



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 10 - Año 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:

Victor Wolfvoet II, *Venus desarmando a Marte* (detalle). ©Colección Epiarte (inv. n.º 894)

Índice

Artículos:

Gaspar de Crayer bajo el prisma clasicista de Guido Reni. El *Ecce Homo* del convento de Santa Paula en Sevilla 5
Por Rafael Japón

La difícil búsqueda de un artista que agrade a sus Majestades: Michel Ange Houasse y Andrea Procaccini retratistas en la corte de Felipe V 23
Por Eduardo Puerto de Mendoza

Duque Cornejo en Colombia: el San Joaquín de Popayán y sus copias 53
Por Manuel García Luque

Varia:

Rubens y Van Dyck: Tres nuevas pinturas de Victor Wolvoet II bajo su estela 77
Por Matías Díaz Padrón

Reseñas:

Miguel Hermoso Cuesta: Rosa Alcoy, *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado*, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020) 93

Veronique Van de Kerckhof: Matías Díaz Padrón, *Escritos sobre Rubens*, (Madrid: Instituto Moll, 2021) 95

Oskar Jacek Rojewski: *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World. Flandes by Substitution*, Eduardo Lamas, David García Cueto (eds.) (Turnhout: Brepols, 2021) 98

Ana Diéguez-Rodríguez: *El Palacio Real de Valladolid y la ciudad áulica*, Javier Pérez Gil (coord.), *Dossier Ciudades*, 6 (Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, 2021) 102

In Memoriam:

Vicente Lleó Cañal (1947-2021) por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos 105

Arnout Balis (1952-2021) por equipo editorial de Philostrato 106

Juan Carlos Ruiz Souza (1969-2021) por Marta Poza Yagüe 107

Gaspar de Crayer bajo el prisma classicista de Guido Reni. El *Ecce Homo* del convento de Santa Paula en Sevilla

Gaspar de Crayer within the Prism of Classicism of Guido Reni.
The *Ecce Homo* from the Convent of Santa Paula in Seville

Rafael Japón¹

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En esta ocasión se presenta un desconocido *Ecce Homo* de Gaspar de Crayer, conservado en el convento de Santa Paula de Sevilla. Además, se pone de manifiesto la relación estilística entre las obras de temática religiosa de este pintor flamenco y las de Guido Reni, a cuyo círculo se atribuía este lienzo, así como la influencia que este modelo pudo ejercer en la escuela pictórica hispalense.

Palabras clave: Gaspar de Crayer; Guido Reni; Bartolomé Esteban Murillo; Sevilla; Siglo XVII; Relaciones culturales internacionales; Ecce Homo.

Abstract: An unknown *Ecce Homo* by Gaspar de Crayer, preserved in the convent of Santa Paula in Seville, is here presented. It also highlights the stylistic relationship between the religious-themed works of this Flemish painter and those of Guido Reni, to whose circle this canvas was attributed until now, as well as the influence it could have had on the Sevillian pictorial school.

Key Words: Gaspar de Crayer; Guido Reni; Bartolomé Esteban Murillo; Seville; Early Modern Age; International cultural relations; Ecce Homo.

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



El menoscabo sufrido en el patrimonio de la ciudad de Sevilla a lo largo del tiempo por los diversos episodios bélicos, los expolios, las desamortizaciones y la venta descontrolada de bienes, no permiten apreciar en su dimensión real la riqueza monumental alcanzada allí en el Siglo de Oro². Sin embargo, aún existen algunos lugares que afortunadamente se libraron, aunque solo en parte, de perder sus tesoros artísticos, como son los conventos de clausura. Probablemente por la propia condición de una casi completa incomunicación, algunos de estos edificios conservan todavía obras de arte prácticamente desconocidas que paulatinamente van mostrando al público. Uno de estos edificios es el convento de Santa Paula, en cuyas salas expositivas se conservan ejemplares pictóricos de gran interés, como un *Ecce homo* de excelente factura que ha llegado hasta hoy como obra anónima (Fig. 1). Aquí se propone relacionarlo con los pinceles del flamenco Gaspar de Crayer (1584–1669), a pesar de la fuerte influencia de Guido Reni.

1. Un *Ecce Homo* entre el clasicismo boloñés y el naturalismo flamenco

En este lienzo (95 x 73 cm.) está representado Jesucristo, de más de medio cuerpo sentado, con las manos atadas y sosteniendo una caña, coronado de espinas y con las señales del escarnio. A diferencia de los modelos más difundidos, en esta ocasión no le acompaña ninguna otra figura tan habitual en esta temática, como las de Poncio Pilato y los sayones, sino que aparece aislado. Cristo se vuelve levemente en su torso para dirigir la mirada hacia el espectador. Con este recurso la imagen busca despertar un sentimiento de piedad y empatía en el fiel, que se potencia gracias a las lágrimas que brotan de sus ojos, las cuales siguen el mismo recorrido que los surcos de sangre que cae desde su frente. A pesar de ello, el artista alcanzó un resultado sereno y equilibrado, apoyándose además en un juego de contrastes lumínicos por el que la efigie, construida con tonalidades nacaradas, parece surgir de un fondo completamente oscuro, a excepción del halo que rodea su cabeza. Esa moderación lo acerca a ciertas propuestas de artistas clasicistas, tanto es así que, hasta el momento, solamente se había indicado que pudiera provenir del círculo de Guido Reni (1575–1642)³.

² Rocío Ferrín Paramio, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de Independencia. El Museo napoleónico*, (Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2009); Rafael Japón, "Una introducción a la fama y difusión de la obra de Murillo a través de las copias", en *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, ed. Rafael Japón, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 17-36. Agradezco a Ana Diéguez-Rodríguez la lectura de este texto y sus indicaciones, así como por facilitarme el estudio en el Instituto Moll, y a las religiosas del convento de Santa Paula de Sevilla.

³ Así está inventariado en la Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), nº inv. 14109100880281 (En web: <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/94609/sevilla/sevilla/ecce-homo>, consultada: 18 de mayo de 2021).



Fig. 1. Gaspar de Crayer, *Ecce Homo*, 1640-1656. Sevilla, Convento de Santa Paula, © Foto: Rafael Japón.

El parecido entre este modelo y otras propuestas italianas pudo propiciar que se confundiera su autoría ya desde el siglo XVII. La analogía estilística con la obra de Reni pudo haber sido motivo suficiente para que en los inventarios se registrara con esa atribución, puesto que la producción de este pintor boloñés fue muy apreciada y más conocida en Sevilla que la de cualquier otro artista adscrito al clasicismo⁴. Abundando en este sentido, en

⁴ Rafael Japón, "La presenza della pittura bolognese a Siviglia: collezionismo e influssi", en *Dialogo artistico tra Italia e Spagna*, ed. Marinella Pigozzi, (Bologna: Bononia University Press, 2018), pp. 27-38.

el memorial de las pinturas que el arzobispo fray Domingo Pimentel tenía en el palacio arzobispal hispalense en 1650, el nombre de Reni se cita una decena de veces, estando entre ellos “un quadro con marcos dorados y dos cabezas pintadas de medio cuerpo, la una de Cristo coronado de espinas y la otra de nuestra Señora angustiada es copia de Guido Reni”⁵. A pesar de la confusa descripción del formato del cuadro, es posible que esta haga referencia a reproducciones de sendos originales conservados actualmente en la Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Corsini⁶. Además, en el mismo repertorio aparecen con la misma iconografía: “Un quadro en que está pintado un Ecce homo de cuerpo entero atadas las manos”⁷, “Una lámina copia de un St. Ecce homo, con guarnición negra”, y “Una lámina de un Ecce homo con una diadema”⁸. Por si fueran pocos los ejemplares con esta temática, se suma otro de gran interés para este estudio: “un quadro de un Santo Christo coronado de espinas con dos cabeças de angeles a los lados, la guarnición dorada es copia de Caravachio”⁹. Hasta el momento no ha sido identificado ningún cuadro con estas características que pueda adscribirse a Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610), conociéndose por el contrario las propuestas de los pintores boloñeses de la primera mitad del siglo XVII, como Annibale Carracci (1560–1609) y Francesco Albani (1578–1660), así como otra de Gaspar de Crayer¹⁰. Cabe mencionar que en el siglo XIX se documenta en Sevilla un *Ecce Homo* de Reni en la colección de Aniceto Bravo¹¹, y otro supuestamente salido de los pinceles de una de sus seguidoras, Elisabetta Sirani (1637–1665), en la residencia del deán Manuel López Cepero¹², pero ninguno de los mencionados parece corresponder con la obra analizada en esta ocasión.

Si bien el autor de este cuadro supo captar la esencia de la pintura religiosa de Reni, coexisten una serie de particularidades que lo apartan de su producción. En primer lugar, se aprecia una técnica pictórica diferente, con el uso de unas pinceladas levemente más sueltas y una paleta de tonalidades más crudas, que dan como resultado una obra sutilmente más alejada de la idealización con la que el boloñés elaboró sus personajes sagrados. Ese mayor verismo se distingue además en la propia configuración de Cristo que mira al espectador, estableciendo un mismo nivel espacial entre la pintura y la realidad, siendo este un recurso que Reni

Rafael Japón, “Guido Reni’s influence in Seville through originals, copies and prints”, en *Artistic circulation between early modern Spain and Italy*, ed. Kelley Helmstutler Di Dio y Tommaso Mozzati, (New York; Londres: Routledge, 2020), pp. 173-191.

⁵ Archivo Segreto Vaticano (ASV), Vescovi 25, f. 417r.

⁶ Rafael Japón, “Murillo copista de copias italianas en la Sevilla del siglo XVII: la colección del arzobispo fray Domingo Pimentel”, en *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, ed. Rafael Japón, (Granada: Universidad de Granada, 2018), p. 64.

⁷ ASV, Vescovi 25, f. 417v.

⁸ ASV, Vescovi 25, f. 418r.

⁹ ASV, Vescovi 25, f. 417r.

¹⁰ Japón, “Murillo copista de copias”, pp. 97-98. En 2020 se subastó un *Ecce homo rodeado de ángeles*, atribuido al periodo juvenil de Antonio de Pereda (1611–1678), que recuerda a la versión de Crayer; Segre Subastas, Madrid, *Pintura y escultura* (14 de julio de 2020, lot. nº 87).

¹¹ José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, (Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, 1844), p. 441.

¹² Vicente Álvarez Miranda, *Glorias de Sevilla*, (Sevilla: Carlos Santigosa, 1849), p. 143.



Fig. 2. Gaspar de Crayer, *Ecce Homo con ángeles*, 1640-1656. Viena, © Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum.

parecía evitar para mantener la distancia entre lo divino y lo terreno, como puede apreciarse en todos los cuadros que realizó con este tema. En este sentido, se conocen distintas versiones del *Ecce Homo* creadas por el artista boloñés, siendo la composición más difundida aquella en la que se efigia solamente la cabeza de Jesucristo en un formato ovalado¹³. Por otro lado, también llevó a cabo otras de media figura, destacando un lienzo que se conservaba en la Gemäldegalerie de Dresde – desaparecido como

¹³ Véase, por ejemplo, el ejemplar conservado en París, Musée du Louvre (inv. n° 528).

consecuencia de los acontecimientos bélicos del siglo pasado –, así como otro expuesto en el Fitzwilliam Museum de Cambridge. En este último, no solo dispuso la mirada del protagonista lejos del espectador, sino que también orientó su cuerpo desplazado en relación al espectador, lo que acrecienta la sensación de distanciamiento entre ambos.

No obstante, este particular naturalismo de estirpe flamenca sitúa a este lienzo dentro de la producción de Gaspar de Crayer, siendo esta, por tanto, su única obra localizada hasta el momento en los territorios hispalenses. En esta composición, el pintor está retomando la parte central de otro *Ecce Homo* suyo que se conserva en la Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. nº Gemäldegalerie, F.15), (Fig. 2). Este último se trata de una versión de mayores proporciones (147,5 × 121,3 cm), en la que la figura de Cristo, construida casi de cuerpo entero, está flanqueada por dos ángeles volanderos en actitud de arrojárselo con un manto. Con la inclusión de este gesto, el pintor se aparta de la literalidad del pasaje bíblico en el que se basa este asunto, pues según el *Evangelio de Mateo* (Mt. 27, 27-29) fueron los soldados del gobernador de Judea quienes lo desnudaron y lo vistieron con un manto, además de colocarle la corona de espinas en la cabeza y la caña en la mano derecha. Esta licencia compositiva no es original de Crayer, sino que existen diversos precedentes ligados especialmente al arte nórdico del siglo anterior, como es el *Ecce Homo* de Hans Schaüfelein (c. 1480/85– c.1538/40)¹⁴, aunque también se dieron algunos ejemplos en el ámbito italiano, como demuestra el cuadro de Alessandro Bonvicino, conocido como *Moretto da Brescia* (c. 1498–1554), conservado en la Pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia. De esta manera, el pintor reinterpreta este episodio atenuando la violencia narrada en las Sagradas Escrituras, al prescindir de los sayones que se burlaron de Jesús. Por el contrario, en su lugar aparecen dos ángeles que están colocándole el manto, transformando por completo el significado de este acto, prevaleciendo así un mensaje sobre la omnipresente misericordia de Dios. Por tanto, si la imagen del *Ecce Homo* expone ante el espectador la naturaleza mortal de Cristo, con esta nueva interpretación se alude a su indiscutible doble condición humana y divina. Por otro lado, la presencia de estos dos personajes atenúa el carácter dramático y profundamente reflexivo de esta iconografía, debido principalmente a la gracia con la que Crayer los representó.

Esto puede llevar a pensar que el cuadro de Sevilla fuera concebido en origen como una reproducción autógrafa y que hubiera sido recortado posteriormente, pero ni siquiera un atento análisis visual de la tela permite confirmar esta hipótesis. Por el contrario, parece que el autor versionó su propia obra aislando a Cristo, puesto que la amplitud del brillo del halo se circunscribe solamente a su cabeza, mientras que en el cuadro de Viena se proyecta más allá en el fondo, iluminando el brazo de uno de los ángeles,

¹⁴ Se trata de una composición conocida a través del grabado. Existe un ejemplar en Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, (inv. nº A 2096).

que en el lienzo sevillano es imperceptible. Cabe destacar la existencia de una copia completa de la pintura austriaca, de dimensiones algo reducidas, en una colección particular de Amberes, la cual se atribuye igualmente a Crayer¹⁵.

Por tanto, se deduce que este modelo debió de gozar de cierto éxito, por lo que el artista llevaría a cabo diversas versiones para cumplir con sus encargos. Tanto es así que el cuadro de Viena estaba en 1659 en la colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, para quien Crayer trabajaba como pintor de cámara. Esta sirvió en la decoración de la Hofburgkapelle – la Capilla Imperial de Viena –, aunque se fecha en años anteriores, entre 1640 y 1656¹⁶. Las similitudes técnicas y estilísticas existentes entre las versiones conocidas permiten datar la obra sevillana en esos mismos años, aunque no es posible precisar con certeza cuando llegaría a la capital andaluza.

El único personaje relacionado con la curia sevillana que se cree que pudo haber tenido algún vínculo con la producción de Crayer fue el arzobispo Gaspar de Borja y Velasco, quien antes de ocupar su cargo en la archidiócesis hispalense estuvo hasta 1635 en Roma, donde fue nombrado cardenal y arzobispo de Albano. En la catedral de esta última localidad de la región del Lacio se conserva una *Piedad* del pintor flamenco cuyo origen pudo deberse a la acción de mecenazgo que Borja ejerció en los lugares en los que tuvo alguna responsabilidad¹⁷. Si bien esta información es por el momento una hipótesis, se conoce que otro miembro de la familia Borja, Magdalena Francisca Luisa Esperanza de Borja y Doria, junto con su esposo el I duque de Arenberg, encargaron a Crayer una pintura con la representación de la *Caritas romana* en 1645¹⁸. Este artista fue también pintor de cámara del cardenal-infante Don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, pasando a la muerte de este noble a servir al propio monarca¹⁹, lo

¹⁵ Esta otra copia procede del colegio jesuita de Nuestra Señora (Onze-Lieve-Vrouwecollege) de Amberes y fue vendida en subasta en 1998; véase: Veilinghuis Bernaerts (Amberes) 1998-03-30, n.º 71 (En web: <https://rkd.nl/en/explore/images/40145>, consultada: 18 de mayo de 2021); *Entre Rubens et Van Dyck, Gaspar de Crayer (1584-1669)*, ed. Sandrine Vézilier-Dussart y Alexis Merle Du Bourg, (Gante: Snoeck, 2018), p. 98, nota 3. Además, el conde Ferdinand de Hohenzollern poseía en Colonia una copia del *Ecce homo* de Crayer como se deduce del catálogo de la subasta de su colección: *Catalogue D'un Cabinet de Tableaux, Tres bien conservés, partie de Maitres Italiens, partie de maitres Flamands, le tout en cadres, proprement dorés, & artistement travaillés dans le gout François, delaisé par feu S.E. Mons. le Comte Ferdinand de Hohenzollern*, (Colonia: chez Schauberg, 1748), lot. n.º 242. En fechas posteriores se vendieron como originales otros dos *Ecce Homo* de este mismo artista, uno en 1781 en París (véase: *Catalogue d'une très-belle et riche collection de tableaux des trois écoles, provenant d'un cabinet étranger*, (París: Chez Valée de Clerville, 1781), p. 15, n.º 95, y otro en Londres en 1814; Christie's, Pall Mall, (28 de mayo, lot. n.º 125).

¹⁶ Hans Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, (Bruselas: Arcade, 1972), tomo 2, p. 230; *Entre Rubens et Van Dyck*, Cat. Exp., 2018, p. 98.

¹⁷ David García Cueto, "La acción cultural y el mecenazgo de los cardenales-embajadores de Felipe IV en Roma: Borja y Alborno", en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, ed. Alessandra Anselmi, (Roma: Gangemi, 2014), p. 146.

¹⁸ Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, tomo 2, p. 313; Matías Díaz Padrón, "Un nuevo lienzo de Gaspar de Crayer en España: 'Caritas Romana'", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, (2009), pp. 75-88.

¹⁹ Matías Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer un pintor de retratos de los Austria", *Archivo Español de Arte*, 151, 38, (1965), pp. 229-244; M. Díaz Padrón, "Algunos retratos más de Gaspar de Crayer", *Archivo Español de Arte*, 151, 38, (1965), pp. 291-299.

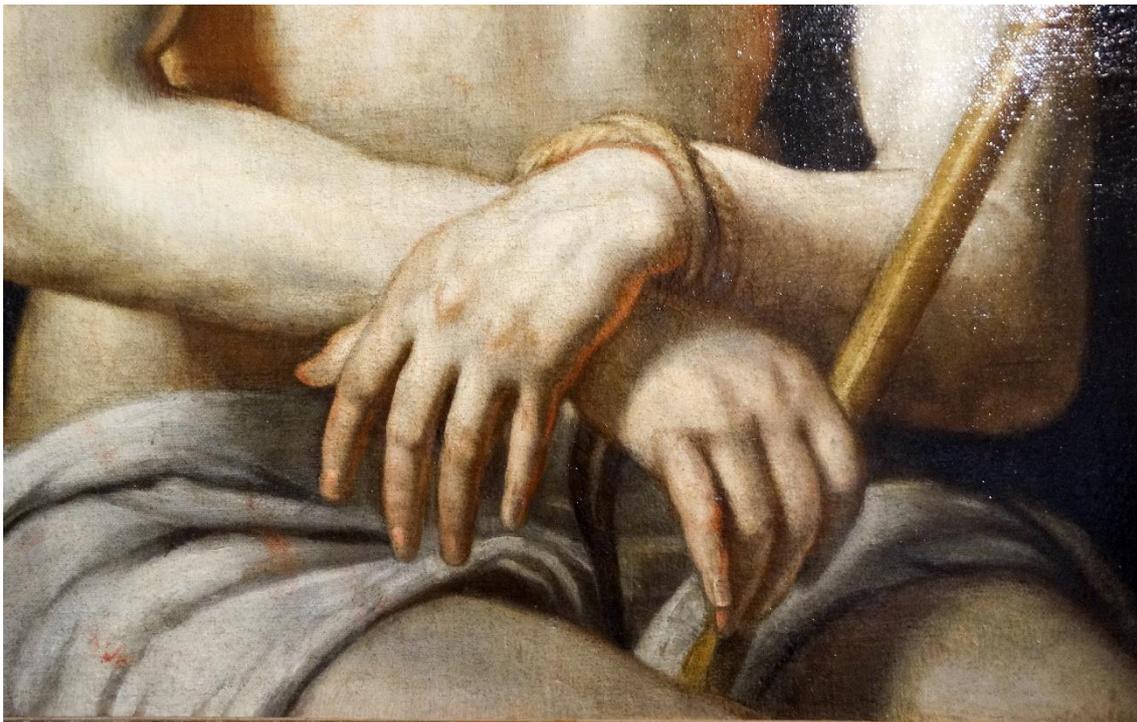


Fig. 3. Gaspar de Crayer, *Ecce Homo*, (detalle) 1640-1656. Sevilla, Convento de Santa Paula. (Particular), © Foto: Rafael Japón.

que propiciaría una predilección en la corte por sus obras, siendo quizás alguno de sus miembros quien la enviara a Sevilla.

2. La influencia de Guido Reni en la producción de Crayer

Esta no fue la única creación en la que el pintor flamenco demostró conocer en profundidad el estilo de Guido Reni. Sus imágenes devocionales están colmadas de referencias a sus composiciones, tanto es así que en diversas ocasiones han sido erróneamente atribuidas al taller del boloñés, como sucedió con el *San Jerónimo en meditación* del Museo Nacional de San Carlos²⁰. Asimismo, se conoce que su admiración le llevaría a copiar algunos de sus cuadros, como una *Judit y Holofernes* que en 1618 se hallaba en la colección de Melchior Wijntgis, actualmente en paradero desconocido²¹, y una *Aparición de la Virgen con el Niño a San Felipe Neri* que sigue de manera fiel el original que se halla en la iglesia de Santa Maria in Vallicella en Roma. Esta última reproducción de Crayer se conserva en la actualidad en la iglesia de Notre-Dame du Finistère de Bruselas, siendo concebida en un formato de mayores dimensiones que el original²². Sin duda, el pintor debió conocer el éxito del que gozaban las obras de Reni tanto en el

²⁰ Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, tomo 2, p. 133.

²¹ Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, tomo 2, p. 76.

²² Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, tomo 2, pp. 202.203. El autor propone que Crayer tuviera una copia pictórica de la obra de Reni delante suya cuando llevaba a cabo su reproducción.

Vaticano como en las diversas cortes europeas – incluida la española²³ –, puesto que había conseguido crear una serie de imágenes en perfecta consonancia con los valores de la Contrarreforma. La influencia del clasicismo romano-boloñés se dio también en la pintura de otros artistas, como Diego Velázquez (1599–1660) y Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682)²⁴, por lo que debería considerarse como una característica que se suma a las planteadas por Díaz Padrón al explicar las afinidades entre sus estilos²⁵. Por otro lado, el conocimiento que este flamenco poseyó de la pintura italiana debió ser aún más amplio, pues se ha señalado que también manejaba planteamientos compositivos y estilísticos de maestros tan dispares como Tiziano (c.1490–1576), Fra Bartolomeo (1472–1517) y Caravaggio²⁶.

Así lo demuestra en algunas de las obras devocionales que llegaron a España, como los lienzos de grandes dimensiones que formaron parte de la decoración del monasterio de San Francisco de Burgos. En origen se cree que fueron diecisiete piezas, encargadas por Don Miguel de Salamanca, aunque no todas han llegado hasta la actualidad, conservándose seis de ellas en el Museo Nacional del Prado con las efigies de *San Juan Bautista*, *San Agustín*, *San Ambrosio*, *San Antonio de Padua con el Niño*, *San Pedro Nolasco* y *Santo Domingo de Guzmán*, fechados en los mismos años que el *Ecce Homo* de Viena²⁷. En la pinacoteca madrileña existen además otros dos ejemplares de temática religiosa, como una versión diferente de la *Caridad romana citada anteriormente*, y *La aparición de la Virgen a Simón de Rojas*²⁸. No obstante, un ejemplo claro de su relación con la pintura italiana es un lienzo con el *Bautismo de Cristo*, que se halla en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, el cual estuvo considerado como anónimo italiano hasta 2004, cuando Díaz Padrón lo devolvió al catálogo de Crayer²⁹. Además, este mismo especialista dio a los pinceles del flamenco una pintura con *Tobías y el ángel*, perteneciente a una colección particular madrileña, que se atribuía a Juan Bautista Maíno (1581–1649)³⁰. Jusepe Martínez sitúa a este pintor español en Roma como compañero de Reni imitando su estilo, de la siguiente manera: "Pocos años atrás floreció un lucidísimo ingenio

²³ José Luis Colomer, "Guido Reni en las colecciones reales españolas" en *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, ed. José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006), pp. 213-240.

²⁴ Japón, "La presenza della pittura", pp. 27-38.

²⁵ Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer un pintor", pp. 234-235.

²⁶ Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, tomo 2, p. 63.

²⁷ Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer un pintor", pp. 234-235; M. Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer en el monasterio de San Francisco de Burgos", *Archivo Español de Arte*, 161, 41, (1968), pp. 17-28; M. Díaz Padrón, "Miguel de Salamanca, a client of Gaspar de Crayer (1584-1669) at the Monastery of San Francisco, Burgos", *RBAHA*, 85, (2016), pp. 5-28.

²⁸ Matías Díaz Padrón, "Nuevas pinturas de Gaspar de Crayer en España: La aparición de la Virgen a Fray Simón de Rojas y Don Juan José de Austria a caballo", *Arte Español-Revista Española de Arte*, 25, (1963-1967), pp. 154-162. María Cruz de Carlos Varona, "La Aparición de la Virgen a Simón de Rojas de Gaspar de Crayer: Origen y contexto de una obra del Museo del Prado", en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, ed. Museo Nacional del Prado, (Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2007), pp. 334-341.

²⁹ Matías Díaz Padrón, "Un lienzo inédito del *Bautismo de Cristo* de Gaspar de Crayer, en las Descalzas Reales de Madrid", *Reales Sitios*, 160, (2004), pp. 68-71.

³⁰ Matías Díaz Padrón, "Una nueva versión de Tobías y el ángel de Gaspar de Crayer en Madrid", *Tendencias del mercado del arte*, 102, (2017), pp. 76-78.

llamado Fr. Juan Bautista Maíno, discípulo y amigo que fue de Anibal Caracho (Carracci), y gran compañero de nuestro gran Guido Reni, que siguió siempre su manera de pintar”³¹. Otra razón a considerar sobre la adhesión de Crayer a las tendencias clasicista es la proximidad al estilo de artistas flamencos que estuvieron en Italia, como Van Dyck, dependencia que se evidencia en otras de sus obras que llegaron a España, como la *Lamentación sobre Cristo muerto* de la catedral de Vitoria-Gasteiz.

3. Difusión, concomitancias e influencias del *Ecce Homo* de Crayer en España

En el *Ecce Homo* sevillano, como en otros ejemplares, Crayer alcanza un resultado estético que guarda cierta analogía con la pintura española de mediados del siglo XVII, como la de Velázquez, pudiéndose explicar estas afinidades por un conocimiento común de Rubens (1577–1640) y Van Dyck (1599–1641)³². Sea como fuere, estas semejanzas visuales que se intuyen especialmente en detalles relativos a la manera de construir la figura, como la definición de los contornos y la aplicación de suaves pinceladas (Fig. 3), se ajustaron perfectamente al panorama pictórico hispalense. Además, en esta ciudad la pintura flamenca era muy apreciada desde la centuria anterior³³, por lo que este ejemplar debió ser admirado allí incluso por otros artistas.

En este sentido, es muy probable que esta original composición sirviera de inspiración a otros pintores interesados en temas devocionales, como puede ser Murillo, en cuya producción se cuenta con numerosas versiones de esta iconografía, las cuales fueron ampliamente difundidas a través del copiado³⁴. En el Museo de Bellas Artes de Murcia existe una obra dada con seguridad a los pinceles de Murillo³⁵ (Fig. 4), para la cual debió tomar como modelo la obra de Crayer. El sevillano tradujo a su particular estilo esta composición en la que se aprecia la figura de Cristo en soledad, sentado en un banco de piedra, con los mismos atributos, sobre un fondo neutro de un modo semejante a como aparece en la tela aquí analizada. No obstante, Murillo introdujo notables diferencias, como el manto que cubre su regazo, la dirección de su mirada, así como la interpretación del cuerpo hasta los pies. Esta última discrepancia con la obra de Crayer la acerca más bien a la versión conservada en Viena, por lo que podría deducirse que el lienzo sevillano pudo haber sido sometido a un recorte por su parte inferior. Esto

³¹ Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. Valentín Carderera y Solano, (Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1866), pp. 120-121.

³² Díaz Padrón, “Gaspar de Crayer un pintor”, pp. 234-235; M. Díaz Padrón, “Gaspar de Crayer en el monasterio”, pp. 18-19.

³³ Enrique Valdivieso, “Pintura flamenca de los siglos XVI y XVII en Sevilla”, en *La senda española de los artistas flamencos*, ed. Museo Nacional del Prado, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2009), pp. 233-247.

³⁴ La relación entre Murillo y ciertas obras de Crayer conservadas en España fue también puesta de relieve en: Matías Díaz Padrón, “Gaspar de Crayer en el monasterio”, pp. 27-28.

³⁵ Diego Angulo Iñiguez, *Murillo*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), tomo 2, p. 220.



Fig. 4. Bartolomé Esteban Murillo, *Ecce Homo*, c. 1670. Murcia, Museo de Bellas Artes, ©Foto: Rafael Japón.

explicaría también la anómala conclusión de la figura por encima de las rodillas, que se traduce en un cierto desequilibrio compositivo.

Por otra parte, resulta llamativo que Murillo modificara la dirección de la mirada de Cristo, apartándola del contacto directo con el espectador, dulcificando así la experiencia de su contemplación. Precisamente, este rasgo de interacción con el fiel, en la obra de Crayer se ha interpretado como un valor añadido a la devoción militante e intensa que reflejaba en sus pinturas religiosas asociadas a la *Pietas Austriaca*, tan defendida por el Archiduque Leopoldo³⁶. En cambio, Murillo prefirió representar al *Ecce Homo* en numerosas variantes, pero siempre evitando colocar la mirada frente al espectador siguiendo más bien otros modelos italianos, como los de Tiziano y Guido Reni, los cuales también pudo ver en Sevilla³⁷. Sin embargo, existe una versión conservada en la Galería Nacional de Eslovenia en la que el sevillano parece reinterpretar nuevamente la pintura de Crayer (Fig. 5), esta vez de medio cuerpo y con la cabeza en idéntica posición, aunque dirigiendo sutilmente la mirada al plano inferior del espacio de quien lo observa. Por supuesto, se trata de una imagen mucho más sosegada, en la que no brota sangre de las heridas, Cristo está parcialmente cubierto por una túnica y se sitúa en una suerte de hornacina³⁸.

Por tanto, si las afinidades visuales aquí presentadas demuestran un fenómeno de influencias directas entre ambas obras, eso indicaría que el lienzo de Crayer debió alcanzar la capital hispalense antes de la década de 1670, años en que se fechan estas versiones de Murillo. Aún así, no se tiene ninguna certeza documental de la entrada del cuadro al convento, ni siquiera de la presencia de otra tela de este pintor en la ciudad hasta este momento. En este sentido, en el siglo XVIII, se pensaba que la *Lamentación sobre Cristo muerto* de la catedral de Vitoria-Gasteiz procedía de Sevilla³⁹, y entre las atribuciones dadas al lienzo por entonces estaba la de Murillo imitando el estilo de Anton Van Dyck⁴⁰. No obstante, se trata de una obra de Crayer, que fue adquirida para la decoración de la capilla funeraria de la familia Galarreta en la colegiata de Vitoria, construida entre 1661 y 1663⁴¹.

³⁶ *Entre Rubens et Van Dyck*, Cat. Exp., 2018, p. 98.

³⁷ Japón, "Murillo copista de copias", pp. 69-70.

³⁸ Sobre este *Ecce Homo* de Murillo, véase: Pavel Štěpánek, "Španělská malba ze slovenských zbírek", *Journal ARS*, 39, (2006), pp. 53-76. Esta versión, a diferencia de la conservada en el Museo de Bellas Artes de Murcia, sí fue reproducida por su obrador, como demuestra una copia conservada en una colección particular de Barcelona; una fotografía de esta pintura se reproduce en: Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de su discípulos y seguidores*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2018), p. 367.

³⁹ Julio-César Santoyo, *Viajeros por Álava (siglos XV a XVIII)*, (Vitoria: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1972), pp. 180-181.

⁴⁰ *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres Bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*, (Vitoria: Baltasar Manteli, 1792), p. 19.

⁴¹ Cristina Aransay Saura, "Restauración de la pintura 'Lamentación sobre Cristo muerto' atribuido al pintor Gaspar de Crayer", en *Homenaje a Micaela Portilla Vitoria, Actas de las Jornadas Congresoales*, (Vitoria: Sociedad de Estudios Vascos = Eusko Ikaskuntza, 2007), pp. 340-347; Fernando R. Bartolomé García, "Lamentación sobre Cristo muerto de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz atribuido a Gaspar de Crayer. Revisión y nuevas aportaciones", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 24, (2011), pp. 153-179.



Fig. 5. Bartolomé Esteban Murillo, *Ecce Homo*, c. 1670. Bratislava: Galería Nacional de Eslovenia, © Foto: Slovenská národná galéria, SNG.

4. Conclusiones

La interesante combinación de influjos italianos y la vertiente clasicista tamizada por algunos maestros flamencos aquí planteada, se puede apreciar también en otros artistas españoles contemporáneos a Crayer, como Murillo, Juan Carreño de Miranda (1614-1685) y Mateo Cerezo (1637-1666)⁴². Por tanto, el *Ecce Homo* de Crayer en Sevilla permite reflexionar sobre un fenómeno de influencias artísticas en la pintura religiosa contrarreformista, por el que los límites tradicionales propuestos por la historiografía para las diversas escuelas europeas se desdibujan y carecen de sentido. En cambio, se atiende a unas semejanzas técnicas y expresivas entre artistas italianos, españoles y flamencos de un mismo periodo, que manifiestan una cierta predilección común y espontánea por unos modelos y estilos concretos. Especialmente aquellos de pintores cuyas obras fueron admiradas y solicitadas tanto en la curia papal como en las cortes occidentales a comienzos del siglo XVII. Entre estos, cobra especial relevancia Guido Reni, quien llegó a crear una imagen muy determinada de la nueva santidad posttridentina, la cual se adscribiría no solo a los territorios italianos, sino a todo el orbe cristiano. Este éxito se extendió consecuentemente hacia un plano comercial, lo que llevaría a otros artistas a inspirarse en la producción del boloñés, integrándolo a otros influjos y al propio genio creativo, lo que en ocasiones ha llevado a confundir la autoría de obras de maestros de distintas nacionalidades, y a veces sin haberse probado algún vínculo entre ellos⁴³.

⁴² Matías Díaz Padrón, "La influencia de Van Dyck en Carreño, Cerezo y Crayer", *Galeria Anticuaria*, nº 109, (1995), pp. 32-37.

⁴³ Díaz Padrón, "La influencia de Van Dyck", p. 37.

Bibliografía:

Álvarez Miranda 1849: Vicente Álvarez Miranda, *Glorias de Sevilla*, (Sevilla: Carlos Santigosa, 1849).

Amador de los Ríos 1844: José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, (Sevilla: Francisco Álvarez y C^ª, 1844).

Angulo Íñiguez 1981: Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1981).

Aransay Saura 2007: Cristina Aransay Saura, "Restauración de la pintura 'Lamentación sobre Cristo muerto' atribuido al pintor Gaspar de Crayer", en *Homenaje a Micaela Portilla Vitoria, Actas de las Jornadas Congresuales*, (Vitoria: Sociedad de Estudios Vascos = Eusko Ikaskuntza, 2007), pp. 340-347.

Bartolomé García 2011: Fernando R. Bartolomé García, "Lamentación sobre Cristo muerto de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz atribuido a Gaspar de Crayer. Revisión y nuevas aportaciones", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 24, (2011), pp. 153-179.

Carlos Varona 2007: María Cruz de Carlos Varona, "La Aparición de la Virgen a Simón de Rojas de Gaspar de Crayer: Origen y contexto de una obra del Museo del Prado", en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, ed. Museo Nacional del Prado, (Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2007), pp. 334-341.

Catalogue 1748: *Catalogue D'un Cabinet de Tableaux, Tres bien conservés, partie de Maitres Italiens, partie de maitres Flamands, le tout en cadres, proprement dorés, & artistement travaillés dans le gout François, delaisé par feu S.E. Mons. le Comte Ferdinand de Hohenzollern*, (Colonia: chez Schauberg, 1748).

Catalogue 1781: *Catalogue d'une très-belle et riche collection de tableaux des trois écoles, provenant d'un cabinet étranger*, (París: Chez Valée de Clerville, 1781).

Colomer 2006: José Luis Colomer, "Guido Reni en las colecciones reales españolas" en *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, ed. José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006), pp. 213-240.

Díaz Padrón 1963-1967: Matías Díaz Padrón, "Nuevas pinturas de Gaspar de Crayer en España: La aparición de la Virgen a Fray Simón de Rojas y Don Juan José de Austria a caballo", *Arte Español-Revista Española de Arte*, 25, (1963-1967), pp. 154-162.

Díaz Padrón 1965: Matías Díaz Padrón, "Algunos retratos más de Gaspar de Crayer", *Archivo Español de Arte*, 151, 38, (1965), pp. 291-299.

Díaz Padrón 1965: Matías Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer un pintor de retratos de los Austria", *Archivo Español de Arte*, 151, 38, (1965), pp. 229-244.

Díaz Padrón 1968: Matías Díaz Padrón, "Gaspar de Crayer en el monasterio de San Francisco de Burgos", *Archivo Español de Arte*, 161, 41, (1968), pp. 17-28.

Díaz Padrón 1995: Matías Díaz Padrón, "La influencia de Van Dyck en Carreño, Cerezo y Crayer", *Galería Anticuaria*, n.º 109, (1995), pp. 32-37.

Díaz Padrón 2004: Matías Díaz Padrón, "Un lienzo inédito del Bautismo de Cristo de Gaspar de Crayer, en las Descalzas Reales de Madrid", *Reales Sitios*, 160, (2004), pp. 68-71.

Díaz Padrón 2009: Matías Díaz Padrón, "Un nuevo lienzo de Gaspar de Crayer en España: 'Caritas Romana'", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, (2009), pp. 75-88.

Díaz Padrón 2016: Matías Díaz Padrón, "Miguel de Salamanca, a client of Gaspar de Crayer (1584-1669) at the Monastery of San Francisco, Burgos", *RBAHA*, 85, (2016), pp. 5-28.

Díaz Padrón 2017: Matías Díaz Padrón, "Una nueva versión de Tobías y el ángel de Gaspar de Crayer en Madrid", *Tendencias del mercado del arte*, 102, (2017), pp. 76-78.

Ferrín Paramio 2009: Rocío Ferrín Paramio, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de Independencia. El Museo napoleónico*, (Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2009).

Gante 2018: *Entre Rubens et Van Dyck, Gaspar de Crayer (1584-1669)*, ed. Sandrine Vézilier-Dussart y Alexis Merle Du Bourg, (Gante: Snoeck, 2018).

García Cueto 2014: David García Cueto, "La acción cultural y el mecenazgo de los cardenales-embajadores de Felipe IV en Roma: Borja y Albornoz", en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, ed. Alessandra Anselmi, (Roma: Gangemi, 2014), pp. 340-361.

Guía 1792: *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres Bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*, (Vitoria: Baltasar Manteli, 1792).

Japón 2018: Rafael Japón, "Una introducción a la fama y difusión de la obra de Murillo a través de las copias", en *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, ed. Rafael Japón, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 17-36.

Japón 2018: Rafael Japón, "Murillo copista de copias italianas en la Sevilla del siglo XVII: la colección del arzobispo fray Domingo Pimentel", en *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, ed. Rafael Japón, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 55-118.

Japón 2018: Rafael Japón, "La presenza della pittura bolognese a Siviglia: collezionismo e influssi", en *Dialogo artistico tra Italia e Spagna*, ed. Marinella Pigozzi, (Bologna: Bononia University Press, 2018), pp. 27-38.

Japón 2020: Rafael Japón, "Guido Reni's influence in Seville through originals, copies and prints", en *Artistic circulation between early modern Spain and Italy*, ed. Kelley Helmstutler Di Dio y Tommaso Mozzati, (New York; Londres: Routledge, 2020), pp. 173-191.

Martínez 1866: Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. Valentín Carderera y Solano, (Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1866), pp. 120-121.

Santoyo 1972: Julio-César Santoyo, *Viajeros por Álava (siglos XV a XVIII)*, (Vitoria: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1972).

Štěpánek 2006: Pavel Štěpánek, "Španělská malba ze slovenských zbírek", *Journal ARS*, 39, (2006), pp. 53-76.

Valdivieso 2009: Enrique Valdivieso, "Pintura flamenca de los siglos XVI y XVII en Sevilla", en *La senda española de los artistas flamencos*, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado; Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2009), pp. 233-247.

Valdivieso 2018: Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de su discípulos y seguidores*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2018).

Vlieghe 1972: Hans Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, (Bruselas: Arcade, 1972).

Recibido: 01/06/2021

Aceptado: 27/10/2021

La difícil búsqueda de un pintor de corte: Michel Ange Houasse y Andrea Procaccini retratistas de Felipe V

The Arduous Search for a Court Artist: Michel-Ange Houasse and Andrea Procaccini portraitist of Philip V

Eduardo Puerto de Mendoza¹

Estudiante de Grado de Historia del Arte en la Universidad Nacional a Distancia (UNED)

Resumen: Pese a la importancia que Felipe V y sus esposas otorgaron a su propia imagen, durante casi la mitad de su reinado no lograron disponer de un retratista que los representara a su entera satisfacción. En este periodo fueron varios los artistas al servicio de la corona que asumieron esta función sin lograr la aprobación de los soberanos.

El artículo se centra especialmente en dos de los más dotados, el francés Michel-Ange Houasse y el italiano Andrea Procaccini, profundizando en los motivos por los que no lograron el éxito en esta tarea y proponiendo nuevas atribuciones a sus escasos catálogos.

Palabras clave: Felipe V; Isabel Farnesio; Michel-Ange Houasse; Andrea Procaccini; retrato cortesano.

Abstract: Despite the importance that Philip V and his wives granted to their own image, for almost half of his reign they were unable to find a portrait painter to depict them to their entire satisfaction. In this period, there were several artists at the service of the crown who took on this assignment without attaining the approval of the monarchs.

The article focuses especially on two of the most gifted, the French Michel-Ange Houasse and the Italian Andrea Procaccini, delving into the reasons why they did not succeed in this task and proposing new attributions to their scarce catalogs.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-4579-0240>

Key-words: Philip V; Elisabeth Farnese; Michel-Ange Houasse; Andrea Procaccini; court portrait.



er retratista de corte no debió ser nunca una tarea fácil. A la dificultad de moverse en un entorno de intrigas y envidias cortesanas, había que añadir el difícil equilibrio de ejecutar obras respetuosas con las normas de representación y decoro inherentes a una monarquía, sin menoscabo del ineludible parecido físico de los efigiados. Además, el resultado debía ser formalmente bello y acorde al gusto cambiante de cada momento.

El tránsito del siglo XVII al XVIII, se caracterizó por la rápida evolución y extraordinario desarrollo que experimentó el retrato, incentivado por una pasión sin precedentes entre las clases superiores y acompañado de un importante debate teórico y esfuerzos de renovación, llegando a convivir diversas tendencias.

En lo que se refiere al retrato de corte, Francia se posicionó a la vanguardia del género con especialistas como Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillière o François de Troy, quienes crearon nuevas tipologías en las que los sujetos adquieren una majestad enfatizada por los accesorios simbólicos que los acompañan².

Este modelo acabó exportándose a la mayoría de las cortes europeas, bien por su asimilación por los propios artistas locales, como hizo el pintor genovés Giovanni Maria delle Piane, llamado Il Molinaretto (1660-1745) en la corte de Parma, o bien directamente por artistas franceses al servicio de príncipes extranjeros, como fue el caso de Antoine Pense en Prusia.

En España la implantación del modelo francés de retrato de aparato vino acompañada de un cambio dinástico, en el que un príncipe de la casa de Borbón vino a ocupar el trono el 1700. Sin embargo, fue preciso esperar al final del conflicto sucesorio para que se produjese la llegada de un retratista francés capaz de satisfacer adecuadamente las necesidades de representación de la nueva dinastía.

Fue en 1715 cuando Michel-Ange Houasse (1680-1730) llegó a Madrid en calidad retratista. Sin embargo, a pesar de ser esta su principal función y que, durante casi seis años, este autor fue el artista más dotado para el retrato del que dispusieron Felipe V e Isabel Farnesio, son escasos los retratos de su mano que hasta la fecha han sido identificados y existen indicios de que sus efigies no acabaron de complacer a los soberanos.

² Sobre el desarrollo del retrato en Francia durante el reinado de Luis XIV, ver Emmanuel Coquery, "Le portrait français de 1660 à 1715", en *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, dir. Dominique Brême, (Nantes: Musée des Beaux Arts, 1997), pp. 49-72.

El hecho es que, al menos desde 1719, los monarcas realizaron gestiones para contratar un nuevo pintor al que encomendar su imagen. Inicialmente se propuso traer a España al Molinaretto, que trabajaba al servicio de los Farnesio, pero tras la negativa de los duques de Parma a desprenderse de su pintor, se contrató al romano Andrea Procaccini (1671-1734), quien llegó a España en 1720.

La focalización en Italia de estos intentos para contratar un retratista debe relacionarse más con la coyuntura política del momento que con cuestiones relativas al gusto artístico, pues coinciden con unos años de guerra con Francia, provocada por la política belicista emprendida por Felipe V, orientada a la recuperación de los territorios italianos perdidos en la paz de Utrecht. Sólo una vez firmada la paz con Francia en 1721, se iniciaron negociaciones para la contratación de un retratista francés que culminaron exitosamente con la llegada a España de Jean Ranc en 1722.

Houasse y Procaccini compartieron un destino semejante, por cuanto que habiendo sido ambos contratados para realizar retratos, ninguno de ellos tuvo el éxito esperado y ambos fueron reconducidos hacia otras tareas para las que se les consideró más capacitados. Estos fracasos ponen de manifiesto el elevado nivel de exigencia de los monarcas en esta materia y la importancia que otorgaban a su propia imagen.

Para comprender mejor las expectativas puestas en estos artistas y las razones por las que no lograron su objetivo inicial, es conveniente examinar brevemente la situación previa y la consideración que los monarcas tenían de los retratistas a su servicio.

1. La difícil tarea de un retratista de corte

Es sobradamente conocido el interés del primer borbón español y de sus esposas por dotarse de buenos retratistas al no satisfacerles en absoluto los pintores que trabajaban en la corte madrileña. Así, resulta muy ilustrativa la conocida carta de la reina María Luisa de Saboya, primera mujer de Felipe V, donde refiere a su abuela que la falta de envío de retratos se debe a que los que le hacen son muy malos y que espera que, tras la paz, pueda traer algún pintor de Francia³.

Frecuentemente se ha venido vinculando esta preocupación tanto al cambio de gusto asociado a la nueva dinastía como a la propia mediocridad de los pintores de corte heredados de Carlos II, cuyo nivel no alcanzaba la excelencia tras las muertes de Juan Carreño de Miranda (1685) y de Claudio Coello (1693).

³ Carta de 12 de septiembre de 1712, publicada por la Comtesse della Rocca, *Correspondance inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne, petites-filles de Louis XIV*, (París: Michel Lévy Frères, libraires éditeurs, 1865), pp. 233-234.

Si bien ambos factores tuvieron su influencia en el desencanto de los monarcas con los pintores activos en Madrid, creemos que deben ser objeto de algunas matizaciones.

Aunque se ha tildado de mediocres a artistas al servicio de la corona en el cambio de siglo, como Jan van Kessel el joven o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, pensamos que este apelativo es injusto a la vista de las obras seguras de su mano⁴. Aunque no pueda calificárseles como sobresalientes, su calidad era suficiente para producir resultados dignos. A pesar de ello, según cuenta Palomino, los retratos que ambos hicieron de Felipe V no gustaron⁵.

Por ello, consideramos mucho más probable que existieran otras razones que explican la falta de éxito de estos artistas.

Por una parte, como señala Morán Turina⁶, el motivo principal de su fracaso como retratistas cortesanos debe vincularse más bien a su incapacidad para adaptarse al cambio de gusto basado en el modelo de retrato desarrollado en Francia a lo largo del reinado de Luis XIV (1643-1715).

Por otra parte, no puede obviarse el elevado nivel de exigencia demandado a los pintores de cámara responsables de plasmar la imagen de los soberanos, pues, como se verá seguidamente, los artistas antes citados no fueron los únicos que no alcanzaron las expectativas puestas en ellos.

Debe igualmente matizarse el hecho de que la percepción de agotamiento del tradicional retrato español de corte conformado a partir de la síntesis de modelos de Tiziano y de Moro y la necesidad de su sustitución por otro más acorde con el gusto imperante en ese momento, vino derivado del cambio de dinastía. Existen indicios suficientes para afirmar que dicha búsqueda se había ya iniciado en el reinado de Carlos II y, concretamente, impulsado por sus esposas, educadas en ambientes artísticos y culturales distintos⁷.

Así, en una fecha tan temprana como 1679, tenemos noticias de que María Luisa de Orleans, primera esposa del último Austria, vino a España acompañada por el pintor francés Jean Tiger a quien encargó numerosos retratos propios y de otros miembros de la familia real⁸, si bien éste decidió regresar a Francia en 1682.

⁴ Baste citar, por ejemplo, el *San Pedro Nolasco* y *La Inmaculada Concepción* de Ruiz de la Iglesia, del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de Boston, respectivamente, o el *Retrato de familia en un jardín* de Jan van Kessel, del Museo del Prado.

⁵ Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo III, *El Parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724), pp. 482 y 496.

⁶ Miguel Morán Turina, "Los retratos de Felipe V: entre la tradición y la fractura", en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del Rey*, dir. Delfín Rodríguez, (Madrid: Palacio de La Granja, Patrimonio Nacional, 2000), p. 73.

⁷ Es en esta época cuando la Casa de la Reina cuenta con pintores a su servicio, siendo mayoritariamente utilizado el título de pintor de cámara de la Reina por extranjeros: Jean Tiger, Jan van Kessel, Francesco Leonardoní o Jacques Courtilleau. Sobre este tema: Ángel Aterido, "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II", en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), pp. 191 y 211.

⁸ Amalia Descalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 68, nº 269, (1995), pp. 72-76.



Fig. 1. Michel-Ange Houasse, *Retrato de Luis de Borbón, príncipe de Asturias*, 1715. Bretún (Soria), © Fundación Vicente Marín

Por esas mismas fechas se trató de hacer venir a España a Jacob Ferdinand Voet (1639-1689), pintor de origen flamenco y afamado retratista de la aristocracia romana⁹. Es posible incluso que se llegara a

⁹ Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando d' ritratti*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005), p. 22.

producir una breve estancia, pues en el inventario del marqués de Carpio figuraban varios retratos de Carlos II, así como de su esposa y de su madre, pintados por este artista, así como otros de su discípulo Vincenzo Noletti¹⁰.

Tras estos episodios se perseveró en la intención de contar con un retratista extranjero, pues hay constancia documental de que a la reina le disgustaba el modo en que era representada por los pintores españoles y que, por ello, trató de traer a Madrid a un pintor de Francia. En una carta de 1687 dirigida a su hermana la duquesa de Saboya, le anuncia la llegada de la próxima primavera de "Ferdinand" para que pinte su retrato y el del rey y se queja de que los retratos que le han realizado en España la han hecho horrorosa¹¹. Se comprende la opinión a la vista del retrato que de ella realizó José García Hidalgo por esas mismas fechas¹². La mencionada misiva no especifica a qué pintor se refiere exactamente, pues puede tratarse tanto del ya mencionado Voet¹³, quien por entonces se había trasladado a París y trabajaba, entre otros, para los Orleans, como a Louis Ferdinand Elle, padre o hijo.

El caso es que dicho viaje no se llegó a producir, por lo que se procedió al nombramiento de Sebastián Muñoz como pintor de cámara¹⁴. Este artista español había viajado a Italia, donde se había formado con Carlo Maratti (1625-1713)¹⁵, artista de gran prestigio internacional que había renovado el género retratístico en Roma¹⁶, circunstancia que no puede ser casual y resulta indicativa del cambio de gusto en materia de retratos.

Desgraciadamente, tanto la soberana como el pintor murieron al poco tiempo, lo que sin duda frustró una prometedora carrera como pintor de corte.

La muerte de Coello en 1693 reactivó las gestiones para conseguir un retratista extranjero, en esta ocasión italiano¹⁷, pues la guerra con Francia dificultaba los contactos con este país. Tampoco en este caso llegaron a fructificar.

¹⁰ Leticia M. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués de Carpio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), p. 463 y nota 516.

¹¹ Escribe la soberana: "*Tous ceux qui m'ont peinte m'ont faite affreuse*", carta de 9 de enero de 1687. Archivo di Stato di Torino, Lettere Principi Forestieri, Mazzo 99. Transcrita por Maria Teresa Reineri, *Anna Maria D'Orleans. Regina di Sardegna Duchessa di Savoia*, (Turín: Centro Studi Piemontesi, 2017), pp. 184-185.

¹² Museo Nacional del Prado (cat. P000652) y su réplica en el palacio de Rychnov nad Kněžnou (República Checa). Este último hace pareja con otro del rey, fechado en 1688, publicado por Pavel Štěpánek, "Un retrato de María Luisa de Orleans, de José García Hidalgo en el Prado", *Boletín del Museo de Prado*, 6, (1985), pp. 33-35.

¹³ Aunque Jacob Ferdinand Voet era de origen flamenco, había desarrollado su carrera en Italia donde había asimilado los modos de pintar de Pierre Mignard, llamado "el Romano", con cuya obra se suele confundir. En 1685 se había trasladado a París y trabajaba para la corte.

¹⁴ El 27 de junio de 1688 fue nombrado por Carlos II pintor del rey sin gajes y el 30 de agosto del mismo año, pintor de cámara de la reina. Aterido, "Pintores y pinturas", p. 210.

¹⁵ Antonio Martínez Ripoll, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 58, n.º 232, (1985), p. 336.

¹⁶ Sobre la renovación del retrato desarrollada por Carlo Maratti: Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, (Roma: Andreina & Valneo Budai Editori, 2008), I, pp. 231-237; y II, pp. 337-344.

¹⁷ Miguel Morán Turina, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 2002-2003), p. 34 y notas 88 y 89.

No es hasta 1696 cuando vuelve a documentarse la presencia de un pintor francés en la corte española. Se trata de Jacques Courtilleau, que obtuvo el título de pintor de cámara de la reina (sin nombramiento oficial) y a quien recientemente se han atribuido varios retratos de Mariana de Neoburgo¹⁸. Tras la muerte de Carlos II, este pintor probó suerte con los nuevos monarcas e incluso acompañó a Felipe V en su campaña italiana. En Alessandria, la duquesa viuda de Saboya, Marie Jeanne Batiste de Saboya-Nemours, le encargó su retrato, actualmente en el Museo del Prado (inv. n.º P002241; óleo/lienzo, 72 x 63 cm.), para regalárselo a su nieta, la reina de España. Al parecer, fue el propio pintor quien, a su vuelta a España, se ocupó de entregar el presente a su destinataria. Por una carta de la reina María Luisa sabemos que el retrato no había gustado a la efigiada pues le hacía “*un air allemand, fade et doucereux*”¹⁹. El caso es que el pintor francés no siguió al servicio de los reyes, siendo reintegrado a la Casa de la Reina viuda, a quien acompañó a Bayona tras su destierro, muriendo allí en 1713²⁰.

Con estos antecedentes, es lógico pensar que se intensificaran los esfuerzos por contar con un buen retratista formado en Francia, si bien este objetivo tuvo que retrasarse hasta la finalización del conflicto sucesorio con los tratados de Utrecht y Rastatt en 1713 y 1714²¹.

2. Los primeros retratos de Houasse en Madrid

La muerte de María Luisa de Saboya en febrero de 1714 dio lugar de manera inmediata al inicio de los contactos diplomáticos para encontrar una nueva esposa para Felipe V, circunstancia que también debió contribuir a impulsar la búsqueda de un pintor de prestigio para que retratase al rey a fin de presentarlo a la candidata.

En tanto se lograba este objetivo, este cometido se encargó a Nicolò Maria Vaccaro²², pintor genovés que residía en España al menos desde 1712. Sabemos por las cartas enviadas en septiembre y octubre de 1714 por Giulio Alberoni, entonces enviado del duque de Parma en Madrid, que el resultado no gustó, calificándolo de “*poco di pittoresco*” y obra de un pintor “*di niun credito*”²³.

¹⁸ Gloria Martínez Leiva, “Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo”, *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, nº 6, (2019), pp. 24-53. (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato/2019.07>)

¹⁹ Rocca, *Correspondance inédite*, pp. 162-163.

²⁰ Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC-Coll & Cortés, 2015), pp. 93 y 94.

²¹ Aun así, algunos pintores franceses estuvieron en la corte muy brevemente y sin éxito: Antoine Guerra o Henri de Favannes. Sobre este tema: Ángel Aterido, “Viejos pinceles para un joven Rey: las artes en la corte de España durante la estancia de Desmarest (1701-1706)”, en *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d’un musicien dans l’Europe du Grand Siècle*, eds., J. Duron e Y. Ferraton, (Versalles: Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005), pp. 107-121.

²² Daniele Sanguineti, *Nicolò Maria Vaccaro. Tracce per i ritratti genovesi*, (Génova: Sagep Editori, 2015), p. 6.

²³ Émile Bourgeois, *Lettres intimes de J.M. Alberoni adressées au Comte I. Rocca, Ministre des Finances du Duc de Parme et publiées d’après le manuscrit du Collège de S. Lazaro Alberoni*, (Lyon: G. Masson, éditeur, 1892), pp. 337 y 344.

Finalmente, la ansiada llegada de un retratista francés se materializó en febrero de 1715 con la presencia en Madrid del pintor Michel-Ange Houasse. Para entonces, Felipe V ya había contraído nuevo matrimonio con Isabel Farnesio, quien había llegado a la capital el mes anterior.

Houasse había sido contratado por Jean Orry, consejero de Finanzas del rey. Se trataba de un pintor que ya gozaba de un cierto prestigio, pues el propio Orry le califica como "*pintor célebre*"²⁴. Se sabe que había estudiado en Roma y entrado en la Academia Real de Pintura y Escultura de París²⁵. Era hijo del también pintor René-Antoine Houasse, quien se había preocupado por su formación e impulsó su carrera profesional.

Inmediatamente tras su llegada a Madrid comenzó la producción de retratos. Su primer encargo fue que pintase un retrato del rey y hasta cincuenta copias del mismo para regalarlas a los militares destacados en el sitio de Barcelona²⁶. En el mes de marzo ya estaba realizando los retratos del príncipe de Asturias, el futuro Luis I (1707-1724), y el de la propia reina, según resulta de la correspondencia de la época publicada por Juan José Luna²⁷.

Los primeros retratos que conservamos de Houasse tras su llegada a España corresponden al príncipe de Asturias, que entonces contaba con ocho años de edad. En uno de ellos viste un lujoso traje de corte en un interior palaciego abierto a un jardín (45 x 63 cm.)²⁸. En otro se le presenta revestido de media armadura ante un paisaje, como en el de la colección Vicente Marín en Bretún (Soria). (Fig. 1) Esta pintura debió gozar de cierto éxito pues fue grabada en Francia por Bernard Picart y otro grabador anónimo²⁹.

La misma imagen del príncipe, circunscrita también al busto, fue utilizada por Fray Matías de Irala (1680-1753) para la elaboración de un frontispicio que salió en mercado artístico en Madrid hace pocos años y que incluye, además, los retratos de Felipe V e Isabel Farnesio³⁰. (Fig. 2) Esta obra es fechable entre 1715-1716, a juzgar por la edad del príncipe. Aparte de su calidad y belleza, el dibujo tiene un gran interés iconográfico pues probablemente también los retratos de los reyes reproduzcan los prototipos

²⁴ Carta de 9 de febrero de 1715 dirigida al marqués de Grimaldo. Publicada por Juan J. Luna, "Houasse en la corte de Madrid. Notas y documentos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, (1981), separata, p. 4.

²⁵ Sobre la biografía y formación de Houasse: Juan J. Luna, "Miguel Ángel Houasse. Vida y formación artística", en *Miguel Ángel Houasse 1680-1730, pintor de la corte de Felipe V*, (Madrid: Museo Municipal, 1981), pp. 67-71.

²⁶ Carta de Orry al marqués de Grimaldo de 10 de febrero de 1715. Citada por Juan J. Luna, "Michel-Ange Houasse retratista", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, 1989), p. 392.

²⁷ Luna, "Michel-Ange Houasse retratista", p. 392.

²⁸ Este retrato fue dado a conocer por Luna en "Michel-Ange Houasse retratista", pp. 394 y 399. Participó en la exposición de Boston de 1939, recogido como escuela francesa e identificado el personaje como el duque de Angulema. *Art in New England: Paintings, Drawings, Prints from Private Collections in New England*, (Boston: Museum of Fine Arts, 1939), p. 37, nº 47.

²⁹ Aterido, *El final del siglo de Oro*, pp. 102-104.

³⁰ Frontispicio con los retratos de busto de la familia real: Felipe V, su esposa Isabel Farnesio y el príncipe de Asturias, futuro Luis I, (ca. 1715-1717). (Dibujo a punta de plata, tinta negra y aguada gris sobre vitela, 310 x 203 mm.) Madrid, Abalarte subastas (27 y 28 de febrero de 2018, lot. n.º 53).

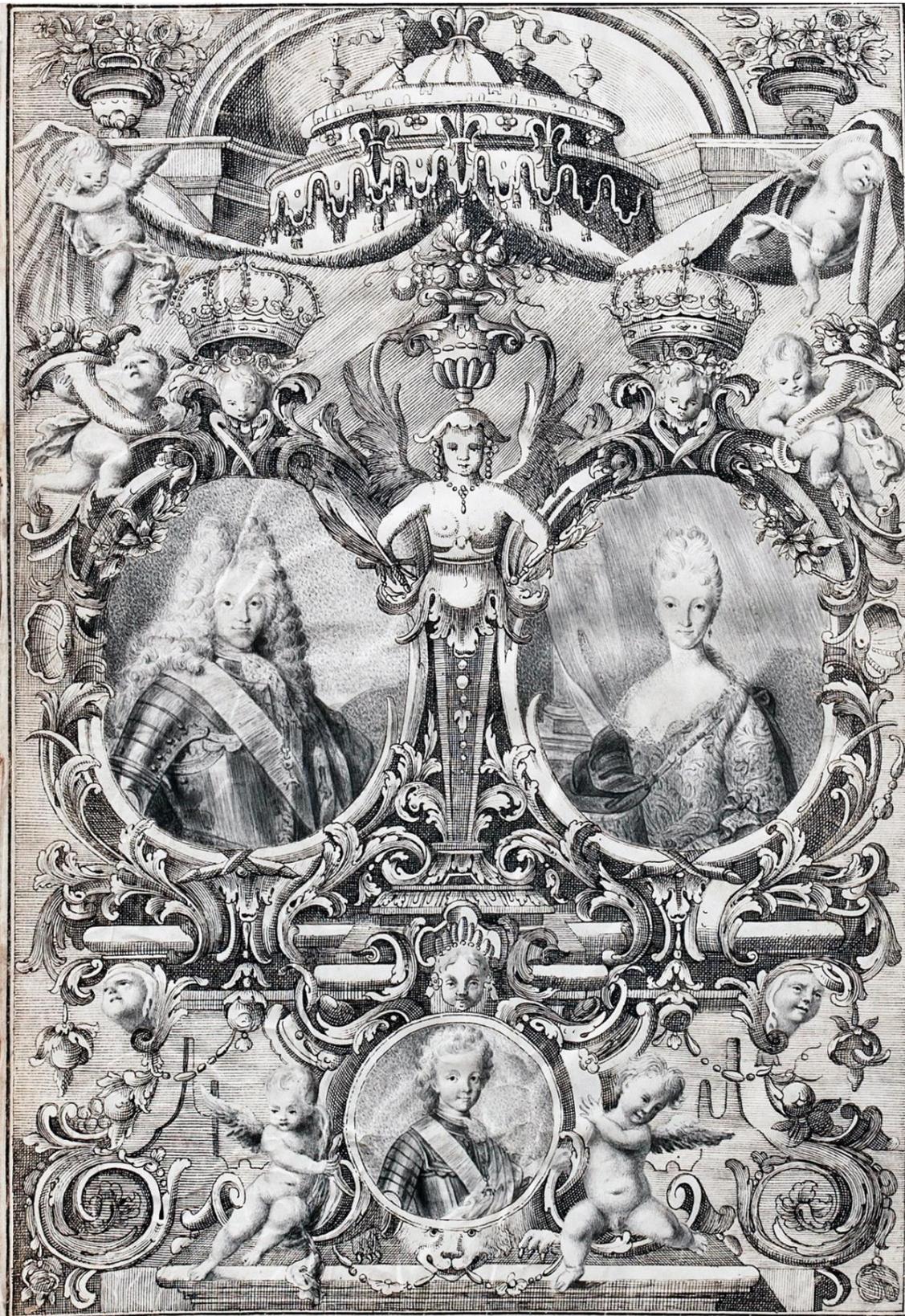


Fig. 2. Matías de Irala, *Frontispicio con los retratos de busto de la familia real: Felipe V, su esposa Isabel de Farnesio y el Príncipe de Asturias, futuro Luis I*, ca. 1715. Colección particular

realizados por Houasse a su llegada a España, como seguidamente se razona.

En el dibujo, el rey aparece representado con armadura luciendo la banda francesa del Saint-Esprit y el Toisón de Oro. Esta imagen, si bien reducida al busto, se corresponde exactamente con un retrato de cuerpo entero del monarca en lienzo conservado en el palacio real de Caserta (243 x 190 cm.; ICCD 15 00052016) (Fig. 3), donde aparece con la misma armadura militar, insignias y manto. En el óleo, el Rey aparece saliendo de la tienda de campaña con el bastón de mando, dispuesto a unirse a la batalla. Detrás de él un servidor le lleva el morrión empenachado, mientras que en la lejanía se aprecia una escena de asedio con soldados a caballo.

Esta pintura estuvo atribuida inicialmente a Il Molinaretto (1660-1745)³¹, que trabajó para los duques de Parma y fue el responsable de retratar a Isabel Farnesio antes de su matrimonio³². Sin embargo, este artista no llegó a conocer a Felipe V, pues, a pesar de los reiterados intentos de la reina por incorporarlo a su servicio, nunca vino a España³³.

La obra fue nuevamente estudiada con ocasión de la muestra "*Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*" que tuvo lugar entre los años 2004 y 2005, en la que se descartó la atribución anterior, y se pasó a catalogar como anónima pintada hacia 1702, año del viaje del soberano a Nápoles, en consideración a su juvenil aspecto³⁴.

El frontispicio de Irala permite ahora vincular este retrato de Caserta con una obra ejecutada en Madrid en torno a 1715 o 1716 destinada a la corte de Parma, cuya autoría debe, a nuestro juicio, asignarse a Houasse.

Hay constancia documental de la intención desde el año 1715, de realizar un retrato del rey para enviar a la familia de la reina en Parma. Así, en abril de ese año Isabel Farnesio escribía a su madre que "[...] En cuanto al retrato del rey que me pide, ya había prometido uno a mi partida al Serenísimo padre y cuando el rey se haga retratar, creo que tendré memoria [...]"³⁵.

³¹ Sobre *Il Molinaretto* se puede consultar: Mario Bonzi, *Il Molinaretto* (Génova: Editrice Liguria, 1962) y Daniele Sanguineti, *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, (Génova: Galata edizioni, 2011), pp. 63-78. Ninguno de estos autores trata el retrato de Felipe V de Caserta.

³² Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, tomo II, Vita di Gio. Maria Delle Piane detto il Molinaretto, pittore, (Génova, 1769), p. 150.

³³ Sobre este tema: Mercedes Simal López, "Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la Corte de Parma entre 1715 y 1723. Noticias sobre Molinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la Delizia farnesiana in Colorno", en *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, volumen III, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2008), pp. 1959-1995.

³⁴ *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, dir. Rosanna Cioffi, (Caserta: Palacio Real de Caserta, 2004), pp. 71 y 278. Ver también *Il mestiere delle armi e della diplomazia, Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, dir. Vega de Martini, (Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane, 2013), p. 126.

³⁵ Carta de 20 de abril de 1715, de Isabel Farnesio a Dorotea Sofía de Neoburgo en italiano, la traducción es de Teresa Lavalle-Cobo. Teresa Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Fundación Caja Madrid, 2002), p. 60.



Fig. 3. Michel-Ange Houasse (aquí atribuido), *Retrato de Felipe V*, ca. 1715-1716. Caserta, © Palacio Real

El retrato solicitado fue finalmente realizado y enviado a Parma, pues en una carta de Alberoni de junio de 1716 considera que no se parece al rey y reconoce que no se dispone de otro pintor que lo pueda hacer mejor³⁶. En agosto siguiente se alegra de la llegada del retrato a Parma, aunque reitera que es poco semejante³⁷.

Si bien Alberoni no especifica el autor en sus misivas, este debió ser Houasse, al ser el mejor pintor disponible al servicio de la corona en ese momento. Esta hipótesis resulta congruente con la ubicación actual de la pintura, pues las colecciones de los Farnesio fueron transferidas a Nápoles por orden de Carlos de Borbón, futuro Carlos III, en 1734³⁸.

La atribución a Houasse de la pintura de Caserta queda reforzada al advertir que los rasgos fisonómicos del rey son idénticos a los que presenta en un segundo óleo que sí es seguro de su mano o, al menos, deriva de un original suyo. Se trata de un retrato sedente de tres cuartos en el que viste un elegante traje de corte (óleo/ lienzo, 115 x 84 cm.). (Fig. 4) Esta obra estuvo en el mercado artístico con atribución al taller de Jean Ranc³⁹, pero se trata de una obra de Houasse o su taller, pues, como ha señalado Ángel Aterido⁴⁰, el rey aparece en la misma pose que en el dibujo firmado por este autor que se conserva en el museo nacional de Estocolmo (n.º inv. NMH 2844D/1863), preparatorio para un gran retrato de la familia de Felipe V⁴¹. (Fig. 5)

Hay también otros detalles que aproximan el lienzo de Caserta con obras de Houasse. La escena de batalla del fondo es semejante a la que aparece en el retrato de Luis I antes referido, con soldados que portan armaduras a la antigua y en general, todo el fondo se encuentra en una penumbra rica en matices apreciable en otras obras de este autor.

También el paje responde al mismo tipo físico presente en otras obras suyas, e incluso, la postura de la cabeza es muy parecida a un dibujo conservado en el Museo Nacional del Prado (inv. n.º D003763, reverso)⁴².

En relación con esta obra, hay que citar otros dos retratos de Felipe V que son reducciones de medio cuerpo de la misma, atribuibles a Houasse o,

³⁶ Carta de Alberoni al duque de Parma: "*il consaputo ritratto non hassomiglia in niente al Re, ne vi è altro che lo possi fare migliore*". Simal, "Relaciones artísticas", p. 1972.

³⁷ Carta de Alberoni al conde Rocca: "*Godò alla fine di sentire giunto il ritratto del Re, il quale il nostro signor marchese vi dirà essere poco rassomigliante*". Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 485.

³⁸ El traslado de las colecciones de pintura y escultura de los Farnesio fue ordenado con la excusa de salvaguardarlas de la guerra y se desarrolló en los años siguientes. Sobre este tema: Antonio Ernesto Denunzio, "Gli esordi di Carlo di Borbone a Napoli: i primi trasferimenti delle raccolte farnesiane", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna, Scritti in onore di Giuseppe De Vito*, (Nápoles: Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la storia dell'arte Moderna a Napoli, 2014), pp. 109-114.

³⁹ Zúrich, Schuler Auktionen AG (28 de marzo de 2014, Lot. n.º 3108).

⁴⁰ Fue dado a conocer con la atribución correcta por Ángel Aterido, "La colección real, herencia y novedad", en *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, dirs. Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, Tomo I, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), p. 45.

⁴¹ (Lápiz sobre papel, 485 x 625 mm.) Luna, "Michel-Ange Houasse retratista", pp. 395 y 396.

⁴² *Estudio de cabeza de conejo / Apunte de una cabeza*. (Clarión, lápiz negro sobre papel verjurado, oscuro, 105 x 116 mm). En red: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/estudio-de-cabeza-de-conejo-apunte-de-una-cabeza/885533c8-d846-4c8b-957d-ceb2a7b58038?searchid=0b1264d5-2047-9882-1ec5-f0e2fb030b7d> (consultado: 03-11-2021)



Fig. 4. Michel-Ange Houasse (atribuido), *Retrato de Felipe V*, ca. 1715-1716. Colección particular

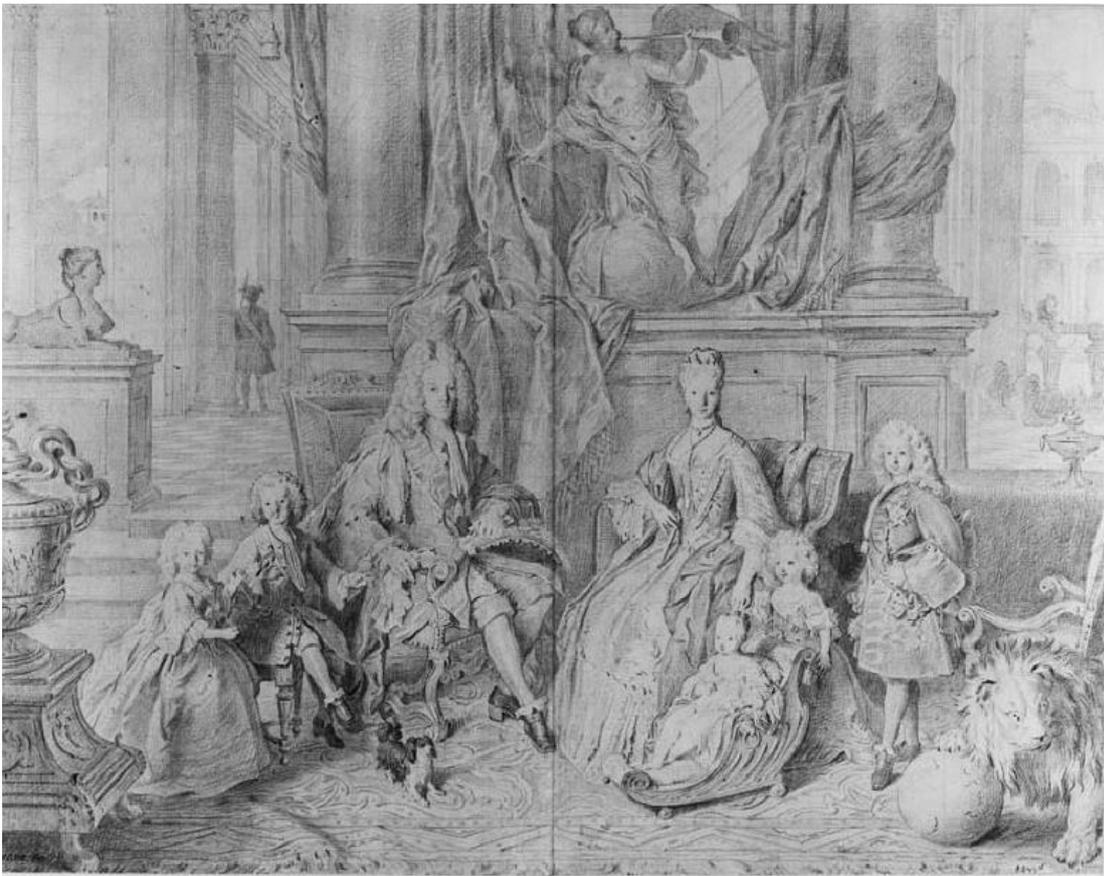


Fig. 5. Michel-Ange Houasse, *Felipe V de España y su familia*, ca. 1718-1719. Estocolmo, © Nationalmuseum

más probablemente, a su taller. El primero se encuentra también en el palacio de Caserta (inv. n.º 00052017114; óleo/lienzo, 100 x 77 cm.), mientras que el segundo, figura como anónimo francés en el palacio Chiabrese de Turín (inv. n.º 00116812; óleo sobre lienzo, 114 x 86,5 cm)⁴³.

Actualmente se conocen varios retratos de los hijos del primer matrimonio de Felipe V pintados por Houasse: los del futuro Luis I, del que el Museo Nacional del Prado posee el ejemplar más destacado (inv. n.º P002387) y los del infante don Felipe Pedro, de quien se conservan dos retratos de su mano en Patrimonio Nacional (inv. n.º 10002672) y en la Galería de los Uffizi (inv. n.º 2690/1890). Sin embargo, no se ha identificado con certeza hasta la fecha ninguno que represente a los hijos de Isabel Farnesio.

Existe un retrato del infante don Carlos en el palacio de Caserta (inv. n.º 898; óleo/lienzo, 134 x 119 cm.) que ha sido atribuido a Houasse⁴⁴, si bien

⁴³ En red: (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500052017>); y (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100116812>) (Consultado: 21-02-2021)

⁴⁴ Juan J. Luna, "A propos de M.-A. Houasse, J. Ranc et L.-M. Van Loo: œuvres inédites", en *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps. Actes du colloque (Sceaux: des 7, 8 et 9 juin 1993)*, Vol. 2, (1995), p. 213. Giuseppe Bertini, "La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma", en *El arte en la corte de Felipe V*, Dir. Miguel Morán Turina (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 2002-2003), p. 425, cat III.86.



Fig. 6. Michel-Ange Houasse (aquí atribuido), *Retrato del infante Carlos con un perro*, 1716. Madrid, colección particular

su discutible calidad es indicativa que se trata bien de una copia o bien de un original en pésimo estado⁴⁵.

En una colección privada de Madrid se conserva un retrato de niño con perro, de calidad sensiblemente superior (Fig. 6). La pintura estuvo expuesta en 2002 en el Palacio Real de Madrid como obra atribuida a Ranc⁴⁶. Pensamos que se trata igualmente del futuro Carlos III, y que la pintura debe atribuirse a Houasse, pues cuando Ranc llegó a España en 1722, este infante contaba ya con seis años.

El modelado del cuerpo y el color de las carnaciones es muy semejante al Niño Jesús de la *Sagrada Familia con san Juan* del Museo Nacional del Prado (inv. n.º P002264). El rostro está tratado de forma semejante al retrato del *infante D. Felipe* de Patrimonio Nacional (inv. n.º 10002672), aunque con una iluminación más suave.

Por la edad que presenta el niño es posible que el retrato corresponda al pintado por Houasse entre junio y julio de 1716, al que hace referencia el

⁴⁵ Alvar González-Palacios, "Exhibition Reviews, Casa di Re. Caserta", *The Burlington Magazine*, 147, 1225, (2005), p. 279.

⁴⁶ (Óleo sobre lienzo, 85 x 109 cm.) *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado y Casa de las Alhajas, 2002-2003) p. 499, cat. III. 85, ill. p. 502.

abate Alberoni en sus cartas. Así, informa que *"si è cominciato il ritratto del Principe D. Carlo da pittore che in mio senso non è certo Ritrattista: quello che posso assicurarvi che è un incanto a vederlo"*⁴⁷. Nuevamente hace referencia al retrato el día 6 de julio para indicar que estará acabado pronto⁴⁸.

A pesar de la corrección y encanto de sus retratos, no debieron satisfacer completamente a los exigentes soberanos. Así se desprende tanto de los comentarios incluidos en las cartas de Alberoni como de la propia reina, quien en relación con un retrato del pequeño infante don Carlos, comenta que el artista pinta bien, pero que no plasma fácilmente la semejanza⁴⁹.

Sin embargo, el pintor no decayó en el favor real y continuó al servicio de los reyes hasta su fallecimiento en 1730. Su labor fue derivada a otro tipo de pinturas, principalmente paisajes que representan los reales sitios y escenas de género, muy del gusto de Felipe V, quien las llevó al palacio de San Ildefonso.

3. Un retrato de Isabel Farnesio vestida de cazadora por Andrea Procaccini

La labor de búsqueda de un nuevo retratista concluyó con la llegada a España de Andrea Procaccini en 1720. Así, tras el fracaso de la negociación para traer a España a Molinaretto, el cardenal Francesco Acquaviva, embajador español ante la Santa Sede, propuso la contratación de Procaccini. Este autor era discípulo de Carlo Maratti y gozaba de gran prestigio en la Ciudad Eterna⁵⁰. En septiembre de 1720 ya estaba en España y había realizado los retratos de los reyes, con gran satisfacción por parte de estos. La propia reina escribía a su tío que el pintor había hecho los retratos de ambos monarcas y que el suyo era aún más semejante que el de Molinaretto⁵¹.

Hasta la fecha no se había logrado identificar ningún retrato real de este autor, considerándose perdidos. Sin embargo, hemos localizado un interesante retrato que debe atribuírsele.

Esta efigie pertenece al Musée des Beaux-Arts de Lons-le-Saunier (Francia) (Óleo/lienzo, ovalado, 120,8 x 101,2 cm.; inv. n.º 106), donde figura atribuida al pintor francés Jean Ranc bajo el título de retrato de un

⁴⁷ Carta de Alberoni al conde I. Rocca de 29 de junio de 1716. Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 473.

⁴⁸ Carta de Alberoni al conde I. Rocca de 6 de julio de 1716. Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 474.

⁴⁹ Carta de Isabel Farnesio a su madre de 21 de febrero de 1718: *"sono adietro a far fare il ritratto di Carletto e se riuscirà bene glielo manderò, bene è vero che non vi sono pittori che faccino bene i ritratti. Questo che lo fa dipinge bene, ma la somiglianza non la prende troppo facilmente..."*. Bertini, "La formación cultural", p. 433, nota 68.

⁵⁰ Sobre la llegada de Andrea Procaccini a España: J. Rius Serra "La ida de Procaccini a España", *Archivo Español de Arte*, 11, 32, (1935), pp. 218-222.

⁵¹ Carta de Isabel Farnesio al duque de Parma, de 15 de septiembre de 1720. Transcrita por Bertoli y Lombardi de la correspondencia destruida durante la II Guerra Mundial. Bertini, "La formación cultural", p. 426, nota 74. Sobre estos retratos: Simal, "Relaciones artísticas", p. 1878.



Fig. 7. Andrea Procaccini (aquí atribuido), *Retrato de Isabel de Farnesio en traje de caza*, (identificación aquí propuesta), ca. 1720-1721, © Musée des Beaux Arts de Lons-le-Saunier

príncipe español, indicando, con dudas, que podría tratarse del príncipe de Asturias Luis Fernando, futuro Luis I. (Fig. 7)

La obra fue objeto de estudio por Pierre Curie⁵², quien pone de manifiesto las dificultades de atribución y de identificación del personaje, si bien desta-

⁵² Pierre Curie, "Un jeune prince espagnol au musée de Lons-le Saunier", *Les Cahiers d'histoire de l'art*, nº 6, (2008), pp. 57-61.

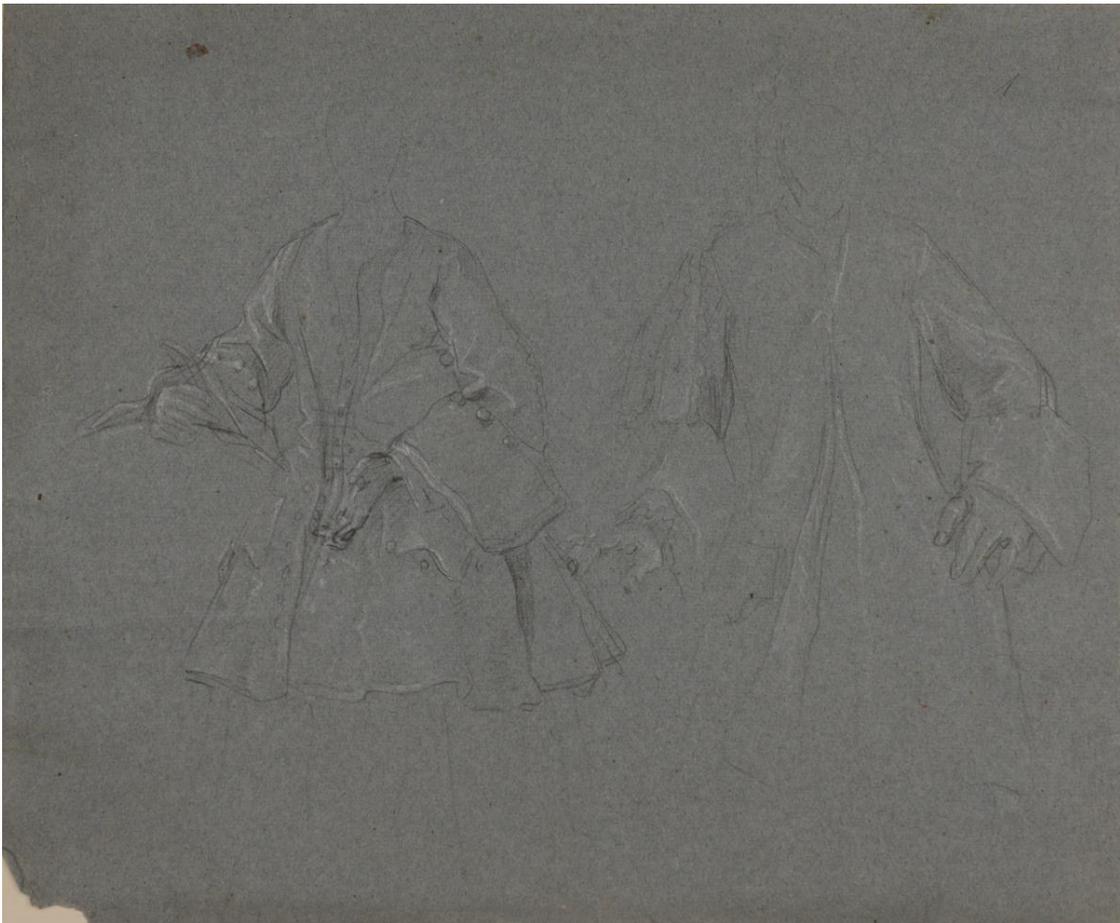


Fig. 8. Andrea Procaccini, *Estudio de casacas*, ca. 1720-1721. Madrid, © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ca su proximidad con la obra de Jean Ranc, lo que teniendo en cuenta su periodo de actividad en España, le permite considerar que podría tratarse de un retrato del futuro Luis I.

Sin embargo, no parece que se trate de una pintura de Jean Ranc, con cuya obra no presenta afinidades estilísticas, ni el retrato responde a ninguno de los prototipos por él creados.

La respuesta a su autoría la hemos encontrado en tres dibujos preparatorios para esta pintura, conservados en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (inv. n.º D-1431, D-1432 y D-1433)⁵³. Los tres proceden de una importante colección de dibujos que habían pertenecido a Andrea Procaccini⁵⁴, y que fueron adquiridos por la

⁵³ Tras la redacción de este artículo, hemos tenido conocimiento de que este retrato había sido estudiado y atribuido a Andrea Procaccini por Gonzalo Zolle Betegón en su tesis doctoral inédita. Corresponde, por tanto, a este autor el mérito de ser el primero en identificar esta pintura como obra de Procaccini. Agradezco al Sr. Zolle Betegón que me haya facilitado esta información. G. Zolle Betegón, *Andrea Procaccini pictorial work between Rome and Madrid*, tesis doctoral, Universidad de Roma Tor Vergata, (Roma: 2012).

⁵⁴ Sobre la etapa española de Andrea Procaccini: Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006), pp. 51-56.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a su viuda en 1775⁵⁵. Muchos de estos dibujos procedían del taller de Maratti, pero otros eran del propio Procaccini y constituyen un instrumento fundamental para el estudio de la obra pictórica de este artista, al tratarse de dibujos de atribución indubitada⁵⁶.

Los dibujos antes mencionados fueron catalogados y atribuidos a Procaccini por Manuela Mena⁵⁷. El primero representa la cabeza y torso del personaje y el segundo contiene, entre otros apuntes, dibujos detallados de ambas manos. El tercero de ellos es un estudio preparatorio de la casaca y las manos⁵⁸, (Fig. 8) empleado para el lienzo del museo de Lons-le-Saunier.

La atribución a Procaccini permite fechar la pintura entre el año 1720 en que llegó a España y el mes de octubre de 1722, en que se produjo la llegada de Jean Ranc, pasando este a ocuparse desde entonces de retratar a los reyes y a sus hijos.

En lo referente a la identificación del efigiado, resulta incuestionable su vinculación con la familia de Felipe V de España, pues muestra con orgullo un dibujo con la inscripción "*Philippus V fecit die 16 Julii Anno 1713*".

A pesar de que la identificación actualmente propuesta indica que se trata de un príncipe, un examen atento a la pintura nos permite reconocer que se trata en realidad de una dama. La presencia de un abanico situado sobre el cojín y bajo el sombrero, así como la chupa desabrochada y la casaca abierta para dejar espacio al pecho, no permiten otra conclusión. Además, en uno de los dibujos preparatorios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se aprecian unas líneas en la parte inferior que marcan el inicio de la falda.

La efigiada no es otra que la reina Isabel Farnesio (1692-1766), segunda esposa de Felipe V de España. Va ataviada con un traje de caza, que era en esa época muy parecido al que llevaban los hombres, según se puede apreciar en numerosos grabados del momento (Fig. 9), de manera que se distinguen únicamente por la falda, prenda que no se ve en el retrato, lo que ha facilitado que se confundiera con un retrato masculino.

La afición de esta soberana por la caza está ampliamente documentada, así que no es extraño que se hiciera representar con esta indumentaria. Durante su viaje a España para reunirse con su esposo tras la boda por po-

⁵⁵ Claude Bédart, "L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 4, (1968), pp. 413-415.

⁵⁶ Gonzalo Zolle Betegón, "La centralità del disegno nella ricostruzione dell'opera pittorica di Andrea Procaccini: tre casistiche e nuovi dipinti", *Horti Hesperidum*, IV, (2014), 1, p. 224.

⁵⁷ Manuela Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 1975), pp. 1042 y 1043, cat. 942, 943 y 944.

⁵⁸ (Papel gris azulado, lápiz negro y ligeros toques de clarión, 274 X 330 mm.) En red: <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=D-1433> (Consultado: 05-07-2021).



Fig. 9. Jean Dieu de St Jean, *Femme de qualité en habit de Chasse*, grabado de 1695. París, © Biblioteca Nacional de Francia

deres en Parma, el Príncipe de Mónaco dejó escrito que “[..] Le gusta, según me cuentan montar a caballo y dicen que lo lleva a cabo con atrevimiento. Es la caza uno de sus más intensos placeres y me han asegurado que tira bastante bien sobre las aves de vuelo duro⁵⁹.

Nada más llegar a España y conociendo la afición del rey por la caza, siguió practicándola como resulta de una carta del mes de enero de 1715 que da cuenta que “el jueves pasado la reina en traje de hombre, fue de caza y mató dos ciervos y un jabalí, y disparó desde el caballo a un conejo corriendo, dejándolo muerto, para admiración del rey y los presentes viendo la extraordinaria agilidad y habilidad de su majestad⁶⁰.

Es muy posible que esta hazaña inspirara el conocido grabado de Diego de Cosa a partir de un dibujo de Matías de Irala y fechado en ese mismo año 1715⁶¹, que representa a la soberana de cuerpo entero, vestida de caza con una escopeta en la mano y con esas tres especies cinegéticas abatidas a sus pies (Fig. 10). Tanto el traje como la peluca que porta son muy similares a los mostrados en el retrato al óleo.

⁵⁹ Jesús Urrea, *Carlos III soberano y cazador*, (Madrid: Ediciones El Viso, 1989), p. 16.

⁶⁰ Edward Armstrong, *Elisabeth Farnese "The Termagant of Spain"*, (London: Longmans, Green, and Co., 1892), p. 40.

⁶¹ (Grabado calcográfico; huella de la plancha 313 x 215 mm.), Madrid, Biblioteca Nacional de España, procedente de la colección Carderera (IH/4505/1).



Fig. 10. Diego de Cosa, *Retrato de Isabel de Farnesio vestida de cazadora*, 1715. Madrid, © Biblioteca Nacional de España

El traje que luce en el grabado es quizás el que traía de Parma pues, según escribió a su madre en 1715, es el único que tenía, debido a que su predecesora no dejó ninguno al no tener costumbre de practicar esa actividad⁶².

Este inconveniente debió ser solventado rápidamente por la soberana, pues, como detalla Antúñez López, ese mismo año llegaron de París dos vestidos de caza realizados en paño. En la documentación publicada por esta autora se describe que uno está confeccionado con “quince varas de carmesí plateado doble de aguas para forro de casaca”⁶³. Tal vez la pintura del museo de Lons-le-Saunier represente uno de estos vestidos, pues el forro de la casaca es rojo.

Otro aspecto interesante de esta singular tela es el dibujo que la reina sostiene en la mano derecha, en el que el pintor ha puesto más interés en dejar constancia de su regio autor que en el motivo representado, aunque se intuye que se trata de un paisaje, pues se aprecia un árbol y una edificación. Al parecer, Felipe V se entretenía dibujando pequeños paisajes, tarea en la que era asistido por Vaccaro según relata Alberoni en sus car-

⁶² Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio*, p. 60.

⁶³ Sandra Antúñez López, *El cruce entre moda y poder. La última Farnesio (1714-1746)*, (Madrid: Universo de Letras, 2019), p. 125.

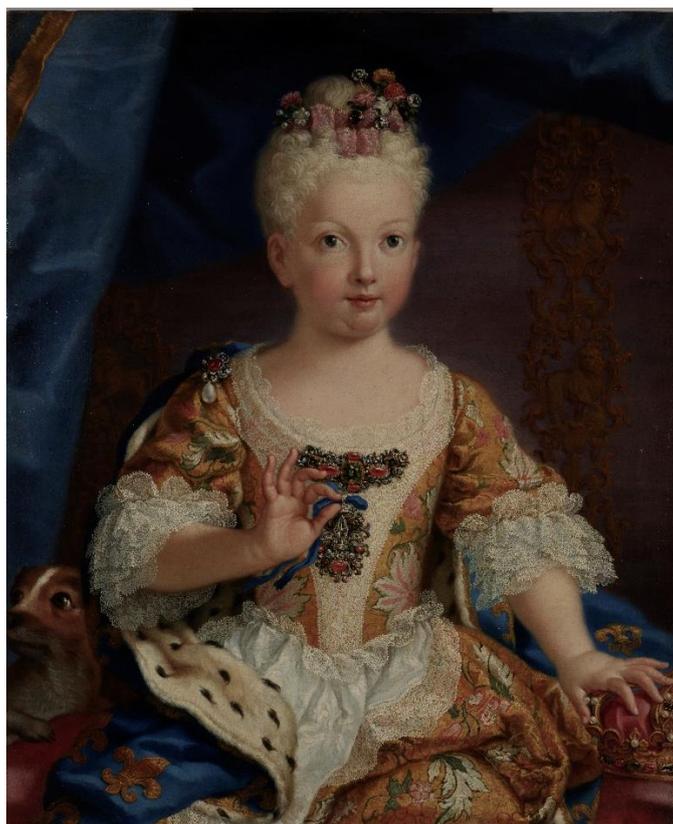


Fig. 11. Andrea Procaccini (aquí atribuido). *Retrato de la infanta Mariana Victoria de Borbón*, 1721. Baltimore, ©The Walters Art Museum.

tas⁶⁴. Antonio Palomino también da cuenta de esta afición y especifica que “para más honrarla los califica de su real firma”⁶⁵, como sucede con el que aparece en esta pintura.

La presencia de este dibujo en el lienzo debe interpretarse tanto como homenaje a su esposo⁶⁶ como una referencia al especial interés que la reina tuvo toda su vida por el arte y, especialmente, la pintura.

Hemos localizado un segundo retrato que debe ser igualmente atribuido Procaccini, ejecutado al inicio de su periodo español. Se trata de una efigie de la infanta Mariana Victoria de Borbón, donde aparece sentada junto a un perro. La obra se conserva en The Walters Art Museum de Baltimore (inv. n.º 667; óleo/lienzo, 74 x 60,3 cm.) (Fig. 11), donde figura catalogada como anónimo francés, realizada ya en Francia.

La pintura presenta características estilísticas muy semejantes al anterior, en especial, la forma de trabajar los encajes del vestido y el modelado del rostro. El hecho de que ya aparezca como prometida del rey de Francia,

⁶⁴ Carta al conde Rocca de 8 de junio de 1716. Bourgeois, *Lettres intimes*, p. 467.

⁶⁵ Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo I, *Theorica de la pintura*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715), p. 160.

⁶⁶ La presencia indirecta del rey es frecuente en los retratos de Isabel Farnesio. Aparece también en el grabado de Matías de Irala o en el retrato de Miguel Jacinto Meléndez para la Real Biblioteca, donde la soberana sostiene el grabado de Pierre Drevet con la imagen de Felipe V tomada a partir del retrato de Rigaud de 1701.



Fig. 12. Andrea Procaccini, *Estudio de figura infantil y manos*, 1721. Madrid, © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

permite también fijar una fecha de su realización en torno a los últimos meses de 1721, en que se llevaron a cabo las negociaciones de su compromiso, inicialmente en el mayor de los secretos.

Además de la corta edad que representa, el peinado, adornado con una cinta y flores, es muy semejante al que aparece en los retratos de su madre de Miguel Jacinto Meléndez o al de la propia infanta pintado por este autor en los mismos meses⁶⁷, y no al que presenta en sus retratos franceses por Nicolas de Largillière, François de Troy o Alexis Simon Belle.

Se trata de una obra claramente relacionada con su compromiso con Luis XV, posteriormente frustrado, pues muestra orgullosa una joya con forma de Flor de Lis, probable regalo de su prometido y, al fondo, se entrelazan motivos heráldicos compuestos por la lis y el león de la monarquía hispánica. La flor de lis vuelve a aparecer bordada varias veces en el terciopelo del manto real forrado de armiños y apoya la mano izquierda en la corona real, también con lises, como en el retrato de Luis XV y la infanta, por François de Troy, en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia.

⁶⁷ (Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm). Madrid, colección de los Duques de Fernán Núñez, reproducido por Elena M^a Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679-1734*, (Madrid: Arco/libros, S.L., 2012), p. 188, Fig. 83.

De nuevo la atribución a Procaccini aparece confirmada por un dibujo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. n.º D-1706)⁶⁸, (Fig. 12) procedente de la misma colección que los anteriores, y catalogada como de Procaccini por Manuela Mena⁶⁹. Se trata de un estudio de la figura completa de la infanta y de dos estudios detallados de las manos.

La mano que sostiene la joya reproduce, invertida, la de la Cleopatra de Maratti, que había sido copiada por el propio Procaccini en su juventud⁷⁰ y empleada nuevamente por el autor en otras composiciones como la *Virgen con el Niño* del palacio de Riofrío (nº inv. 10061301).

Por la correspondencia del marqués de Scotti se sabe que, en septiembre de 1721, estando la corte en El Escorial, los reyes hicieron sacar de la cama a Procaccini para que hiciera el retrato de la infanta en el mayor secreto para ser llevado a Francia⁷¹. Este primer retrato fue hecho al pastel por las prisas en su envío, pero probablemente también sirvió de prototipo para la ejecución al óleo de un retrato definitivo.

Procaccini debió realizar otros retratos de la familia real, aún no localizados. La ejecución del retrato del rey está acreditada por la documentación⁷² y, entre los dibujos que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hay algunos que representan niños con casaca, que deben de tratarse de estudios preparatorios para retratos de infantes (inv. n.º D-1479a y D-1495a)⁷³.

Sin embargo, al igual que ocurrió con Houasse, tampoco Procaccini se consolidó como retratista. La cuestión no debía ser tanto la falta de calidad técnica de los pintores como su poca facilidad para alcanzar el parecido, pues es este el reproche que generalmente se les hace en la correspondencia al referirse a los retratos. Así, a las citadas cartas de Alberoni referidas a Houasse, cabe añadir una de Isabel Farnesio fechada en 1721 donde comenta que los dos pintores que tenía a su servicio se les

⁶⁸ (Papel gris azulado, lápiz negro y ligeros toques de clarión, 214 x 284mm.). En red: <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1706> (Consultado: 09-07-2021)

⁶⁹ Mena, *Los dibujos de Carlo Maratta*, pp. 1043, 1044, nº 946.

⁷⁰ Gonzalo Zolle Betegón, "Procaccini, Andrea", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 85, 2016, (En red: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_(Dizionario-Biografico)), consultada: 5 de julio de 2021)

⁷¹ Simal, "Relaciones artísticas", pp. 1978-1979.

⁷² Aunque no nos es posible efectuar un pronunciamiento concluyente por falta de una imagen de mayor calidad, creemos interesante mencionar que es muy probable que el retrato de Felipe V que se conservaba en la colección del duque de Tamames, conocido por fotografías de la fototeca del patrimonio histórico del Ministerio de Cultura, Archivo Moreno, sea también obra de Procaccini. En red: (http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=MORENO/preview/00975_B_P.jpg), (Consultada: 28-02-2021)

Uno de los dibujos de atribuidos a este autor por Mena conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. n.º D-1409), contiene apuntes de ambas manos. En red: <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1409>. (Consultada: 05-07-2021) Además, el rostro del monarca fue copiado por Isabel Farnesio en un dibujo al pastel firmado y fechado por la reina en 1721, lo que se ajusta a la cronología. Patrimonio Nacional (inv. n.º 10025879).

⁷³ En red: <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1479a>; y <https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=D-1495a> (consultada: 09-07-2021)

daba bien la historia, pero no los retratos⁷⁴. Más adelante, en 1723, refiriéndose solo a Procaccini afirmaba que era un estupendo pintor, pero no para hacer retratos⁷⁵.

Hubo que esperar a la llegada del francés Jean Ranc⁷⁶ a finales de 1722, para que la corte madrileña pudiese contar con un retratista que satisficiera completamente el gusto de los soberanos.

4. Conclusiones

Desde finales del siglo XVII fueron muchos los artistas al servicio de la corona española que no lograron plasmar la imagen de los reyes a su gusto. De entre todos ellos destaca Houasse, tanto por la calidad de sus pinturas como por el hecho de que, durante seis años, casi ocho si contamos hasta la llegada de Ranc, tuvo oportunidad de retratar a la familia real en repetidas ocasiones. Estas obras debieron ser bastante más numerosas de las que hoy en día se le adscriben, a juzgar por las referencias documentales, los dibujos preparatorios y las copias u obras de taller que se le asignan.

Un problema parecido le debió ocurrir a Andrea Procaccini, quien, destinado inicialmente como pintor de retratos, pronto se le encomendaron otras tareas en arquitectura y decoración de los sitios reales para las que se le consideró más capacitado, llegando a ser nombrado aposentador del Real Sitio de San Ildefonso en 1729⁷⁷ y convirtiéndose en consejero artístico de los reyes. Por ello son muy pocas sus pinturas conocidas durante su etapa española, de modo que los retratos que aquí le atribuimos resultan de especial interés tanto para definir con mayor precisión sus características estilísticas, como para emplearlas como punto de partida para la identificación de otros ejemplares.

⁷⁴ Carta de Isabel Farnesio al Duque de Parma de 25 de octubre de 1721. Transcrita por Bertoli/Lombardi de la correspondencia destruida del Archivo di Stato di Napoli. Bertini, "La formación cultural", pp. 427-428 y nota 75.

⁷⁵ Carta de Isabel Farnesio al duque de Parma de 3 de abril de 1723. Bertini, "La formación cultural", p. 428 y nota 77.

⁷⁶ Sobre Ranc: *Jean Ranc: Un Montpelliérain à la cour des Rois*, dirs. Michel Hilaire, Stéphan Perreau y Pierre Stépanoff, (Montpellier: Musée Fabre, 2020).

⁷⁷ Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), p. 451.

Bibliografía:

Antúnez 2019: Sandra Antúnez López, *El cruce entre moda y poder. La última Farnesio (1714-1746)*, (Madrid: Universo de Letras, 2019).

Armstrong 1892: Edward Armstrong, *Elisabeth Farnese "The Termagant of Spain"*, (London: Longmans, Green, and Co., 1892).

Aterido 2005: Ángel Aterido Fernández, "Viejos pinceles para un joven Rey: las artes en la corte de España durante la estancia de Desmarest (1701-1706)", en *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, ed. J. Duron y Y. Ferraton, (Sprimont: Éditions Mardaga, 2005), pp. 107-121.

Aterido 2009: Ángel Aterido Fernández, "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II" en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), pp. 187-218.

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

Aterido, Martínez y Pérez 2004: Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, 2 vols., (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004).

Bédard 1968: Claude Bédard, "L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 4, (1968), pp. 413-415.

Bertini 2002: Giuseppe Bertini, "La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma", en *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 2002-2003), pp. 417-433.

Bonzi 1962: Hugo Bonzi, *Il Mulinaretto*, (Génova: Editrice Liguria, 1962).

Bottineau 1986: Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986).

Bourgeois 1892: Émile Bourgeois, *Lettres intimes de J.M. Alberoni adressées au comte I. Rocca, Ministre des Finances du Duc de Parme et publiées d'après le manuscrit du Collège de S. Lazaro Alberoni*, (París: G. Masson Éditeur, 1892).

Caserta 2004: *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, Dir. Rosanna Cioffi, (Caserta, Palacio Real de Caserta, 2004).

Caserta 2013: *Il mestiere delle armi e della diplomazia, Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, dir. Vega de Martini, (Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane, 2013).

Coquery 1997: Emmanuel Coquery, "Le portrait français de 1660 à 1715", en *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, dir. Dominique Brême, (Musée des Beaux Arts de Nantes y Musée des Augustins de Toulouse, 1997), pp. 49-72.

Curie 2008: Pierre Curie, "Un jeune prince espagnol au musée de Lons-le Saunier", *Les Cahiers d'histoire de l'art*, nº 6, (2008), pp. 57-61.

Denunzio 2014: Antonio Ernesto Denunzio, "Gli esordi di Carlo di Borbone a Napoli: i primi trasferimenti delle raccolte farnesiane", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Scritti in onore di Giuseppe De Vito*, (Nápoles: Fondazione Giuseppe e Margaret De Vito per la storia dell'arte Moderna a Napoli, 2014), pp. 109-114.

Descalzo 1995: Amalia Descalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, nº 269, (1995), pp. 72-76.

Frutos 2009: Leticia M. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués de Carpio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009).

González-Palacios 2005: Alvar González-Palacios, "Exhibition Reviews, Casa di Re. Caserta", *The Burlington Magazine*, vol. 147, nº 1225, (2005), pp. 279-280.

Lavalle-Cobo 2002: Teresa Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia de Arte Hispánico y Fundación Caja Madrid, 2002).

Luna 1981: Juan J. Luna Fernández, "Houasse en la corte de Madrid. Notas y documentos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, (Madrid: 1981), pp. 265-285.

Luna 1989: Juan J. Luna Fernández, "Michel-Ange Houasse retratista", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Cultura Comunidad de Madrid, 1989), pp. 391-400.

Luna 1995: Juan J. Luna Fernández, "A propos de M.-A. Houasse, J. Ranc et L.-M. Van Loo: œuvres inédites", en *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps. Actes du colloque*, Vol. 2, (Sceaux: junio 1995), pp. 209-220.

Madrid 1981: *Miguel Ángel Houasse 1680-1730*, dir. Juan J. Luna Fernández, (Madrid: Museo Municipal, 1981).

Madrid 2002-2003: *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado y Casa de las Alhajas, 2002-2003).

Martínez Leiva 2009: Gloria Martínez Leiva, "Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo", *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, nº 6, (2019), pp. 24-53. (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato/2019.07>)

Martínez Ripoll 1985: Antonio Martínez Ripoll, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 58, n.º 232, (1985), pp. 332-350.

Mena 1975: Manuela Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 1975).

Montpellier 2020: *Jean Ranc: Un Montpelliérain à la cour des Rois*, dirs. Michel Hilaire, Stéphan Perreau y Pierre Stépanoff, (Montpellier: Musée Fabre, 2020).

Morán 2000: Miguel Morán Turina, "Los retratos de Felipe V: entre la tradición y la fractura", en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del Rey*, dir. Delfín Rodríguez, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2000), pp. 70-80.

Morán 2002: Miguel Morán Turina, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en *El arte en la corte de Felipe V*, dir. Miguel Morán Turina, (Madrid: Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas 2002-2003), pp. 23-40.

Palomino 1724: Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica. II. Práctica de la Pintura y III. El Parnaso español pintoresco y laureado*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724).

Petrucci 2005: Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' ritratti*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005).

Petrucci 2008: Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, (Roma: Andreina & Valneo Budai Editori, 2008).

Ratti 1769: Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, vol. 2, (Génova: Stamperia Casamara, dalle cinque Lampadi, 1769).

Reineri 2017: Maria Teresa Reineri, *Anna Maria D'Orleans. Regina di Sardegna Duchessa di Savoia*, (Turín: Centro Studi Piemontesi, 2017).

Rius 1935: J. Rius Serra, "La ida de Procaccini a España", *Archivo Español de Arte*, 11, n.º 32, (1935), pp. 118-122.

Rocca, 1865: Comtesse della Rocca, *Correspondance inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne, petites filles de Louis XIV*, (París: Michel Lévy Frères, libraires éditeurs, 1865).

Sanguineti 2011: Daniele Sanguineti, *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, (Génova: Galata, 2011).

Sanguineti 2015: Daniele Sanguineti, *Nicolò Maria Vaccaro. Tracce per i ritratti genovesi*, (Génova: Sagep Editori, 2015).

Santiago 2012: Elena María Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679-1734*, (Madrid: Arco/libros, S.L., 2012).

Simal 2008: Mercedes Simal López, "Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la corte de Parma entre 1715 y 1723. Noticias sobre Mulinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la *Delizia farnesiana in Colorno*", en *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, coord. J. Martínez Millán y M^a P. Marçal Lourenço, vol. III, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2008), pp. 1959-1995.

Štěpánek 1985: Pavel Štěpánek, "Un retrato de María Luisa de Orleans, de José García Hidalgo, en el Prado", *Boletín del Museo de Prado*, 6, n^o 16, (1985), pp. 33-35.

Urrea 1989: Jesús Urrea Fernández, *Carlos III soberano y cazador*, (Madrid: Ediciones El Viso, 1989).

Urrea 2006: Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006).

Zolle 2014: Gonzalo Zolle Betegón, "La centralità del disegno nella ricostruzione dell'opera pittorica di Andrea Procaccini: tre casistiche e nuovi dipinti", *Horti Hesperidum*, IV, 2014, 1, pp. 224-268.

Zolle 2016: Gonzalo Zolle Betegón, "Procaccini, Andrea", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volumen 85, (2016), (en web: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_(Dizionario-Biografico))), consultada: 5 de julio de 2021).

Enviado : 15/07/2021

Aceptado : 27/10/2021

Duque Cornejo en Colombia: el *San Joaquín* de Popayán y sus copias

Duque Cornejo in Colombia: The *St Joachim* of Popayán and its Copies

Manuel García Luque¹

Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo plantea la atribución al escultor sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757) de una escultura de *San Joaquín* conservada en la iglesia del Carmen de Popayán (Colombia). Para ello, se reconstruye el contexto creativo de la obra, se proponen algunas hipótesis sobre sus potenciales comitentes y se evalúa su repercusión en el medio local, donde fue copiada hasta en tres ocasiones. Su caso resulta significativo para el estudio del comercio de escultura entre España y América durante el siglo XVIII, y prueba que el taller de Duque Cornejo tuvo una proyección americana desconocida hasta la fecha.

Palabras clave: Pedro Duque Cornejo; San Joaquín; Popayán (Colombia); Sevilla; escultura.

Abstract: This paper proposes the attribution to the Sevillian sculptor Pedro Duque Cornejo (1678-1757) of a sculpture representing *St Joachim*, preserved in the church of Carmen in Popayán, Colombia. For this, it is reconstructed the creative context of the work, posing some hypotheses about its potential clients and evaluating its impact on the city, where it was copied up to three times. Its case is significant for the study of the sculpture trade between Spain and America during the eighteenth century, proving that Duque Cornejo's workshop had an American expansion, unknown to date.

Key words: Pedro Duque Cornejo; St Joachim; Popayán (Colombia); Seville; sculpture.

¹  <https://orcid.org/0000-9795-5679>



Es bien conocido que la elección de Sevilla como puerto de Indias constituyó un factor decisivo que permitió que la escultura sevillana se proyectara hacia el Nuevo Mundo². El proceso de conquista, evangelización y aculturación del continente americano implicó la exportación a gran escala de pinturas, esculturas, retablos y toda suerte de mercaderías artísticas para atender las necesidades litúrgicas, devocionales y de representación de la naciente América virreinal. Este crecimiento espectacular de la demanda situó a los escultores sevillanos en una posición privilegiada respecto a los que trabajaban en otros centros de la península, gracias al monopolio comercial que disfrutaba el puerto de Sevilla con América. Desde el puerto hispalense se embarcaron hacia el Nuevo Mundo innumerables imágenes realizadas en los más diversos materiales: desde la tradicional madera policromada, pasando por el barro y el peltre —soportes económicos que permitían la fabricación seriada—, hasta materias ricas como el marfil, el alabastro o incluso el azabache, que no necesariamente habían sido manufacturadas en Sevilla³.

Aunque este flujo comercial se dirigió a ambos virreinos, Angulo ya advirtió que muchas de las piezas elaboradas por los obradores sevillanos fueron remitidas hacia América del Sur⁴. Ya desde el segundo tercio del siglo XVI se documentan envíos de obras de autores como Jorge Fernández Alemán (†1535) o Roque Balduque (ca.1500-1561), y el fenómeno alcanzó su punto álgido entre 1580 y 1650, cuando aparecen involucrados en el comercio americano artistas de la talla de Juan Bautista Vázquez el Viejo (ca.1510-1588), Juan Martínez Montañés (1568-1649), Francisco de Ocampo (1579-1639) o Juan de Mesa (1583-1627). A veces estos envíos

² Esta investigación se enmarca en el proyecto "Circulación de la imagen en la geografía artística de la Edad Moderna Hispánica" (PD2020-112808GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. El trabajo no podría haber visto la luz sin la desinteresada ayuda brindada por Laura Lilibian Vargas Murcia, Patrick Lenaghan y la corporación "Proyecto Patrimonio".

³ La bibliografía sobre la presencia de escultura sevillana en América es abundante, aunque merecen destacarse algunos trabajos clásicos como los de Diego Angulo Íñiguez, "Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31 (1935), pp. 131-152; E. Harth-Terré, "Una escultura de Martínez Montañés en Lima", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 152-153 (1962), pp. 261-271; Enrique Marco Dorta, "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela", *Archivo Español de Arte*, 206, (1979), pp. 170-173; Jorge Bernal Ballesteros, "Escultura montañesina en América", *Anuario de Estudios Americanos*, 38, (1981), pp. 499-566; Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, (Madrid: CSIC, 1990); M. Estella Marcos, "Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas", en *Relaciones artísticas entre España y América*, (Madrid: CSIC, 1990), pp. 73-106. Entre los trabajos recientes, véanse Iván Antonio Quintana Echeverría, "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586", *Anales del Museo de América*, 8, (2000), pp. 103-110; Jesús M. Palomero Páramo, "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México", en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, coords. M. Fernández Félix y M. Montiel Figueiras, (México: Museo Nacional del Virreinato, 2007), vol. 1, pp. 107-118; Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coord. Lázaro Gila Medina, (Madrid: Arco/Libros, 2010), pp. 501-562; José María Sánchez Sánchez, "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103, (2013), pp. 177-196; Jesús Andrés Aponte Pareja, *Escultura en el Nuevo Reino de Granada. Siglos XVI-XVII*, (Bogotá: J. Aponte, 2015); Adrián Contreras Guerrero, *Escultura en Colombia: focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*, (Granada: Universidad de Granada, 2019).

⁴ Angulo, "Dos Menas en Méjico", p. 138.

respondían a encargos previamente acordados con comitentes americanos, en otras ocasiones surgían por iniciativa de los religiosos que embarcaban a Indias y, por supuesto, tampoco faltaban las remesas de esculturas producidas en serie y vendidas al por mayor, que se confiaban a mercaderes, capitanes de barco o pasajeros con la esperanza de hallar comprador en destino, pese a los evidentes riesgos que entrañaba el negocio.

No resulta fácil determinar cómo evolucionó este tráfico artístico a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pues las fuentes de archivo se vuelven menos elocuentes con el paso del tiempo. Estas limitaciones metodológicas resultan palmarias en el estudio de los protocolos notariales, ya que el descenso de noticias sobre el comercio de esculturas con América que se constata a partir de la segunda mitad del XVII coincide con un periodo en el que también disminuye drásticamente la protocolización de contratos y cartas de pago de obras realizadas para el mercado interior⁵, situación que se acentúa durante la siguiente centuria, cuando solo pasaban ante el escribano los proyectos de gran envergadura como los retablos. Esta laguna documental tal vez podría contrarrestarse con un análisis sistemático de los registros de mercancías de la Casa de Contratación, que podría arrojar datos acerca del volumen de obras remitidas, de sus tamaños, materiales e iconografías, aunque no así de sus autores⁶.

De todos modos, esta escasez de noticias también delata un probable cambio de ciclo en el comercio de la escultura. No cabe duda de que la emigración de artistas europeos hacia el Nuevo Mundo y el progresivo desarrollo de los talleres americanos redujo la demanda de obras a la metrópoli, lo que lógicamente repercutió en la dinámica del mercado escultórico y sus sistemas de producción. El declive también se vería acelerado por una serie de cambios operados en la carrera de Indias, pues la paulatina pérdida de calado del río Guadalquivir motivó que en 1679 la flota se trasladara al puerto de Cádiz, y el golpe de gracia llegaría en 1717 con el traslado de la Casa de Contratación a esta última ciudad.

A pesar de que la coyuntura resultaba menos favorable, es posible afirmar que todavía en el siglo XVIII la escultura producida en Sevilla y en otros centros de la España peninsular llegó hasta América. Así lo corrobora el ejemplo del *San Joaquín* de Pedro Laboria que se conserva en la iglesia de San Francisco de Bogotá, en Colombia. Un cronista contemporáneo, José Antonio Vargas Jurado, asegura que la obra fue realizada en Cádiz en 1729 por encargo del capitán Cristóbal López de Vergara, quien poco después marcharía al virreinato de Nueva Granada, llevando consigo la imagen del santo junto a unas arañas de bronce y unos espejos comprados en la

⁵ Una excepción la constituye el poder firmado por el escultor Alonso Martínez en 1650 para cobrar en Tierra Firme diversas mercaderías, seguramente esculturas. Véase Enrique Respeto Martín, *Artífices gaditanos del siglo XVII*, Col. Documentos para la historia del Arte en Andalucía, t. X, (Sevilla: Universidad de Sevilla-Laboratorio de Arte, 1946), p. 57.

⁶ Ejemplar en este sentido resulta el trabajo de Quintana Echeverría, "Notas sobre el comercio artístico", p. 105.

misma ciudad⁷. Es posible que el escultor acompañara al capitán en este viaje, pues se ha documentado su paso por Santa Fe de Bogotá entre los años treinta y cuarenta del XVIII⁸.

En este siglo, la próspera ciudad de Popayán también se convirtió en un destino habitual de muchas esculturas de importación, que en ocasiones eran adquiridas aprovechando el viaje a Europa de algunos religiosos⁹. Esto fue lo que ocurrió con la *Virgen de Gracia* del convento franciscano, que en 1753 fue vaciada en estaño por un desconocido escultor portugués residente en Madrid llamado Ignacio Pereira. De su encargo y traslado a Colombia se ocupó fray Lope de San Antonio, procurador general de la provincia de Quito, durante el tiempo que estuvo en la corte negociando la concesión de una nueva misión para los franciscanos¹⁰.

El sacerdote Manuel Antonio Bueno también informó de la llegada a Popayán de otras esculturas de presunta procedencia española durante el siglo XVIII. Así, refiere que los padres camilos habían instalado en la iglesia una efigie de su fundador tallada en España, y en la iglesia de los dominicos menciona la existencia de un *San José* de vestir, comprado en Cádiz antes de 1744 por Francisco Arboleda, así como un *Santo Domingo*, sufragado por Asunción Tenorio y Arboleda. Al parecer, esta última escultura habría llegado a exponerse en la Real Academia de San Fernando antes de su partida para América. Siguiendo esta misma fuente, el convento de carmelitas descalzas también habría contado con al menos tres esculturas trabajadas en España: un *San Juan de la Cruz*, una *Santa Teresa* y una *Virgen de la Soledad*¹¹. Los expolios sufridos por el patrimonio payanés impiden evaluar el grado de veracidad de estas noticias, pero en cualquier caso son testimonio de la estima alcanzada por la escultura española en una urbe que conoció un extraordinario desarrollo económico y demográfico durante el Setecientos, gracias a la explotación de las minas de oro.

En el mencionado templo del Carmen también se conserva un *San Joaquín* (Fig. 1), objeto de estudio de este trabajo, del que sorprendentemente el padre Bueno no señaló su procedencia española, aunque sí se percató de su calidad al calificarlo como obra "muy perfecta"¹². Es probable que este olvido haya influido en la escasa fortuna crítica que ha merecido la pieza, que apenas es referida de pasada en los estudios como

⁷ José Antonio Vargas Jurado, *La Patria Boba: tiempos coloniales*, (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1902), p. 47.

⁸ Sobre Laboria: Francisco J. Herrera García, "Pedro Laboria y la teatralidad elocuente en la escultura barroca bogotana", en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coords. Lázaro Gila Medina y F. J. Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 507-536; Contreras Guerrero, *Escultura en Colombia*, pp. 259-324.

⁹ Sobre el papel de estos eclesiásticos como agentes intermediarios, en relación con la circulación de escultura napolitana: Luisa Elena Alcalá, "...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...": aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico", *Libros de la Corte*, 5 Extra, (2017), pp. 163-184.

¹⁰ Contreras Guerrero, *Escultura en Colombia*, p. 85.

¹¹ Manuel Antonio Bueno y Quijano, "Compendio histórico y cronológico del Obispado de Popayán", en *Historia de la Diócesis de Popayán. Compendio histórico y cronológico del Obispado de Popayán*, vol. I, (Bogotá: Editorial ABC, 1945), pp. 22-25, 103, 119.

¹² Bueno y Quijano, "Compendio histórico y cronológico", p. 119.

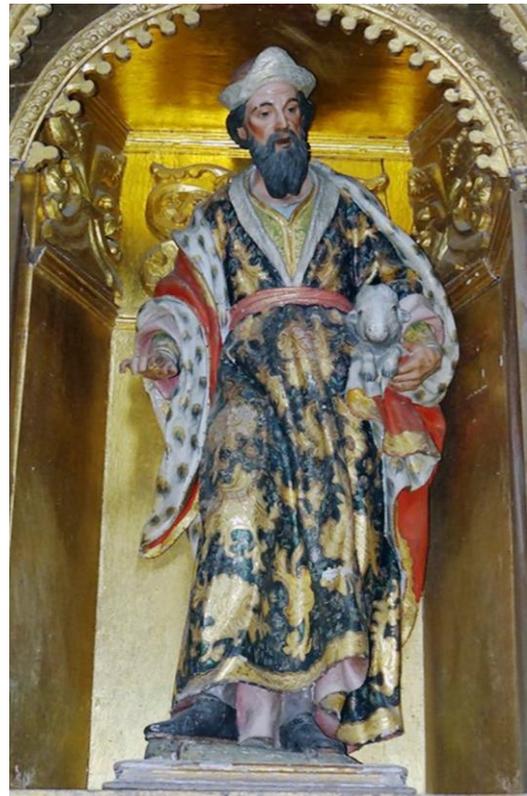


Fig. 1. Pedro Duque Cornejo (aquí atribuido), *San Joaquín*, ca. 1720-1740. Popayán (Colombia), iglesia del Carmen, © Corporación Proyecto Patrimonio (Convenio 517 de 2014 con el Ministerio de Cultura de Colombia)

una anónima producción quiteña¹³. Esta catalogación se basa más en razonamientos de tipo geográfico o histórico que en argumentos de tipo estilístico o técnico. Ciertamente, Popayán estaba mejor comunicada con Quito que con la capital del virreinato y se encontraba bajo la jurisdicción de su Real Audiencia, lo que a la postre facilitó la relación entre ambas urbes y la consiguiente proyección de los obradores quiteños en los territorios meridionales de la actual Colombia. Sin embargo, la pieza que nos ocupa es una obra de indiscutible origen sevillano y perfectamente atribuible al escultor Pedro Duque Cornejo (1678-1757), el gran maestro de la escultura andaluza de su tiempo¹⁴.

Realizada en madera policromada y de tamaño ligeramente inferior al natural, la escultura representa al padre de la Virgen en pie, ataviado con una túnica talar, fajín, gorro orientalizante y un manto sobre los hombros. Para señalar su avanzada edad, Duque Cornejo concibió al santo algo encorvado, dejando caer su peso sobre un cayado –hoy perdido– que agarraba con su mano derecha. Las arrugas del rostro insisten en la misma idea, aunque el efecto se ve algo amortiguado por la paleta de color empleada por el policromador, que pintó la barba y el pelo con menos canas

¹³ Contreras Guerrero, *Escultura en Colombia*, p. 182. También ha sido vinculada al taller santafereño de Pedro Laboria por Rosita Andrea Pantoja Barco, *Afrodita Barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán, siglos XVII y XVIII*, (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2008), pp. 7 y 69.

¹⁴ René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo, 1678-1757*, (Madrid: Instituto de España, 1982); José Hernández Díaz, *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1983); Manuel García Luque, *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, (Granada, 2018).

de lo habitual. En contrapartida, este anónimo maestro sí acertó al representar a San Joaquín como un personaje acaudalado –según la descripción que ofrece el *Protoevangelio de Santiago*– simulando piel de armiño en el forro del manto rojizo. Esta apariencia de hombre rico también se ve subrayada por los estofados, pues la trama decorativa elegida concede un gran protagonismo a los motivos cincelados en oro, que resaltan sobre el tono esmeralda de la túnica. Para completar su caracterización, el santo aparece sosteniendo un cordero bajo el brazo, en alusión a la ofrenda que hizo en el templo antes de retirarse al desierto con la intención de rogar a Dios por la ansiada descendencia.

Desde el punto de vista estilístico, la pieza reúne todos los caracteres de la obra madura de Duque Cornejo y su ejecución bien podría situarse entre 1720 y 1740, durante la segunda etapa sevillana del artista. En este periodo él y sus oficiales realizaron otras seis esculturas de San Joaquín que han de tomarse como punto de referencia en el estudio de esta obra. Ninguna de ellas es igual a otra, lo que demuestra la fecunda inventiva y el método de trabajo del escultor, que siempre introducía variantes para ofrecer un producto original al cliente.

El tipo físico del *San Joaquín* de Popayán repite un prototipo habitual en las imágenes masculinas de Duque Cornejo, que aparece nítidamente definido por su nariz aguileña, el entrecejo triangular, los pómulos prominentes, el bigote ondulado y la espesa barba que se parte en dos sinuosas mitades. Estas facciones se repiten casi a la letra en el *San Joaquín* que forma un curioso grupo escultórico con Santa Ana y la Virgen Niña en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz¹⁵. (Fig. 2) El blando modelado de la superficie, el tratamiento compacto y abocetado de los cabellos y la disposición ondulante de los plegados constituyen recursos técnicos y expresivos que también delatan la intervención del maestro sevillano.

A nivel compositivo, la imagen payanesa se puede poner en relación con al menos tres esculturas de San Joaquín que salieron del obrador de Duque Cornejo durante su segunda etapa en Sevilla. La más antigua sería la que figuró en el primer cuerpo retablos del retablo de la iglesia de San Teodomiro de Carmona (ca. 1722) —transferida en el siglo XX a la parroquial de Cantillana¹⁶—, seguida de la imagen realizada para el retablo de la iglesia de la Compañía de Córdoba (1724)¹⁷. (Fig. 3) En ambos casos se trata de esculturas de madera policromada que ofrecen muy distintos niveles de calidad y acabado polícromo. Algo posterior en el tiempo resulta la escultura

¹⁵ Manuel García Luque, "Duque Cornejo, el último barroco", *Ars Magazine*, 28, (2015), pp. 118-119.

¹⁶ Manuel García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffe (II): la colección del Hood Museum of Art", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 4, (2018), p. 35, nota 12. (DOI: <https://doi.org/10.25293/2018.18>)

¹⁷ Ángel Aroca Lara, "La obra de Pedro Duque Cornejo en Córdoba: su labor escultórica en los retablos de la Magdalena y la Compañía", en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El barroco en Andalucía"*, dir. Manuel Peláez del Rosal, vol. III (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986), pp. 11-24.



Fig. 2. Pedro Duque Cornejo, *San Joaquín con la Virgen Niña en brazos* (detalle), ca. 1730. Cádiz, iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz, © Foto autor

pétreo del retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla (1734-1738)¹⁸. (Fig. 4) Pese a las ligeras variantes de pose y vestuario, las cuatro constituyen variaciones sobre un mismo modelo, en el que el santo aparece asiendo el cordero bajo el brazo y se apoya con la mano contraria en un bastón, lo que le vale al artista para generar un elegante *contraposto*. Del mismo modo, cabría apuntar un paralelo entre el ejemplo payanés y el estudio para una imagen de *San Joaquín*, realizado a tinta y aguada, que se conserva en el Hood Museum of Art (Hanover, EEUU). El sinuoso caracoleo de la túnica o el detalle del extremo picudo del manto, que se enrosca en uno de los brazos, demuestran la afinidad de recursos expresivos¹⁹. (Fig. 5)

Aclarada la cuestión de su autoría, queda por conocer cuándo y en qué circunstancias se produjo la llegada de la escultura a Colombia. A estas incógnitas podrían dar respuesta los documentos del archivo conventual, pero lamentablemente este se perdió después de que las monjas fueran exclaustradas en 1863 y tuvieron que fundar un nuevo convento en Ibarra

¹⁸ Heliodoro Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, col. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, vol. VII, (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1934), pp. 10-12; Taylor, *El entallador e imaginero*, p. 51.

¹⁹ García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo", pp. 34-35.



Fig. 3. Pedro Duque Cornejo, *San Joaquín*, 1724. Córdoba, iglesia de San Salvador y Santo Domingo de Silos, © Foto autor

(Ecuador), por lo que por el momento solo cabe conjeturar algunas hipótesis²⁰.

El convento de carmelitas descalzas de Popayán fue fundado por iniciativa de Baltasar Carlos Pérez de Vivero (†1728) y Dionisia Pérez Manrique y Camberos (†1744), marqueses de San Miguel de la Vega. Él era un indiano de origen granadino que hizo fortuna en América, lo que le permitió alcanzar el título nobiliario en 1706 y desempeñar el cargo de gobernador y capitán general de Popayán²¹. Ella era una dama criolla, hija del I marqués de Santiago, que había estado casada en primeras nupcias con Diego José de Velasco (1656-1708)²². Tras contraer matrimonio y no lograr descendencia, ambos decidieron invertir parte de su pingüe fortuna en la erección de un convento femenino, ofreciendo para este propósito las casas de su morada y fincas por valor de 70.000 patacones con el objeto de “edificar yglesia, imponer renta al capellan, hacer ornamento y todo lo de-

²⁰ Tras la exlaustración permanecieron algunos meses en Popayán en una casa particular, hasta que marcharon a Quito el 28 de abril de 1864. Allí estuvieron interinamente hasta que viajaron a Ibarra para hacer la nueva fundación. Bueno y Quijano, *Historia de la diócesis*, pp. 121-123.

²¹ La compra del título llevaba aparejada el cargo de gobernador de Popayán. Asimismo, en 1709 compró el cargo de gobernador y presidente de la Audiencia de Santa Fe de Bogotá. María del Mar Felices de la Fuente, *La nueva nobleza titulada de España y América en el siglo XVIII (1701-1746): entre el mérito y la venalidad*, (Almería: Universidad de Almería, 2012), p. 268.

²² Gregorio César de Larrea, “Más datos sobre los Larrea”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 199, (2018), p. 454.

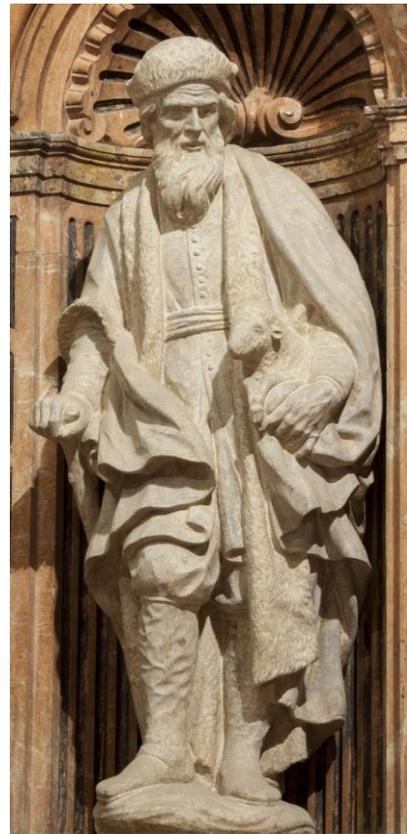


Fig. 4. Pedro Duque Cornejo, *San Joaquín*, 1734-1738. Sevilla, catedral, © Foto autor

mas necesario”²³. Los trámites para la fundación se iniciaron formalmente en 1720, tras recabar el apoyo del gobernador de la ciudad, de los cabildos municipal y catedralicio, y del obispo Juan Gómez de Nava (ca. 1666-1729). La oposición del convento de agustinas de la Encarnación y de los frailes dominicos parece que no fue un obstáculo para que el fiscal nombrado por el Consejo de Indias emitiese un informe favorable. No obstante, aún tuvieron que sortearse algunas trabas impuestas por la Corona, reticente a nuevas fundaciones. Tras contar con otro informe positivo de la Real Audiencia de Quito y recabar nuevos apoyos en las ciudades vecinas de Cali y Buga, los marqueses lograron la ansiada licencia real el 3 de junio de 1724. Todavía tuvieron que pasar cinco años para que, una vez saneado el caudal eliminando los gravámenes que pesaban sobre los bienes aportados, se otorgara la escritura fundacional el 14 de marzo de 1729, muerto ya el marqués²⁴.

Las cinco monjas procedentes del convento del Carmen de Bogotá hicieron su entrada solemne en Popayán el 14 de octubre de aquel año. Inicialmente se instalaron en las referidas casas de Dionisia Manrique, que

²³ Archivo General de Indias (en adelante, AGI), Quito, Leg. 143, N. 58h., *Sobre instancia de los marqueses de San Miguel de la Vega en cuanto a la fundación de un convento de carmelitas en Popayán*, 22 de agosto, 1722.

²⁴ Sobre la fundación: Clemente de Tulcán, *Crónica de la fundación del Monasterio de las RR. MM. Carmelitas de Ibarra*, (Ibarra: Talleres Tipográficos Municipales, 1946); Hernán Arboleda Valencia, “Las Monjas Carmelitas y su Nuevo Monasterio”, *Popayán* (298), (1978), pp. 123-128.

comprendían una de las manzanas linderas con la plaza mayor, aunque enseguida se compraron dos solares y una casa en la calle de Belén para levantar el convento y la iglesia en un área menos bulliciosa. Las obras fueron dirigidas por el arquitecto santafereño Gregorio Causí, llamado a este efecto por la marquesa²⁵. Santiago Sebastián sitúa esta venida a raíz del devastador terremoto que asoló la ciudad en 1736, aunque los datos son algo confusos²⁶. Así, en el codicilo de la marquesa, otorgado en noviembre del año siguiente, ésta mandaba abonar al vicario general de la diócesis las demasías que había tenido la construcción del “tabernáculo [—léase retablo—] del Carmen”, puesto que él había administrado un legado de 2.000 patacones que había dejado el mercader Miguel de Peñalver y se emplearon para este fin. Si, como parece, el documento se refiere al retablo mayor, para entonces la fábrica de la iglesia ya debía estar completamente concluida²⁷.

Mientras que el convento fue dedicado a San José –devoción teresiana por antonomasia–, la iglesia se consagró en honor de San Joaquín²⁸. Ello constituye un rasgo típico de la religiosidad dieciochesca, pues el creciente fervor mariano favoreció que el culto tributado a los padres de la Virgen conociera un extraordinario auge en esta centuria²⁹. Pese a que su imagen no se entronizó en el retablo mayor, el santo tuvo un importante peso en el universo devocional de la comunidad, pues su fiesta se celebraba con gran pompa el domingo siguiente a la fiesta de la Asunción y su altar era el único que, junto al mayor, gozaba de privilegio perpetuo por concesión de Pío VII³⁰. Considerando estas circunstancias, no tiene nada de particular que se quisiera contar con una escultura realizada en un taller sevillano, pues, pese al riesgo y el sobre coste que entrañaba su viaje transatlántico, la adquisición de una obra de empeño prestigiaba a la naciente comunidad y podía constituir un reclamo para los fieles en un marco urbano donde las carmelitas, por su tardía fundación, jugaban en clara desventaja frente a otras comunidades ya enraizadas en el entramado social de la ciudad, como era el caso de los dominicos, los franciscanos o las agustinas. Además, es posible que la compra del San Joaquín no constituyera un caso aislado, pues

²⁵ Arcesio Aragón, *Fastos Payaneses, 1536-1936*, vol. II, (Bogotá: Imp. Nacional, 1940), p. 35.

²⁶ De hecho, Gregorio Causí también intervino en la reconstrucción de las iglesias de Santo Domingo y San Agustín. Santiago Sebastián, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, (Popayán: Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965), p. 193; Santiago Sebastián, *Arquitectura Colonial en Popayán y Valle del Cauca*, (Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle, 1965), p. 42.

²⁷ Archivo Histórico del Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Universidad del Cauca (Popayán) (en adelante, AHUC), Notaría Única de Popayán, tomo 30, escritura 113, fol. 201r, *Codicilo de Dionisia Pérez Manrique, marquesa de San Miguel de la Vega*, 8 de noviembre, 1737:

“Asimesmo debe al señor provisor y vicario general doctor don Francisco Xavier Thorixemo por haver corrido con el costo y gasto del tabernaculo para el Carmen lo que pareciere haver pasado de dos mil patacones de manda que hizo don Miguel de Peñalvert al dicho Carmen, los que se embebieron en el referido tabernaculo y lo más que fuere es lo que se le debe a dicho señor manda se le paguen”.

El bienhechor, un mercader español natural de Alcalá la Real, había dispuesto exactamente lo siguiente: “Ytem mando que al convento de monjas carmelitas de esta ciudad de Popayan se les den dos mill patacones de limosna para que los empleen en ornamentos”. AHUC, Notaría Única de Popayán, tomo 28, escritura 24, fol. 39r., *Testamento de Miguel de Peñalver*, 14 de febrero, 1734.

²⁸ Sebastián, *Itinerarios artísticos*, p. 193.

²⁹ Sobre este auge devocional ya reparó Herrera García, “Pedro Laboria”, p. 529.

³⁰ Bueno y Quijano, *Historia de la diócesis*, p. 120.



Fig. 5. Pedro Duque Cornejo, *San Joaquín*, ca. 1710-1740. Hanover, Dartmouth College, © The Hood Museum of Art

como más arriba se apuntó, en la iglesia también existieron otras esculturas a las que Bueno atribuye una procedencia española³¹.

Pese a que los intereses que pudieron motivar su encargo están más o menos claros, está por ver quién promovió y financió la operación. Por un lado, sabemos que la marquesa sobrevivió hasta 1744, lo que permite barajarla como potencial mecenas y promotora, pues tanto ella como su marido se habían comprometido a "ornamentar la yglesia competentemente" y a dedicar "las alajas que tienen en su casa para el seruicio de la sacristia e yglesia"³². Entre estas prendas donadas para el culto divino se encontraba una rica custodia de plata sobredorada, engastada de diamantes, esmeraldas, perlas y piedras coloradas³³.

Además del generoso capital fundacional, la comunidad contaba con sustanciosos ingresos provenientes de las dotes de las primeras religiosas que fueron profesando en el convento, en su mayor parte pertenecientes a la más distinguida nobleza de Popayán. El caso más significativo fue el de María Manuela de la Encarnación Carvajal y Lasprilla, que ingresó en 1730 con una fortuna valorada en 92.000 pesos, empleados para costear, entre otras dádivas, un trono chapado de plata para la imagen de Santa Teresa³⁴. En ello debió de influir el nombramiento de la religiosa como síndica de la santa, cargo que llevaba aparejado el cuidado de la imagen, de su altar y de su ajuar, además de la responsabilidad de organizar su fiesta. En el caso del San Joaquín desconocemos qué religiosas fueron sus síndicas en el periodo que nos interesa, aunque consta que la escultura llegó a tener una diadema de plata y un cordón "de muchos hilos de perlas muy finas que le daban la vuelta al cuerpo", que tal vez fueron adquiridos por análogo procedimiento³⁵.

Sin saber si la escultura fue sufragada por la fundadora, la comunidad o algún particular, tampoco resulta fácil identificar a los diferentes agentes e intermediarios que pudieron estar involucrados en su encargo y transporte. No obstante, el hallazgo de un documento notarial podría arrojar algo de luz en este asunto. Se trata de un poder, fechado el 15 de marzo de 1730 y dado por la priora de las carmelitas al padre jesuita Ignacio Meaurio (1670-1751), procurador de la provincia del Nuevo Reino de Granada en las cortes de Madrid y Roma, así como "a su compañero qualquiera que fuesse de dicha compañía", para que representasen a las religiosas en todos sus negocios, "en expesial para lo que tiene encargado por carthas priuadas"³⁶.

³¹ Bueno y Quijano, *Historia de la diócesis*, p. 119.

³² AGI, Quito, Leg. 143, N. 58b, *Memorial de los marqueses de San Miguel de la Vega al rey, pidiendo licencia para fundar un convento de carmelitas en Popayán*, s.d.

³³ Bueno y Quijano, *Historia de la diócesis*, p. 117.

³⁴ Bueno y Quijano, *Historia de la diócesis*, pp. 117-118; Aragón, *Fastos Payaneses*, p. 50.

³⁵ Estas alhajas serían llevadas por las monjas en su exilio a Ecuador, donde las venderían para sufragar la construcción del nuevo convento. Bueno y Quijano, *Historia de la diócesis*, p. 118.

³⁶ AHUC, Notaría única de Popayán, tomo 27, escritura 34, fol. 63r-v, *Poder que da Bárbara Jesús María Santísima de la Trinidad, priora del convento de carmelitas descalzas, al padre Ignacio Meaurio, procurador general de la Compañía de Jesús del colegio de Santa Fe de Bogotá*, 15 de marzo, 1730.

En aquel tiempo el procurador se encontraba en Europa reclutando misioneros, con los que embarcó de regreso a América en 1735³⁷. Lo habitual era que estos expedicionarios se alojaran en el Hospicio de Indias de Sevilla hasta que zarpara la embarcación³⁸, lo que pudo brindar al padre Meaurio la oportunidad de encargar el *San Joaquín* al taller de Duque Cornejo. Nada extraño, por otra parte, teniendo en cuenta la magnífica relación que el escultor mantenía con los jesuitas hispalenses, para los que se encontraba ejecutando en aquellos años el fastuoso conjunto de retablos y esculturas de la iglesia del noviciado de San Luis, sin olvidar otros muchos trabajos realizados para diferentes colegios de la provincia Bética³⁹. Entre ellos cabría recordar alguno de proyección atlántica, como el *San Francisco de Borja* (1732) del colegio de Las Palmas de Gran Canaria, que Duque Cornejo esculpió por mediación del padre Juan de Arana⁴⁰.

La hipótesis, aunque necesitada de refrendo documental, resulta plenamente viable, puesto que, según ha demostrado Luisa Elena Alcalá, los procuradores jesuitas solían aprovechar su estancia europea para gestionar numerosos negocios privados. Estas gestiones resultaban de lo más variadas, e incluían desde el negociado de asuntos religiosos —como la obtención de indulgencias, dispensas y jubileos—, hasta el envío de dinero, cartas y regalos a particulares, o la compra por encargo de libros, estampas y toda suerte de manufacturas artísticas, entre las que por supuesto se incluían esculturas y pinturas. De este modo, los procuradores prestaban un importante servicio a la sociedad virreinal como agentes comerciales, lo que en la práctica les permitía fidelizar su red clientelar y afianzar el poder de la Compañía de Jesús en América⁴¹.

Si el *San Joaquín* de Duque Cornejo llegó a Popayán en 1735 de mano de los jesuitas es un extremo que por el momento no podemos confirmar, pero no cabe duda de que ya se encontraba en el convento en 1758. En este año, el presbítero Francisco Javier de Oviedo indicaba en su testamento que aún le debía al deán de la catedral, José Prieto de Tobar, “cuatrocientos libros de oro que me dio prestados para dorar el tabernáculo de mi Padre San Joaquín en el convento del Carmen”⁴². El retablo, de un solo cuerpo y ático, responde a la modalidad salomónica y se halla cubierto por una tupida red vegetal (Fig. 6). Pese a que se ubica en un lugar secundario del templo, en uno de los testeros de la nave, todo apunta a que este fue el retablo originario de la imagen, pues en su coronación aparece una imagen

³⁷ José del Rey Fajardo, *Los jesuitas en Venezuela*, tomo II, *Los hombres*, (Caracas-Bogotá: Universidad Católica Andrés Bello-Pontificia Universidad Javeriana, 2006), p. 320.

³⁸ Así continuó ocurriendo incluso en el siglo XVIII. Agustín Galán García, *El “Oficio de Indias” de Sevilla y la organización económica y misional de la Compañía de Jesús (1566-1767)*, (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995), p. 173.

³⁹ Sobre sus trabajos en San Luis, véase Juan Luis Ravé Prieto, *San Luis de los Franceses*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2018).

⁴⁰ Carmen Fraga González, “Santa Bárbara de Icod y el arte de Duque Cornejo”, *Boletín de Bellas Artes*, 10, (1982), pp. 205-206.

⁴¹ Luisa Elena Alcalá, “De compras por Europa’: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España, *Goya*, 318, (2007), pp. 143-144; Alcalá, “...Fatiga, y cuidados”, pp. 163-184.

⁴² Adrián Contreras Guerrero, *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*, (Córdoba: Ucopress, 2020), p. 242.



Fig. 6. Anónimo, *Retablo de San Joaquín*, ca. 1750-1758. Popayán (Colombia), © iglesia del Carmen

de bulto del cordero. En la repisa que lo sostiene se grabó la inscripción latina *Lucerna eius est agnus* ("Su lámpara es el Cordero"), extraída del libro del Apocalipsis (21, 23), con la que se juega con el doble sentido del atributo del santo, que se identifica como símbolo de Cristo redentor.

Otra prueba irrefutable de que la imagen se encontraba en Popayán desde mediados del siglo XVIII la tenemos en la existencia en la ciudad de otras tres esculturas en madera policromada que copian con bastante fidelidad su modelo. Este parentesco ya fue advertido por Santiago Sebastián, aunque juzgó que la cabeza de serie sería el ejemplar de la catedral, que relacionó —de forma poco consistente— con el taller del escultor quiteño Manuel Chili "Caspicara" (ca. 1723-1796), y consideró réplicas las imágenes de las iglesias del Carmen, Santo Domingo y San Francisco⁴³.

De nuevo, la falta de noticias impide reconstruir la secuencia temporal de los acontecimientos y no podemos determinar cuál de las copias se realizó en primer lugar. Desde luego, la de mejor calidad es la de la iglesia de San Francisco, que tras el devastador terremoto de 1983 pasó al Museo Arquidiocesano⁴⁴. (Fig. 7) Su fidelidad al original es tal que en otro contexto

⁴³ Sebastián, *Itinerarios artísticos*, pp. 176, 180, 188 y 193.

⁴⁴ Es posible que en este funesto episodio perdiera la mano derecha.



Fig. 7. Anónimo americano copiando a Duque Cornejo, *San Joaquín*, ca. 1750-1800, Popayán (Colombia), © Museo Arquidiocesano

podría haber pasado por una réplica del taller de Duque. Sin embargo, esta posibilidad debe ser descartada, pues no era habitual que el maestro repitiera una composición con tal grado de literalidad y, aunque así se lo hubiera requerido el cliente, habría resultado muy difícil hacerlo con una obra que ya se encontraba al otro lado del Atlántico, basándose únicamente en el modelo de barro o en algún dibujo guardado a modo de *ricordo*. Otro aspecto a considerar es que la imagen de San Francisco copia de forma evidente el cromatismo de la original y recrea, de forma algo más libre, el diseño de sus estofados, con las peculiares redes de rombos ceñidas por motivos rizados. Esta circunstancia refuerza la hipótesis de que nos encontramos ante una buena copia de factura local, dado que las esculturas de Duque Cornejo solían salir del taller en blanco —esto es, en madera en su color—, y el copista fue alguien que tuvo a la vista una escultura completamente acabada de talla y policromía.

Por desgracia, es muy poco lo que conocemos de la actividad de los talleres payaneses⁴⁵, aunque por algunas noticias dispersas sabemos de la existencia de un desconocido Francisco de Prado, fallecido en 1777, que se

⁴⁵ Sobre esta cuestión Francisco Javier Herrera García prepara un trabajo titulado "Noticias y observaciones sobre la demanda y actividad escultórica en Popayán en la primera mitad y años centrales del siglo XVIII", donde según nos informa el autor también se abordará el estudio de esta serie de esculturas de San Joaquín.



Fig. 8. Anónimo americano copiando a Duque Cornejo, *San Joaquín*, ca. 1750-1800. Popayán (Colombia), catedral de Nuestra Señora de la Asunción, Foto: Alfredo Valderruten en Pantoja Barco (2008, p. 68)

declaraba “profesor tanto de talla como de pincel”⁴⁶. Más interesante resulta el caso del polifacético Roque Navarrete, un soldado que en 1788 se identificaba como “escultor y tallador en madera, piedra y marfil”⁴⁷. En el decenio de 1740 este escultor había trabajado para los franciscanos realizando las esculturas pétreas de la portada de su iglesia, lo que deja abierta la posibilidad de que los frailes también le encomendaran la ejecución de la copia en madera del *San Joaquín* del Carmen. Por otra parte, tampoco cabe descartar que su autor fuera un escultor quiteño — como sostuvo Santiago Sebastián⁴⁸—, que en todo caso tuvo que desplazarse a Popayán para conocer el original.

Idéntica problemática concurre con los ejemplares de la catedral y Santo Domingo, que han sido indistintamente catalogados como obras quiteñas o santafereñas, al haberse relacionado —con poco fundamento estilístico— con la producción de escultores como Caspicara, Bernardo de Legarda (ca. 1700-1773) o Pedro Laboria⁴⁹. La escultura del templo metropolitano carece

⁴⁶ Contreras Guerrero, *Escultura en Colombia*, pp. 181-182.

⁴⁷ Luis Alberto Acuña, *Historia Extensa de Colombia: las artes en Colombia*, t. III, *La Escultura*, (Bogotá: Lerner, 1967), p. 185. Adrián Contreras Guerrero, *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*, tesis doctoral, Universidad de Granada, (Granada: 2018), pp. 17 y 485. (En web: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/54076>, consultada el 1 de octubre de 2021).

⁴⁸ Sebastián, *Itinerarios artísticos*, p. 188.

⁴⁹ Pantoja Barco, *Afrodita Barroca*, p. 69; Contreras Guerrero, *Escultura en Colombia*, p. 182; Raúl Ortiz Toro, *Los templos históricos de Popayán*, (Cali: Arquidiócesis de Popayán, 2016), pp. 21 y 58.



Fig. 9. Anónimo americano copiando a Duque Cornejo, *San Joaquín*, ca. 1750-1800. Popayán (Colombia), © iglesia de Santo Domingo

de la gracia y la naturalidad del original, aunque resulta una obra notable que reproduce con relativa precisión el modelo de Duque. Se dispone en la capilla de la Inmaculada, donde hace pareja con una escultura de *Santa Ana*, flanqueando una imagen de la *Inmaculada apocalíptica* que se basa en el popular modelo de la Virgen alada divulgado por Legarda. (Fig. 8)

La escultura de la iglesia de Santo Domingo constituye la copia más libre de la serie y delata ser obra de un artífice que, aun trabajando sobre un modelo ajeno, posee cierta personalidad (Fig. 9). También esta aparece emparejada con una escultura de Santa Ana —muy cercana a la imagen de la catedral— y ambas se exhiben en los intercolumnios del retablo mayor, una obra factura neoclásica ejecutada por el entallador Camilo Guevara sobre un diseño del presbítero y arquitecto Marcelino Arroyo (1764-1833)⁵⁰.

Como conclusión, la existencia de esta serie de copias no hace sino testimoniar el impacto logrado por un modelo de Duque Cornejo en un ámbito tan alejado de Sevilla como la remota Popayán. Allí, su peculiar lenguaje creativo pudo ser admirado como un reflejo de la escultura barroca más a la moda que se hacía en Europa. Sin embargo, sería erróneo juzgar este episodio desde un punto de vista exclusivamente artístico o estético, puesto que la reiteración del modelo puede esconder otro tipo de motivaciones de tipo religioso o incluso económico, si es que en algún momento los franciscanos, los dominicos o el clero capitular quisieron

⁵⁰ Aragón, *Fastos payaneses*, p. 35.

capitalizar parte del éxito devocional logrado por el *San Joaquín* de las carmelitas.

Por otra parte, el hallazgo de una escultura de Duque Cornejo en este rincón del antiguo virreinato de Nueva Granada otorga a su taller una proyección americana desconocida hasta la fecha, y abre la puerta a que en el futuro puedan ser localizadas en el continente nuevas obras del artista o de otros escultores sevillanos contemporáneos, lo que sin duda serviría para aclarar si nos encontramos ante un episodio puntual de patrocinio artístico o, por el contrario, existió algún tipo de comercio de escultura entre Sevilla y América durante el siglo XVIII, cuya historia aún está por escribir.



Fuentes documentales:

Archivo General de Indias (AGI)

- Quito, leg.143, N. 58b, *Memorial de los marqueses de San Miguel de la Vega al rey, pidiendo licencia para fundar un convento de carmelitas en Popayán*, s.d.
- Quito, leg. 143, 22, N. 58h, *Sobre instancia de los marqueses de San Miguel de la Vega en cuanto a la fundación de un convento de carmelitas en Popayán*, 22 de agosto, 1722.

Archivo Histórico del Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Universidad del Cauca (Popayán) (AHUC)

- Notaría única de Popayán, tomo 27, escritura 34, fol. 63r-v, *Poder que da Bárbara Jesús María Santísima de la Trinidad, priora del convento de carmelitas descalzas, al padre Ignacio Meaurio, procurador general de la Compañía de Jesús del colegio de Santa Fe de Bogotá*, 15 de marzo, 1730.
- Notaría Única de Popayán, tomo 28, escritura 24, fol. 36v-40r, *Testamento de Miguel de Peñalver*, 14 de febrero, 1734.
- Notaría Única de Popayán, tomo 30, escritura 113, fol. 200v-202v, *Codicilo de Dionisia Pérez Manrique, marquesa de San Miguel de la Vega*, 8 de noviembre, 1737.

Bibliografía:

Acuña 1967: Luis Alberto Acuña, *Historia Extensa de Colombia: las artes en Colombia*, t. III, *La Escultura*, (Bogotá: Lerner, 1967).

Alcalá 2007: Luisa Elena Alcalá, "De compras por Europa": procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España, *Goya*, 318, (2007), pp. 141-158.

Alcalá 2017: Luisa Elena Alcalá, "...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...": aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico", *Libros de la Corte*, 5 Extra, (2017), pp. 163-184.

Angulo Iñiguez 1935: Diego Angulo Iñiguez, "Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31, (1935), pp. 131-152.

Aponte Pareja 2014: Jesús Andrés Aponte Pareja, *Escultura en el Nuevo Reino de Granada. Siglos XVI-XVII*, (Bogotá: J. Aponte, 2015).

Aragón 1941: Arcesio Aragón, *Fastos Payaneses, 1536-1936*, vol. II, (Bogotá: Imp. Nacional, 1940).

Arboleda Valencia 1978: Hernán Arboleda Valencia, "Las Monjas Carmelitas y su Nuevo Monasterio", *Popayán* (298), (1978), pp. 123-129.

Aroca Lara 1979: Ángel Aroca Lara, "La obra de Pedro Duque Cornejo en Córdoba: su labor escultórica en los retablos de la Magdalena y la Compañía", en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El barroco en Andalucía"*, dir. Manuel Peláez del Rosal, vol. III, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986), pp. 11-24.

Bernales Ballesteros 1981: Jorge Bernales Ballesteros, "Escultura montañesina en América", *Anuario de Estudios Americanos*, 38, (1981), pp. 499-566.

Bueno y Quijano 1945: Manuel Antonio Bueno y Quijano, "Compendio histórico y cronológico del Obispado de Popayán", en *Historia de la Diócesis de Popayán. Compendio histórico y cronológico del Obispado de Popayán*, vol. I, (Bogotá: Editorial ABC, 1945).

Contreras Guerrero 2018: Adrián Contreras Guerrero, *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*, tesis doctoral. Universidad de Granada. (Granada: 2018). (En web: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/54076>, consultada el 1 de octubre de 2021).

Contreras Guerrero 2019: Adrián Contreras Guerrero, *Escultura en Colombia: focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*, (Granada: Universidad de Granada, 2019).

Contreras Guerrero 2020: Adrián Contreras Guerrero, *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*, (Córdoba: Ucopress, 2020).

Estella Marcos 1990: Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, (Madrid: CSIC, 1990).

Estella Marcos 1990: Margarita Estella Marcos, "Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas", en *Relaciones artísticas entre España y América*, (Madrid: CSIC, 1990), pp. 73-106.

Fajardo 2006: José del Rey Fajardo, *Los jesuitas en Venezuela*, t. II, *Los hombres*, (Caracas-Bogotá: Universidad Católica Andrés Bello-Pontificia Universidad Javeriana, 2006).

Felices de la Fuente 2012: María del Mar Felices de la Fuente, *La nueva nobleza titulada de España y América en el siglo XVIII (1701-1746): entre el mérito y la venalidad*, (Almería: Universidad de Almería, 2012).

Fraga González 1982: Carmen Fraga González, "Santa Bárbara de Icod y el arte de Duque Cornejo", *Boletín de Bellas Artes*, 10, (1982), pp. 197-208.

Galán García 1995: Agustín Galán García, *El "Oficio de Indias" de Sevilla y la organización económica y misional de la Compañía de Jesús (1566-1767)*, (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995).

García Luque 2015: Manuel García Luque, "Duque Cornejo, el último barroco", *Ars Magazine*, 28, (2015), pp. 110-121.

García Luque 2018: Manuel García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffe (II): la colección del Hood Museum of Art", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 4, (2018), pp. 33-61.

García Luque 2018: Manuel García Luque, *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, (Granada: 2018).

Gila Medina y Herrera García 2010: Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, dir. Lázaro Gila Medina, (Madrid: Arco/Libros, 2010), pp. 501-562.

Harth-Terré 1962: E. Harth-Terré, "Una escultura de Martínez Montañés en Lima", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 152-153, (1962), pp. 261-271.

Hernández Díaz 1983: José Hernández Díaz, *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1983).

Herrera García 2018: Francisco J. Herrera García, "Pedro Laboria y la teatralidad elocuente en la escultura barroca bogotana", en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coord. Lázaro Gila Medina y F. J. Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 507-536.

Larrea 2018: Gregorio César de Larrea, "Más datos sobre los Larrea", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 199, (2018), pp. 435-367.

Marco Dorta 1979: Enrique Marco Dorta, "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela", *Archivo Español de Arte*, 206, (1979), pp. 170-173.

Ortiz Toro 2016: Raúl Ortiz Toro, *Los templos históricos de Popayán*, (Cali: Arquidiócesis de Popayán, 2016).

Palomero Páramo 2007: Jesús M. Palomero Páramo, "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México", en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, coords. M. Fernández Félix y M. Montiel Figueiras, vol. 1, (México: Museo Nacional del Virreinato, 2007), pp. 107-118.

Pantoja Barco 2008: Rosita Andrea Pantoja Barco, *Afrodita Barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán, siglos XVII y XVIII*, (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2008).

Quintana Echeverría 2000: Iván Antonio Quintana Echeverría, "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586", *Anales del Museo de América*, 8, (2000), pp. 103-110.

Ravé Prieto 2018: Juan Luis Ravé Prieto, *San Luis de los Franceses*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2018).

Respeto Martín 1946: Enrique Respeto Martín, *Artífices gaditanos del siglo XVII*, Col. *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, t. X, (Sevilla: Universidad de Sevilla-Laboratorio de Arte, 1946).

Sánchez Sánchez 2013: José María Sánchez Sánchez, "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103, (2013), pp. 177-196.

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

Sebastián 1965: Santiago Sebastián, *Arquitectura Colonial en Popayán y Valle del Cauca*, (Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle, 1965).

Sebastián 1965: Santiago Sebastián, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, (Popayán: Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965).

Taylor 1982: René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo, 1678-1757*, (Madrid: Instituto de España, 1982).

Tulcán 1946: Clemente de Tulcán, *Crónica de la fundación del Monasterio de las RR. MM. Carmelitas de Ibarra*, (Ibarra: Talleres Tipográficos Municipales, 1946).

Vargas Jurado 1902: José Antonio Vargas Jurado, *La Patria Boba: tiempos coloniales*, (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1902).

Recibido: 14/10/2021

Aceptado: 27/10/2021



Rubens y Van Dyck: Tres nuevas pinturas de Victor Wolfvoet bajo su estela

Three new Paintings by Victor Wolfvoet in the Footsteps of Rubens and Van Dyck

Matías Díaz Padrón¹

Académie Royale d'Archéologie de Belgique
Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca

Resumen: Se añaden al catálogo de Victor Wolfvoet tres nuevas pinturas con anteriores atribuciones confusas al taller de Rubens, y a otros pintores como Peter Thys y Willem van Herp. Este estudio contribuye así a definir la personalidad de Victor Wolfvoet, pintor estrechamente vinculado a Rubens y Van Dyck, cuyas composiciones repite en pequeño formato y con un estilo bien definido.

Palabras clave: Victor Wofvoet; Peter Thys; Willem van Herp; Simon de Vos; pintura flamenca; siglo XVII, Calvario; Martirio de San Sebastián; Santa Cecilia.

Abstract: This article adds three new paintings to Victor Wolfvoet's catalogue. These paintings were previously confusedly attributed to the workshop of Rubens and to other painters such as Peter Thys and Willem van Herp. This study contributes to defining the personality of this painter closely linked to Peter Paul Rubens y Anton van Dyck, whose compositions he reproduced in small format and with a well-defined style.

Keywords: Victor Wofvoet; Peter Thys; Willem van Herp; Simon de Vos; Flemish painting; 17th century; Calvary; Martyrdom of Saint Sebastian; Saint Cecilia.



Es objeto de este artículo dar a conocer tres nuevas pinturas que por motivos artísticos y técnicos restituimos a Victor Wolfvoet (Amberes, 1612-1652), pintor flamenco no muy conocido pero

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

recuperado en los últimos años gracias a diversos artículos que van poniendo las bases de la producción y estilo de este artista que trabajó en la estela de Peter Paul Rubens y Anton van Dyck². Sorprende esta estrecha vinculación con los modelos de ambos, a los que copia con servilismo extremo.

Victor Wolvoet nace en Amberes el 4 de mayo de 1612. Formado en el taller de su padre, así se recoge en la guilda de pintores de la ciudad en 1644 y 1645³, año en que registra a Jan-Franssoes Olimaers como discípulo en su taller⁴. Martin y Schepers explican que tras su formación previa pudo estar trabajando un tiempo en el taller de Rubens, de ahí que su presencia como artista independiente en la guilda de pintores sea de fecha tardía, ocho años antes de su fallecimiento en 1652⁵. Combinó sus tareas artísticas con el mercado, colaborando activamente con Mathias Musson⁶. Tras su fallecimiento el 23 de octubre de 1652, se levanta inventario de los objetos dejados en su casa familia, en la calle Sint Jans. Se recogen unos 585 objetos artísticos entre pinturas y grabados de los más diversos autores, destacando copias siguiendo a Rubens, Van Dyck y Gerard Seghers⁷. Es enterrado en la iglesia de San Jorge de la ciudad del Escalda, al lado del altar con un retablo con las *Obras de Misericordia*⁸.

La estrecha relación que parece que tuvo con uno de los marchantes de obras de arte más importantes de mediados del siglo XVII como fue Mathias Musson, explica la presencia tan habitual de su producción en tierras hispánicas. Sobre todo, copias de maestros, que realiza tanto sobre tabla co-

2 Matías Díaz Padrón, "Dos cobres de Víctor Wolfvoet en el Museo San Carlos de México", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 65, (1999), pp. 323-328; M. Díaz Padrón, "Tres cobres restituidos a Víctor Wolfvoet, el más fiel seguidor de Rubens", *Archivo Español de Arte*, nº 316, (2006), pp. 403-425; M. Díaz Padrón, "Una adoración de los reyes de Víctor Wolfvoet en el coleccionismo madrileño", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 18, (2008), pp. 32-33; M. Díaz Padrón, "Tres nuevos cobres de Víctor Wolfvoet con la Paz y la Guerra bajo la consigna de Rubens", *Archivo Español de Arte*, 337, LXXXV, (2012), pp. 88-94; M. Díaz Padrón, "Una Andrómeda con Perseo y Pegaso en la lejanía de Víctor Wolfvoet atribuida a David Teniers en la galería Christie's de Nueva York", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 53, (2012), pp. 92-94; M. Díaz Padrón, "Un Calvario de Víctor Wolfvoet en la colección Gerstenmaier", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 68, (2014), pp. 82-84; Gregory Martin y Bert Schepers, "Two Antwerp cabinets decorated by Victor Wolfvoet II", *The Burlington Magazine*, 158, nº 1363, (2016), pp. 793-802; M. Díaz Padrón, "La Visitación de Saint- Jacques de Amberes ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos?", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 1 (2017), pp. 43-55 (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato.2017.03>); M. Díaz Padrón, "Algo más sobre Victor Wolfvoet. Una segunda réplica de la Crucifixión atribuida a Abraham van Diepenbeeck", *Philostrato. Revista de historia y arte*, nº extraordinario 1, (2018), pp. 296-304 (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato.2018.11>); M. Díaz Padrón, "Una segunda réplica de la Crucifixión de Victor Wolfvoet atribuida a Abraham Diepenbeeck", *Tendencias del mercado del arte*, nº 136, (2020), pp. 74-75; Bert Schepers, "Copy/paste Rubens: the art of Victor II Wolvoet. Newly identified works in the Spanish Royal Collections", *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*. Actas del congreso internacional. Museo del Prado, junio, 2017, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 106-115.

³ Philips Rombouts y Theodor van Lerijs, *De Liggeren en Andere Historische Archieven*, vol. 2, (s'Granvenhage, 1872/1961), pp. 161-162.

⁴ Rombouts y Van Lerijs, *De Liggeren*, p. 163.

⁵ Martin y Schepers, "Two Antwerp cabinets", p. 793; Schepers, "Copy/paste Rubens", p. 107.

⁶ Así parece ser ante la anotación del inventario *postmortem*, en la que se explica que el señor Mathias Musson se personó en la casa del difunto reclamando las pinturas por las que había pagado un salario de 270 gulden a su socio, Victor Wolfvoet. E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, vol. 6, Fontes Historiae Artis Neerlandicae, (Brussel: Paleis der Academiën, 1992), p. 361.

⁷ Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, vol. 6, pp. 344, 347, 352, 353, 354, 355, 356, 360.

⁸ *Inscriptions funéraires et monumentales de la province de Anvers*, vol. 2., *Eglises paroissiales*, part. 1, (Anvers: Buschmann, 1863), p. 491.



Fig. 1. Victor Wolfvoet II, *Venus desarmando a Marte*, ca. 1640. Valencia, © colección Epiarte (inv. 894)

mo sobre cobre⁹, con bellos ejemplos en colecciones públicas y privadas españolas¹⁰. (Fig. 1)

Es el caso del *Calvario* sobre cobre de colección privada (33, 3 x 26 cm.),

⁹ Sobre la dependencia de modelos de Rubens y su copia directa en el taller o a través de copias, dibujos y grabados siguiendo las composiciones del maestro, véase Martin y Schepers, "Two Antwerp cabinets", pp. 799 y 802; Schepers, "Copy/paste Rubens", pp. 107-108 y 110. Agradezco a Ana Diéguez Rodríguez esta información.

¹⁰ Díaz Padrón, "Tres cobres restituidos", pp. 404-407; David García Cueto, "The Reflection of 'Flandes' in the Spanish Royal Collections after Rubens in the Patrimonio Nacional" en *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700). Flandes by Substitution*, ed. Eduardo Lamas y David García Cueto, (Turnhout: Brepols, 2021), p. 199; Schepers, "Copy/paste Rubens", pp. 109-112. Este último incluye, además de los cobres de Patrimonio Nacional (inv. n.º 10003190 y n.º 10003191) la serie de cobres de la sacristía mayor de la catedral del Salvador de Zaragoza, y dos de la *Sagrada Familia* en el museo diocesano de Barbastro-Monzón. Todos ellos reproducidos en M. Carmen Lacarra Duca y Juan C. Lozano López, coords., *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico. Siglos XV-XVII*, (Zaragoza: Universidad, 2015), pp. 115, 117 y 212-218.



Fig. 2. Victor Wolfvoet II, *Calvario*, colección privada, © Foto autor

atribuido en el mercado artístico al taller de Rubens¹¹. (Fig. 2) Esta *Crucifixión* la repite el pintor sobre tabla en la versión de la antigua colección Gerstenmaier (64 x 43,5 cm)¹²; (Fig. 3a) así como en otra réplica que estuvo considerada original de Abraham van Diepenbeeck (T., 58 x 43,5 cm)¹³. (Fig. 3b)

La comparación entre las tres pinturas es suficiente para advertir las pequeñas diferencias entre ellas. Está más a la vista el torso con coraza del centurión a caballo en la versión en cobre respecto a las otras réplicas. El Crucificado queda ligeramente más alejado del resto de figuras, la claridad del fondo azul es mayor, al igual que la riqueza del vestido de la Magdalena, y la delicadeza en el tratamiento de los rostros. El ligero desplazamiento del grupo a la derecha contribuye a fijar mejor la atención en los protagonistas del drama. Las diferencias están lejos de alcanzar el mimetismo al boceto de Rubens conservado en la Rockoxhuis de Amberes (inv. n.º 77.124; T. 51 x 38,5 cm.). (Fig. 4)

Es este boceto el que sirvió a Victor Wolfvoet de referente para el cobre y las dos tablas antes citadas. Un boceto previsto por Peter Paul Rubens para

¹¹ Colonia, Lempertz (17 de noviembre, 2012), n.º 1133.

¹² Como anónimo seguidor de Rubens en el catálogo de 2007. *Pintura Flamenca Colección Gerstenmaier*, cat. exp., 21 de mayo-5 de agosto, (Granada: CajaGranada, 2007), p. 40. Díaz Padrón, "Un Calvario", pp. 82-84.

¹³ París, Tajan (26 de junio, 2008, n.º 41). Díaz Padrón, "Una segunda réplica", pp. 74-75.



Fig. 3a. Victor Wolfvoet II, *Calvario*. Madrid, antigua colección Gerstenmaier ©



Fig. 3b. Victor Wolfvoet II, *Calvario*. Colección privada, © Foto autor

la *Crucifixión* con destino la iglesia de san Miguel de Gante que no se llegó a realizar. Por lo que es evidente que Victor Wolfvoet tuvo que partir de este boceto, ignorado en estudios posteriores. Fue reconocido por primera vez en el catálogo de la exposición de Zúrich de 1955¹⁴, y con extensa bibliografía en la de Colonia de 1968¹⁵.

Este boceto de Rubens debió gozar de gran prestigio, a juzgar por el esmerado estudio que le dedica Richard Judson en el volumen del *Corpus Rubenianum* dedicado a las escenas de la pasión¹⁶. Fue un encargo para la capilla de Santa Úrsula de la iglesia de san Miguel de Gante.¹⁷ Rubens no pudo llevar el proyecto a gran formato al tener que viajar a Madrid en 1628, con una misión política bien conocida¹⁸. Esto motivó que el encargo recayera en Anton Van Dyck, que en gran medida siguió la idea del maestro¹⁹. Aunque Rubens no llegara a realizar el lienzo en gran formato para la capilla de san

¹⁴ *Alte Meister aus der Sammlung E. Bührle*, cat. exp., (Zürich: Schloss Jegenstorf, 1955) n° 20.

¹⁵ *Weltkunst aus Privatbesitz ind Dr. Kunsthalle Köln Ausstellung det Kölner Museen*, cat. exp., (Köln: Kölner Museen, 1968), n° F33.

¹⁶ J. Richard Judson, *The Passion of Christ, Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard*, part VI, (Turnhout-London: Harvey Miller Publishers, 2000), p. 133, n° 34, y Fig. 104.

¹⁷ Ph. Kervyn de Volkaersbeke publica en parte los archivos de San Miguel que hablan del encargo a Rubens en 1627 por 800 guilders estipulándose que mediría XIII pies de altura (aprox. 417 cm.). Ph. Kervyn de Volkaersbeke, *Les Eglises de Gand*, II, (Gand: Hebbelynck, 1858), pp. 92-93, nota 1, cit. J. Richard Judson, *Passion of Christ*, pp. 134-135.

¹⁸ Simon A. Vosters, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, (Madrid: Cátedra, 1990), p. 116; Alejandro Vergara, *The Presence of Rubens in Spain*, (New York: University press, 1994), pp. 33-34.

¹⁹ (Lienzo, 400 x 292 cm.) Susan Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar, Horst Vey, *Van Dyck: A Complete Catalogue of the Paintings*, (New Haven-London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art. Yale University Press, 2004), p. 262, n° III.24.



Fig. 4. Peter Paul Rubens, *Calvario. Boceto*, Amberes, © Rockoxhuis



Fig. 5. Jacob Neefs siguiendo a Peter Paul Rubens, *Calvario*. Grabado. Amsterdam, Rijksmuseum (RP-OB-67.967)

Miguel, no fue impedimento para la influencia y notoriedad que alcanzó la composición, hecho que prueba su divulgación en los grabados de Jacob Neefs y de Jan Baptist Barbé²⁰. (Fig. 5) Victor Wolfvoet añade en sus Calvarios la inscripción con la burla "rey de los judíos" en la cartela sobre la cruz, que Rubens dejó en blanco en el boceto.

Peter Paul Rubens concibió la composición de medio punto, y Victor Wolfvoet la adaptó al formato rectangular habitual para la pintura de gabinete. El sentimiento de la obra sigue la descripción de los misales de san Francisco²¹. La Virgen reprime el llanto con la luz bañando a Cristo y a la Magdalena. La oscuridad envolvente del celaje contribuye al clima dramático con las nubes ocultando la luna. Este fondo sombrío contrasta con los rojos y verdes esmeraldas de las vestiduras de los asistentes, unos llorando y otros indiferentes. Advertimos que la copia de Victor Wolfvoet consigue captar el *pathos* emocional de Rubens. Igual que el maestro, omite a los ladrones y los nimbos de las figuras divinas, para poner en valor la carga humana del trágico momento. La composición fue muy repetida. Además de los modelos conoci-

²⁰ Carl Gottfried Voorhelm Schneevoegt, *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*, (Haarlem: Les Héritiers Loosjes, 1873), p. 47, nº 324 y nº 325.

²¹ John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, II, (Nieuwkoop-Leiden: A. W. Sijthoff, 1974), p. 246, nota 13.



Fig. 6 Victor Wolfvoet, *San Sebastián asistido por los ángeles*. Colección privada, © Foto autor

dos, por documentación sabemos que Victor Wolfvoet legó a su tía, Livine van Geemont, una versión del mismo tema²².

La estrecha dependencia de Victor Wolfvoet de composiciones no sólo del maestro sino también de Anton van Dyck, la advertimos en el *Martirio de san Sebastián*, catalogado en su momento como Peter Thijs (Amberes, 1624-1677)²³. (Fig. 6) Realizado sobre tabla, asume el estilo y personalidad del original de Van Dyck conservado en el Ermitage de San Petersburgo (inv. n.º 608)²⁴. (Fig. 7)

La pintura es de calidad, pero lejos del estilo de Peter Thijs²⁵, donde la precisión y fino modelado de este pintor se aleja de la factura más suelta y vibrante que delata el trabajo de Victor Wolfvoet. El diseño de la nariz, los modelos y la técnica inciden en esta misma propuesta.

²² F. Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 2 vol., (Antwerpen: Buschmann, 1883), p. 799.

²³ (Tabla, 41,2 x 32 cm.) Atribuida a Peter Thijs por Alex Heindrich y Alexander Strasoldo. Viena, Dorotheum, (17 de abril, 2013, n.º 792).

²⁴ (Tabla, 147 x 108 cm.) Destruído en la Segunda Guerra Mundial. Matías Díaz Padrón, "Van Dyck: *San Sebastián asistido por un ángel* del marqués de la Ensenada identificado en el Hermitage de San Petersburgo", *Boletín del Museo de Instituto Camón Aznar*, n.º 110, (2012), pp. 127-142; M. Díaz Padrón, Jahel Sanzsalazar, colab. y Ana Diéguez-Rodríguez, colab., *Van Dyck en España*, vol. 1., (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 2012), pp. 400-403, cat. n.º 41.

²⁵ Danielle Maufort, *De Antwerpse Kunstschilder Peeter Thijs de Oude (1624-1677), Een enadering aan de hand van zijn historiestukken*, Verhandeling van licentiaat, prom. H. Vlieghe, (Leuven: Katholieke Universiteit, 1986).

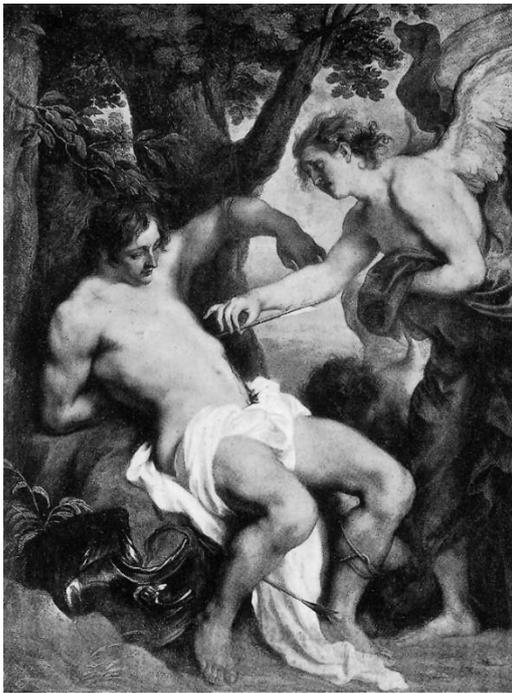


Fig. 7. Anton Van Dyck, *San Sebastián asistido por los ángeles*. San Petersburgo, Museo del Hermitage de San Petersburgo (destruido en la Segunda Guerra Mundial)



Fig. 8. Victor Wolfvoet II, *San Sebastián asistido por los ángeles*. Colección C. Leegenhoec, ©Foto autor

Como en el original de gran tamaño de Anton Van Dyck del Ermitage (inv. n.º 608), Wolfvoet sigue la escena con extrema fidelidad. El santo está apoyado en una roca y junto a un árbol robusto donde fue blanco de las flechas. El brazo izquierdo pende de las ataduras y el derecho está atado a su espalda, en una postura que delata la entrega a su destino. El trágico momento no limita la belleza y la estética del sentimiento. El modelo apolíneo del santo no está acorde con la clientela española²⁶. El ángel extrae la flecha ocupando el lugar de santa Irene. Una visión acorde con las consignas de la contrarreforma²⁷, y fiel a los escritos de Santiago de la Vorágine: "Sebastián, pese a la gravedad del tormento a que fue sometido, no llegó a fallecer; después que los soldados se ausentaron, alguien lo desató del árbol y lo liberó"²⁸. Es interesante recordar que, para la postura del santo, Van Dyck se sirve del *Fauno Barberini* de la gliptoteca de Múnich, que está en la colección del cardenal Francesco Barberini al menos desde 1628²⁹. El original de Van

²⁶ Louis Reáu, *Iconographie de l'art chrétien*, III/3, (Paris: Presses Universitaires de France, 1958), p. 1193.

²⁷ Reáu, *Iconographie*, III/3, p. 1198; Knipping, *Iconography*, pp. 128-136.

²⁸ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, (trad. del latín Fray José Manuel Macías), (Madrid: Alianza Editorial: 1982), p. 115.

²⁹ (Mármol, 215 cm. de alto). Se dice que fue descubierta en los alrededores del Castello di Sant'Angelo. Fue reproducida en un grabado publicado en 1642, y restaurada sucesivamente. Comparada por Cassiano del Pozzo con el Torso Belvedere. Francis Haskell y Nicolas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, (New Haven-Londres: Yale University Press, 1981), p. 202, nº 33.



Fig. 9. Pieter van Schuppen siguiendo a Anton Van Dyck, *San Sebastián asistido por los ángeles*. Grabado, Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-OB-77.679)

Dyck estuvo en España, de donde pasó a Catalina la Grande de Rusia y al Ermitage, quizá regalo de Carlos III y Carlos IV³⁰.

Uno al estudio de esta tabla, otra copia con variantes de igual calidad en la colección C. Leegenhoeck³¹, que Hairs atribuyó a Willeboirts Bosschaert y considero también de Victor Wolfvoet, siguiendo el grabado de Pieter van Schuppen³². (Figs. 8 y 9)

Completando esa dependencia evidente de Wolfvoet de los modelos de los maestros, está el cobre de *Santa Cecilia tocando el clavicordio* de colección privada bilbaína (50 x 38 cm.)³³ (Fig. 10). Repite en sentido invertido el ori-

³⁰ Erik Larsen, *The Paintings of Anton Van Dyck*, II, (Freren: Luca Verlag, 1988), p. 273, nº 674; Barnes et al., *Van Dyck*, p. 287, nº III.53.

³¹ (Tabla, 38,2 x 29,2 cm.) Marie Lousie Hairs, *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d' Histoire anversois au XVIIème siècle*, (Liège: Université de Liège, 1977), p. 242. De hecho, en la reciente monografía sobre Bosschaert no figura esta obra. Axel Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654). Ein Flämischer Nachfolger Van Dycks*, (Turnhout: Brepols Publishers, 2003).

³² Con la inscripción: A VULNERIBUS TVIS SANABO TE. Ierm, 30. / Reverendo adm. DOMINO D. MATTHIAE LAVRIX Ordini S. Anthony Traecti ad mosam CANONICO, nec / non eiusdem S. Anthony domus Coadiutori dignísimo ergo. D.D.C.Q. Iones Meÿssens Pictor. / (abajo a la izda.): Ant. Van Dyck pinxit (en el centro): Petrus van Scuppen sculpsit (a la derecha): Iones Meyssens excudit Amsterdam. *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Anthony van Dyck*, Simon Turner, comp. y Carl Depauw, ed., Vol. VIII, (Rotterdam: Sound & Vision, 2002), p. 129, nº 614.

³³ Galería Astarloa de Bilbao, como obra de Willem van Herp. Años antes aparece en Barcelona con la misma atribución. Barcelona, Balclis (17 de octubre de 2013, nº 1456).



Fig. 10. Victor Wolfvoet, *Santa Cecilia tocando el clavicordio*. Bilbao, colección privada, © Foto autor



Fig. 11. Peter Paul Rubens, *Santa Cecilia tocando el clavicordio*. Berlín, © Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (inv. n.º 781)

ginal de Peter Paul Rubens de la Gemäldegalerie de Berlín (inv. n.º 781)³⁴, donde el rostro de la santa recuerda los rasgos de la segunda esposa del pintor, Helena Fourment (Fig. 11). Escapando a los límites de este estudio, nos interesa recordar el posible vínculo de esta pintura con Jacob van Ophem, importante cortesano de Bruselas, señor de Neden y Over Hembeek³⁵, en agradecimiento de los herederos de Rubens por garantizar el pago de pinturas encargadas por el rey de España³⁶.

Este cobre estuvo atribuido a Willem van Herp (Amberes, ca. 1613-1672), pintor de personalidad bien definida y también seguidor de Peter Paul Rubens en algunas ocasiones, pero sin el servilismo que se aprecia en Victor Wolfvoet.

³⁴ (Tabla, 180,6 x 142,7 cm.) Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (inv. n.º 781). Rüdiger Klessmann "Rubens' s Saint Cecilia in the Berlin Gallery after cleaning", *The Burlington Magazine*, vol. 107, n.º 752, July, (1965) pp. 550-559.

³⁵ Relacionado con la corte de los archiduques Isabel y Alberto, su palacio de Bruselas debió contar con una importante colección artística, a juzgar por las obras que se conocen de su colección. Susan Koslow, *The Noble Estate. Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Spanish Netherlands*, (Antwerpe: Fons Mercator Paribas, 1995), pp. 109-142. Agradezco a Ana Diéguez Rodríguez esta información.

³⁶ "Jacques van Ophem, Ridder, Raedt ende Rentmeester Generaal vande Domeynen van Syne Majesteyt int quartier van Brussel": Pierre Génard, "De Nalatenschap van P. P. Rubens / La succession de P. P. Rubens'", *Antwerpsch Archievenblad / Bulletin des Archives d'Anvers*, II, (1865-1866), p. 85. Pierre Génard, *P. P. Rubens, Aanteekeningen over den grooten Meester en zijne Bloedverwanten*, (Antwerpen: Kockx), 1877, pp. 44-45; Max Rooses, *L'Oeuvre de Peter Paul Rubens. Histoire et Description de ses Tableaux et Dessins*, II, (Anvers: J. Maes, 1888), p. 240; Klessmann, "Rubens' s Saint Cecilia", p. 550, nota 1; Hans Vlieghe, *Saints*, I, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VIII, (Brussels: Arcade Press, 1972), pp. 128-129; Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as a Collector*, (Oxford: Princeton University Press, 1989), pp. 113-114, n.º 93. Agradezco a Magdala García Sánchez de la Barreda todas las precisiones sobre este asunto.



Fig. 12. Schelte à Bolswert siguiendo a Peter Paul Rubens, *Santa Cecilia tocando el clavicordio*. Grabado, Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-BI-2546)



Fig. 13. Simon de Vos, *Santa Cecilia tocando el clavicordio*. Colección privada, © Foto autor

De hecho, esta pintura está lejos de las figuras estilizadas, propias de Van Herp, y coincide en estilo con las maneras de Wolfvoet. Posiblemente el pintor se valiera del grabado de Hans Witdoeck y de Schelte à Bolswert siguiendo a Rubens³⁷. (Fig. 12) Todo es idéntico, salvo el muro y la galería de columnas del fondo abiertas al paisaje. La diferencia está en la juventud y expresión más afín con el grabado, invirtiendo la colocación y acentuando la altura de las columnas y techo de la estancia. Todo da idea de estar ante una de las pinturas más cuidadas del artista. Una pintura exquisita y típica de Victor Wolfvoet.

La santa esta frente al órgano cantando con la mirada en éxtasis hacia lo alto. Es interesante destacar la belleza del vestido con ricos reflejos de la luz del fondo, y cómo los angelitos participan de los acordes de la música y el aroma de las rosas.

El modelo debió ser muy imitado, pues aparte de Wolfvoet, constatamos una repetición de Simon de Vos, también en cobre (36´5 x 28´4 cm), procedente de la antigua colección del marqués de Blaisel (1790-1870)³⁸. (Fig. 13)

³⁷ Tercer estadio con la inscripción: FICTA PRIOR POST HAC SILEAT MIRACLA VETUSTAS; NUNC ORBI MAIOR SVRREXIT CAECILIS ORPHEO / ORPHEUVS ET SILEAT SAXA TRAHENTE LYRA. ILLE FERAS; CAELVUM HACE AD SVA PLECTRA TRAHIT / (abajo a la derecha): P.P. Rubens pinxit / S. à Bolswert / (abajo en el centro): Cum gratia et privilegio Regis J de berti. / (abajo a la derecha): Gillis Hendricx excudit. Hollstein, Dutch, vol. 53, nº 20-II.

³⁸ Londres, Bonhams (23 de octubre, 2019), nº 102. Vlieghe, *Saints*, I, p. 128, en nº 82 (copia 1).

En fin, los estudios dedicados a Victor Wolfvoet van desvelando una sorprendente actividad que da idea de la notoriedad de este pintor trabajando en la primera mitad del siglo XVII, pero que ha estado olvidado por la crítica hasta hace poco tiempo. Es, entre los numerosos maestros de calidad que siguen los modelos de Rubens, el que alcanza mayor fidelidad y ferviente entrega a las propuestas del maestro.



Bibliografía:

Barnes *et al.* 2004: Susan Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar, Horst Vey, *Van Dyck: A Complete Catalogue of the Paintings*, (New Haven-London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art. Yale University Press, 2004).

Díaz Padrón 1999: Matías Díaz Padrón, "Dos cobres de Victor Wolfvoet en el Museo San Carlos de Méjico", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 65, (1999), pp. 323-328.

Díaz Padrón 2006: Matías Díaz Padrón, "Tres cobres restituidos a Victor Wolfvoet, el más fiel seguidor de Rubens" *Archivo Español de Arte*, LXXIX, n.º 316, (2006), pp. 403-411.

Díaz Padrón 2008: Matías Díaz Padrón, "Una adoración de los reyes de Víctor Wolfvoet en el coleccionismo madrileño", *Tendencias del Mercado del Arte*, n.º 18, (2008), pp. 32-33.

Díaz Padrón 2012: Matías Díaz Padrón, "Tres nuevos cobres de Víctor Wolfvoet con la guerra y la paz bajo la consigna de Rubens", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 337, enero-marzo, (2012), pp. 75-94.

Díaz Padrón 2012: Matías Díaz Padrón, "Una Andrómeda con Perseo y Pegaso en la lejanía de Victor Wolfvoet atribuida a David Teniers en la galería Christie's de Nueva York", *Tendencias del mercado del arte*, nº 53, mayo (2012), pp. 92-94.

Díaz Padrón 2012: Matías Díaz Padrón, "Van Dyck: *San Sebastián asistido por un ángel* del marqués de la Ensenada identificado en el Hermitage de San Petersburgo", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, nº 110, (2012), pp. 127-142.

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

Díaz Padrón 2013: Matías Díaz Padrón, "Un Calvario de Victor Wolfvoet en la colección Gerstenmaier", *Tendencias del mercado del arte*, nº 68, (2013), pp. 82-84.

Díaz Padrón 2017: Matías Díaz Padrón, "La Visitación de Saint- Jacques de Amberes ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos?", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 1, (2017), pp. 43-55, (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato.2017.03>)

Díaz Padrón 2018: Matías Díaz Padrón, "Algo más sobre Victor Wolfvoet. Una segunda réplica de la Crucifixión atribuida a Abraham van Diepenbeeck", *Philostrato. Revista de historia y arte*, nº extraordinario 1, (2018), pp. 296-304, (DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato.2018.11>)

Díaz Padrón 2020: Matías Díaz Padrón, "Una segunda réplica de la *Crucifixión* de Victor Wolfvoet atribuida a Abraham Diepenbeeck", *Tendencias del mercado del arte*, n.º 136, noviembre, (2020), pp. 74-75.

Duverger 1992: E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, vol. 6, *Fontes Historiae Artis Neerlandicae*, (Brussel: Paleis der Academiën, 1992).

García Cueto 2021: David García Cueto, "The Reflection of 'Flandes' in the Spanish Royal Collections after Rubens in the Patrimonio Nacional", en *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700). Flandes by Substitution*, eds. Eduardo Lamas y David García Cueto, (Turnhout: Brepols, 2021), p. 199

Génard 1865-1866: Pierre Génard, "De Nalatenschap van P. P. Rubens/ La succession de P. P. Rubens", *Antwerpsch Archievenblad/ Bulletin des Archives d'Anvers*, II, (1865-1866), pp. 69-179.

Génard 1877: Pierre Génard, *P. P. Rubens, Aanteekeningen over den grooten Meester en zijne Bloedverwanten*, (Antwerpen: Kockx, 1877).

Granada 2007: *Pintura Flamenca Colección Gerstenmaier, cat. exp.*, (21-VI/5-VIII-2007), (Granada: CajaGranada, 2007).

Hairs 1977: Marie Lousie Hairs, *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'Histoire anversois au XVIIème siècle*, (Liège: Université de Liège, 1977).

Haskell y Penny 1981: Francis Haskell y Nicolas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, (New Haven-Londres: Yale University Press, 1981).

Heinrich 2003: Axel Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654). Ein Flämischer Nachfolger Van Dycks*, (Turnhout: Brepols Publishers, 2003).

Hollstein Dutch: *Frederick de Wit to Lieven de Witte, Christiaan Schuckman, Ilja M. Veldman, Jeroen de Scheemaker comp.*, D. de Hoop Scheffer ed., *Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, vol. 53, (Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 1999).

Judson 2000: J. Richard Judson, *The Passion of Christ, Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard*, part VI, (Turnhout-London: Harvey Miller Publishers, 2000).

Kervyn de Volkaersbeke 1858: Philippe Augustin Chrétien Kervyn de Volkaersbeke, *Les églises de Gand*, II: *Eglises paroissiales et oratoires*, (Gand: Hebbelynck, 1858).

Klessmann 1965: Rüdiger Klessmann "Rubens's Saint Cecilia in the Berlin Gallery after cleaning", *The Burlington Magazine*, vol. 107, n.º 752, July, (1965), pp. 550-559.

Knipping 1974: John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 2 vols., (Nieuwkoop-Leiden: A. W. Sijthoff, 1974).

- Köln 1968: *Weltkunst aus Privatbesitz ind Dr. Kunsthalle Köln Ausstellung det Kölner Museen*, cat. exp. (18-V- 4-VIII-1968), (Köln: Verlag, 1968).
- Koslow 1995: Susan Koslow, *The Noble Estate. Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Spanish Netherlands*, (Antwerpe: Fons Mercator Paribas, 1995).
- Lacarra Ducay y Lozano López 2015: M. Carmen Lacarra Ducay y Juan C. Lozano López, coords., *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico. Siglos XV-XVII*, (Zaragoza: Universidad, 2015).
- Larsen 1988: Erik Larsen, *The Paintings of Anton Van Dyck*, 2 vols., (Freren: Luca Verlag, 1988).
- Martin y Schepers 2016: Gregory Martin y Bert Schepers, "Two Antwerp cabinets decorated by Victor Wolfvoet II", *The Burlington Magazine*, 158, nº 1363, (2016), pp. 793-802.
- Maufort 1986: Danielle Maufort, *De Antwerpse Kunstschilder Peeter Thijs de Oude (1624-1677)*, Een enadering aan de hand van zjn historiestukken, Verhandeling van licenciaat, prom. H. Vlieghe, (Leuven: Katholieke Universiteit, 1986).
- Muller 1989: Jeffrey M. *Rubens: The Artist as a Collector*, (Oxford: Princeton University Press, 1989).
- New Hollstein: *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Anthony van Dyck, Simon Turner*, comp. y Carl Depauw, ed., Vol. VIII, (Rotterdam: Sound & Vision, 2002).
- Reáu 1958: Louis Reáu, *Iconographie de l'art chrétien*, III/ 3, (Paris: Presses Universitaires de France, 1958).
- Rombouts y Van Leries 1872-1961: Philips Rombouts y Theodor van Leries, *De Liggeren en Andere Historische Archieven*, vol. 2, (s' Granvenhage, 1872/1961).
- Rooses 1888: Max Rooses, *L'Oeuvre de Peter Paul Rubens. Histoire et Description de ses Tableaux et Dessins*, II, (Anvers: J. Maes, 1888).
- Schepers 2017: Bert Schepers, "Copy/paste Rubens: the art of Victor II Wolvoet. Newly identified works in the Spanish Royal Collections", en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*. Actas del congreso internacional. Museo del Prado, junio, 2017, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 106-115.
- Van den Branden 1883: Frans Jozef Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 2 vols., (Antwerpen: Buschmann, 1883).
- Vergara 1994: Alejandro Vergara, *The Presence of Rubens in Spain*, (New York: University press, 1994).
- Vlieghe 1972: Hans Vlieghe, *Saints, I, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part. VIII, 2 vols., (Brussels: Arcade Press, 1972).

Voorhelm Schneevoogt 1873: Carl Gottfried Voorhelm Schneevoogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*, (Haarlem: Les Héritiers Loosjes, 1873).

Vorágine 1982: Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Fray José Manuel Macías, trad., (Madrid: Alianza Editorial, 1982).

Vosters 1990: Simon A. Vosters, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, (Madrid: Cátedra, 1990).

Zürich 1955: *Alte Meister aus der Sammlung E. Bührle*, cat. exp., Schloss Jegenstorf. Sammlung E. Bührle, Zürich, 21-V/31-VIII-1955, (Fraubrunnen: Glauser, 1955).

Recibido: 14/10/2021

Aceptado: 27/10/2021

Rosa Alcoy, *El Bosco en dos trípticos del Museo del Prado* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020), 480 páginas (ISBN 978-84-338-66-6)

El Bosco es un pintor complejo, laberíntico si se quiere, que como todos los grandes artistas redefine su época y su mundo a través de una visión que trasciende lo personal y contingente para provocar una reflexión profunda en el espectador avezado sobre lo que realmente configura la existencia humana. Por ello y por más que los estudios sobre el pintor sean muy abundantes, fruto de la fascinación que su arte ha ejercido durante más de 500 años en el imaginario occidental, enfrentarse con El Bosco es hasta cierto punto adentrarse en *terra incognita*. Sólo por este motivo cualquier nueva publicación que lo trate con seriedad debería ser bienvenida, más si, como en el libro que nos ocupa, la autora, tras más de diez años de publicaciones sobre este tema y una profunda investigación y reflexión, como hacen patente las numerosas notas que acompañan el texto, tiene la valentía de ofrecer una mirada novedosa sobre el mismo y su taller, al que adscribe obras consideradas generalmente como autógrafas.

Además, el libro parece planteado no sólo como un estudio sobre el artista sino también como un homenaje al mismo, en el que pocas cosas son lo que parecen. Así se advierte desde el título, puesto que el volumen va mucho más allá de ese comentario acerca de dos trípticos del Museo Nacional del Prado, el de la *Epifanía* y el conocido como *Jardín de las Delicias*, ambas obras maestras del arte universal. En ocasiones sus páginas destilan ironía cuando se refieren a ciertas tradiciones historiográficas, indicando la necesidad de repensar y reescribir la Historia del Arte que hemos heredado y además, al igual que el jardín, el volumen está profusamente ilustrado, algo que se agradece inmensamente en un momento en el que las imágenes, que constantemente nos asedian desde todo tipo de dispositivos, parecen estar tasadas en las publicaciones científicas en las que muchas veces no alcanzan ni el número ni la calidad que el discurso necesita.

Pero es que además la autora no rechaza enfrentarse con los asuntos más espinosos de la biografía bosquiana y no solo con el de la interpretación de sus obras, por eso aborda también el problema de su formación, resaltando como su procedencia germánica, el carácter cosmopolita de Brabante y la importancia cultural y económica de Den Bosch a finales del s. XV lo expusieron a un gran número de ideas y tradiciones artísticas entre las que se incluían las obras de

Erasmus y Sebastian Brant pero también “ese pasado gótico imaginativo y rico en experiencias visionarias tratadas con familiaridad y vigor” (p. 50), un pasado que usará como inspiración pero sin repetirlo servilmente. De este contexto derivan muchas de las ideas que aparecen en las dos obras del Museo Nacional del Prado, analizadas en todos sus detalles y de las que se aportan intuiciones muy interesantes, imposibles de resumir aquí, pero de las que se pueden destacar la necesidad de pensar la obra simultáneamente desde su exterior en grisalla y su interior colorido. Así se entiende mejor el paralelismo entre la esfera con el mundo en creación que se observa en las puertas cerradas del *Jardín de las Delicias* y las formas circulares de las flores y frutos del interior, que se identifican como la forma del origen de la vida. El espacio en creación del exterior es el precedente del espacio habitado del interior, al igual que la *Misa de San Gregorio* de las puertas del tríptico de la *Epifanía* es un milagro eucarístico que debe ser leído en paralelo con la Adoración de los Magos. Ese efecto de secuencia temporal casi cinematográfica que en un caso sigue una secuencia cronológica natural y en el otro inversa, se acompaña con otras aportaciones no menos interesantes como la lectura del grupo de figuras que aparece en la entrada de una cueva en la zona inferior derecha del panel central y cuya interpretación es clave para la comprensión de la obra. La autora identifica al protagonista de este grupo con un Adán melancólico rememorando el Paraíso perdido, en una mirada retrospectiva que explica las disonancias con respecto a las representaciones tradicionales del Jardín del Edén y que convierte a la obra en una instantánea mental, un retrato del pensamiento del primer hombre, una memoria y una premonición simultáneas, que solo se resolverán, siempre según la autora, en la tabla derecha con esa representación del infierno en la que conviven hielo y fuego bajo la mirada del gigante con torso de huevo y patas de árbol, personaje que se asocia con la imagen del traidor por antonomasia, Judas Iscariote y es que dicha figura se puede asociar con la de los suicidas metamorfoseados en árboles en el *Infierno* de Dante. Lo mismo puede decirse de la presencia de la letra M en la hoja del monumental cuchillo del panel del infierno, que se asocia al nombre de Malco, a quien san Pedro seccionó la oreja, o de la novedad que supone el hecho de que en el panel izquierdo de la Epifanía compartan espacio san José y el donante, haciendo “coincidir contemporaneidad y extemporaneidad, pasado histórico y presente litúrgico” (p. 341), la de identificar al denominado “cuarto rey” de la Epifanía con el loco o bufón real o la de destacar la inclusión de detalles narrativos en elementos que podrían ser meramente representativos, como en el vestuario de los Reyes Magos en las distintas versiones de la Epifanía creadas por El Bosco y su taller.

En suma, se trata de un libro que como El Bosco es “un parlante de discurso inteligente, atrevido e intrépido” (p. 62).

Miguel Hermoso Cuesta¹
Profesor Titular
Universidad Complutense
Octubre 2021

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

Matías Díaz Padrón, *Escritos sobre Rubens*, edición revisada por Magdala García Sánchez de la Barreda, Colección Scripta Selecta, I (Madrid: Instituto Moll- Epiarte, 2021), 336 páginas (ISBN: 978-84-948585-4-3)

Earlier this year, Epiarte and the Instituto Moll published a collection of selected articles on Peter Paul Rubens, authored by the latter's honorary president, Matías Díaz Padrón. This 336-page volume represents a new pinnacle to the author's long and prolific scholarly career devoted to early modern Flemish art. Díaz Padrón belonged to an early generation of Spanish art historians who set out to explore and identify the work of Northern artists that has historically been present in large numbers on the Peninsula. Collecting Netherlandish – later Flemish – art became a lasting phenomenon in the fifteenth century, with royal and aristocratic commissions and purchases of autograph works going hand in hand with the vast influx and (local) production of copies after Flemish masters. Specializing in this domain, Díaz Padrón successfully combined a thorough understanding of the specific Spanish historical context with a deep knowledge of Spanish art collections, both public and private, often hidden in storage rooms, palaces and churches. The continued relevance of this topic is demonstrated by a recent volume of proceedings on the phenomenon of copies after Flemish masters in Spain, edited by Eduardo Lamas Delgado and David García Cueto.¹

An introductory biography of the author recalls how Díaz Padrón has pursued his work on Rubens and Flemish art in different roles and stages of his professional life: as a researcher affiliated with the Instituto Diego Velázquez, as a professor at the Universidades Autónoma and Complutense in Madrid, and as a curator at the Museo del Prado, which preserves the world's largest collection of Rubens paintings. He has continued to publish actively since his retirement, in recent years as the main contributing author to the Instituto Moll's publication series *Great Masters* and *Studia Picturarum*, with monographs on Van Dyck, Jordaens and De Crayer. The present volume marks the inauguration of yet another series, *Colección Scripta Selecta*, explicitly intended to compile Díaz Padrón's writings with the purpose of making them more accessible. Given that this concept presupposes that all texts have previously been published (and possibly reviewed), these short reflections will not address the content of the individual texts, but consider instead some general editorial choices in connection to the volume's formulated goals.

Escritos sobre Rubens brings together articles, chapters and entries originally published in journals and museum and exhibition catalogues, spanning a period of 55 years (1964-2019). The texts' lengths range from 20-page articles to catalogue

¹ Eduardo Lamas Delgado and David García Cueto (eds.), *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World. Flandes by Substitution*, (Turnhout: Brepols, 2021).

entries of less than (half) a page. Most articles treat painted work by Rubens, compared to a small number of drawings. The majority of the discussed artworks belong to public collections, including, as is to be expected, the Museo del Prado. Topics include iconographic sources, reception history and attribution. The editorial team, under the coordination of Magdala García Sánchez de la Barreda, has been relatively restrained in its approach. Quotations and transcriptions have been checked and corrected, as have the artworks' material and provenance data. Text illustrations inevitably needed to be redone, diverging sometimes from the original publications and geared toward increasing the texts' comprehensibility. In exceptional cases, minor text adjustments have been made – and are marked in an easily distinguishable way – for instance to add the occasional new insight or finding. Besides these minor adaptations, it was taken as a principle to leave the texts' original *status quaestionis* intact, thereby disregarding other authors' contributions as well as later bibliography. While this is, of course, understandable, it inevitably isolates the book's content and arguments from the exceptionally rich and lively debates that have transpired in the Rubens scholarship over the past 55 years. This is partly compensated for by the inclusion of references to the *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, which for each Rubens work indeed compiles full bibliographies and detailed lists of all known versions and copies. Nevertheless, one must also take into account the limitations of these references, as some Corpus volumes are themselves decades old, while others still await publication.

Díaz Padrón's extensive bibliography on Rubens is conveniently listed and categorized in the introductory section of the volume. Apart from some practical considerations of accessibility and volume, no content-driven criteria for selecting the texts for this compilation are articulated. The international availability of some of the source publications may indeed be problematic, for instance some of the older articles published in the journal *Archivo Español de Arte*, which has apparently retro-digitized only as far back as 1996;² this seems to apply less, on the other hand, to excerpts from Prado publications. In his own short introduction to the bundle, Díaz Padrón makes reference to a number of "controversial" paintings, some of which held in private collections, that featured in exhibitions at the Museo del Prado (1975) and in the *Rubens y su siglo* show staged in Mexico City (1998) and Ferrara (1999). This remark seemingly suggests that specific cases of (re-/dis-)attribution of paintings are considered by the author as key in his contribution to Rubens research. Here too, the choice to not include recent literature may prevent a scholarly dialogue about specific attributions. Inviting multiple voices (and counter-voices) to the debate is part of the consensus model that the *Corpus Rubenianum* has traditionally pursued: an open approach that fits the complexity of both Rubens' creative and workshop processes, and of the myriad copies after his compositions.

These considerations do not detract from the usefulness of bundling a scattered bibliography into a meaningful synthesis of an author's opus. However, the goal of creating renewed and wider attention to these studies could have substantially gained from two further, fundamental editorial choices, of which language is the

² <https://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/issue/archive> (last consulted on 3 December 2021).

first one. The 2005 anthology of Rubens articles by Frans Baudouin, brought out by the Centrum Rubenianum, consists of contributions in Dutch, English and German, with abstracts in English accompanying all non-English texts.³ The bundle of selected articles by the late Arnout Balis, that is presently in preparation in his memory, is likely to be published entirely in English in order to maximize international readership. With only one English text in the present bundle, the heartfelt invitation to the publishers would be to translate more, if not all texts, in future volumes of this new series, thereby increasing impact and intellectual exchange.

Finally, in relation to the main goal of enhancing access to a collection of Rubens texts, one might question the exclusively book format of the *Collección Scripta Selecta*. Indeed, digital publication would significantly surpass and/or complement a printed volume in terms of visibility, outreach and connectivity. In the field of Rubens research, this objective has driven the Rubenianum to set up in 2013 the project *Digitizing the Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. Scanned Corpus volumes, published at least 15 years ago, are made available as searchable and downloadable pdf files on the institution's website, making this resource constantly and globally available. Its user-friendliness is enhanced by a digital cumulative index, while hyperlinks connect each individual artwork to the *RKDImages database*, where new literature references, attribution and provenance data, as well as colour pictures are added to the printed information. If legally and practically feasible, it would seem advisable to consider a form of open access publication for this and future volumes of the *Collección Scripta Selecta* series.

These suggestions are at least somewhat inspired by Rubens' own polyglottism and his embrace of technical innovation and broadcasting strategies. Nonetheless, it should be stressed that the present volume will undoubtedly serve the *Rubensforschung* by bringing the discussed artworks, themes and arguments to the attention of new audiences. In setting up a new series, the choice to devote the first volume to Peter Paul Rubens is a logical one, as this master represents the focal point in Matías Díaz Padrón's life-long art historical career. Any new effort to present relevant expertise and to stimulate open, scholarly dialogue is not only praiseworthy, but also appropriate to the mission of a center devoted to the study of Flemish art.

Véronique Van de Kerckhof

Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen

November 2021

³ Originally intended as a tribute to the Centrum's former chairman and colleague, this volume was eventually published posthumously. Frans Baudouin, *Rubens in Context, Selected Studies. Liber Memorialis*, (Antwerpen: Centrum voor de Vlaamse Kunst van de 16e en de 17e eeuw, 2005).

Copies of Flemish Masters in the Hispanic World. Flandes by Substitution, Eduardo Lamas and David García Cueto (eds.) (Turnhout: Brepols, 2021), 298 pages (ISBN: 978-2-503-58025-8)

The publication supported by the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) in Belgium and the research project funded by the Spanish ministry of universities represents the proceedings of a conference held in KIK-IRPA in 2017. The extraordinary edition with colorful reproductions of artworks offers fourteenth chapters with studies on the artistic relationship between the Hispanic World and Flanders in the Early Modern Time.

First of all, the publication deals with an innovative topic for Art History: circulation of copies between territories mentioned above, even if researching connections between those lands was recently undertaken by other publications.¹ In contrast with other conference proceedings, this volume offers an excellent introduction that put in context the symphonia of essays in the complex theme of cultural transfers. The vast bibliography cited and analyzed by editors explains the global state of the art with its research questions for future investigations. With fourteen essays, both editors humbly and consciously affirm that their work is only a step to understand better the history of the artistic relationship between the Hispanic World and Flanders. Their asset is not to pretend to build a closed discourse or the definitive monograph on an issue that needs to be analyzed from different points of view but to draw a valuable preliminary study on the subject.

The first two chapters, one by Jessica Weiss and one by Nicola Jennings addresses the last years of the fifteenth century and the beginning of the sixteenth century regarding the workshop of Juan de Flandes. Both studies explain his links with Flemish Art and remark the significance of the painter to the Peninsular market. The first essay analyses the Miraflores Altarpiece with its copy and importance for the Trastamara visual culture. Unfortunately, the study does not mention all panels from the John the Baptists Altarpiece (p. 30) nor the possible intervention in this artwork of Michel Sittow's, indicated in 2018 by Matthias Weniger.² Nevertheless, the author explains how copying the artwork from the funeral chapel was a relevant part of the legacy of Isabella of Castile (or the Catholic). The second essay addresses the impact of Ghent manuscripts on the

¹ *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain*, eds. D. van Heesch, R. Janssen, J. Van der Stock, (Turnhout: Brepols, 2018).

² M. Weniger, "Michel Sittow, a la luz del retablo de los Luna", in *Retórica artística en el tardogótico castellano la capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, eds. Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan, María Martín Gil, (Madrid: Sílex, 2018), pp. 497-500.

iconography that Juan de Flandes applied to the *Polyptych of Isabella the Catholic*.³ The analysis of the preserved panels pointed out several books that could be linked with the apprenticeship of Juan de Flandes (pp. 51-53), and leaves a complete resumé of English bibliography on his artistic production.

The third study by Miquel Àngel Herrero-Cortell and Isidre Puig Sanchis defines the formal and technical characteristics of the Spanish origin copies of 'Ecce Homo' iconography by Bout's workshop. The authors map all the known versions of this panel from the Iberian Peninsula and emphasize the features of those devotional images, concluding that 'not all the works that came from Flanders to Spain were of high quality' (p. 72).

An essay by José Juan Pérez Preciado about Jan Gossaert's *Deesis* copy from the Ghent Altarpiece defines when the painter could visit Van Eyck's work to make a copy of the God, Holy Virgin and St. John Baptist's portraits. The research examines documents transcribed and published in 1930 by Zarco Cuevas (p. 82), analyzes the panel's stay in the El Escorial and reveals the existence of lateral panels that completed the artwork. The way in which the author reasoned about the history of Gossaert's *Deesis* opens many new research questions to answer in future studies.

The fifth essay, an example of teamwork between Laura Alba, Lorne Campbell, Hélène Dubois and José Juan Pérez Preciado unifies technical and historical studies and compare copies of Flemish primitives by Michiel Coxcie for Philip II. Gathering together different research methods and conclusions from their previous studies, the authors remark the role of Mary of Hungary as a possible commissioner of multiple excellent copies that were sent to the Spanish court (p. 98).

Astrid Harth studying three Titian's paintings from the collection of Charles V in Yuste analyzes their significance as sacred images. The author remarks that those compositions are strongly linked with the Byzantine's icons and the Flemish iconography of Man of Sorrows and Mater Dolorosa. The author clarifies the structure of the altarpiece formed by Titian's and Coxcie's artworks that the emperor had in Yuste (p. 108).

The seventh study by Almudena Pérez de Tudela analyzes the portrait of Philip II after the battle of Saint Quentin with its multiple versions by Antonio Moro and his followers. In addition, this research explains the circumstances of the commission of all the effigies from the same model. The author describes how relevant was the portrait as a part of Habsburgs portrait's galleries and how follower painters adapted Moro's composition to create the image of power.

Marie Grappasonni studies Marcelus Cofferman's biography and the presence of his artworks in the Spanish market. She remarks the most relevant copies of compositions of Flemish masters that came out from Coffermans' workshop and arrived in the Iberian Peninsula, among them models of Annunciation, Immaculate Conception, Deposition of Christ and Holy Family.

³ Even if the study uses term *Retablo*, I consider more appropriate the term *Polyptych*, as explained by Miguel Àngel Zalama. M. A. Zalama, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA arte*, LXXIV, 2008, pp. 59-62.

The following study by Macarena Moralejo Ortega studies the spreading of Federico Zuccari's composition from the Church of Annunziata in Rome. The author reveals the Renaissance roots of the design and the relevancy of its iconological meaning (pp. 150-153). This research clarifies to the reader the different mediums (drawings, sketches, engravings) used across the Early Modern Time to emulate original compositions.

An essay by Ana Diéguez-Rodríguez narrates the story of Michel Coxcie's *Crucifixion* from Alseberg (p. 164) and its success in Flanders (according to Van Mander). The author gathers the Ollero Butler information, who identified it in the Cathedral of Valladolid. She suggests the lack of impact of this composition on the documented *Calvary* painted by Hendrick de Clerck for the Church of Saint-Josseten-Noode in Brussels. Despite the allusion to the Coxcie's *Crucifixion* made by the providers of this church, when they requested the support of the Archduchess to finish the altarpiece, saying that the De Clerck's composition was a copy from the Coxcie's at Alseberg.

A chapter by Ángel Rodríguez Rebollo presents a hypothesis on the interior decoration of the prince's apartments in the Alcázar in Madrid in the XVIIth century. He suggests that the prince's apartment was the scenography for the most relevant painting of Velazquez, *Las Meninas*, where he reproduced copies of Juan Bautista Martínez del Mazo after Rubens originals (p. 184).

The following study by the editor David García Cueto analyzes copies after Rubens in the collection of Patrimonio Nacional in Spain. He points out that the fascination of Rubens' art in the Spanish Monarchy did not end in the XVIIth century but formed part of the visual legacy of the Kingdom (p. 199). In addition to the well-known copyist Juan Bautista Martínez del Mazo, the author identifies many other anonymous copyists of Ruben's compositions who worked in the Escorial.

The essay by Manuel García Luque conducts a research on copies after Rubens and Van Dyck in Granada. His study explains the journey of models to Southern Spain and the artistic activity of Alonso Cano. In addition to the study, the author prepared two interesting appendixes that collect information on the copies indicating possible patrons and ways of reception (pp. 220-230), helpful work for future research.

The final essay by the other editor of the book, Eduardo Lamas, studies Miguel Manrique's career, a Rubens disciple, globetrotter, active in Genova and Malaga. The author uses the term 'interpretative copy' (p. 235) to highlight the importance of the painter's invention while reproducing Rubens composition. Moreover, this research reveals how the act of copying was not only a commercial practice for artists in the Early Modern Time, but a spreading channel of visual culture across the world.

This publication may help academics with copies in any historical period since the volume coordinates different profiles, approaches, and methods. As mentioned before, artists and paintings are analyzed in detail. Those case studies have the pivotal skill to open research questions about the practice of reproducing

masterpieces in the past. All the authors confirm that Art History does not need to focus only on great masters' artworks because copies are essential documents of their cultural impact on society.

Oskar Jacek Rojewski⁴

Universitat Jaume I – University of Silesia

October, 2021

⁴  <http://orcid.org/0000-0001-7593-8747>

El palacio real de Valladolid y la ciudad áulica, Javier Pérez Gil (coord.), *Dossier Ciudades*, 6 (Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, 2021), 192 páginas (ISBN: 978-84-1320-144-3)

Javier Pérez Gil coordina este número monográfico de la revista que el Instituto Universitario de Urbanística de Valladolid dedica al antiguo palacio Real de la ciudad y lo que supuso su ubicación en la plaza del antiguo convento de los dominicos de San Pablo para el urbanismo vallisoletano. No es el primer monográfico que este profesor de la universidad técnica vallisoletana de arquitectura articula dentro de la revista *Dossier Ciudades*. En 2016, el número 2 de esta publicación periódica fue dedicado exclusivamente a los "Reales Sitios Vallisoletanos", donde Pérez Gil desarrolla todo un discurso sobre lo que supuso la instalación de la corte en el Valladolid de 1601 a 1606, la necesidad de crear nuevos espacios y edificios, y adaptar los que ya había para dar acomodo a toda la logística derivada de las necesidades de la corte de Felipe III. La ciudad se adapta, pero también lo hace todo el entorno y sus lugares aledaños, para dar respuesta a esas necesidades derivadas de la presencia continua de los reyes en Valladolid.

En esta ocasión Pérez Gil no está solo. Ha contado con las ponencias impartidas en el marco de la jornada que lleva el mismo nombre que este monográfico y que tuvo lugar el 18 de septiembre de 2020 en el que fuera el antiguo Palacio Real de Valladolid. Encuentro auspiciado por el Instituto Universitario de Historia "Simancas", el Instituto Universitario de Urbanística, ambos vinculados a la Universidad de Valladolid, por la IV Subinspección General del Ejército y por el Ayuntamiento de la ciudad. El resultado es esta monografía de autoría compartida. Al palacio Real vallisoletano levantado a principios del siglo XVII le acompañan los prolegómenos de la arquitectura palaciega en la ciudad en el siglo XVI, con la presencia de la corte de Carlos V y, en especial, la de Isabel de Portugal, que favoreció las renovaciones de edificaciones civiles que fueron necesarias para dar acomodo a tan ilustres visitantes. La residencia de Francisco de los Cobos y María de Mendoza en la "Corredera de San Pablo" y la repercusión que tuvo su solución arquitectónica, tanto en planta como en alzado, para la arquitectura palaciega de la ciudad, es explicada tanto por Sergio Ramiro Ramírez como por Luis Vasallo Toranzo. El primero, que acaba de presentar su monografía sobre el secretario de Carlos V¹, fruto de su tesis doctoral, explica como Cobos y su mujer supieron advertir la importancia de contar con apartamentos regios dentro de sus diferentes palacios urbanos y suburbanos para acomodar de forma holgada a los monarcas durante sus traslados por el territorio, y como su inversión económica en estos

¹ Sergio Ramiro Ramírez, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, (Madrid: CEEH, 2021).

edificios se tradujo en una importante ventaja a la hora de contar con prebendas y privilegios para su familia. Vasallo Toranzo, por su parte, desgrana de forma magistral la figura de Luis de Vega en la difusión de un modelo palaciego que parte, precisamente, del que realiza para Luis de los Cobos y su mujer María de Mendoza en Valladolid. Los datos documentales que aporta respecto a los señores acomodados vallisoletanos reclamando al maestro de obras seguir el esquema de fachada y estructura que había planteado en la casa del secretario son elocuentes de lo que tuvo que suponer el palacio de la "Corredera de San Pablo", y la visión de un Valladolid en armonía urbanística a finales del siglo XVI. Una ciudad, por tanto, áulica en su concepción, que podía competir perfectamente con lo que era Madrid a mediados del siglo XVI. Por eso, no extraña que fuera el antiguo palacio del secretario de Carlos V el elegido como representativo del poder del monarca en la ciudad. Este cambio de sede de la corte, que podría alentarse precisamente por este ordenamiento urbano en torno a los espacios necesarios para el manejo de los asuntos del Estado, tiene otra implicación simbólica directamente relacionada con el valido de Felipe III, el duque de Lerma. Adolfo Carrasco introduce su figura en torno a la idea de soberanía y forma de gobierno, tal como era concebida a finales del siglo XVI. En su texto, Carrasco, recopila todas aquellas voces críticas con la figura del poder del valido en ese momento. Su inclusión en esta monografía dedicada al urbanismo del Valladolid de la corte, ratifica la estrategia de Lerma, donde él, como representante del rey, y por tanto el que ejercía el gobierno de facto, contaba con un espacio hecho a su medida, fuera de la tradición de los Sitios Reales de Madrid, Toledo o Granada. Valladolid era de nuevo cuño y, por tanto, el lugar desde donde se gobernaban los territorios de la corona bajo la tutela de Lerma, aspecto que Peter Paul Rubens supo captar y representar de forma inigualable en el *Retrato ecuestre del duque de Lerma* que le hace en Valladolid en 1603.

Lamentablemente, lo efímero de la presencia de la Corte en Valladolid (1601-1606), a pesar de impulsar un espíritu renovador del urbanismo de la ciudad, decayó de forma muy acentuada en los siglos siguientes. Pérez Gil completa la historia del palacio real en esos siglos, viendo su evolución adaptándose en el siglo XVIII y XIX, tanto los espacios interiores como la regia fachada. Los planos del siglo XVIII aportados por el autor procedentes del Archivo de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli son muy elocuentes de su distribución y espacio. Pérez Gil no se conforma con ello y lleva al lector hasta los cambios del siglo XIX y la gran transformación del edificio a finales de ese siglo para albergar la Capitanía General.

Es este siglo XIX, lleno de avatares históricos, entre la ocupación francesa y la desamortización, el hilo conductor elegido por Félix Labrador Arroyo para explicar cómo los bienes expropiados al clero sirvieron para mejorar las dotaciones de los sitios reales vallisoletanos. El desglose de las tablas donde se explican los bienes de cada uno de los conventos de las órdenes desamortizadas en la ciudad y su computo, aporta datos concisos del beneficio económico que, al menos, para los sitios reales tuvo la desamortización en la ciudad y sus alrededores.

Este monográfico se convierte, junto con los estudios de Urrea (1975, 1988 y 2003), Rivera Blanco (1981) y Pérez Gil (2006, 2008 y 2016), en otro libro

imprescindible para evocar el Valladolid cortesano de los primeros años del siglo XVII bajo el valimiento del duque de Lerma.

Ana Diéguez Rodríguez²

Instituto Moll
Universidad de Burgos
Octubre 2021

²  <http://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

Vicente Lleó Cañal (1947-2021), historiador del arte, profesor de la Universidad de Sevilla y miembro de la Real Academia de la Historia.

Acabo de enterarme, por llamada telefónica de mi amigo y compañero Fernando Marías, que ha fallecido en Sevilla don Vicente Lleó Cañal. Me piden unas palabras de recuerdo sobre Vicente quien, con su mujer Santu, fue uno de mis amigos más señalados de los que he tenido en la ciudad de Sevilla, junto con Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio y Alfredo Morales, por no contar los ya fallecidos hace tanto tiempo, como Miguel Serrera Contreras. La lectura de su libro *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*, publicado por la Diputación Provincial de Sevilla en 1979, me convenció de su profunda erudición, de su modo de escribir sobrio, pero a la vez, de su exquisita elegancia y de su propia personalidad, igualmente exquisita y elegante. Fue un auténtico señorito sevillano, en el mejor sentido de la palabra. Vicente se jactaba de su relación con la Real Maestranza de Caballería en Sevilla, y poseía una jaca andaluza que cuidaba con cariñoso mimo. Era muy ocurrente, te divertía y admiraba al mismo tiempo su modo de conversar entre amigos, pues mezclaba amenidad con mimoso cariño, que aumentaba su modo sevillano de pronunciar las palabras. No se me olvidará en la vida lo que nos sucedió una vez cuando estábamos en la villa de San Lorenzo el Real de El Escorial, creo que con Fernando Marías, Agustín Bustamante y el arquitecto don Luis Cervera Vera, con motivo de algún congreso relativo a la historia de la arquitectura, si no me falla la memoria. Vicente se torció un tobillo, torcedura que le causó bastante dolor. Estábamos tomando un café en la terraza de un bar junto al Real Monasterio y el camarero que se prestó a ayudar a Vicente, resultó que, además de camarero, era un buen quiropráctico, pues le aplicó al tobillo y al pie un rápido masaje que le alivió y le quitó el dolor inmediatamente. Don Luis Cervera nos prometió que, cuando volviéramos a Madrid, él nos invitaría a un almuerzo en un buen restaurante, pero luego, o se le olvidó la promesa o no cumplió su palabra.

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

Arnout Balis (1952-2021), historiador del arte, profesor en la universidad de Amberes y de la Vrij Universiteit de Bruselas, editor responsable del *Corpus Rubenianum* en Amberes.

El equipo editorial de *Philostrato* no quiere dejar de recordar en unas breves líneas a quien fue uno de los referentes más importantes para el estudio de la producción de Peter Paul Rubens de los últimos treinta años en Europa. Estas líneas sólo son un prólogo al texto que el Dr. Matías Díaz Padrón quiere dedicarle, pero que por razones ajenas a su voluntad no pudo tener preparado para este número.

El inesperado y repentino fallecimiento el 6 de septiembre de uno de los historiadores del arte flamenco del siglo XVII más importantes en Europa, deja un importante vacío. Sus investigaciones en torno a Rubens y toda su escuela, y su labor como editor jefe de uno de los proyectos más ambiciosos y coherentes que se han planteado para el estudio sistemático de la producción de uno de los pintores más trascendentales de la historia del arte europeo del siglo XVII, el *Corpus Rubenianum*, explican la conmoción vivida entre los especialistas en la materia. La respuesta ha sido unánime en cuanto se ha sabido la noticia. Todos hemos lamentado su muerte, pero no sólo por su gran valía como profesional e historiador del arte, sino, sobre todo por la generosa personalidad de Arnout Balis. En él siempre destacó su sentido acogedor y su facilidad de trato. Todos los que hemos tenido la ocasión de tratarle coincidimos en su bondad de espíritu y sus profundos conocimientos que no dudaba de compartir.

Su pérdida es muy sentida, pero su legado perdurará gracias a las nuevas generaciones de historiadores del arte flamenco del siglo XVII que él formó y alentó, y que, sin duda, seguirán los pasos de tan generoso y singular maestro. Descanse en paz.

Equipo editorial de *Philostrato*
Madrid, diciembre 2021

Juan Carlos Ruiz Souza (1969-2021), historiador del arte, profesor titular de Universidad Complutense.

Inició sus estudios superiores en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, aunque pronto solicitó el traslado a la Universidad Autónoma. Más allá de un interés personal por la práctica constructiva, la idea que siempre defendió de la arquitectura no como un fin en sí mismo sino como espacio de integración de todas las artes, lo condujo de forma natural hacia el mundo de la Historia del Arte. En la UAM se licenció, en 1992, y se doctoró, en 2000, con la tesis titulada *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis*, realizada bajo la dirección del Prof. Isidro Bango Torviso, a quien siempre reconoció como su maestro. Y fue allí, también, donde desarrolló su primera etapa como docente dentro del Departamento de Historia y Teoría del Arte, labor que ejerció hasta su incorporación, en 2006, al Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid.

Como profesor, llevó a las aulas su naturaleza vital y carácter entusiasta. Para él, dar clase era mucho más que impartir materia. Era lograr que los estudiantes se vinculasen emocionalmente con las obras trascendiendo a la toma indiscriminada de datos. Era generar en ellos, la necesidad del conocimiento directo siempre que fuese posible. Y lo hacía predicando con el ejemplo. Ninguno de sus alumnos olvidará que, cuando la mayoría optábamos por presentar un temario en el aula el primer día de clase, él los convocaba directamente en el Museo Arqueológico para que, ya desde ese primer instante, las piezas cobraran vida, se hicieran reales más allá de su proyección plana en una pantalla. Como tampoco olvidarán sus famosos viajes a Córdoba, a Toledo, a Melque... Infatigable todavía cuando al resto ya les habían abandonado las fuerzas, todas las horas del día eran pocas para visitar siempre un monumento más, para analizar sus características, para incentivar en ellos el debate sobre sus posibles modelos o influencias.

Fértil dedicación académica que desarrolló en paralelo a su importante faceta científica. Trazó sus principales líneas investigadoras en su tesis y ahondó en ellas a lo largo de los años. El debate historiográfico sobre el Mudéjar, la Mezquita de Córdoba o la Alhambra de Granada no se entienden ya sin sus investigaciones, al igual que el Alcázar de Sevilla o la Sinagoga del Tránsito. Solo, o en compañía de destacados académicos, firmó textos en los que prestó atención a los artistas (Ysambart o Juan de Flandes) y a los promotores (Muhammad V, Pedro I, Alfonso X, incluso, últimamente, Alfonso el Magnánimo), a los lugares de memoria de los monarcas castellanos (Monasterio de Las Huelgas de Burgos o las Capillas Reales bajomedievales), tanto como a los grandes espacios de representación áulica a un lado y otro de la frontera, acuñando términos que hemos asumido como clásicos como el que apelaba a la "reinteriorización" de la Corona de Castilla o el de la "convergencia evolutiva" de las formas. Humanista a la antigua usanza, buscó los argumentos en disciplinas

tan dispares como la cristalografía y el estudio de los fractales, que le llevaron a entender los diseños de la cerámica andalusí; la teoría de la atomización y de la accidentalidad del teólogo sufí al-Baqillani como fundamento teórico de las cúpulas de mocárabes que le permitieron redefinir funcionalmente antiguos espacios palatinos nazaríes; o, adoptando un término propio de la literatura, abordó el tema de las arquitecturas aljamiadas, para explicar los distintos niveles de asimilación artística entre Castilla y Al-Andalus a lo largo de la Edad Media. Director de varios proyectos de investigación del Plan Nacional, su trayectoria recibió el justo reconocimiento no solo a nivel nacional, sino también internacional.

Firme defensor de todo aquello en lo que creía, su compromiso con la Historia del Arte le llevó a ser vocal en la Junta Directiva del CEHA, del mismo modo que asumió con responsabilidad la no siempre grata tarea de gestión universitaria desde sus cargos como Secretario Académico del extinto Departamento de Historia del Arte I, y primer subdirector del actual de Historia del Arte, además de por su pertenencia a la Junta de Facultad y Claustro de la Universidad Complutense de Madrid. Y siempre, en todo lo que hacía, con una sonrisa. Con la sonrisa de quien estaba convencido y defendía la bondad de la vida.

Aunque poco a poco los estudiantes dejen de preguntar por los pasillos por “los apuntes de Souza”, la lectura de sus trabajos seguirá siendo obligatoria para las futuras generaciones de historiadores del arte. Porque pese a que nunca lo quiso reconocer, también él se convirtió en maestro. Y su magisterio permanecerá presente a través de sus publicaciones y a través de la labor de toda una serie de discípulos que aprendieron los rudimentos de la investigación bajo su tutela, a los que dirigió tanto como acompañó en sus tesis doctorales y quienes continúan en la actualidad con su herencia, científica y humana, en los departamentos de Historia del Arte de distintas universidades españolas.

Trabajador incansable, compañero generoso, amigo incondicional..., descansa en paz.

Marta Poza Yagüe
Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte