

Recibido: 25/03/2021

Aceptado: 28/04/2021

Oskar Jacek Rojewski, *Los Valets de Chambre de los duques de Borgoña y sus tareas artísticas (1419-1477)*, Biblioteca Potestas, 6, (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021, 317 págs.), (ISBN: 978-84-18432-09-5 [papel]; 978-84-18432-10-1 [pdf]; 978-84-18432-11-8 [epub])

Una de las finalidades de la educación universitaria superior es la formación de futuros doctores que avalen con sus investigaciones y trabajos el vigor y la robustez de la disciplina que han elegido. Por eso, una tesis doctoral no es sólo el culmen de un proceso universitario de la persona que la defiende, sino también la muestra de la energía que el sistema universitario tiene para la formación de doctores que sigan la estela investigadora, tan necesaria en estos tiempos como nunca antes lo había estado, en especial, dentro de la Historia y la Historia del Arte. El libro que la Universidad Jaume I de Castellón acaba de publicar del Dr. Oskar Jacek Rojewski es un buen ejemplo de la gran calidad que la universidad española logra en la formación de sus alumnos, así como una de sus grandes tareas: la publicación y difusión de nuevas aportaciones en investigación como la que aquí se presenta.

Los Valets de Chambre de los duques de Borgoña y sus tareas artísticas (1419-1477), es la revisión de la tesis doctoral que el autor defendió en la universidad Jaume I en el año 2018 con el título de *Arte, ceremonial y esplendor festivo en la corte de los Duques de Borgoña (1419-1477)*. *Los valet de chambre y sus tareas artísticas*, dirigida por los profesores Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles. Esta investigación cuenta con grandes aciertos. Uno de los principales es el haber ceñido el marco temporal al momento anterior a la llegada de los Habsburgo, dinastía directamente vinculada años después con la monarquía hispánica, y de la que parece derivar todo un esquema de corte. Sin embargo, Oskar Jacek Rojewski a través de su investigación demuestra que son durante los gobiernos de Felipe III “el Bueno” y Carlos I “el Temerario” cuando se afianzan unas etiquetas y disposiciones en la corte de los duques que serán asumidas y difundidas por los Habsburgo como propias, dando lugar a una unidad. Otro de los grandes aciertos del autor y sus tutores, es centrarse en la figura de los “valets de chambre” para describir y analizar una corte y la importancia de sus celebraciones. Un personaje desdibujado, o mal interpretado más bien, precisamente por los diferentes profesionales que tuvieron esta distinción en la corte borgoñona y que Rojewski define y pone en contexto durante el gobierno de Felipe III y Carlos I, demostrando la unidad que hay en torno a esa figura tan cercana al duque a pesar de la disparidad de oficios que, a priori, podrían parecer arbitrarios. Sin embargo,

las tareas encomendadas dentro de la corte, como demuestra Rojewski, encajan muy bien con todos ellos.

La sencillez y claridad argumental de la estructura de este libro desvela un arduo trabajo y concienzuda labor de documentación que el autor ha sabido tejer con gran habilidad. No abruma al lector con datos que no son imprescindibles para articular su discurso, pero demuestra de forma muy solvente que lo ha consultado y revisado todo, como corresponde a un trabajo de alto valor académico. La diversidad de fuentes consultadas y metodologías aplicadas, como el dominio que demuestra en el análisis prosopográfico, hacen de Rojewski uno de esos jóvenes investigadores a los que no hay que perder la pista y a los que cualquier grupo de investigación quisiera tener como uno de sus miembros cualificados.

El autor demuestra moverse con soltura tanto entre las fuentes y la bibliografía medieval como aquella ya de época moderna. Aúna muy bien lo que es esa tradición derivada del mundo cortesano caballeresco medieval y las nuevas cortes en sentido moderno, donde la cabeza del territorio, en este caso el duque, reúne en torno a sí una estructura incipiente de lo que será la administración del territorio, junto a la importancia de crear una iconografía propia que afiance y destaque su figura frente al resto de señores.

Para el lector es muy fácil entender el mundo en que se está adentrando gracias al discurso elegido por el autor. La primera parte, dedicada a la estructura de la corte ducal, sirve a Rojewski para colocar en su contexto la figura del *valet de chambre*, citar a todos aquellos de los que hay datos documentales y definir sus tareas. Son muy elocuentes, y poco habituales en la Historia del Arte de Edad Moderna, las tablas y gráficos con que acompaña el texto. El análisis prosopográfico de los documentos le permite hacer unas gráficas de todos aquellos *valets de chambre* mencionados, desde la primera vez que aparecen en la documentación como figuras activas dentro de la corte hasta su nombramiento como *valet de chambre*, un título que mantendrá el sirviente hasta que deja de trabajar para la corte (págs. 41-48, 268); y las diversas profesiones que ostentan y por las que llegan a formar parte del servicio de la corte, desde sastres a tejedores, médicos, escritores o pintores (págs. 61-68). Por otro lado, el autor completa toda esta información documental con el análisis crítico de las fuentes visuales que han llegado hasta nosotros de las cortes ducales de ese periodo, permitiendo definir una iconografía propia para estos sirvientes tan cercanos al duque (págs. 75-104).

La segunda parte del libro la ocupan las diversas tareas que tiene un *valet de chambre*. Este es un capítulo primordial pues permite poner en claro una de las mayores controversias en torno a las actividades de estos *valets*, y ayuda a entender cómo en el servicio cercano del duque estaban tanto personajes como Jan van Eyck, Hugué de Boulogne o Gerard Loyet, encargados no sólo de hacer trabajos en relación con su profesión - pintura, tapices u orfebrería, respectivamente- sino también, y esto es uno de sus denominadores comunes, encargarse del diseño y la coordinación entre los diversos artesanos de la escenografía de todas las celebraciones de la corte.

Esta última tarea lleva a Rojewski a dedicarle todo un capítulo a las diversas fiestas y celebraciones cortesanas que tuvieron lugar durante el periodo en estudio, demostrando que es en este momento cuando se asientan las bases de una iconografía y una retórica en torno a las fiestas y festividades que asumirán los Habsburgo. Un tema, por cierto, muy cercano a los grupos de investigación que sus dos directores de tesis han liderado en los últimos años.

Como demuestra Rojewski, el *valet de chambre* entra a formar parte del servicio ducal por su alto grado de especialización, y es la cercanía al duque, junto con su capacidad, la que le abren las puertas de otras tareas de gran relevancia para la corte (págs. 265 a 282). A la gran mayoría de ellos se les permitirá seguir contando con un taller propio en la ciudad, así como subcontratar a otros profesionales para dar resolución a las tareas encomendadas. La cercanía al duque favorece que conozcan de primera mano sus necesidades, así como las mejores opciones para darle servicio. Ellos serán los custodios de aquellos objetos primordiales para la iconografía del poder que desplegarán del modo más adecuado en las diversas festividades o encuentros de su señor con otras delegaciones diplomáticas. De ellos derivarán los *guardajoyas* y *camareros mayores*, ya en la corte de los Habsburgo y se contará con ellos en misiones diplomáticas delicadas, no sólo por conocer el modo y la forma más adecuada de presentar a su señor delante de otras cortes, sino también por esa cercanía cotidiana con el duque y su entorno, más allá de una pertenencia a una clase social y, por tanto, una estrecha confianza que va más allá de su habilidad profesional.

Todo este discurso está hábilmente jalonado por imágenes que enfatizan el texto, pero sin abrumar. La selección de piezas, desde las conocidas miniaturas de Jean Miélot presentando su manuscrito a Felipe III "el bueno", obra empleada como imagen de la portada, a las joyas habituales de este momento en la corte borgoñona, como las conservadas en el museo catedralicio de Essen, ayudan al lector en la lectura, pero no le distraen.

La edición por parte de la Universidad Jaume I dentro de su *Biblioteca Potestas* entronca muy bien con las otras grandes monografías ya editadas, y tiene su sentido dentro del ejercicio del poder, donde la iconografía y sus creadores son fundamentales para entender el devenir de la historia posterior. La Universidad de Castellón ha sabido sacar partido de la formación de un gran investigador, a la par de hacerse con un título imprescindible para los historiadores del arte e historiadores que quieran ahondar en la corte borgoñona, sus precedentes para los Habsburgo y el clima de actividad artística que se genera en torno a ella.

Creo que el lector tiene entre sus manos un gran libro, de estos que se convierten en clásicos fundamentales para quienes quieran comprender cómo Velázquez o Rubens llegaron a tener un papel tan cercano al monarca y cómo sus tareas excedían de las meramente relativas a su profesión. O cómo cualidades fuera del rango nobiliario hacen de ciertos individuos personas idóneas para estar cerca del monarca, llegando a tener una interacción entre el poder y estos *valets de chambre* que excede la de ser meros camareros de los aposentos reales.

Ana Diéguez Rodríguez¹

Instituto Moll

Universidad de Burgos

Abril, 2021

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



Miguel Ángel Zalama (dir.) y Patricia Andrés González (ed.), *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, (Madrid: Doce Calles, 2019, 251 páginas), (ISBN: 978-84-9744-270-1).

Mucho hemos recorrido en nuestro conocimiento acerca de las mujeres y su papel en la sociedad del antiguo régimen, hasta el punto de que se han convertido en las últimas décadas en uno de los principales sujetos historiográficos. Sin embargo, todavía quedan cuestiones que no han recibido la atención debida y que vistas desde nuevos enfoques pueden aportarnos interesantes respuestas.

Precisamente, el monográfico colectivo “Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres” se aproxima desde nuevos planteamientos a la relación entre el arte, el coleccionismo y las mujeres. En la carrera establecida para acercarnos a su verdadero valor en la historia del arte se ha caído en la presentación de casos de mujeres como ejemplos extraordinarios, pero lejos de ser algo fuera de lo común, la actitud de las mujeres ante las artes y el coleccionismo fue “idéntica a la de los hombres, respondiendo más a una postura de clase que de género” (p. 154).

La obra dirigida por el profesor Miguel Ángel Zalama está estructurada en tres partes. En la primera “Las reinas y las mujeres de su corte como coleccionistas” se aborda el comportamiento de aquellas figuras femeninas relacionadas con la Corona, empezando por la valoración de las artes en el tesoro de Isabel la Católica donde el valor artesanal se encontraba por encima del aprecio estético. Su colección de tapices, manuscritos iluminados, mapas, planos y algunas pinturas pertenece a un tiempo bisagra entre los tesoros, caracterizados por el acopio de arte y objetos valiosos, y las colecciones, nacidas con una idea clara de qué adquirir y cómo exponerlo. Con el capítulo 2, Inmaculada Rodríguez Moya nos permite reflexionar sobre la dispar suerte de las pocas virreinas que viajaron a América y sobre sus colecciones a través de sus ajuares, el de sus hijas o de las noticias sobre agasajos y regalos.

Otras reinas como Isabel de Portugal o doña Juana de Avis, eclipsadas habitualmente por otras figuras, son el foco de estudio del capítulo 3 en el que Cristina Hernández Castelló realiza un notable esfuerzo por mostrar su relación con el arte en los espacios domésticos donde vivieron, a pesar de las escasas fuentes que nos han llegado. Las crónicas y la documentación sobre los joyeros, colgadores de paños, plateros, etc. que les servían, nos hablan de los objetos que ornaban sus residencias y del lujo y suntuosidad de su indumentaria que sólo pueden ser propias de una reina consorte de Castilla.

Por último, la promoción devocional de muchas figuras vinculadas con la dinastía de los Habsburgo derivó en la creación de espacios e imágenes religiosas como vemos en la casita de Nazaret de las Descalzas Reales, dedicada a la advocación lauretana y estudiada por Victoria Bosch Moreno en el capítulo 4. El prestigio del que gozó este culto y el florecimiento de estos espacios nos remite a un proceso de exportación y transferencia cultural y litúrgica que parte del norte de Italia y llega a diferentes partes de Europa como el interior de la clausura de las Descalzas en Madrid.

Si esta primera parte está dedicada a las mujeres vinculadas con la Corona, la segunda parte "Coleccionismo de nobles y religiosas" ahonda en otras protagonistas. Tal es el caso de muchas mujeres que, como fundadoras de conventos, cedieron auténticas colecciones de arte reunidas a lo largo del tiempo. No se trata de las donaciones femeninas puntuales al uso, sino de un ejercicio de donación de colecciones entendidas como conjunto. En ellas profundiza Patricia Andrés González durante el capítulo 5, a través de tres ejemplos que responden a la donación, legado y almoneda de estos bienes en diferentes conventos de clarisas.

Los dos siguientes capítulos abordan el modelo de dos mujeres nobles. En primer lugar, el apasionante y extraordinario caso de Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, estudiado por Noelia García Pérez. Las mandas testamentarias de la marquesa son todo un reflejo de su papel de promoción y coleccionismo, pero también del inicio de la dispersión de una de las colecciones artísticas más destacadas de la primera mitad del siglo XVI en Europa. En segundo lugar, Rafael Domínguez Casas analiza el ascenso de los marqueses de Moya gracias en buena parte a la marquesa, Beatriz de Bobadilla, mujer inseparable de la reina católica desde su infancia y a quien encontramos detrás de importantes asuntos políticos y culturales hasta el final de sus días.

Para cerrar esta segunda parte, Jesús F. Pascual Molina nos sorprende en el capítulo 8 con interesantes casos de algunas esposas de artesanos y plateros del Valladolid del siglo XVI, ratificando que la utilización del lujo y del arte como elemento de promoción social fue una práctica usual de otras muchas damas del momento, aunque hayan sido las de las clases pudientes las que hayan acaparado mayor protagonismo "tanto por la existencia de fuentes y materiales de trabajo, como por la envergadura de sus acciones" (p. 153).

Con la tercera y última parte del libro nos adentramos en las "Coleccionistas de la alta burguesía y la nobleza desde el siglo XIX" mostrando cómo esas actitudes femeninas vistas en la edad moderna se consolidan durante la edad contemporánea hasta nuestros días. El ejemplo de Ángela Pérez de Barradas, duquesa de Medinaceli, se distingue de sus congéneres en muchos aspectos. Como nos muestra Pedro J. Martínez Plaza en el capítulo 9, su inclinación por las artes y el coleccionismo se desarrolló de un modo diferente tanto en sus dos matrimonios, como en los veinte años que permaneció viuda entre ambos. Son tres etapas en las que destaca su implicación en los programas decorativos de sus residencias,

su adquisición de obras contemporáneas o la protección de músicos, artistas y literatos con los que mantuvo una abundante correspondencia.

Por su parte, la hispanista norteamericana Mildred Stapley como modelo de mujer viajera, culta y coleccionista en el Madrid de los años veinte y treinta del siglo XX es analizada por María José Martínez Ruiz en el décimo capítulo. Sobresale su participación no sólo en el desarrollo y divulgación de los estudios sobre arte español, sino también en el avance de la mujer a través de la educación, la cultura y la ciencia, así como su atención a las colecciones de tejidos y bordados.

El penúltimo capítulo trae del olvido a la duquesa de Parcent, donde Dimitra Gkozkou-Giannopoulou nos aporta información muy novedosa sobre su extraordinaria formación, su pasión artística y coleccionista, así como su papel en la fundación de la Sociedad Española de Amigos del Arte, datos que conocemos gracias a las historias y sucesos transcritos por la prensa.

El libro concluye con el último capítulo de María Concepción Porrás Gil, dedicado al coleccionismo de las mujeres en el islam. Nos recuerda, como colofón al monográfico, nuestra mirada sesgada sobre la realidad histórica y cultural del "otro" pero también sobre la propia realidad de nuestro pasado donde "la reunión de objetos, pinturas, esculturas, orfebrería...etc. por parte de las mujeres (...) careció de esa intención coleccionista que hoy les atribuimos" (p.238).

Con todo, la principal virtud de este libro no es tanto este exhaustivo recorrido, como el hecho de que su lectura íntegra permite considerar multitud de interrelaciones. Así, podemos enlazar a diversas protagonistas como la reina católica con su principal dama, Beatriz de Bobadilla, o comparar su caso con el de otras reinas como su madre, Isabel de Portugal, o la esposa de su hermanastro, doña Juana de Avís. De la misma manera, se relacionan Mildred Stapley con la duquesa de Parcent, mutuas conocidas y damas influyentes en el arte de su tiempo.

También podemos atender a diferentes temas como las residencias y los espacios que albergaron estos objetos o bien reflexionar sobre la búsqueda de la magnificencia que guiaba el afán coleccionista tanto de mujeres pertenecientes a la nobleza como las del artesanado. Incluso permite analizar la evolución del gusto y las prácticas coleccionistas femeninas, en las que el valor material y artesanal de las obras como los tapices, las joyas o la vestimenta propios de principios de la edad moderna fue derivando con el paso del tiempo en un aprecio por el valor estético de los objetos que integraban las colecciones.

Un último aspecto merece ser destacado y es la rica muestra de fuentes que se presenta en cada capítulo. Desde los inventarios, testamentos y almonedas, hasta las donaciones eclesiásticas, los ajueres femeninos de los contratos de dotes, la correspondencia sobre regalos y agasajos e incluso el análisis de la servidumbre relacionada con el ámbito artístico. Sin olvidar las noticias en la prensa y los medios de comunicación de los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX.

Todo un estímulo para aquellos que quieran acercarse a su estudio y hacer no “una historia de las mujeres, sino una historia con las mujeres”, tal y como reclama esta monografía.

Marta Isabel Sánchez Vasco¹
Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED
Abril, 2021

¹  <https://orcid.org/0000-0002-2740-2451>



Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, (Madrid: Marial Pons, Ediciones de Historia, 2020, 560 págs.), (ISBN 978-84-17945-08-4)

La abundante historiografía de la casa de Austria analiza su legado artístico desde varias perspectivas y en 2020 se ha enriquecido en una nueva monografía de Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya. Ambos profesores de la Universitat Jaume I, especialistas en la iconografía del poder y estudios de la fiesta moderna, elaboraron una hipótesis muy convincente sobre la existencia de una construcción imaginaria del imperialismo de los Habsburgo reflejada en el mecenazgo artístico de los Austrias. La publicación aborda una gran bibliografía internacional y un inmenso material iconográfico, imprescindibles para entender de una manera coherente la magnitud proyectada por los Habsburgo en la cultura visual a lo largo del Renacimiento.

El prólogo, titulado *Los Habichtsburg. Un linaje para muchos tronos*, precede a veintidós capítulos divididos en siete temas que analizan las siguientes problemáticas: origen y destino; leyendas, mitos y héroes; historia; símbolos; sacralización; gloria póstuma y planeta habsbúrgico.

Ya en los primeros apartados del prólogo los autores lanzan la hipótesis argumentada en los capítulos, basada en la búsqueda de las características del imperio definidas por Khishan Kumar¹ en la iconografía de los Habsburgo. Asimismo, se analiza el discurso del conjunto de pinturas monocromas tituladas *Felipe II justifica sus pretensiones a la corona de Portugal*, y de manera retrospectiva se analizan razones lógicas y políticas de unificación del Estado Habsbúrgico.

En los primeros dos capítulos se ha estudiado la historia de la familia, destacando los ancestros de Felipe II que a lo largo del siglo XVI fueron referentes de virtudes y ejemplos a tener en cuenta en el gobierno. Entre ellos se incluyen el primer Rey de los Romanos Rodolfo I, Alberto de Habsburgo, su hijo Federico III, Maximiliano I, Carlos V y Felipe el Hermoso. De esta manera, se ha demostrado la extensión geográfica de los territorios bajo órdenes de los Habsburgo. Además, los autores definen algunas ideas políticas adoptadas por los Habsburgo como *Pax Christiana*, *Monarchia Universalis* o *Pietas Austriaca*. Las condiciones histórica, ideológica y geográfica motivaron la producción de los mapamundis y otras empresas

¹ Krishan Kumar, *Imperios. Cinco regímenes imperiales que modelaron el mundo*, (Barcelona: Pasado & Presente, 2018).

cartográficas patrocinadas por Felipe II, como imagen de los territorios bajo el escudo familiar.

Por un lado, los capítulos dedicados a la mitología habsbúrgica estudian el encuentro entre el conde Rodolfo I y el viático, el mito de Jasón relacionado con la Orden del Toisón de Oro y el enlace entre la casa real y Hércules. Las tres historias fueron adaptadas por las artes plásticas y ceremonias a lo largo de la Edad Moderna, como legitimización del gobierno por parte de los Austrias. Por otro lado, se analizan las evocaciones de los *hombres de la fama e ilustres* realizadas en el territorio peninsular en la época del Renacimiento Habsbúrgico, concepto sofisticado estudiado por Fernando Checa Cremades².

A continuación, la parte titulada *Historia* se compone de dos capítulos. El primero de ellos define la estrategia de crear una memoria dinástica a través de las crónicas redactadas por varios humanistas, con magníficos grabados. Estas narraciones unieron diversos argumentos seleccionados de las mitologías antiguas y el mundo medieval para documentar de manera incuestionable la supremacía de los Habsburgo. Para cerrar las narraciones históricas imaginarias, los autores analizaron la iconografía de las festividades de Carlos V en la península itálica que constituyeron definitivamente la analogía entre los Habsburgo y los emperadores romanos.

Los capítulos que analizan la simbología familiar estudian en primer lugar los árboles genealógicos, demostrando la continuidad del linaje. El caso de los Habsburgo es muy particular, ya que al iniciar el gobierno en los territorios que habían sido feudos de otras casas reales, en las producciones visuales modernas se integraron diversas estirpes, por ejemplo, los reyes de Castilla y Aragón. Por lo que concierne a la heráldica, los autores explican cómo en el Renacimiento los escudos de armas se convierten en una marca real, presente en diversas ocasiones, sobre todo durante las ceremonias solemnes. Esta problemática está relacionada también con la producción de los estandartes y las divisas, obras efímeras de las cuales nació la emblemática moderna. Junto con la expansión del poder de los Habsburgo hacia el Nuevo Mundo se crearon heráldicas, lemas y simbologías nuevas, bajo el control del Consejo de Indias. Su objetivo era reconocer la fidelidad de los militares como nobles. En consecuencia, las tradiciones europeas se enriquecieron en nuevos atributos como carabelas e islas, árboles de clavo, cabezas de indígenas o animales como jaguares, puentes o torres quemándose, pirámides indígenas y mazorcas de maíz. Para concluir el bloque que investiga los símbolos, los autores dedicaron un capítulo a la historia de las divisas habsbúrgicas, desde las más tempranas como *A.E.I.O.U.: Austria est imperare orbi universo*, hasta las más difundidas como *Plus Oultre*.

Por lo que concierne a los capítulos que analizan la sacralización en el tiempo de los Habsburgo, los autores estudian la iconografía procedente del entorno de Maximiliano I y sus vínculos con la santidad. Ponen de relieve las devociones

² Fernando Checa Cremades, *Renacimiento habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018).

conocidas en la corte imperial en las primeras décadas del siglo XVI y su consecuencia en la producción visual. A continuación, se explica el fenómeno de los retratos de monarcas en escenas de la Epifanía, un tema iconográfico difundido en las cortes europeas para resaltar la piedad de los soberanos. En el capítulo siguiente se han analizado las obras que representan la iconografía de Jesé, rey David y Salomón, como referentes y espejos de las virtudes de los Austrias. Resulta muy llamativo lo que indican los autores respecto a la cronología de las representaciones salomónicas, ya que estas no estaban vinculadas con la familia imperial, como era el caso de las Epifanías, sino con la Monarquía Hispánica. Uno de los capítulos pone de manifiesto la relevancia de las reliquias y un cierto ocultismo practicado en las cortes reales de los Austria, que resultaron en la producción literaria de leyendas, y sus visualizaciones a través de las artes plásticas.

El conjunto de capítulos dedicados a la gloria póstuma de los Austria, analiza la creación de los panteones familiares como fenómeno cultural homogéneo desde la Edad Media hasta el siglo XVI, centrándose en los que construyeron los Habsburgo. Se resalta así el carácter paneuropeo de la familia, en la cual cada miembro escogió el lugar de su enterramiento en catedrales y monasterios de los centros más importantes de su dominio, entre los cuales cabe destacar Praga, Espira, Wiener Neustad, Brujas o Innsbruck. Con particular interés, los autores han analizado los mausoleos de la Península Ibérica en Granada y en el Escorial. El estudio de los Habsburgo demuestra perfectamente el cambio de modas y de pensamiento sobre la memoria póstuma como parte de la maquinaria propagandística en todos los territorios bajo su mandato y en el marco de la Historia Moderna.

Finalmente, el último conjunto de capítulos trata las cuestiones que documentan el concepto del Planeta Habsbúrgico, analizando la iconografía de la abdicación de Carlos V y la división del imperio en dos ramas de la casa. También se consideran los lemas que resaltan el globalismo del gobierno de los Austria y los mecanismos artísticos que reforzaron el universalismo de la monarquía.

El epílogo titulado *Memento Austriae. El regreso de las águilas* analiza el desarrollo del concepto del imperio planetario construido a lo largo del siglo XVI por Carlos V, Fernando I y Felipe II, ejemplificando la propaganda visual de los Austria en los territorios hispanos. Asimismo, estudia el simbolismo de las águilas imperiales como metáfora de la firma personal de un Habsburgo en la cultura barroca.

En las 560 páginas de la publicación los autores acompañan al lector en un viaje por diferentes territorios unidos bajo una tendencia artística creada por una familia poderosa. Conceptos filosóficos y en parte imaginarios están explicados de una manera muy oportuna e ilustrados a través de las obras artísticas. Un gran valor de esta publicación es incluir en el estudio de la cultura visual de los Habsburgo no solamente la arquitectura, la pintura y la escultura, sino también las artes tradicionalmente menos valoradas. La gran cantidad de manuscritos, grabados o libros de emblemas ilustrados con símbolos recogidos por los autores de este volumen llevan obligatoriamente a reflexionar sobre si de verdad lo que hoy se

expone en los museos es más importante que lo que custodian las bibliotecas. Indudablemente, este libro constituye un estudio relevante para todos los especialistas del mundo habsbúrgico, y es también muy recomendable para quienes simplemente se interesan por la historia de la propaganda política y todos los apasionados de los imperios sin límites.

Oskar Jacek Rojewski ³

Universitat Jaume I – Universidad de Silesia

Marzo, 2021

³  <http://orcid.org/0000-0001-7593-8747>



Óscar Raúl Melgosa Oter, *Cuando mueren los reyes. Rogativas y honras fúnebres reales en el Burgos de los Austrias*, Colección Serie histórica 11, (Madrid: Ediciones de La Ergástula, 2019, 511 págs.), (ISBN: 978-84-16242-47-4)

Sin duda, la muerte de los monarcas en la Edad Moderna, así como todo el ceremonial que acompañaba a la misma, constituía un suceso clave en el decurso vital de los diversos reinos europeos, pues suponía el final de una era y el inicio de una nueva con el advenimiento del nuevo monarca, consolidando así la continuidad dinástica. Del mismo modo, dichos ceremoniales constituían un elemento integrador y de cohesión de la Monarquía, reflejando también las diferencias que la conformaban. Salvo algunas excepciones derivadas de la ausencia de un heredero adulto, los momentos de incertidumbre que se solían vivir tras el fallecimiento de los monarcas en la Edad Media, y que llevaron por ejemplo a los monarcas franceses a crear los dos cuerpos del rey que ya estudiara con tanto éxito Ernest Kantorowicz y posteriormente otros autores como Alain Boureau, ya no se iban a dar durante la Edad Moderna y el ceremonial funerario de las diversas monarquías se iría consolidando plenamente durante las centurias del XV al XVII.

Estos ceremoniales funerarios reales han atraído la atención de numerosos investigadores desde diversos puntos de vista: histórico, artístico, antropológico, etc. Esto ha propiciado que cada vez haya estudios más completos para las diversas monarquías europeas del momento, dentro de un contexto de especial interés por estudiar el ceremonial cortesano de la Edad Moderna que se está dando en las últimas décadas. Este es el caso de los trabajos de Paul S. Friz, Jennifer Woodward o David Piper para Inglaterra, Ralph Giesey y Elisabeth Brown para Francia, Magdalena Hawlik-Van Der Water para el Sacro Imperio, Brigitta Lauro para los panteones Habsburgo o Giovanni Ricci para la muerte del príncipe en la Europa del Renacimiento, entre muchos otros.

En el caso de la Monarquía Hispánica, los trabajos sobre los funerales reales y las exequias y ceremonial que les acompañaba son muy ricos para la Edad Media, con el trabajo de autores como José Manuel Nieto Soria o Denis Menjot, así como las publicaciones más recientes del proyecto dirigido por Fermín Miranda García y María Teresa López de Guereño Sanz.

En cuanto a la Edad Moderna, fueron pioneros los trabajos de los antropólogos Carmelo Lisón Tolosana y Dalmiro de la Válgoma que, en sus estudios generales sobre el ceremonial cortesano de los Austrias, dedicaron una parte importante de los mismos a los ceremoniales funerarios. Junto a ellos, destaca sobremanera el

trabajo de Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la Monarquía Española (1500-1885)*, el cual, aunque publicado en 1990, continúa siendo aún de referencia en el ámbito. Dicho estudio nos ha servido como guía para conocer el ceremonial funerario establecido a raíz del traslado de los cuerpos de la familia real que se encontraban dispersos por la geografía hispana hacia la sierra madrileña, que tuvo lugar entre 1573 y 1586 por orden de Felipe II, y donde se pusieron las bases de un ceremonial funerario que iba a perdurar cerca de tres siglos.

Con posterioridad, los trabajos que se han llevado a cabo no han tenido vocación de llevar a cabo un estudio global, si no para reinados o miembros de la familia real concretos, caso de Steven Orso para las exequias de Felipe IV o de Gloria Alonso para el príncipe Baltasar Carlos. Entre todos ellos, sobresale el interés por lo relativo al funeral y las exequias de Carlos V que se llevaron a cabo a lo largo de toda la Monarquía, con trabajos como los de Gustaaf Janssens, Antonio Bonet Correa, Adelaida Allo Manero, Stephanie Schrader o Francisco Javier Campos, entre muchos otros.

En efecto, indicamos toda la Monarquía, pues los fallecimientos de los monarcas implicaban la celebración de ceremonias y exequias en todas las cortes que componían la Monarquía Hispánica desde Madrid hasta Manila. En este sentido se han llevado a cabo múltiples trabajos parciales sobre celebraciones específicas en cortes concretas, aunque ha habido algunos trabajos con una vocación de estudio más general, como los de John Landwehr para los Países Bajos o Gabriel Guarino y el *progetto cerimoniali* para Nápoles. También conviene resaltar aquellos trabajos centrados sobre los túmulos, emblemática o sermones funerarios sobre la muerte de algunos monarcas. Sin duda, aquí podemos destacar, sobre todo, los trabajos de Adelaida Allo Manero, Victoria Soto Caba y el grupo dirigido por Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya en la universidad Jaume I, que ha dedicado especial atención a territorios menos trabajados hasta el momento, como serían los de Aragón y América además de, por supuesto, Castilla.

Pero dichas ceremonias no solo se llevarían a cabo en las cortes, si no en todas las ciudades que estaban comprendidas en el conjunto de la Monarquía Hispánica. En este sentido, se han llevado a cabo numerosos estudios parciales sobre dichas ceremonias en algunas ciudades, y para funerales concretos, e incluso nos encontramos con el trabajo de María Dolores Campos y María Isabel Voforcós para León que abarca un periodo más largo de tiempo. Sin embargo, ninguno de esos trabajos ha tenido hasta el momento la profundidad, el detalle y la amplitud cronológica del libro que nos ocupa, centrado en el caso de la ciudad de Burgos.

En efecto, la virtud más importante del libro de Óscar Raúl Melgosa es que constituye el principal ejemplo que podemos encontrar hasta ahora sobre la celebración de la muerte del monarca en una ciudad de la Monarquía Hispánica durante toda la Edad Moderna, planteada desde los diversos aspectos que componían la organización y el desarrollo de dichas ceremonias, así como sobre

los aspectos simbólicos de las ceremonias que ayudaron a Burgos a reforzar sus lazos con el monarca, la dinastía y el conjunto de la Monarquía.

Con una minuciosidad propia de una tesis doctoral, de cuyo formato es origen este trabajo, a lo largo de las más de 500 páginas que tiene el volumen se abordan todos esos aspectos durante los siglos XVI y XVII. En primer lugar, se esbozan las instituciones burgalesas organizadoras de las honras fúnebres reales, regimiento y cabildo de la catedral, junto con la descripción y el análisis de las plegarias, misas y procesiones que se llevaban a cabo en la ciudad, así como los principales templos implicados en dichas celebraciones fervorosas. Posteriormente se aborda la recepción y difusión de la noticia del óbito del monarca, para después acometer la organización de las honras fúnebres reales y el análisis de todos los agentes implicados en las mismas. Para finalizar, se describe con precisión el desarrollo de las honras fúnebres reales y las correspondientes celebraciones litúrgicas. A estos apartados se añade un interesante anexo planimétrico de los escenarios urbanos en los que se representaba el drama de la muerte regia, y que incluye planos tanto de la ciudad como de la catedral; éste anexo no constituye más que el último ejemplo de la importancia que otorga este libro a las imágenes, pues a lo largo del volumen encontramos numerosas figuras, tablas y gráficos. Todo ello viene acompañado de una completa bibliografía y recopilación de las fuentes documentales consultadas, que no solo se localizan en los archivos de la ciudad de Burgos - los de la Catedral, el diocesano, el histórico provincial y el municipal -, sino también en el Archivo General de Simancas en Valladolid.

Sin duda, el presente trabajo constituye un modelo para todos aquellos que quieran estudiar el impacto de las honras fúnebres reales en una ciudad concreta de una Monarquía Hispánica de la Edad Moderna, donde el poder regio se hacía presente en todos los rincones de la misma a través de ceremonias extraordinarias como estas de la celebración de la muerte real. Como indica el propio autor en la introducción al libro: "Nada más cotidiano que la enfermedad y la muerte y nada más extraordinario, dentro de la cotidianeidad de éstas, que la celebración de rogativas por la salud de personas reales y las honras fúnebres cuando se producía el óbito regio".

José Eloy Hortal Muñoz¹

Universidad Rey Juan Carlos

Abril, 2021

¹  <https://orcid.org/0000-0002-8628-8468>

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte