



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 14 - Año 2023

Número 14, diciembre 2023

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Carmen Abad Zardoya, Universidad de Zaragoza

Pilar Díez del Corral Corredoira, Universidad Nacional a Distancia, Madrid

Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid

José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Javier Pérez Gil, Universidad de Valladolid

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

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Diseño: Pepe Moll

Maquetación: Cristina López Guiamet

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte

c/ Marqués de la Ensenada 4, 1º

28004, Madrid (España)

Tlf.: 0034 699 54 29 00

e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

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

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Peter Paul Rubens, *La Asunción de la Virgen* (detalle), 1626

Amberes, Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, © CC-BY KIK-IRPA, Brussel (Belgium), [cliché X044239]

Índice

Artículos:

- Tussen Caravaggio en Rubens: de stilistische veelzijdigheid van Theodoor Rombouts in een drietal schilderijen uit 1634 5
Por Lucy Nardine Geurts
- La dispersión de la serie pictórica del Salón de Reinos y su fortuna museográfica durante los primeros años del Real Museo de Pintura y Escultura (1635-1838) 23
Por Manuel Gago Rodríguez
- Una alegoría barroca antiislámica: la Iglesia triunfante con la Herejía y un cautivo turco a sus pies, de Antonio Palomino a Dionís Vidal 47
Por Iván Rega Castro

Varia:

- Los medallones báquicos del Museu Nacional d'Art de Catalunya 71
Por Saray García Martínez
- Nuevas propuestas de identificación de retratos de corte de los siglos XVII y XVIII del Museo del Prado 91
Por Eduardo Puerto de Mendoza
- Una guirnalda devocional de Antonio Ponce en la colección de la Universidad de Navarra ... 113
Por Manuel Vilches Morales, José Javier Azanza López
- La Virtud como alegoría de las Virtudes Cardinales 133
Por María Montesinos Castañeda

Reseñas:

- Pilar Diez del Corral Corredoira: Ana Diéguez-Rodríguez y Ángel Rodríguez Rebollo, *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artists, Collections and Friendship in Europe, 1500-1900*, (Turnhout: Brepols, 2022) 147
- Adrián Noguera Manzano: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (coord.), *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*, (Granada: Editorial Comares, 2023) 150
- Maria Cruz De Carlos Varona: Julián Hoyos Alonso y María José Zaparaín, (eds.), *Mujeres, Arte y Patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, (Gijón: Trea, 2023) 153
- Frank Ejby Poulsen: Report conference: Court Culture Exchanges between the Courts of the Iberian Peninsula and the Habsburg Netherlands (15th-16th centuries); October 25-27, 2023 155

Tussen Caravaggio en Rubens: de stilistische veelzijdigheid van Theodoor Rombouts in een drietal schilderijen uit 1634

Entre Caravaggio y Rubens: la versalidad estilística de Theodoor Rombouts en tres pinturas de 1634

Lucy Geurts*

Independent researcher, MA♦

Samenvatting: Doorgaans wordt gesteld dat Theodoor Rombouts (1597-1637) zou zijn overgegaan op de stijl van Peter Paul Rubens nadat het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden omstreeks 1630 was gepasseerd. Na bestudering van een drietal uiteenlopende schilderijen uit 1634, *Drinkscene met Bacchus* uit de voormalige Luigi Koelliker collectie, *De triktrakspelers* uit het North Carolina Museum of Art in Raleigh en *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* in de Sint-Jacobskerk in Antwerpen, blijkt Rombouts stijlverandering niet zo gelijkmatig als gewoonlijk beschreven, maar vooral onderhevig aan genre en bestemming. Hierbij ging Rombouts eclectisch te werk om zijn positie op de Antwerpse kunstmarkt te versterken. Hierdoor kan men niet spreken van een lineaire stilistische ontwikkeling van caravaggist naar de meer

* Een bijzondere waardering wens ik te richten naar dr. Edwin Buijsen, wie ik zeer erkentelijk ben voor zijn expertise, ondersteuning en enthousiasme tijdens het schrijven van dit artikel.

♦ **Sobre la autora:** Lucy N. Geurts es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Católica de Lovaina desde 2018, y tiene un master de especialización en conservación artística y cultural por la Universidad de Amsterdam (2020). Trabaja como historiadora del arte independiente y se ha especializado en los maestros flamencos y neerlandeses del siglo XVII, con especial interés por la investigación estilística, y el arte en papel del comienzo de la Edad Moderna. **On the author:** Lucy N. Geurts obtained a master's degree in Art History at the KU Leuven (2018) and a master's degree in Curating Art and Cultures at the University of Amsterdam (2020). She has been working as an independent art historian since and is specialized in seventeenth-century Dutch and Flemish masters, with a particular interest for stylistic research, and early modern works of art on paper.

"Rubeniaansche manier". Vanuit deze gedachtegang dient de chronologie van zijn gehele ongedateerde oeuvre opnieuw te worden onderzocht.

Sleutelwoorden: Theodoor Rombouts; Caravaggisme; Antwerpen; Rubens; Kunstmarkt; Stijl; 17e eeuw.

Resumen: En el sur de los Países Bajos, la popularidad del estilo caravaggesco alcanzó su punto álgido entre 1620 y 1630. Estudios anteriores afirmaban que, después de 1630, Theodoor Rombouts (1597-1637) se distanció considerablemente de sus anteriores influencias caravaggescas y adoptó el estilo de Rubens para ganarse el favor de la élite de Amberes. Sin embargo, tras estudiar tres de los cuadros de Rombouts de 1634: *Alegres bebedores con Baco*, de la antigua colección Luigi Koelliker, *Los jugadores de backgammon* del North Carolina Museum of Art en Raleigh y *Las bodas místicas de Santa Catalina* de la iglesia de Santiago de Amberes, se puede argumentar que esta suposición no es del todo correcta y el uso de un estilo concreto, o la fusión de ambos, por parte de Rombouts estaba sujeto al género y a la clientela a la que se dirigía. El pintor se guiaba por los beneficios económicos y publicitarios de sus composiciones. Dado que pintó simultáneamente en ambos estilos, más caravaggista o más rubeniano, el enfoque de Rombouts puede calificarse de ecléctico. En sus composiciones realiza un ensamblaje consciente de las principales tendencias artísticas del caravaggismo y de las propuestas de más éxito de la "escuela de Rubens". Por lo que no se puede hablar de forma clara de un desarrollo estilístico lineal en su producción, lo que lleva a replantearse la cronología dada a muchas de sus obras.

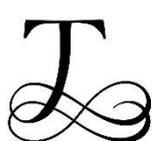
Palabras clave: Theodoor Rombouts; Caravaggismo; Amberes; Rubens; Mercado artístico; estilo Barroco; Siglo XVII.

Between Caravaggio and Rubens: the stylistic versatility of Theodoor Rombouts in three paintings from 1634

Abstract: In the Southern Netherlands, the popularity of the Caravaggesque style peaked between 1620 and 1630. Previous studies stated that, after 1630, Theodoor Rombouts (1597-1637) distanced himself from his earlier Caravaggesque influences significantly and adopted Rubens' style in order to gain the favour of the Antwerp elite. However, after studying three of Rombouts paintings from 1634, *Drinking Scene with Bacchus* from the former Luigi Koelliker collection, *The Backgammon Players* at the North Carolina Museum of Art in Raleigh and *The Mystic Marriage of St. Catherine* at the St. James Church in Antwerp, it can be argued that this assumption is not entirely correct and that Rombouts use of a particular style, or fusion thereof, was subject to genre and targeted clientele, in which he was guided by financial and publicity gains. Since he produced paintings in both styles simultaneously, Rombouts' approach can be described as eclectic: a

conscious assemblage of the main artistic trends of Caravaggism and popular hallmarks of the 'Rubens school'. As one cannot speak of a clear linear stylistic development, the chronology of many of his undated paintings may have to be revised.

Keywords: Theodoor Rombouts; Caravaggism; Antwerp; Rubens; Art market; Style; Baroque; 17th century.



Theodoor Rombouts (1597-1637) wordt beschouwd als één van Antwerpens meest gerenommeerde caravaggistische schilders. Nadat het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden omstreeks 1630 was gepasseerd, zou Rombouts zijn overgegaan op de stijl van Peter Paul Rubens (1577-1640) om zo in de gunst te blijven bij de Vlaamse kopers¹. Deze verandering van "het donkere Caravaggio-koloriet naar de meer decoratieve en meer heldere kleuren van de Rubeniaansche manier [was] trouwens de eenige logische en vanzelfsprekende evolutie"². Althans, dit is de lineaire stijlontwikkeling die doorgaans in de literatuur over Rombouts wordt geschetst aan de hand van zijn erkende oeuvre, bestaande uit een veertigtal werken waarvan zeventwintig gesignd en slechts zeven gedateerd³. Bijzonder is dat drie hiervan zijn vervaardigd in 1634: *Drinkscene met Bacchus*, *De triktrakspelers* en *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina*. Nog opvallender zijn de onderlinge verschillen: de schilderijen lopen niet alleen uiteen in onderwerp, formaat en opdrachtgeverschap, maar evengoed qua penseelvoering, coloriet en stijl. Aan de hand van dit drietal schilderijen, wil ik in dit artikel aantonen dat Rombouts stijlverandering niet zo gelijkmatig was als gewoonlijk wordt beschreven en dat zijn benadering beter is te omschrijven als eclectisch. Hierbij beriep Rombouts zich in 1634 op een breed scala aan beeldmotieven en stijlen die hij naar eigen believen toepaste, resulterend in schilderijen waarbij hij zich de ene keer meer toelagde op de stijl van één bepaalde meester, Caravaggio of Rubens, terwijl in andere werken deze moeiteloos samensmolten. Met deze verscheidenheid in aanbod wilde Rombouts zijn positie op de Antwerpse kunstmarkt versterken.

Rombouts schildersloopbaan kan met enig voorbehoud worden gereconstrueerd. Zeker is dat hij op 2 juli 1597 werd gedoopt in de Antwerpse

¹ C. Braet, "Is er nog leven naast Rubens? Vlaamse kunstenaars in het spoor van Caravaggio", *Vlaanderen*, 56, (2007), pp. 213-214; H. Vlieghe, "Rombouts, Theodoor", in *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, 26, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), p. 747.

² D. Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 2, (1935), p. 175 en pp. 185-186.

³ Deze aangenomen lineaire stijlevolutie werd onder andere recentelijk beschreven in tentoonstellingscatalogi: *Utrecht, Caravaggio and Europe*, red. B. Ebert en L. M. Helmus, (Utrecht: Centraal Museum, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, 2018), p. 280; *Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, red. J. Tátrai en Á. Varga, (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019), p. 170, cat. 26; *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*, red. F. Van Dam, (Gent: Museum voor Schone Kunsten, 2023), p. 32, (Deze visie wordt elders genuanceerd). Voor meer informatie aangaande Rombouts erkende oeuvre: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 28.



Afb. 1. Paulus Pontius naar Anthony van Dyck, *Theodoor Rombouts*, na 1645, gravure. Londen, British Museum (inv. nr. 1863,0509.877). © The Trustees of the British Museum.

Onze-Lieve-Vrouwekathedraal en in 1608 in de leer ging bij de verder onbekende Francoys van Lanckvelt (†1638/1639). Vanwege stilistische overeenkomsten in zijn vroege oeuvre wordt echter aangenomen dat Rombouts een gedeelte van zijn leertijd doorbracht bij Abraham Janssens I van Nuysen (1567-1632)⁴. Omstreeks 1616 zou Rombouts zijn geboortestad hebben verruild voor Rome, waar hij pas in 1620 wordt gedocumenteerd als woonachtig in de parochie van de "Sant'Andrea delle Fratte"⁵. Het is in Italië dat Rombouts voor het eerst direct kennis maakte met de schilderijen van Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) en furore maakte met werken geïnspireerd op diens stijl⁶. Hiertoe behoorden onder meer een sterk

⁴ Voor meer informatie aangaande Rombouts eerste levensjaren en schildersopleiding: Roggen, "De chronologie der werken", pp. 175-190; G. J. Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti: Artists' Careers in an International Perspective", in *Rubens, Van Dyck and the Splendour*, tent. cat., 2019, pp. 38-55; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 16, pp. 63 e.v.

⁵ *Sinners and Saints, Darkness and Light. Caravaggio and his Dutch and Flemish Followers*, red. D. P. Weller, (Raleigh: North Carolina Museum of Art, Milwaukee: Milwaukee Art Museum, Dayton: The Dayton Art Institute, 1998), p. 181; Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti", pp. 38-55; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 16. Voor een uiteenzetting van Rombouts verblijf te Italië: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 53 e.v.

⁶ Hoewel in de zeventiende eeuw Caravaggio's invloedrijke *Madonna met de Rozenkrans* in het Kunsthistorisches Museum, Wenen, aanwezig was in Antwerpen, is het niet aannemelijk dat Rombouts deze heeft gezien vooraleer hij naar Rome vertrok. Het schilderij werd immers ergens tussen 1619 en 1625 geplaatst in de Antwerpse dominicaner Sint-Pauluskerk – een periode waarvan doorgaans wordt aangenomen dat Rombouts zich in Italië bevond. I. Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow: New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Rubens en de Nederlanden, 55, (2004), p. 356.

chiaroscuro, een strakke inkadering, een hoge mate van naturalisme en gedramatiseerde, dynamische composities⁷.

In Rome kon Rombouts op diverse manieren in aanraking komen met caravaggistisch werk. Allereerst waren eigenhandige schilderijen van Caravaggio te bestuderen in diverse kerken en privécollecties⁸. Daarnaast werden talrijke replica's naar zijn werk vervaardigd: Caravaggio genoot veel navolging onder kopiïsten die hun verkoopsucces op de Romeinse kunstmarkt probeerden te vergroten door in te spelen zijn populariteit⁹. Vermoedelijk liet Rombouts zich echter bovenal inspireren door de werken van andere caravaggisten. In het bijzonder dienen hier de genretaferelen van Bartolommeo Manfredi (1582-1622) te worden genoemd¹⁰. Deze Italiaanse meester geldt als een belangrijk voortzetter van de artistieke nalatenschap van Caravaggio na diens gedwongen vlucht uit Rome in 1606¹¹. Manfredi's genretaferelen betreffen gewoonlijk voorstellingen met één of meerdere figuren ten halve lijve, dikwijls muzikanten, vrolijke drinkers of andere herbergscènes met volkse typen, waarin Caravaggio's onderwerpen, stijlelementen en beeldmotieven op een repetitieve manier werden uitgewerkt. Deze formule, ook wel de 'manfrediana methodus' genoemd, bleef een lange tijd invloedrijk op Rombouts oeuvre wat betreft onderwerp, coloriet en compositie¹².

Na enkele jaren te zijn verbleven in Rome en Florence, keerde Rombouts huiswaarts. In februari 1625 werd hij geregistreerd als meester-schilder in het St. Lucasgilde en in korte tijd groeide Rombouts artistieke en

⁷ Kenmerken die overigens goed aansloten op zijn artistieke vorming onder Janssens. In het bijzonder dient Janssens gebruik van lokale kleuren en een sterk *chiaroscuro* te worden onderstreept, waarmee hij de sculpturale kwaliteiten van zijn figuren wist te versterken, evenals diens veelvuldige gebruik van motieven uit de Hellenistische, Romeinse en de Italiaanse Renaissance kunst. Eenzelfde toepassing treft men aan in Rombouts vroege werk. *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 63 e.v.; H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, (New Haven: Yale University Press, 1998), pp. 20-21.

⁸ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 47.

⁹ P. Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008), p. 38. De Romeinse kunstmarkt was in de vroege zeventiende eeuw uiterst competitief. Schilders afkomstig uit allerlei Europese streken waren vertegenwoordigd en probeerden hun eigen artistieke stempel achter te laten, onder meer door het vergaren van prestigieuze opdrachten. Dit lukte slechts een klein gedeelte: in praktijk moest het merendeel van de schilders zich tevreden stellen met de vervaardiging van een breed scala aan goedkope schilderijen bedoeld voor de vrije markt. Zo werden enerzijds werken geproduceerd als serieproduct, waarbij een bepaalde compositie of thematiek meermaals werd herhaald. Anderzijds vond het kopiëren van geliefde schilderijen op grote schaal plaats, waarbij werk van beroemde meesters bijzonder geliefd was. Hierbij was het belangrijk dat het prototype zich bevond in een "semi"-openbare ruimte en de originele maker populair was onder het grote publiek. Voor meer informatie aangaande het kopiëren van schilderijen op de zeventiende-eeuwse Romeinse kunstmarkt: Cavazzini, *Painting as Business*, in het bijzonder: pp. 4-5, 26-27, 30, 38, 111-114, 120 en 123.

¹⁰ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 69. Naast Manfredi wordt ook de Utrechtse Caravaggist, Dirck van Baburen (ca. 1594/1595-1624), aangehaald als een belangrijke inspiratiebron voor Rombouts. *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 34. Ook leermeester Janssens had grote invloed op Rombouts caravaggistische stijl: Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow", p. 338; H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, pp. 20-21.

¹¹ V. Manuth en *Utrecht and the International Caravaggesque Movement*, L. M. Helmus red., (Parijs: Paris Tableau, 2014), pp. 11-13.

¹² *Sinners and Saints*, tent. cat., 1998, p. 181; Manuth, et. al., *Utrecht and the International Caravaggesque Movement*, pp. 11-13. De verwijzing naar de stijl als de "Manfrediana methodus", is afkomstig van Joachim Sandrart. Voor de invloed van Manfredi op de noordelijke caravaggisten, zie: *Theodoor van Loon (ca. 1582-1649): Een caravaggist tussen Rome en Brussel*, S. Van Sprang red., (Brussel: Bozar, Luxemburg: Musée National d'histoire et d'art, 2018), pp. 62-64.

maatschappelijke status binnen Antwerpen aanzienlijk¹³. Zijn succesvolle positionering op de kunstmarkt was tweeledig. Allereerst wist Rombouts op creatieve wijze in te spelen op de grote vraag naar caravaggistische genretaferelen, waarbij de "manfrediana methodus", met haar opvallende lichtdonker contrasten, repetitieve opbouw van compositie en doorgaans humoristische figuren, de gelegenheid gaf om naam te maken met een herkenbaar type schilderij¹⁴. Het toeleggen op genrestukken en het werken voor de vrije markt zijn dientengevolge belangrijke gegevens voor Rombouts ontvankelijkheid voor de stijl. Met succes creëerde hij een monopolie als caravaggistisch genrespecialist in Antwerpen dat ook na zijn dood werd erkend: in de *Iconographie* van Anthony van Dyck (1599-1641) staat Rombouts gevolgdijk vermeld als "*Pictor Humanarum figurarum Antverpiae*" (afb. 1)¹⁵. Ten tweede was Rombouts succes op de kunstmarkt gedeeltelijk te danken aan invloedrijke Vlaamse opdrachtgevers die hij kort na terugkeer aan zich wist te binden¹⁶. Hierdoor beslaat het resultaat van Rombouts inspanning diverse overgeleverde caravaggistische schilderijen geproduceerd voor zowel de vrije markt als in opdracht¹⁷.

Het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden wordt gewoonlijk geplaatst tussen 1620 en 1630¹⁸. Rombouts zou ook daarna blijven inspelen op de vraag naar dergelijke werken, zoals blijkt uit *Drinkscene met Bacchus* (Courtesy of Robilant+Voena) (afb. 2) uit 1634. Het

¹³ Uit de vele bestuurlijke functies die Rombouts gedurende zijn leven bekleedde, blijkt de hoge mate van erkenning die hij binnen het Zuid-Nederlandse kunstmilieu genoot. Zo werd Rombouts in 1628 deken van de Antwerpse St. Lucasgilde, in 1629 deken van *De Violieren* en bekleedde hij in 1633 en 1634 de functie van consulator van de "Sodaliteit der getrouwden" van de Antwerpse jezuïeten broederschap. Ook Rombouts huwelijk in 1627 met de welgestelde Anna van Thielen kwam hem ongetwijfeld ten goede. Ph. Rombouts en Th. Van Lierus, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde van 1453-1615*, 1, (Antwerpen, 1872), p. 450; *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 16-22 en 27-28. Artistiek gezien genoot Rombouts ook erkenning in hoge kringen. Zo waren enkele schilderijen al tijdens zijn leven te zien in de Spaanse Koninklijke collectie. J. J. Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Nobleman", in *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, H. Vlieghe en K. Van der Stighelen red., (Turnhout: Brepols, 2005), pp. 19-20.

¹⁴ *Theodoor van Loon*, tent. cat., 2018, pp. 62-64.

¹⁵ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 32. Voor meer informatie aangaande Van Dycks *Iconographie*, de diverse oplages, evenals Rombouts plaats hierbinnen: J. Spicer, "Unrecognized Studies for Van Dyck's "Iconography" in the Hermitage", *Master Drawings*, nr. 4, 23/24, (1985-1986), pp. 537-544 en 590-594.

¹⁶ *De allegorie van het Schepengerecht van Gedele* in het Museum voor Schone Kunsten, Gent, dat werd uitgevoerd tussen 1 april 1627 en 29 april 1628 voor de Gentse Stadsmagistraat, wordt gewoonlijk aangehaald als Rombouts eerste grote opdracht. Het succes dat hij hiermee verwierf, zou hebben geleid tot meer opdrachten in Gent. Zo vervaardigde hij kort hierna meerdere werken voor de Brugse en Gentse bisschop Antonius Triest (1577-1657), die een grote voorliefde had voor caravaggistische schilderijen. Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow", p. 360; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 28 e.v. Voor meer informatie aangaande Rombouts opdrachtgevers kort na 1625: Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", pp. 179 e.v.; en *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 8-13.

¹⁷ In haar doctoraatsthesis nam Jorissen destijds 126 schilderijen op die in verband met de schilder zouden kunnen worden gebracht, waarvan een groot gedeelte bestaat uit genretaferelen "dertig muzikanten, één-en-twintig kaartspelers, vier tandentrekkers, acht keukenstukken en negen vrolijke gezelschappen". De hoeveelheid kopieën hiertussen doet vermoeden dat een gedeelte van deze werken werd geproduceerd voor de vrije markt, al dan niet met behulp van zijn atelier. I. Jorissen, *Theodoor Rombouts: Catalogue Raisonné*, doctoraatsthesis in de kunstgeschiedenis, (Utrecht: Universiteit, 1989), pp. 2-4. Deze gedachtegang lijkt opnieuw te worden bevestigd wanneer men kijkt naar het oeuvre opgenomen in de tentoonstellingscatalogus naar aanleiding van de in 2023 gehouden tentoonstelling *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*. De hierin opgenomen lijst van erkende of toegeschreven schilderijen aan Rombouts en/of zijn werkplaats is op basis van onderwerp ingedeeld, waarbij wordt aangegeven of er sprake is van samenwerkingsverbanden. Door deze verdeling komt het aantal kopieën, mede geproduceerd door zijn atelier, duidelijk naar voren. *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 250 e.v.

¹⁸ Braet, "Is er nog leven naast Rubens", p. 214; Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow", p. 356.



Afb. 2. Theodoor Rombouts, *Drinkscene met Bacchus*. Gesigneerd en gedateerd op de wijnkruik:
T.ROMBOVTS.F./1634. © Courtesy of Robilant+Voena

werk is komisch bedoeld: terwijl aan weerszijde van de tafel een confrontatie tussen twee figuren plaatsvindt, draait Bacchus zich lachend om¹⁹. De voorstelling is uitgewerkt volgens de repetitieve manfrediaanse opzet die Rombouts hanteerde in vrijwel ieder genretafereel vervaardigd tussen 1625 en 1630 – namelijk die van meerdere figuren ten halve lijve aan een tafel, al dan niet repoussoir, tegen een sobere achtergrond. Opvallend is de hoge mate van naturalisme in *Drinkscene met Bacchus*. De god, met zijn ontblootte tanden en sculpturale zongebruinde armen, is duidelijk niet gevormd naar klassieke schoonheidsidealen. Het subtiele *chiaroscuro* en lokaal kleurgebruik – Rombouts palet lijkt hoofdzakelijk te bestaan uit rood en bruintinten – zijn uitgesproken caravaggistisch. De jongen met de Italiaans aandoende baret en de wijze van belichten, een diagonale lichtbundel waardoor een schaduw in de vorm van een driehoek op de achtergrond wordt gevormd, herinneren evengoed aan Caravaggio's werk²⁰. *Drinkscene met Bacchus* vormt hiermee een natuurlijk vervolg op Rombouts genretafereelen die hij produceerde tussen 1625 en 1630. Aangezien het onbekend is of Rombouts dit werk schilderde voor een specifieke koper of produceerde voor de vrije markt, is zijn keuze

¹⁹ Deze identificatie komt mede tot stand door het panterverel, waarmee Bacchus gewoonlijk wordt weergegeven. Voor meer informatie aangaande de iconografie van dit werk: J. Bikker, G. Papi en N. Spinosa, *French Dutch and Flemish Caravaggesque paintings: Collezione Koelliker*, (Milaan: Robilant, Voena, 2005), p. 58. Voor de achterliggende betekenis van Bacchus in dergelijke werken: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 77.

²⁰ *Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, tent. cat., 2019, cat. nr. 22. Bikker et. al., *French Dutch and Flemish Caravaggesque paintings*, p. 58.

voor een caravaggistische schildertrant onduidelijk. Mogelijk is het onderhevig aan een economisch belang. Hoewel het hoogtepunt van de vraag naar caravaggistische werken in 1634 voorbij was, was deze niet geheel verdwenen. Hierdoor kon Rombouts ook na 1630 gebruik blijven maken van zijn monopolie op dergelijke genretaferelen²¹.

Hoewel het specialiseren in genretaferelen een belangrijke beweegreden was voor Rombouts toepassing van het caravaggisme gedurende zijn tweede Antwerpse periode, is het tevens een randvoorwaarde voor diens ontvankelijkheid voor andere stijlen. Het genrestuk was immers niet gebonden aan een bepaald decorum, noch aan een bepaalde stijl. Aangezien de "manfrediana methodus" zich bijzonder goed leende voor humorvolle genretaferelen, treft men deze trant veelvuldig aan in Rombouts oeuvre. Hij kon zijn schilderijen echter evengoed verrijken met andere stijlelementen. Dit gaf Rombouts de mogelijkheid om in de uitwerking mede rekening houden met de veranderende Antwerpse voorkeur en smaak naar meer weelderige barokvormen die sinds de jaren twintig van de zeventiende eeuw gaandeweg opkwam²². In het bijzonder dient hier de almaar groeiende invloed van Rubens te worden onderstreept. Rubens boekte omstreeks 1620-1630 grote successen met zijn schilderijen waarin sierlijkheid, sensualiteit en schoonheid de boventoon voerden, zoals in *De tenhemelopneming van Maria* uit 1626 dat zich bevindt in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen (afb. 3). In dit werk toonde Rubens zich meester in het weergeven van vloeiende bewegingen en een verscheidenheid aan houdingen en gebaren. Hij maakte gebruik van lichtere kleuren, waaronder roze, okergeel en lichtblauw. Tevens werden de figuren zachter gemodelleerd en kregen de schaduwpartijen en contourlijnen minder nadruk, waardoor de kleuren meer in elkaar overliepen²³.

Het succes dat Rubens in Vlaanderen had, was groot. De toenemende vraag naar zijn schilderijen leidde ertoe dat andere meesters besloten werk te vervaardigen geïnspireerd op diens stijl, blijkens onder meer uit de stijlevolutie van Gerard Seghers (1591-1651)²⁴. Seghers, initieel een caravaggist, koos in navolging van Rubens omstreeks 1630 voor een bonter

²¹ Terecht schonk Benedict Nicolson aandacht aan de late Rombouts in zijn fameuze *International Caravaggesque Movement*. Zo plaatste hij de kritische kanttekening: "[s]ome religious and other works, where in later years he is seen to be moving in the direction of Rubens and Jordaens, are not listed here, but his genre scenes are, even though they may date from the end of his life, because he can hardly be said in this field to desert his Caravaggesque allegiance". B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement. Lists of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, (Oxford: Phaidon, 1979), p. 83. Een inzicht dat recentelijk nog werd beaamd in: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 30. Overigens werd niet ieder laat genrestuk opgenomen: *Drinkscene met Bacchus* ontbreekt in Nicolson's lijst.

²² Voor de algemene smaakverandering van de Antwerpse bourgeoisie: H. Vlieghe, "Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, (1989), pp. 145 e.v.

²³ Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, p. 53. H. Vlieghe, "Rubens, Peter Paul", in *Dictionary of art*, J. Turner red., 27, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), pp. 295-296.

²⁴ Voor meer informatie aangaande Seghers stijlevolutie: Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, p. 89; of de tentoonstellingscatalogus *Gérard Seghers, 1591-1651: un peintre flamand entre maniérisme et caravagisme*, A. Delvingt red., (Valenciennes: Musée des Beaux-Arts, 2011). Voor andere Zuid-Nederlandse schilders met eenzelfde stilistische verandering: Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", pp. 175 e.v.; Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti", pp. 38-55.



Afb 3. Peter Paul Rubens, *De tenhemelopneming van Maria*, 1626. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwe Kathedraal, © CC-BY KIK-IRPA, Brussel (Belgium), [[cliché X044239](#)].

kleurenpalet, zachtere penseelvoering en een gelijkmatige lichtinval²⁵. Hieraan lag een marktgerichte reden ten grondslag. Volgens Joachim Sandrart (1606-1688) zag Seghers zich genoodzaakt na de dood van Rubens en het vertrek van Van Dyck naar Londen zijn vroegere idealen de rug toe te keren, aangezien "de Rubens en Van Dijck manier meer in de smaak viel van het publiek"²⁶. Bij zijn keuze voor de meer weelderige stijl van zijn collega en

²⁵ Nicolson, *International Caravaggesque Movement*, p. 89.

²⁶ J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2, (Neurenberg, 1675) (Geannoteerde online editie 2008:2012, T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm e.a. red., p. 301;

concurrent werd Seghers zodoende mede geleid door het inzicht meer geld te kunnen verdienen²⁷. Ook Rombouts maakte deze afweging. Zo produceerde hij in hetzelfde jaar als *Drinkscene met Bacchus* het schilderij *De triktrakspelers*, dat zich bevindt in het North Carolina Museum of Art te Raleigh (nr. GL.57.2.1) (afb. 4), waar hij bewust een andere schildertrant hanteerde met oog op kopers van barokke genretaferelen. Allereerst verschilt de afstand tot het tafereel. Waar in *Drinkscene met Bacchus* de kijker nog actief onderdeel uitmaakt van de voorstelling door de plaatsing van de figuren op ooghoogte nabij het beeldvlak, liet Rombouts in *De triktrakspelers* meer ruimte tussen het schouwspel en de beschouwer. Hoewel de compositie levendig en spontaan blijft door het veelvoud aan kijkrichtingen en gestes, zwakt de narratieve spanning hierdoor af. Daarbij gaf Rombouts ook een "letterlijke" invulling aan de ruimte door de toevoeging van architectonische elementen en een draperie in plaats van de gebruikelijke sobere achtergrond²⁸. Daarnaast vallen de gelijkmatige belichting en heldere kleuren op, in het bijzonder de soldaat in het geel, die nog levendiger lijken door de vrije pensteelstreken. Waar in het naturalistische *Drinkscene met Bacchus* het gezicht van de dienstmeid bijna lineair afsteekt tegen de sobere achtergrond, modelleerde Rombouts hier de moeder in het midden met zachte bruine contouren. Het verzachten van de contouren zodat de kleuren gelijkmatiger in elkaar overvloeien, herinnert aan de techniek die Rubens hanteerde in zijn barokke werken vervaardigd tussen 1620-1627. Ten laatste is er een verschil in de uitbeelding van figuren in de onderlinge schilderijen. Zo zijn er in *De triktrakspelers* geïdealiseerde figuren in contemporaine kledij weergegeven in plaats van in Italiaans-aandoende kostuums²⁹.

Hoewel Rombouts met *De triktrakspelers* weliswaar lijkt in te spelen op de populaire schilderstijl van Rubens wat betreft het veelvoud aan geïdealiseerde figuren en het gebruik van een levendig coloriet, blijft hij in onderwerp en opzet trouw aan de repetitieve manfrediaanse formule van vrolijke figuren aan een tafel³⁰. Het schilderij bevat zodoende een dualiteit in stijlen. Hieruit kan men afleiden dat ondanks een zekere loyaliteit aan Caravaggio's iconografische en stilistische innovaties, Rombouts open stond voor een artistieke interactie met andere populaire schilderstijlen en zijn genretaferelen met deze "nieuwe" werkwijze verrijkte³¹. In dit gebruik van een scala aan stijlen en beeldmotieven die naar eigen believen konden worden toegepast schuilt Rombouts handelsgeest. Bij de verkoop van genretaferelen kon hij namelijk enerzijds een veelzijdig aanbod genereren om

<http://ta.sandart.net/en/>; geraadpleegd op 15-07-2023); D. Roggen, H. Pauwels en A. De Schrijver, "Th. Rombouts (1597-1637)", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 12, (1949-1950), p. 258.

²⁷ Roggen et. al., "Th. Rombouts", p. 258.

²⁸ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 222.

²⁹ Voor de identificatie van de spelers als Theodoor Rombouts, zijn vrouw Anna en dochter Anna Maria, evenals de betekenis van hun mogelijke aanwezigheid in een gokscene: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 159.

³⁰ *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 159.

³¹ Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti", pp. 38-55. Nicolson nam *De triktrakspelers* zodoende op in zijn *International Caravaggesque Movement: Nicolson, International Caravaggesque Movement*, p. 89.



Afb. 4. Theodoor Rombouts, *De triktrakspelers*. Gesigneerd en gedateerd: T. ROMBOVTS. F 1634. Raleigh, North Carolina Museum of Art (inv. nr. GL.57.2.1). © North Carolina Museum of Art, Raleigh, Gift of E. Graham Flanagan, Charles R. Flanagan, and Mrs. Rosemond Flanagan Wagner in memory of their father E. G. Flanagan.

zijn afzetmarkt te vergroten (“een voor ieder wat wils principe”) en anderzijds meeliften op het succes van andere meesters door gebruik te maken van de op dat moment populaire stijlen. Beide strategieën konden gelijktijdig afzonderlijk naast elkaar bestaan dan wel samensmelten, zoals *Drinkscene met Bacchus* en *De triktrakspelers* aantonen.

In tegenstelling tot zijn late genrestukken, die een caravaggistische ondertoon behielden, imiteerde Rombouts in zijn late altaarstukken nauwgezet de stijl van Rubens³². Hier lag naast een economisch belang ook een publicitaire motivatie te gronde: altaarstukken waren prestigieuze opdrachten. Deze markt werd in de Zuidelijke Nederlanden grotendeels gedomineerd door Rubens, die destijds de voorkeur van opdrachtgevers genoot. Hierdoor maakten vele Vlaamse meesters de afweging de stijl van Rubens na te volgen om meer opdrachten voor grote devotiestukken te vergaren en zodoende meer kansen te creëren voor het etaleren van hun artistieke vaardigheden. Zo merkte Theodoor van Loon (ca. 1582-1649) de populariteit van Rubens onder opdrachtgevers nadat hij vanaf 1622 minder opdrachten voor altaarstukken zou hebben ontvangen, omdat hij niet mee ging “in de evolutie van de religieuze schilderkunst naar meer pathos en

³² Nicolson, *International Caravaggesque Movement*, p. 83.

verve”³³. Hoewel beperkt, groeide Rombouts opdrachten voor grote prestigieuze devotiestukken gestaag na 1632³⁴. Waar Rombouts bij zijn genretafereken nog kon vertrouwen op jarenlange ervaring en een zorgvuldig opgebouwde klantenkring, had hij minder ervaring met de productie van grote devotieelstukken in opdracht. Met het inspelen op een populaire stijl had Rombouts meer kans om zijn positie op de competitieve markt voor altaarstukken te versterken. De keuze voor de stijl van Rubens was zodoende tweeledig: naast een beter perspectief op het bemachtigen van opdrachten - en hiermee inkomsten, was het tevens een veilige manier om naamsbekendheid te creëren.

Dat Rombouts in zijn altaarstukken rekening hield met artistieke en publicitaire baten, blijkt uit *Het Mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* uit 1634 dat zich bevindt in de Sint-Jacobskerk te Antwerpen (afb. 5), één van zijn weinige overgeleverde werken op staand formaat³⁵. Verbeeld is het visioen van Catharina van Alexandria die wordt verkozen tot de bruid van Jezus, gadeslagen door diverse heiligen. De figuur aan de rechterzijde, Agatha van Catania, kijkt de beschouwer aan, waardoor deze getuige wordt van een intieme en intense persoonlijke belevenis met het hogere – geheel in overeenstemming met het contrareformatorisch gedachtegoed. Ondanks een veelvoud aan figuren, is de compositie overzichtelijk: door de scherpe diagonale lichtbundel valt het oog van de beschouwer direct op het drietal in het midden. Er is geen sprake van een scherp *chiaroscuro*. Zo zijn de figuren gelijkmatig belicht en neigen de slagschaduw op de traptreden eerder naar zachte grijstinten. Daarentegen zijn de kleuren die de boventoon voeren in het werk – dieprood, okergeel en donkerblauw – wel zeer verzadigd. Een andere tegenstelling is te vinden in Rombouts wisselende aandacht voor het weergeven van stofuitdrukking. Waar de zware draperieën van de heiligen zijn opgebouwd uit grote impasto kleurvlakken met duidelijke contourlijnen, vormen de met fijn gouddraad borduurde mouwen van Catharina van Alexandria een aangenaam detail. Deze schildertrant ligt niet in lijn met Rombouts *De Triaktraspelers*, waar sprake was van het verzachten van de contouren, en komt evenmin overeen met het sculpturale effect van de figuren in *Drinkscene met Bacchus*. De zware modellering in *Het Mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* lijkt eerder onderhevig aan het versterken van de leesbaarheid van het werk en zou zodoende te herleiden zijn naar de didactische waarde van altaarstukken en de regels van de contrareformatie³⁶.

³³ *Theodoor van Loon*, tent. cat., 2018, p. 129.

³⁴ Deze toename werd vermoedelijk bevorderd doordat vele voorname Antwerpse historieschilders in dat jaar overleden, waaronder Abraham Janssens en Hendrick van Balen I, dan wel de stad verlieten, zoals Van Dyck. Hierdoor ondervond Rombouts minder concurrentie en kreeg hij de mogelijkheid om zich te profileren als schilder van grote figuurstukken. Dit zou tevens de plotselinge groei in het aantal aanwezige leerlingen in zijn atelier kunnen verklaren. Voor meer informatie aangaande Rombouts atelier: Jorissen, *Theodoor Rombouts*, p. 1 e.v. Voor meer informatie aangaande het geld dat Rombouts verdiende met zijn commissiestukken: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 34.

³⁵ Het werk werd in 1866 gekocht en bevond zich voorheen in de collectie van Graaf François de Robiano (1778-1836); *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 222.

³⁶ Kunstwerken fungeerden hierbij als een *libri pauperum*: het moest een duidelijk verhaal of symboliek hebben met een hoge verstaanbaarheid. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, p. 4; J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de Christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*, (Nijmegen: SUN, 1992), p. 232, p.



Afb. 5. Theodoor Rombouts, *Mystiek huwelijk van de Heilige Catharina van Alexandrië* (midden paneel), gesigneerd en gedateerd op de traprede rechtsonderin: "Theodoor Rombouts/ 1634". Antwerpen, Sint-Jacobskerk. © Foto auteur.

De heldere kleuren die Rombouts complementair naast elkaar plaatste, evenals de nadruk op textuur en materialiteit, getuigen daarbij van een Vlaamse schildertraditie³⁷. Voor zijn gebruik van gele, roze en rode tinten is zelfs geopperd dat de meester werd geïnspireerd door het kleurenpalet van Van Dyck³⁸. Enkel het naturalistische bloemstilleven in de voorgrond en de gerimpelde hoofden van Zacharias en Elizabeth herinneren zwakjes aan het caravaggisme³⁹. Met dit schilderij lijkt Rombouts zodoende de barokke stijl verder na te volgen wat betreft ordening, lichtinval en kleurgebruik.

Rombouts altaarstukken worden beperkt opgenomen in de literatuur aangaande de meester. Door zijn bekendheid als caravaggist van genretaferelen kwamen toevoegingen op het onderzoek naar zijn oeuvre vooral in de vorm van tentoonstellingscatalogi aangaande Noord-Europese caravaggisten, waarbij zijn latere werk dikwijls buiten het kader van het onderzoek viel⁴⁰. Het buiten beschouwing laten of eenzijdig belichten van het late werk van Rombouts geeft echter het vertekende beeld dat de meester

242. Zie voor de invloed van Rombouts atelier op de uitwerking van het schilderij ook voetnoot 40 binnen dit artikel.

³⁷ Voor Rombouts "Vlaams" kleurgebruik, zie: *Utrecht, Caravaggio and Europe*, tent. cat., 2018, cat. nr. 40, p. 186.

³⁸ Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", p. 186.

³⁹ Braet, "Is er nog leven naast Rubens", pp. 214-215.

⁴⁰ Ook in de recente tentoonstelling die in 2023 werd gehouden, *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*, een gedegen en zeer welkome aanvulling op het onderzoek naar de meester, ontvangen de late devotionele stukken van Rombouts minder aandacht. Zo wordt *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina* samen met een drietal genrestukken geschaard onder "Samenwerkingsverbanden". In de catalogus wordt de plaatsing verantwoordt vanwege de grote gelijkens tussen Catharina met andere modellen binnen de entry. Daarnaast zou het altaarstuk deels zijn vervaardigd door Rombouts atelier. Hierdoor zouden delen binnen het werk worden gekenmerkt door een verlies in kwaliteit; *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, pp. 219-222. Desondanks gaat individuele aandacht in de catalogus bovenal uit naar zijn genretaferelen gegroepeerd op onderwerp. Hierdoor blijven de werken met religieuze onderwerpen die Rombouts produceerde gedurende 1625-1637 onderbelicht.

na het hoogtepunt van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden volledig afstand zou hebben gedaan van deze stijl. Uit de analyse van Rombouts werken uit 1634 bleek dit gecompliceerder te liggen: de stilistische veelzijdigheid van de meester was namelijk aan onderwerp en bestemming gebonden. Zo waren altaarstukken onderworpen aan een bepaald decorum en de stilistische voorkeur van opdrachtgevers⁴¹. De schildertrant van de populaire Rubens werd hier alom nagestreefd, óók door Rombouts, zoals bleek in diens barokke *Het mystieke huwelijk van de Heilige Catharina*. In schilderijen met andere onderwerpen en bestemmingen reageerde Rombouts juist met een opvallende openheid op de veranderde smaak op de Antwerpse kunstmarkt. Zijn genretaferelen *Drinkscene met Bacchus* en *De triktrakspelers* liepen onderling sterk uiteen wat betreft compositie en coloriet. Waar het zwaartepunt van het eerste werk nog sterk caravaggistisch gebonden was, kwam dit bij het tweede genrestuk vooral naar voren in onderwerpskeuze. Door een meer barokke schildertrant te hanteren zocht hij aansluiting bij een ander type koper om zo zijn kansen te spreiden. Het gelijktijdig toeleggen op twee stijlen in verschillende gradaties heeft inherent als keerzijde dat Rombouts eigen stijl naar de achtergrond treedt. Zo verwijst men in de literatuur dikwijls naar andere meesters bij het analyseren van zijn schilderijen⁴². Het "typisch Rombouts" in zijn werken uit 1634 laat zich hierdoor moeilijk onder woorden brengen. Men zou echter kunnen stellen dat juist deze stilistische veelzijdigheid karakteristiek is voor de meester. Uit het drietal hier besproken schilderijen blijkt immers dat Rombouts naar eigen believen uiteenlopende stijlelementen en beeldmotieven incorporeerde, waardoor zijn werkwijze zich eerder laat omschrijven als eclectisch: een bewuste samensmelting van de belangrijkste schilderpraktijken uit het caravaggisme en de populaire karakteristieken van de Rubens school. Hiermee probeerde hij zijn positie op de Antwerpse kunstmarkt te versterken, waarbij de invloed van de markt op Rombouts stijl tweeledig was. Men kan zodoende niet spreken van een lineaire of zuivere stilistische ontwikkeling van caravaggist naar de "Rubeniaansche manier", aangezien deze immers mede – doch beslist niet louter – afhankelijk was van het onderwerp en de bestemming. Vanuit deze gedachtegang zou wezenlijk de chronologie van zijn gehele ongedateerde oeuvre opnieuw moeten worden herzien. Hoewel een meer weelderig barok werk doorgaans kan worden gedateerd na 1630, betreft een caravaggistisch werk niet per definitie een vroege Rombouts. Dit gegeven onderstreept tevens het dilemma bij het vaststellen van de chronologie van de schilderijen geproduceerd na 1634. Er zijn immers te weinig stukken overgeleverd uit de periode 1635-1637 waarvan met zekerheid het ontstaansjaar kan worden vastgesteld. Van slechts één werk is een precieze datering bekend: *St.-Augustinus wast de voeten van Christus*

⁴¹ Het aanpassen van de stijl naar de wensen van opdrachtgevers was gangbaar.

⁴² "[De figuren uit *De Triktrakspelers*] look as if they have been fashioned after the elegant portraits of Rubens and Van Dyck". *Sinners and Saints*, tent. cat., 1998, p. 38. Arthur von Schneider beargumenteert dat de jonge vrouw en haar kinderen door Cornelis de Vos konden zijn geschilderd, terwijl de elegante officier niet onderdeel voor Jan Cossiers. A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer*, (Amsterdam: Israel, 1967), 2e druk, p. 109.

uit 1636 dat zich bevindt in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Vergelijkingsmateriaal uit hetzelfde jaar ontbreekt tot dusver en het uiteenlopende drietal werken uit 1634 toont aan dat stilistische conclusies gebaseerd op een individueel schilderij problematisch kunnen zijn⁴³. Stijlvast was Rombouts immers beslist niet. De vraag dient zich dan ook aan in hoeverre men Rombouts stilistisch kán indelen. Los van de uitkomst van toekomstig onderzoek naar deze nog te weinig gekende meester, staan Rombouts veelzijdigheid, flexibiliteit en handelsgeest in elk geval buiten kijf.

⁴³ Zeker aangezien Rombouts in zijn altaarstukken eerder geneigd was om de stijl van populaire tijdgenoten na te volgen. Diverse werken geproduceerd tussen 1634-1637 gingen verloren. Zo schilderde Rombouts een tweede *Mystieke huwelijk van de Heilige Catharina*, gedateerd 1636, dat zich bevond in de Sint Martinuskerk te Ieper. Dit werk werd vernietigd in de Eerste Wereldoorlog. Daarnaast schilderde Rombouts *De opening van de deur in de tempel van Janus* naar ontwerp van de gelijknamige olieverfschets van Rubens (1634/1635; Sint-Petersburg, Hermitage) voor de Blijde Intrede van Kardinaal-Infant Ferdinand van Oostenrijk in Antwerpen in april 1635. Rombouts werk is enkel bekend via een prent. Hetzelfde geldt voor de twee schilderijen die Rombouts eerder dat jaar vervaardigde voor het decoratieprogramma voor de Blijde Intrede in Gent. Zie: *Theodoor Rombouts*, tent. cat., 2023, p. 20 e.v., voor meer informatie aangaande Rombouts werken vervaardigd na 1634.

Bibliografie:

Bikker, Papi en Spinoza 2005: J. Bikker, G. Papi, en N. Spinoza, *French Dutch and Flemish Caravaggesque paintings: Collezione Koelliker*, (Milaan: Robilant + Voena, 2005).

Braet 2007: C. Braet, "Is er nog leven naast Rubens? Vlaamse kunstenaars in het spoor van Caravaggio", *Vlaanderen*, 56, (2007), pp. 210-214.

Brussel 2018: *Theodoor van Loon (ca. 1582-1649): Een caravaggist tussen Rome en Brussel*, S. Van Sprang red. (Brussel: Bozar, Luxemburg: Musée National d'histoire et d'art, 2018).

Budapest 2019: *Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, J. Tátrai en Á. Varga reds., (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019).

Cavazzini 2008: P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008).

Gent 2023 : *Theodoor Rombouts. Virtuoso of Flemish Caravaggism*, F. Van Dam red., (Gent: Museum voor Schone Kunsten, 2023).

Jorissen 1989: I. Jorissen, *Theodoor Rombouts: Catalogue Raisonné*, doctoraatsthesis in de kunstgeschiedenis, (Utrecht: Universiteit, 1989).

Manuth en Helmus 2014: V. Manuth en L. M. Helmus red., *Utrecht and the international caravaggesque movement*, (Parijs: Paris Tableau, 2014).

Nicolson 1979: B. Nicolson, *The international Caravaggesque movement. Lists of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, (Oxford: Phaidon, 1979).

Pérez Preciado 2005: J. J. Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Nobleman", in *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, H. Vlieghe en K. Van der Stighelen, reds., (Turnhout: Brepolis, 2005), pp. 17-36.

Raleigh, Mikwaukee en Dayton 1998: *Sinners and Saints, Darkness and Light. Caravaggio and his Dutch and Flemish Followers*, D. P. Weller red., (Raleigh: North Carolina Museum of Art, Milwaukee: Milwaukee Art Museum, Dayton: The Dayton Art Institute, 1998).

Roggen 1935: D. Roggen, "De chronologie der werken van Theodoor Rombouts", *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 2, (1935), pp. 175-190.

Roggen, Pauwels en De Schrijver 1949-1950: D. Roggen, H. Pauwels en A. De Schrijver, "Th. Rombouts (1597-1637)", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 12, (1949-1950), pp. 225-227.

Rombouts en Van Lerius 1872: Ph. Rombouts en Th. Van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde van 1453-1615*, 1, (Antwerpen, 1872).

Sandrart 1675: J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2, (Neurenberg, 1675) (Geannoteerde online editie 2008:2012; <http://ta.sandrart.net/en/>; T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm e.a. red.).

Schaudies 2007: I. Schaudies, "Trimming Rubens' Shadow: New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, nr. Rubens en de Nederlanden, 55 (2004), pp. 334-367.

Schneider 1967: A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer*, (Amsterdam: Israel, 1967), 2^e druk.

Spicer 1985-1986: J. Spicer, "Unrecognized Studies for Van Dyck's "Iconography" in the Hermitage", *Master Drawings*, nr. 4, 23/24, (1985-1986), pp. 537-544, pp. 590-594.

Utrecht en München 2018: *Utrecht, Caravaggio and Europe*, B. Ebert en L. M. Helmus reds., (Utrecht: Centraal Museum, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, 2018).

Valenciennes 2011: *Gérard Seghers, 1591-1651: un peintre flamand entre maniérisme et caravagisme*, A. Delvingt red., (Valenciennes: Musée des Beaux-Arts, 2011).

Van der Sman 2019: G. J. Van der Sman, "The World of the Antwerp Caravaggisti: Artists' Careers in an International Perspective", in *Rubens, Van Dyck and the Splendour of Flemish Painting*, J. Tátrai en Á. Varga reds., (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019), pp. 38-55.

Van Laarhoven 1992: J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de Christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*, (Nijmegen: SUN, 1992).

Vlieghe 1989: H. Vlieghe, "Theodoor Rombouts en zijn gezin geportretteerd", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, (1989), pp. 145-157.

Vlieghe 1996: H. Vlieghe, "Rombouts, Theodoor", in *The Dictionary of Art*, J. Turner red., 26, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), pp. 747-748.

Vlieghe 1996: H. Vlieghe, "Rubens, Peter Paul," in *The Dictionary of Art*, J. Turner red., 27, (New York: Grove, Londen: Macmillan, 1996), pp. 295-296.

Vlieghe 1998: H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, (New Haven: Yale University Press, 1998).

Ontvangen: 15-07-2023

Geaccepteerd: 07-11-2023

La dispersión de la serie pictórica del Salón de Reinos y su fortuna museográfica durante los primeros años del Real Museo de Pinturas (1635-1838)

The Scattering of the Pictorial Set of the Hall of Realms and its Museographic Fortune during the First Years of the Real Museo de Pinturas (1635-1838)

Manuel Gago Rodríguez¹

Investigador independiente

Resumen: Este artículo trata de la dispersión del conjunto pictórico del Salón de Reinos desde su creación (1634-1635) hasta la apertura del actual Museo Nacional del Prado, prestando gran atención al período de la Guerra de la Independencia. Teniendo en cuenta que la capacidad simbólica de la serie dependía de la relación existente entre las obras y el espacio donde eran expuestas, también se ha abordado su fortuna museográfica hasta la llegada de José de Madrazo a la dirección de la institución en 1838. En este sentido, se ha considerado la valoración crítica de los artistas que participaron en la serie con relación al desarrollo de la historiografía artística española y su vínculo con el creciente nacionalismo del siglo XIX.

Palabras clave: Salón de Reinos; Guerra de la Independencia; dispersión del patrimonio histórico; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; historiografía artística; Museo del Prado.

Abstract: This article focuses on the scattering of the Hall of Realm's pictorial series from its creation (1634-1635) for the Buen Retiro Palace to the opening of the nowadays Museo Nacional del Prado, considering the period of the Peninsular War. Bearing in mind that the symbolic message of the pictorial set relied on the relation between the paintings and the space where they were displayed, the article delves into its museographic fortune until the appointment of José de Madrazo as director

¹  <https://orcid.org/0000-0001-6948-1282>

of the museum in 1838. Therefore, it has been taken into account the critical appraisal of the artists that participated in the series regarding to the development of the Spanish artistic historiography and its links with the nationalism in the 19th century.

Keywords: Hall of Realms; Peninsular War; Scattering of historic heritage; Real Academia de Bellas de San Fernando; Artistic historiography; Museo del Prado.

1. El Salón de Reinos: un proyecto refinado en la corte de Felipe IV

El 1 de diciembre de 1633 el conde-duque de Olivares hacía entrega de las llaves del recién inaugurado Palacio del Buen Retiro a los reyes en calidad de alcaide del Real Sitio². No obstante, a lo largo de aquella década el palacio fue ampliándose hasta convertirse en un complejo de habitaciones³ que debían ser decoradas en el menor tiempo posible⁴.

Con todo, la decoración planteada en el Salón de Reinos, estancia principal de la Galería del Cierzo, surgió de un proyecto mucho más medido y calculado por parte del valido y su círculo más cercano. Esto permitió convertir un espacio ideado para albergar representaciones teatrales en un lugar donde mostrar el poder sin perder su sentido lúdico⁵, cualidad dual intrínseca del Buen Retiro.

Para ello se contrató a los mejores artistas del ámbito cortesano, quienes entre 1634 y 1635 realizaron veintisiete cuadros divididos en tres series⁶: los retratos ecuestres de Felipe IV, Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos de Velázquez, y los de los padres del monarca realizados por el maestro sevillano y al menos otro artista⁷, situados sobre los testeros este y oeste; diez lienzos sobre los *Trabajos de Hércules* pintados por Zurbarán situados sobre las ventanas; y doce cuadros de batalla referentes a diferentes victorias acontecidas entre 1622 y 1633 colocados entre los vanos.

² Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid: Taurus, 2003); Mercedes Simal López, "El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV", en *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica*, t. 3, vol. 4, dir. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2017), pp. 2339-2556, esp. 2351.

³ Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitectos del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, (Madrid: 2003).

⁴ Jonathan Brown, "El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp. coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 65-90.

⁵ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, (Madrid: 1633), ed. de Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Turner, 1979), p. 217.

⁶ María Luisa Caturla, "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, 33, 132, (1960), pp. 333-356; José Álvarez Lopera, "La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp. coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 91-111, esp. 93.

⁷ Javier Portús, Jaime García-Máiquez y Rocío Dávila, "Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos", *Boletín del Museo del Prado*, 29, 47, (2011), pp. 16-39.



Fig. 1. Fray Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634-1635. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. nº P000885). © Foto: Museo Nacional del Prado.

Como proyecto complejo y refinado, la correcta lectura del conjunto dependía de otros elementos como la decoración de las salas anexas, donde también fueron retratados diferentes reyes visigodos, navarros y aragoneses en clave dinástica, preparando al visitante antes de entrar al espacio principal⁸. Esta idea era completada por la serie de Hércules, fundador mítico de la Monarquía Hispánica⁹, cuyos más inmediatos descendientes quedaron representados por los retratos ecuestres, simbolizando, así, pasado, presente y futuro.

Por su parte, las batallas han sido consideradas un caso de *Speculum republicae* vinculado con el proyecto de Unión de Armas¹⁰. Pero la figura de Felipe IV como superior de los generales retratados también estaba significada mediante los escudos de la bóveda que otorgaban el nombre a la estancia, o por su retrato en formato textil en *La recuperación de Bahía de*

⁸ Simal, "Real Sitio del Buen Retiro", pp. 2471-2501.

⁹ Brown y Elliot, *Palacio para el rey*, pp. 163-167.

¹⁰ Richard L. Kagan, "Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos", en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dir. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, (Barcelona: Centro de Estudios Europa Hispánica y Universidad de Barcelona, 2008), pp. 101-120; John H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, (Barcelona: Crítica, 1991).

Todos los Santos de Maíno, el cuadro más valorado en su momento¹¹. Este hecho resulta muy significativo si se tiene en cuenta que el tamaño de las obras trataba de emular el de los tapices que tanta importancia tuvieron en los palacios de la Monarquía. (Fig.1)

En suma, el conjunto pictórico del Salón de Reinos ha de entenderse como un proyecto artístico complejo cuyo simbolismo dependía tanto del espacio físico para el que fue creado como de la exposición de todas sus obras, las cuales dialogaban entre sí. Con ello, su atemporal capacidad para significar la Magnificencia de la Monarquía permitió que los cuadros no fueran movidos de sitio durante el siglo XVII, como atestigua el inventario del Buen Retiro realizado en 1701-1703¹².

Si bien en 1661 ya se redactó un primer inventario, de él sólo se conservan unos pocos pliegos, posibles copias del original, en los que no se ha encontrado ninguna alusión directa a los cuadros del salón¹³. Con ello, el texto de 1701-1703 resulta una fuente fundamental, ya que en los siglos XVIII y XIX sirvió de base para todos los comentarios relativos al Salón de Reinos. En consecuencia, las erratas apreciables en dicho inventario se repitieron a lo largo del tiempo, como la identificación del sitio de Breda en la *Rendición de Juliers* de Jusepe Leonardo, o la atribución de *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* de Eugenio Cajés a Félix Castello. Más grave es el caso de Zurbarán, ya que no se le atribuye ninguno de sus once cuadros¹⁴.

Con la llegada de Felipe V al trono, el Buen Retiro entró en un proceso de renovación infructuoso ya que los múltiples proyectos planteados apenas se materializaron¹⁵ (Figs. 2-3). Pese a ello, tras el incendio del Alcázar en 1734, el palacio se convirtió en la principal residencia del rey en la capital hasta la finalización del Palacio Real Nuevo. Precisamente fue su primer inquilino, Carlos III, quien alteró la decoración pictórica del Salón de Reinos al trasladar al nuevo palacio todos los cuadros de Velázquez hacia 1762¹⁶.

Así, en la estancia quedaron veintiún cuadros del conjunto original, como confirmaría el testimonio de Ponz en el sexto tomo de su *Viage de España*. El castellanense seguramente utilizó el inventario de 1701, repitiendo sus mismos errores, si bien atribuyó a Cajés la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán, quien ya figura como autor de los *Trabajos de Hércules*¹⁷. También destaca

¹¹ Miguel Hermoso Cuesta, "The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence", en *Magnificence in the Seventeenth Century: Performing Splendour in Catholic and Protestant Contexts*, ed. Gijs Versteegen, Stijn Bussels y Walter Melion, (Leiden: Brill, 2021), pp. 89-112; Fernando Marías, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012).

¹² Hermoso, "Hall of Realms", p. 105.

¹³ Simal, "Real Sitio del Buen Retiro", pp. 2551-2566.

¹⁴ Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales: testamentaria del rey Carlos II: 1701-1703*, vol. 2, (Madrid: Museo Nacional del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975), pp. 296-298.

¹⁵ Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986).

¹⁶ Portús et al., "Retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria", pp. 33-34; Museo Nacional del Prado, "Palacio Real (1772 y adición de 1773); Palacio del Buen Retiro (1772)", en *Inventarios reales en doce volúmenes y un índice*, vol. 8, (Madrid: Museo Nacional del Prado, s.f.), n.ºs: 12.781, 12.794-95, 12.834 y 13.197.

¹⁷ Antonio Ponz, *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, t. 6, (Madrid: D. Joachin Ibarra, 1776), pp. 128-130.

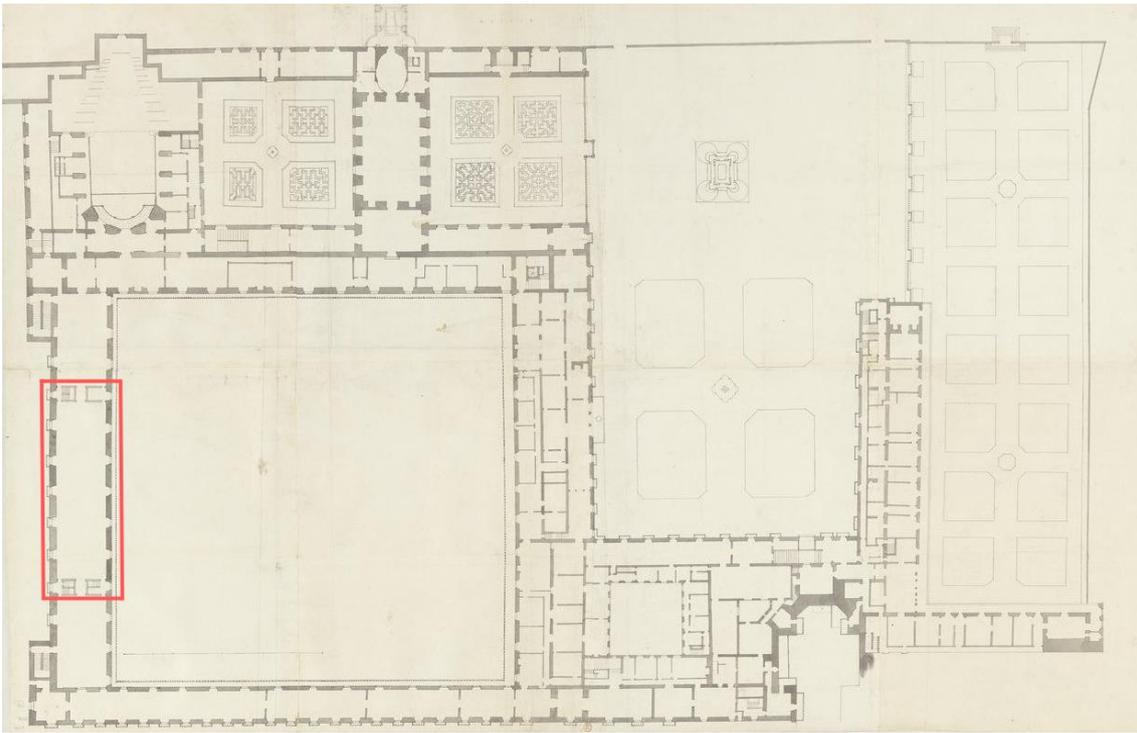


Fig. 2. René de Cotte, *El Buen Retiro: plano del palacio tal y como era antes de los proyectos*, (con el Salón de Reinos a la izquierda), 1708. París, Bibliothèque nationale de France. © Foto: Bibliothèque nationale de France.

la presencia de "El socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma" atribuido a Juan de la Corte y Velázquez, obra que seguramente fue traída desde la sala anexa a la que daba nombre para sustituir a *La rendición de Breda*¹⁸.

Además de estos cambios, Ponz registró la presencia de dos cuadros mitológicos, lo cual demuestra que durante estos años el simbolismo del Salón de Reinos quedó diluido afectando directamente a su correcta comprensión. Por otro lado, los problemas en las autorías se siguieron sucediendo como se aprecia en el inventario del Buen Retiro de 1789-90, donde los *Trabajos de Hércules* se atribuyen a la "escuela de Lanfranco"¹⁹.

2. El Salón de Reinos y la historiografía artística del siglo XVIII

Al tiempo que se alteraba la decoración pictórica del Salón de Reinos, la historiografía artística moderna daba sus primeros pasos. Las menciones acerca de sus obras se registran ya en Palomino, quien no ofrece una visión de conjunto de la serie. Aunque alaba el cuadro de Maíno, olvida los de Carducho y Cajés, y no menciona la batalla de Zurbarán, a quien atribuye,

¹⁸ Álvarez Lopera, "Reconstitución del Salón de Reinos", p. 95; Simal, "Real Sitio del Buen Retiro", p. 2498.

¹⁹ Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III: 1789-1790*, v. 1, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987), p. 297.

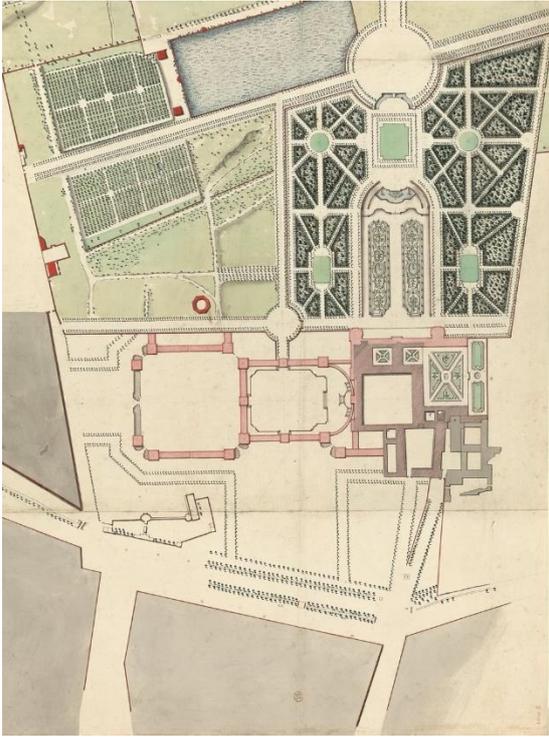


Fig. 3. Robert de Cotte, *Madrid, Buen Retiro: propuesta fallida de un nuevo palacio orientado este-oeste*, 1712. París, Bibliothèque nationale de France. © Foto: Bibliothèque nationale de France.

correctamente, los *Trabajos de Hércules*²⁰.

La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 consolidó el clasicismo en los estudios oficiales, lo cual afectó al entendimiento del arte barroco²¹. Ejemplo de ello fue la valoración que hizo Mengs de los pintores que denominaba del "estilo natural" en su "Carta a D. Antonio Ponz", un estilo categorizado como inferior y en el que incluyó a Velázquez pese a sus elogiosos comentarios sobre *La rendición de Breda*²².

A modo de contestación, en su discurso leído en la Academia de San Fernando en 1781, Jovellanos defendió la importancia de la verdad como parte inseparable de la belleza²³. Por otro lado, además de señalar el reinado de Felipe IV como un gran período para el arte español, significó la figura de Velázquez como referente ineludible. También destaca la correcta valoración que hizo de artistas como Maíno o Zurbarán y su teoría sobre las escuelas provinciales, adelantando algunos importantes debates del siglo XIX.

Así, hacia el cambio de siglo, la valoración acerca de los artistas del Salón de Reinos y su contexto era diversa. Precisamente en el 1800 se publicó el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, que sirvió para dar un paso más hacia la configuración de la historiografía artística moderna, convirtiéndose en una fuente fundamental para los estudios posteriores.

²⁰ Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: 1724), p. 356.

²¹ Daniel Crespo Delgado, "Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración", *Imafronte*, 24, (2015), pp. 43-72, esp. 49.

²² Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, (Madrid: Verbum, 2012), pp. 91-92.

²³ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes*, (Madrid: Casimiro, 2014).

Partiendo de las consideraciones poco favorables de Ceán respecto al arte en tiempos de Felipe IV, destacan sus alabanzas de artistas más clasicistas como Carducho o Cajés, además de las que brinda a Zurbarán y, sobre todo, a Velázquez. Por otro lado, se refirió al Salón de Reinos como "salon de las comedias en el Buenretiro [sic]"²⁴, uno de los múltiples nombres utilizados a lo largo del siglo XIX para referirse a esta estancia, aunque mencionó que la serie de los *Trabajos de Hércules* estaba únicamente formada por cuatro cuadros²⁵. De esta manera, a comienzos de la nueva centuria tan sólo unos pocos artistas del salón gozaban de cierta fortuna crítica, lo cual se haría notar posteriormente con la apertura del Real Museo.

3. Dispersión: la Guerra de la Independencia y el complejo contexto patrimonial

A finales del siglo XVIII se dieron los primeros pasos hacia la protección de un patrimonio que comenzaba a ser considerado como nacional, sobre todo a raíz de la baja consideración que se tenía del mismo en el extranjero, lo cual motivó su defensa a través de un discurso patriótico²⁶. Al mismo tiempo se reivindicó la figura de diferentes personajes históricos, formando parte de esa pléyade Murillo, Velázquez y Zurbarán, como atestiguan sus efigies en los *Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas* (1771), un proyecto promovido por el conde de Floridablanca²⁷.

En esta tarea por significar el arte español ayudó la publicación de grabados como la serie de cuadros de Velázquez realizada por Francisco de Goya publicada desde 1778, donde se incluyeron los retratos ecuestres del Salón de Reinos²⁸ (Fig. 4). No obstante, en otros casos como el de la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios fundada en 1789 no se incluyeron obras del salón²⁹.

Poco a poco el patrimonio español empezó a revalorizarse y caracterizarse en el extranjero, especialmente a raíz de los primeros casos de sustracciones y compras en suelo peninsular. En este contexto destacó especialmente el caso francés, pues varios personajes, como Lucien Bonaparte en 1801, lleva-

²⁴ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 5, (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800), p. 168.

²⁵ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, t. 6, p. 52.

²⁶ Gary Tinterow, "Raphael Replaced: The Triumph of Spanish Painting in France", en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp. coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), pp. 3-66.

²⁷ Miriam Cera Brea, "Los orígenes del Museo del Prado y la exaltación de las glorias artísticas españolas", en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), pp. 128-139, esp. 134.

²⁸ Jesusa Vega, "Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor", en *Velázquez en blanco y negro*, cat. exp. coord. José Manuel Matilla, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000), pp. 25-74, esp. 47.

²⁹ Respecto a los artistas del Salón de Reinos, por estos años únicamente se grabaron sus obras de temática religiosa como sucedió con Pereda y Carducho. Juan Carrete Parrondo, "Museos de papel. La pintura difundida por medio de las estampas (1780-1819)", en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), pp. 179-191.



Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, 1778. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

ron a territorio galo importantes obras españolas. Por su parte, Alexandre-Louis de Laborde llegó a decir que la pintura era ante todo religiosa, algo que achacó a la propia mentalidad del país³⁰.

La invasión napoleónica de 1808 abrió la puerta al expolio al igual que sucedió en el resto de Europa. A raíz de la supresión de las órdenes religiosas en todo el país³¹, muchas obras quedaron desatendidas, hecho que motivó la creación del llamado "Museo Josefino" en 1809 para mostrar al público aquellos cuadros que durante siglos habían quedado "recluidos en los claustros"³², algo que no era cierto³³.

Este pretexto por dar importancia al arte español, cada vez más valorado en Francia, simplemente justificaba una voluntad imperialista. En consecuencia, también se aprobó no sólo la sustracción de cuadros de palacios de la Corona, sino que incluso se trató de realizar una selección de

³⁰ Alexandre-Louis-Joseph de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, t. 2, 2ª parte, (París: P. Didot, 1820), p. 34.

³¹ José María Puyol Montero, "El Museo de Pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809- 1813)", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 90, (2020), pp. 655-672; María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, "José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños", tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1985).

³² *Gaceta de Madrid*, (Madrid: 21 de diciembre de 1809), p. 1554.

³³ Salvo en el evidente caso de la clausura, muchos de los conventos de Madrid ya eran visitables durante la Edad Moderna. Miguel Hermoso Cuesta, "Bellezas y curiosidades. El Patrimonio Histórico-Artístico de los conventos de la Comunidad de Madrid", en *Camino de perfección: conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, ed. Félix Díaz Moreno, (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo y Dirección General de Patrimonio Histórico, 2019), pp. 65-74.

Numero	Sujetos	Autores	Observaciones
47.			
1.	S. ^o Benito de San Mateo	Rici.	
1.	Un Paisaje	Manuel Alonzo	
1.	La Tumba del Arced.	Juan Antonio	
50.			

En que abajo firmamos Profesores de Pintura nombrados
 por los Sres. Sres. Ministro del Interior y del Superintendente
 General de la Casa Real, para el efecto de elegir con
 la asistencia del Administrador general del Real Museo
 Cincuenta Cuadros Originales de la Escuela Española
 para embiar a S. M. el Emperador de los Franceses y
 Rey de Italia,
 Certificamos que los Cincuenta Cuadros expresados
 en el presente Estado q. han sido elegidos por nosotros, son
 todos Originales y de la Escuela Española, y q. nos han
 parecido los mas dignos de pòrsele presentados para la
 Real aprobacion. El S. M. Madrid 25 de Octubre de 1810
 Manuel Alonzo, Juan de Goya, Manuel Napóles

Fig. 5. Estado de los quadros escogidos por los Sres. Profesores de Pinturas, Maella, Goya y Napoly, para embiar a S.M. el Emperador de Francia..., 25 de octubre de 1810. Madrid: Galería de las Colecciones Reales. © Foto: Wikimedia Commons.

obras maestras para que fueran llevadas al Museo Napoleón de París precisamente para difundir esa idea de la pintura española³⁴.

El Palacio del Buen Retiro ya había sufrido importantes cambios al ser utilizado como cuartel general por las tropas francesas, si bien fue la ofensiva inglesa de 1812 la que dejó el palacio prácticamente en ruinas a excepción de algunos espacios como el Salón de Reinos³⁵. En este contexto en el que el expolio era práctica habitual, *El socorro de Génova* de Antonio de Pereda fue sustraído por el general Sebastiani³⁶, mientras que la *Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín* de Eugenio Cajés desapareció.

En cuanto a los cuadros que debían ser llevados al Museo Napoleón, a lo largo del tiempo se redactaron, en un complejo juego de equilibrios, una serie de listas que debían satisfacer a los franceses sin diezmar las Colecciones Reales³⁷. Vivant Denon, director del museo parisino, que ya en 1808 había

³⁴ También se seleccionaron diversas obras para crear otras dos colecciones destinadas al Salón de Cortes y el Senado bonapartista en España. Puyol, "Museo de Pinturas de José Bonaparte", p. 662.

³⁵ Mercedes Simal López, "El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia: antecedentes y consecuencias", en *Arte en tiempos de guerra*, coord. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), pp. 445-455, esp. 451.

³⁶ Además de las sustracciones ilegales, el general Sebastiani había conseguido varias obras de manera legal a través de regalos del gobierno josefino, que mediante este sistema de obsequios trató de asegurar la lealtad de los altos mandos militares. Antigüedad, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", p. 282.

³⁷ José Manuel de la Mano, "Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)", en *Goya en tiempos de guerra*, cat. exp., coord. Manuela B. Mena Marqués, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), pp. 55-81.

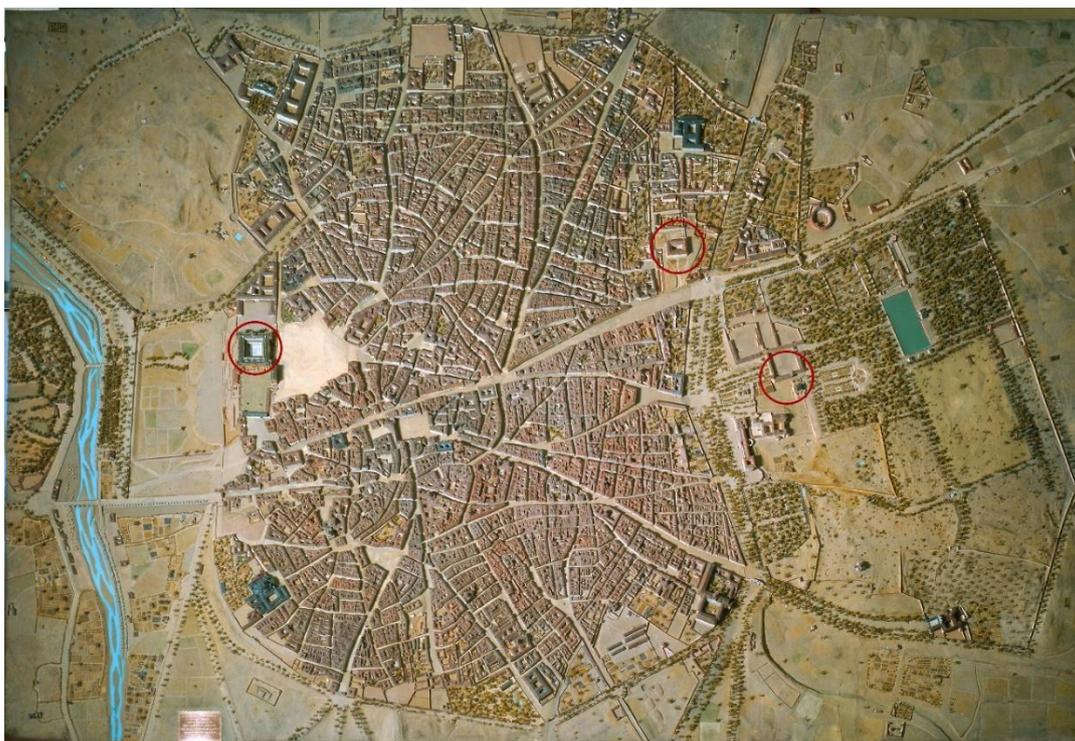


Fig. 6. León Gil de Palacios, *Modelo de Madrid*, 1830. Madrid: Museo de Historia de Madrid. © Foto: Museo de Historia de Madrid.

Se señalan con círculos rojos los espacios a los que fueron llevados los cuadros del Salón de Reinos dispersos por la capital (Palacio Real y Palacio de Buenavista), además del propio Salón de Reinos.

estado en España tratando de seleccionar veinte cuadros como trofeo de la conquista sin éxito³⁸, expresó su queja respecto a estas listas al considerar que las pinturas no eran de suficiente calidad. Cabe recordar al respecto que el rey José I, quien mantuvo varios enfrentamientos con Denon, siempre protegió el patrimonio atesorado en el Palacio Real³⁹.

En la lista presentada el 25 de octubre de 1810 por los pintores Mariano Salvador Maella, Manuel Nápoli y Francisco de Goya se incluyeron cuatro obras del Salón de Reinos⁴⁰ (Fig. 5). Éstas eran *La recuperación de la isla de San Cristóbal* de Castello, *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* de Cajés, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno y el cuadro de Juan de la Corte que no pertenecía a la serie original⁴¹. Aun así, en la selección

³⁸ Geneviève Lacambre, "The Discovery of the Spanish School in France", en *Manet/ Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp., coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), pp. 67- 92; Tinterow, "Raphael Replaced", p. 21.

³⁹ María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808- 1813)*, (Madrid: UNED, 1999), pp. 197-198.

⁴⁰ *Estado de los quadros escogidos por los Sres. Profesores de Pinturas, Maella, Goya y Napoly, para embiar a S.M. el Emperador de Francia y Rey de Italia, todos originales de las Escuelas Españolas, 25 de octubre de 1810*. Madrid: Galería de las Colecciones Reales. Signatura: AGP, Reinado de José I, caja 29, exp. 31.

⁴¹ Según Antigüedad, *Patrimonio artístico de Madrid*, pp. 199-202.

final de 1813 sólo se registran el lienzo de Maíno y la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán, aunque ésta atribuida a Cajés⁴². Ello estaría confirmado por la lista de los cincuenta y siete cuadros devueltos a España en octubre de 1815, donde ambas pinturas aparecen registradas en la caja número dos⁴³.

Por otra parte, los *Trabajos de Hércules* fueron llevados al Palacio de Buenavista, una de las sedes provisionales del museo de José I, según el inventario redactado el 10 de abril de 1810⁴⁴. En este lugar estuvieron durante un tiempo los cuadros de batalla según el mismo inventario, si bien para 1814 fueron llevados al Palacio Real ocho de ellos, cifra lógica si descontamos los dos llevados a París, el desaparecido de Cajés y *La rendición de Breda*, que ya estaba allí⁴⁵. (Fig. 6)

4. El papel de los cuadros del Salón de Reinos en los primeros años del Real Museo de Pinturas

Tras la guerra, Fernando VII advirtió los beneficios políticos de crear una institución artística pública vinculada a la Monarquía al igual que habían hecho otros reyes el siglo anterior. El edificio elegido para albergar el nuevo Real Museo de Pinturas fue el Gabinete de Ciencias Naturales, de Juan de Villanueva⁴⁶. Uno de sus principales objetivos fue insertar el arte español en una historia del arte occidental, motivación ya perseguida por Ceán, aunque en su apertura en 1819 sólo exponía 311 cuadros de autores españoles.

Por su parte, en la Academia de San Fernando ya se exponía una obra del Salón de Reinos desde 1817, concretamente *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno, como demuestra el catálogo publicado aquel año⁴⁷. Por otro lado, cabe destacar cómo en el catálogo de la misma institución publicado en 1819 se menciona una "accion militar en que el General está hablando con otro subalterno: *de Eugenio Cajés*"⁴⁸, obra que tradicionalmente se ha puesto en relación con la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán ya que, como se ha mencionado, ésta también marchó a París acompañando a la de Maíno, aunque atribuida a Cajés.

⁴² Esperanza Navarrete Martínez, "Participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la recuperación de las obras de arte «extraídas» por José I", en *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, ed. Esperanza Navarrete y Alejandro Martínez, (Madrid y Vitoria-Gasteiz: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Foral de Álava, 2015), pp. 65-98, esp. 89.

⁴³ Pedro Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado. Final de esta parte", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40, (1932), pp. 85-97, esp. 96-97; Antigüedad, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", p. 301; Navarrete, "Participación de la Real Academia de Bellas Artes", p. 97.

⁴⁴ Simal, "Palacio del Buen Retiro durante la Guerra de la Independencia", p. 454; Antigüedad, "José Bonaparte y el patrimonio artístico", p. 473.

⁴⁵ Simal, "Palacio del Buen Retiro durante la Guerra de la Independencia", pp. 454-455.

⁴⁶ *El edificio Villanueva. Historia revisada de una arquitectura de museo: Actas del Congreso Internacional*, ed., Víctor M. Cagiao Santacruz, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2023).

⁴⁷ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresion de las salas en que estan colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado*, (Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1817), p. 37.

⁴⁸ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de S. Fernando en este año de 1819 [...]*, (Madrid: Imprenta Real, 1819), p. 35.

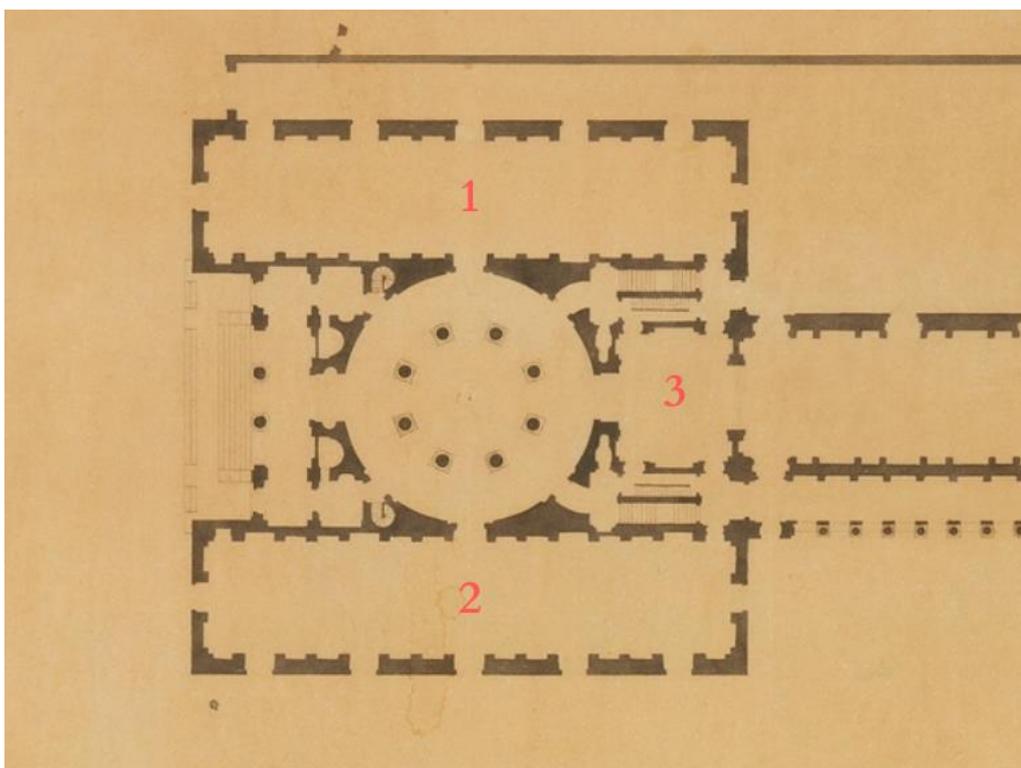


Fig. 7. Juan de Villanueva, *Plantas, Alzados, y Perfil del Edificio del Museo*, 1796. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

Detalle de las salas utilizadas a la apertura del Real Museo en 1819. Según los números: 1 y 2 para la escuela española de pintura; 3 para la sala de españoles contemporáneos.

Con todo, esta teoría resultaría imposible ya que en el catálogo de 1819 del Real Museo de Pinturas la *Defensa de Cádiz* aparece citada en una de sus salas⁴⁹. De esta manera, y teniendo en cuenta el descriptivo título de esa "accion militar", el cuadro que se mostraba en la Academia era sin duda *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* ya que ésta no aparece en el catálogo del Real Museo y el otro cuadro de Cajés había desaparecido durante la guerra.

Centrando la vista en el recién inaugurado museo, en dos de sus tres salas se mostraban dieciséis cuadros del Salón de Reinos⁵⁰ atendiendo a los criterios museográficos de corte decorativista aplicados por aquel entonces en casi todos los museos europeos⁵¹. Aun así, aunque el tamaño de los lienzos sirviera para distribuir la composición de los muros, en ocasiones obras de

⁴⁹ *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*, (Madrid: Imprenta Real, 1819), pp. 8-9.

⁵⁰ En el "Salón primero" aparecen cuatro de los trabajos de Hércules de Zurbarán y la *Defensa de Cádiz* atribuida a Cajés. En el "Salón segundo" se mostraban seis batallas y los retratos ecuestres de Velázquez. *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española*, pp. 7-19.

⁵¹ María Bolaños, "Modelos museográficos internacionales hacia 1819: orden intelectual y puesta en escena", en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), pp. 97-102.

una misma temática podían ser expuestas de manera conjunta produciendo una suerte de vinculación visual. De esta manera, teniendo en cuenta que el catálogo del Real Museo de 1819 utilizaba un orden topográfico⁵², los retratos ecuestres de los reyes fueron expuestos en pareja al contar con una numeración muy cercana entre ellos, aunque el del príncipe Baltasar Carlos quedó descolgado. (Fig. 7)

Los cuatro *Trabajos de Hércules* que se exponían seguramente cubrieron algunos huecos dada la versatilidad de su tamaño, mientras que, por la misma razón, los cuadros de batalla debieron de convertirse en los centros compositivos. Aun así, el inicio del proceso independentista americano añadió un nivel más de lectura a las escenas bélicas como recuerdos del pasado glorioso de un imperio de ultramar que empezaba a desmoronarse.

Por ello, pese a la existencia de algunas vinculaciones visuales y a la limitación del reducido espacio disponible, a la apertura del Real Museo en 1819 las obras expuestas del Salón de Reinos no se entendían como un conjunto a través del lenguaje expositivo. Además, en el catálogo de la institución, principal fuente de información para el visitante en una época en la que todavía no existían las cartelas explicativas⁵³, tampoco se producía ninguna mención al respecto. Por si esto fuera poco, la representatividad de los artistas del conjunto era diversa, ya que, si Velázquez contaba con cuarenta y cuatro obras expuestas, el resto contaban con menos, como Zurbarán con seis o Cajés con dos. Así, su presencia en las salas del museo a veces era mínima y en ocasiones sólo posible gracias a sus cuadros del Salón de Reinos.

Pese al impulso inicial dado a la pintura española, a su apertura en 1821 la Galería Central únicamente mostró cuadros italianos ya que dicha escuela contaba con un mayor apoyo académico y porque se encontraba muy bien representada en las Colecciones Reales, origen de la colección del propio museo⁵⁴. La posición de la mayoría de los cuadros del Salón de Reinos no varió a excepción de la retirada de dos de los *Trabajos de Hércules* de Zurbarán, reduciendo así la representatividad de su habilidad con las escenas mitológicas a favor de la visión romántica-religiosa fomentada a partir de la compra de dos lienzos de la serie de san Pedro Nolasco, que se expusieron a la entrada de una de las salas⁵⁵.

En los catálogos de 1823 y 1824 tampoco se aprecian cambios, si bien destacaría el caso del primero ya que fue redactado en francés a raíz de la

⁵² José Manuel Matilla y Javier Portús, "Ni una pulgada de pared sin cubrir", en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, ed. José Manuel Matilla y Javier Portús, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 15-257, esp. 19.

⁵³ Esto no cambió hasta 1831, año en el que se comenzaron a usar chapas identificativas mediante el número de catálogo, incorporando autorías únicamente desde mediados de 1850. Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", pp. 20-21.

⁵⁴ Javier Portús, "Museo del Prado: 1819-2019. *Un lugar de memoria*", en *Museo del Prado 1819-1920. Un lugar de memoria*, ed. Javier Portús, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018), pp. 14-200, esp. p. 46.

⁵⁵ Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", p. 20; *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, (Madrid: Imprenta Nacional, 1821), p. 7.

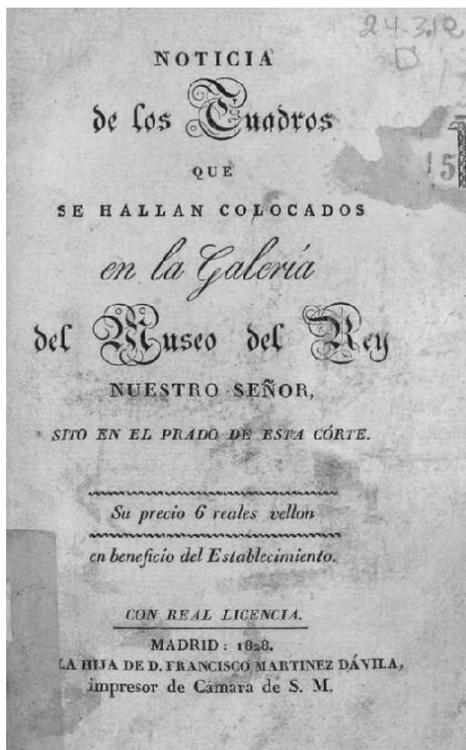


Fig. 8. Luis Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor sito en el Prado de esta Corte*, 1828. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis a Madrid⁵⁶. Tras un breve cierre para reordenar su discurso expositivo, tarea para la que se trajeron obras desde la Academia de San Fernando⁵⁷, el Real Museo abrió de nuevo sus puertas en 1828 manteniendo la primacía de la escuela italiana sobre la española⁵⁸.

El catálogo de ese mismo año escrito por Luis Eusebi (Fig. 8), quien en 1822 ya había demostrado sus deudas teóricas con Ceán Bermúdez tras la publicación de su *Ensayo sobre las diferentes escuelas de la pintura*⁵⁹, incluyó por primera vez algunos comentarios sobre las obras y sus autores. De esta manera, el museo creaba un discurso histórico-artístico oficial que era transmitido directamente al visitante.

Por aquel entonces, Ceán escribía su *Historia del Arte de la Pintura*, libro que nunca llegó a publicarse y en donde su visión acerca del Salón de Reinos apenas cambió. Destaca su mención del cuadro "siendo el general D. Baltasar Alfaro" en la biografía de Félix Castello "que también pintó para el mismo sa-

⁵⁶ Cabe destacar que en 1816 Frédéric Quilliet había publicado una adaptación del *Diccionario* de Ceán Bermúdez en francés. Javier Portús, "El Prado en 1819: Un museo reivindicativo", en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), pp. 150-156.

⁵⁷ *Diario de avisos de Madrid*, (Madrid: 31 de marzo de 1826), p. 359; Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", p. 21.

⁵⁸ Dicha decisión provocó un intenso debate entre Vicente López, director artístico, y el nuevo director del museo, el duque de Híjar (1826-1838). Rocío Álvaro Sánchez, "Los públicos que formaron el Museo del Prado: transformaciones en la proyección pública y la utilidad social del Museo tras su nacionalización (1868-1900)", tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2021), pp. 37-40.

⁵⁹ Obra que se vendía a la entrada del museo junto al catálogo. Luis Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor sito en el Prado de esta Corte*, (Madrid: Hija de D. Francisco Martínez Dávila, 1828), p. sin numerar.



Fig. 9. José de Madrazo, “D. Fernando Giron”, en *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España*, t. 1, (1826), XVI. © Foto: Biblioteca Nacional de España.

lón [de los Reyes del Buen Retiro]” y que localizó en la Academia de San Fernando⁶⁰. Como se ha mencionado, dicha obra era en realidad *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*, si bien Ceán cambió la atribución de Cajés a Castello⁶¹.

Volviendo al catálogo de 1828, las valoraciones de Eusebi sobre las obras del Salón de Reinos fueron muy positivas⁶². La publicación también permite confirmar la llegada desde la Academia de *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno, aunque bajo el título de “Alegoría”⁶³, desplazando al almacén la *Expugnación de Rheinfelden* de Carducho⁶⁴.

Algo parecido sucedió con el “Ataque entre españoles y olandeses [sic]” atribuido a Castello, que sustituyó a *La recuperación de la isla de San Cristóbal* del mismo autor. Esta obra realmente era *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*⁶⁵, que en 1821 se registraba en la Academia de San Fernando como obra de Cajés, en 1822 era mencionada por Ceán como obra de Castello y que en 1824 ya no formaba parte de los fondos de la academia

⁶⁰ La identificación de Juan de Haro como “Baltasar Alfaro” o “Balthasar faro” venía dándose desde el inventario de 1701. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, ed. David García López y Daniel Crespo Delgado, (Oviedo: Krk Ediciones, 2016), p. 359; Fernández Bayton, *Inventarios Reales*, p. 297.

⁶¹ En el inventario de 1701, la obra también se atribuye a Castello. Fernández Bayton, *Inventarios Reales*, p. 297.

⁶² De la “Marcha de Soldados” de Jusepe Leonardo (es decir, el *Socorro de Brisach*) comentó que era una “lástima, que segun se pretende, la envidia haya privado á la posteridad de un numero mas grande de tan hermosos cuadros”. Eusebi, *Noticia de los cuadros*, p. 44.

⁶³ Eusebi, *Noticia de los cuadros*, pp. 54-55.

⁶⁴ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared”, p. 22.

⁶⁵ En este sentido, la descripción ofrecida por Eusebi en su catálogo resulta esclarecedora. Eusebi, *Noticia de los cuadros*, p. 52.

puesto que en el catálogo de aquel año no se menciona. Por otro lado, se decidió retirar los dos *Trabajos de Hércules* que quedaban expuestos en las salas, reduciendo así la representatividad del Salón de Reinos⁶⁶.

En sus comentarios, Eusebi destacó la figura de Velázquez, quien con el tiempo fue consolidándose como máximo representante de la escuela española de pintura⁶⁷. La figura del artista como orgullo de la nación también ganó importancia por estos años, hecho que quedó demostrado por la serie de efigies de la fachada occidental del Real Museo (1828), un parnaso artístico de reconocimiento público⁶⁸ en el que fueron incluidos el maestro sevillano y Zurbarán, quien poco a poco fue ganando reconocimiento historiográfico⁶⁹.

La significación de algunos artistas también siguió dándose a través de la publicación de grabados, destacando la *Colección litográfica de los cuadros del Rey* (1825-37) dirigida por José de Madrazo⁷⁰. En dicha empresa se incluyeron diez cuadros del Salón de Reinos⁷¹ (Fig. 9), si bien José Musso, encargado de los textos tras la muerte de Ceán Bermúdez y responsable también de los catálogos del Real Museo tras la muerte de Eusebi, propuso a Madrazo incluir el que hubiera sido el duodécimo caso: la *Victoria de Fleurus* "para completar la colección particular de cuadros patrióticos"⁷², lo cual demuestra la pervivencia de la lectura nacionalista.

Para buena parte de la década de 1830 apenas contamos con información relativa a la posición de los cuadros del Salón de Reinos ya que Musso se centró en las obras de otras escuelas pictóricas⁷³. No obstante, en el inventario redactado tras la muerte de Fernando VII en 1833 publicado un año después, las obras aparecen registradas en la misma localización que en 1828⁷⁴. Esta información resulta especialmente relevante si se tiene en cuenta que las salas situadas alrededor de la Rotonda eran las peor iluminadas del museo⁷⁵. (Fig. 10)

⁶⁶ Esta decisión debió de estar motivada por el aumento de la llegada de obras que no se correspondió con un aumento del espacio expositivo dedicado a la escuela española. Matilla y Portús, "Ni una pulgada de pared", p. 22.

⁶⁷ Portús, *Concepto de Pintura Española*, pp. 176-177.

⁶⁸ Este tipo de reconocimiento había sido un deseo de los defensores de las Bellas Artes desde el siglo XVIII. Daniel Crespo Delgado, "Luces y Museo", en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), pp. 38-49.

⁶⁹ Cera Brea, "Orígenes del Museo del Prado", pp. 135-137.

⁷⁰ David García López, "La Colección litográfica de los cuadros del Rey de España. Proyectos y realidades de Musso Valiente y José de Madrazo", en *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo*, dir. David García López y Jorge Maier Allende, (Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022), pp. 355-396.

⁷¹ Estos fueron los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos, además de *La rendición de Breda, Defensa de Cádiz, Rendición de Juliers, Socorro de Brisach, La recuperación de la isla de San Cristóbal, Expugnación de Rheinfelden y La recuperación de San Juan de Puerto Rico*.

⁷² David García López, "La Colección litográfica y la literatura del Prado", en *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), pp. 192-204, esp. 201.

⁷³ David García López, "Proyectos y realidades de Musso Valiente", p. 362.

⁷⁴ Museo Nacional del Prado, "Real Museo (1834)", en *Inventarios reales en doce volúmenes y un índice*, vol. 12, (Madrid: Museo Nacional del Prado, s.f.).

⁷⁵ Samuel Cook, *Sketches in Spain during the years 1829-30-31 & 32*, (París: A. and W. Galignani, Baudry, 1834), p. 167; Prosper Mérimée, "Musée de Madrid", *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1, (1831), pp. 73-75, esp. 73.

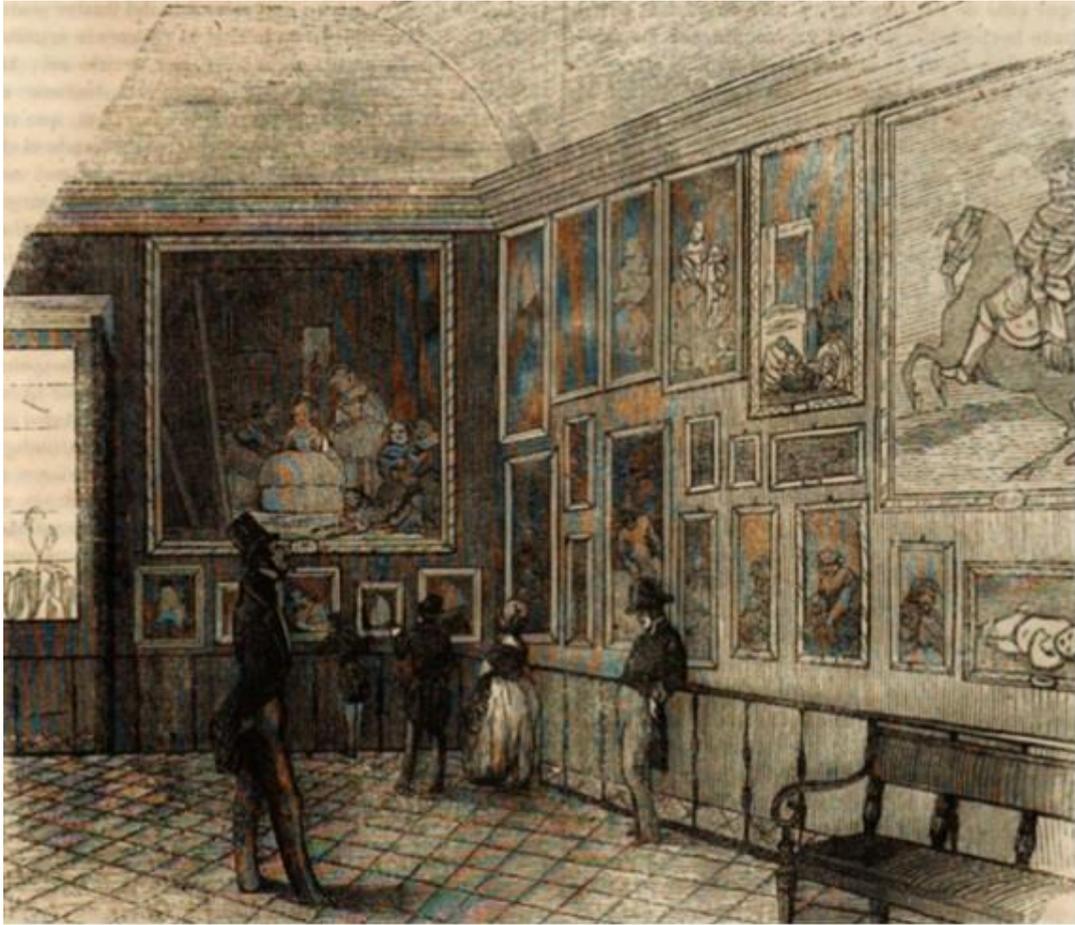


Fig. 10. Vicente Castelló, “Vista de un ángulo de la Sala Española del Real Museo de Pinturas de Madrid”, en *El Siglo Pintoresco*, t. 1, (1845), p. 27. © Foto: Google Books.

Finalmente, con la dirección de José de Madrazo (1838-1857) se quiso aprovechar el espacio disponible multiplicando el número de obras expuestas, lo cual fomentó el carácter decorativista del discurso expositivo. Aunque la mayoría de los cuadros del salón no fueron movidos de sitio durante este período, cabe destacar algunos cambios significativos. Por ejemplo, en 1838 *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* de Maíno y el *Socorro de Constanza* de Carducho fueron llevados a la Rotonda “por lo mucho que se prestan a la decoración” en palabras del propio Madrazo⁷⁶. Cabe destacar que, en este espacio, de tránsito y no pensado para la contemplación detenida, fueron expuestas la gran mayoría de escenas de batalla del Salón de Reinos a lo largo del siglo XIX y aún en el XX.

En 1843, los diez *Trabajos de Hércules* se expusieron en conjunto por primera vez sobre la cornisa de una de las salas de pintura española⁷⁷, lo cual permitía ver las obras a una altura similar a la original. No obstante, a pesar de que esta posición fue replicada cuando la serie fue llevada a la Galería

⁷⁶ José Luis Díez, *José de Madrazo: Epistolario*, (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998), p. 262.

⁷⁷ Matilla y Portús, “Ni una pulgada de pared”, p. 36.

Central hacia 1872, *los Trabajos de Hércules* siguieron sin valorarse correctamente durante el siglo XIX e incluso a comienzos del XX. Ello lo demostraría el catálogo de la exposición de Zurbarán realizada en el Museo del Prado en 1905, donde no se acierta ni en la cronología ni en la atribución de los cuadros, asumiendo la teoría de que sólo cuatro eran autógrafos como había señalado Ceán un siglo atrás⁷⁸.

5. Conclusión

En suma, podemos concluir que la historia de la serie pictórica del Salón de Reinos representa, en buena parte, la historia de la conservación y entendimiento del patrimonio español entre los siglos XVIII y XIX. En su espacio original el conjunto resultaba uno de los ejemplos más refinados de la capacidad alegórica del arte en tiempos de Felipe IV, pero desde la dispersión de sus cuadros iniciada durante el reinado de Carlos III todo su simbolismo acabó diluyéndose.

Más tarde, la convulsión patrimonial producida a causa de la Guerra de la Independencia provocó que todas las pinturas se marcharan del espacio para el que fueron creadas, recalando en diferentes palacios o incluso migrando al extranjero. En consecuencia, su comprensión, ya deteriorada por las múltiples erratas apreciables en los inventarios redactados en el siglo XVIII, fue casi nula durante las primeras décadas del XIX, hecho que se agravó con la creación del Museo de Artillería (1841) en el propio edificio del salón, alterando así el espacio físico⁷⁹.

Por su parte, la fortuna crítica de los artistas en el siglo XVIII y principios del XIX fue diversa. Mientras Velázquez conseguía abrirse camino como símbolo nacional de la pintura española, el resto de los pintores quedaron en un segundo plano a excepción de Carducho y Cajés por su mayor cercanía al gusto académico, y Zurbarán por sus temas religiosos antes que por los mitológicos.

Teniendo esto en cuenta, el papel de los cuadros del salón en las primeras décadas de existencia del Real Museo fue, por lo general, secundario. Pese a que las obras de Velázquez gozaron de cierto reconocimiento, hecho atribuible a su progresiva reivindicación como símbolo nacional y del propio museo, el resto de las pinturas fueron utilizadas como elementos compositivos.

Así, *los Trabajos de Hércules* fueron reduciendo su presencia hasta desaparecer en 1828 para fomentar la idea romántico-religiosa desarrollada en torno a Zurbarán. Como se ha mencionado, con José de Madrazo se expu-

⁷⁸ Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste, 1905), pp. 16-17.

⁷⁹ Carmen Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, (Madrid: COAM, 2001).

Fig. 11. J. Lacoste y Borde y Juana Roig Villalonga, *Museo del Prado, vista de la rotonda alta de Goya, 1907-1915*. Madrid: Museo Nacional del Prado. © Foto: Museo Nacional del Prado.

A la izquierda, el *Socorro de Brisach* de Jusepe Leonardo, y a la derecha, tapado por el busto, el *Socorro de la plaza de Constanza* de Vicente Carducho.



sieron las diez pinturas desde 1843, pero esta decisión respondió a un deseo de aprovechamiento del espacio antes que por generar un discurso coherente. Por otro lado, las batallas fueron consideradas como cuadros de un mismo valor ya que, con la llegada de aquellas conservadas en la Academia, fueron intercambiadas unas por otras sin permitir que todas fueran expuestas al mismo tiempo, ocupando un espacio secundario como era la Rotonda (Fig. 11).

De esta manera, aunque el espacio del museo durante la cronología abordada fuera reducido, ni en las salas ni en los catálogos había referencias conjuntas, lo cual afectaba directamente a su apreciación y estudio. El único elemento de unión entre las obras del salón fue la lectura patriótica que se podía hacer de las escenas de batalla en un momento de crisis de la identidad nacional, hecho que fue en aumento a lo largo del siglo XIX. Aquel espíritu nacionalista incluso seguía vigente en 1912, año en el que el cuadro de Pereda sustraído durante la Guerra de la Independencia volvió a España, hecho apreciable en los artículos publicados el año anterior por Elías Tormo con los que, por primera vez, el Salón de Reinos comenzó a ocupar el espacio que merecía en la historiografía artística española⁸⁰.

⁸⁰ Javier Portús, "Elías Tormo y el Salón de Reinos", en *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, coord. Luis Arciniega García, (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016), pp. 201-206.

Bibliografía:

Actas del Congreso Internacional el Edificio Villanueva 2023: *El edificio Villanueva. Historia revisada de una arquitectura de museo: Actas del Congreso Internacional*, ed. Víctor M. Cageao Santacruz, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2023).

Álvarez Barrientos y Crespo Delgado (eds.) 2020: Joaquín Álvarez Barrientos y Daniel Crespo Delgado (eds.), *El Museo del Prado en 1819. Opinión pública, cultura y política*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020).

Álvarez Lopera 2005: José Álvarez Lopera, "La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 91-111.

Álvaro Sánchez 2021: Rocío Álvaro Sánchez, *Los públicos que formaron el Museo del Prado: transformaciones en la proyección pública y la utilidad social del Museo tras su nacionalización (1868-1900)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2021), (en web: <https://docta.ucm.es/entities/publication/1fc7e694-ed94-40e9-9616-6accb0e391f4> consultada: 4 de octubre de 2023).

Antigüedad 1985: María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1985), (en web: <https://docta.ucm.es/entities/publication/a540ae94-ff26-4a67-a0db-d10e6eb02e49> consultada: 3 de octubre de 2023).

Antigüedad 1999: María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, (Madrid: UNED, 1999).

Beroqui 1932: Pedro Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado. Final de esta parte", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40, (1932), pp. 85-97.

Blanco Mozo 2003: Juan Luis Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitectos del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, (Madrid: 2003).

Blasco 2001: Carmen Blasco, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, (Madrid: COAM, 2001).

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

Brown y Elliot 1980 (ed. 2003): Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid: Taurus, 2003).

Brown 2005: Jonathan Brown, "El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes", en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp.,

coord. Andrés Úbeda de los Cobos, (Madrid: Museo Nacional del Prado Madrid, 2005), pp. 65-90.

Carducho 1633 (ed. 1979): Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Turner, 1979).

Catálogo de los cuadros de la Escuela Española 1819: Catálogo de los cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado, (Madrid: Imprenta Real, 1819).

Catálogo de los cuadros, estatuas 1819: Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819 [...], (Madrid: Imprenta Real, 1819).

Catálogo de los cuadros que existen colocados 1821: Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado, (Madrid: Imprenta Nacional, 1821).

Catálogo de las pinturas y esculturas 1824: Catalogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando, (Madrid: Ibarra, 1824).

Catálogo de los cuadros que existen 1824: Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado, (Madrid: Oficina de D. Francisco Martínez Dávila, 1824).

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

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800).

Ceán Bermúdez 2016: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, ed. David García López y Daniel Crespo Delgado, (Oviedo: Krk Ediciones, 2016).

Cook 1834: Samuel Cook, *Sketches in Spain during the years 1829-30-31, 32*, (París: A. and W. Galignani, Baudry, 1834).

Crespo Delgado 2015: Daniel Crespo Delgado, "Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración", *Imafronte*, 24, (2015), pp. 43-72.

De Laborde 1820: Alexandre-Louis-Joseph de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, t. 2, 2ª parte, (París: P. Didot, 1822).

De la Mano 2008: José Manuel de la Mano, "Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)", en *Goya en tiempos de guerra*, cat. exp., coord. Manuela B. Mena Marqués, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), pp. 55-81.

Díez 1998: José Luis Díez, *José de Madrazo: Epistolario*, (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998).

Elliot 1991: John H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, (Barcelona: Crítica, 1991).

Eusebi 1822: Luis Eusebi, *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*, (Madrid: Imprenta Nacional, 1822).

Eusebi 1828: Luis Eusebi, *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor sito en el Prado de esta Corte*, (Madrid: Hija de D. Francisco Martínez Dávila, 1828).

Fernández Bayton 1975: Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales: testamentaria del rey Carlos II: 1701-1703*, vol.2, (Madrid: Museo Nacional del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975).

Fernández-Miranda y Lozana 1987: Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III: 1789-1790*, v. 1, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987).

García López 2022: David García López, "La Colección litográfica de los cuadros del Rey de España. Proyectos y realidades de Musso Valiente y José de Madrazo", en *Fijar profundamente en el ánimo. El grabado en la España de la Ilustración y el Liberalismo*, dir. David García López y Jorge Maier Allende, (Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2022), pp. 335-396.

Hermoso Cuesta 2019: Miguel Hermoso Cuesta, "Bellezas y curiosidades. El Patrimonio Histórico-Artístico de los conventos de la Comunidad de Madrid", en *Camino de perfección: conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*, ed. Félix Díaz Moreno, (Madrid: Consejería de Cultura y Turismo y Dirección General de Patrimonio Histórico, 2019), pp. 65-74.

Hermoso Cuesta 2021: Miguel Hermoso Cuesta, "The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence", en *Magnificence in the Seventeenth Century: Performing Splendour in Catholic and Protestant Contexts*, ed. Gijs Versteegen, Stijn Bussels y Walter Melion, (Leiden: Brill, 2021), pp. 89-112.

Jovellanos 2014: Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes*, (Madrid: Casimiro, 2014).

Kagan 2008: Richard L. Kagan, "Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos", en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dir. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, (Barcelona: Centro de Estudios Europa Hispánica y Universidad de Barcelona, 2008), pp. 101-120.

Lacambre 2003: Geneviève Lacambre, "The Discovery of the Spanish School in France", en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp., coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), pp. 67- 92.

Madrid 1817: *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresion de las salas en que estan colocados, números que los distinguen, asuntos que*

representan y autores que los han egecutado, (Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1817).

Madrid 2018: *Museo del Prado 1819-2019: Un lugar de memoria*, cat. exp., coord. Javier Portús, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018).

Marías 2012: Fernando Marías, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2012).

Matilla y Portús 2004: José Manuel Matilla y Javier Portús, "Ni una pulgada de pared sin cubrir", en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., ed. José Manuel Matilla y Javier Portús, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), pp. 15-257.

Mérimée 1831: Prosper Mérimée, "Musée de Madrid", *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1, (1831), pp. 73-75.

Museo Nacional del Prado (s.d.): *Inventarios Reales en doce volúmenes y un índice*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, s.d.).

Navarrete 2015: Esperanza Navarrete, "Participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la recuperación de las obras de arte «extraídas» por José I", en *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, ed. Esperanza Navarrete y Alejandro Martínez, (Madrid y Vitoria-Gasteiz: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Foral de Álava, 2015), pp. 65-98.

Notice des Tableaux exposés 1823: Notice des Tableaux exposés jusqu'à présent dans le Musée Royal de Peinture au Prado, (Madrid: Ibarra, 1823).

Palomino 1724: Antonio Palomino, *El parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: 1724).

Ponz 1776: Antonio Ponz, *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, t. 6, (Madrid: D. Joachim Ibarra, 1776).

Portús, García-Máiquez y Dávila 2011: Javier Portús, Jaime García-Máiquez y Rocío Dávila, "Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos", *Boletín del Museo del Prado*, 29, 47, (2011), pp. 16-39.

Portús 2012: Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, (Madrid: Verbum, 2012).

Portús 2016: Javier Portús, "Elías Tormo y el Salón de Reinos", en *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*, coord. Luis Arciniega García, (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016).

Puyol Montero 2020: José María Puyol Montero, "El Museo de Pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809-1813)", *Anuario de Historia del Derecho Español*, 90, (2020), pp. 655-672.

Simal López 2009: Mercedes Simal López, "El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de la Independencia: antecedentes y

consecuencias”, en *Arte en tiempos de guerra*, coord. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), pp. 445-455.

Simal López 2017: Mercedes Simal López, “El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”, en *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica*, t. 3, vol. 4, dir. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2017), pp. 2339-2566.

Tinterow 2003: Gary Tinterow, “Raphael Replaced: The Triumph of Spanish Painting in France”, en *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp., coord. Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2003), pp. 3-66.

Vega 2000: Jesusa Vega, “Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor”, en *Velázquez en blanco y negro*, cat. exp., coord. José Manuel Matilla, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000), pp. 25-74.

Viniegra 1905: Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, (Madrid: J. Lacoste, 1905).

Recibido: 07/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Una alegoría barroca: la Iglesia triunfante con la Herejía y un cautivo turco, de Antonio Palomino a Dionís Vidal

A Baroque Allegory: The Triumphant Church with the Heresy and a Turk Slave, from Antonio Palomino to Dionís Vidal

Iván Rega Castro¹

Universidad de León²

Resumen: Este artículo se ocupa de una particular representación de la victoria sobre el islam, alegorizada como imagen de la Iglesia católica con un esclavo turco a sus pies, en la iglesia de San Nicolás de Valencia. Las pinturas al fresco de la contrafachada, diseñadas por Antonio Palomino y ejecutadas por Dionís Vidal (1698- ca. 1700), incluyen tal imagen del triunfo de la Fe contra los turcos, de la que no existen ejemplos similares en el resto de la península ibérica. También se abordan diferentes hipótesis sobre su origen y sus eventuales referentes iconográficos a través de un estudio comparado con el arco triunfal de la Puerta del Sol para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid (1680).

Palabras clave: Alegoría antiturca; cautivo turco; Dionís Vidal; Antonio Palomino; Vicente Victoria; Matías de Torres; iglesia de San Nicolás de Valencia; entrada triunfal; María Luisa de Orleans.

¹  <https://orcid.org/0000-0003-0348-1703>

² Esta publicación es parte de los proyectos I+D+i "La construcción del imaginario islámico en la península ibérica y el mundo iberoamericano en la Edad Moderna" (PID2019-108262GA-I00) y "La construcción del imaginario turquesco en la cultura visual iberoamericana de la Edad Moderna" (PID2022-138382NB-I00), financiados por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033, cuyo investigador principal es quien firma de este trabajo. Además, quisiera expresar un sentido agradecimiento a Isidro Puig Sanchis (Universitat Politècnica de València) y a Juan Valcárcel Andrés (Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València) por facilitar tan generosamente la documentación fotográfica necesaria para esta investigación.

Abstract: The article deals with an analysis of a particular representation of the victory over Islam, allegorized as the image of the Catholic Church with a Turk slave at his feet, in the Church of San Nicolás in Valencia. The counterfacade fresco painting's, designed by Antonio Palomino and executed by Dionís Vidal (1698-ca. 1700), includes such image of the triumph of the Faith against Turks, of which do not exist similar examples in the rest of the Iberian Peninsula. Different hypothesis to analyse the origen, and the iconografic sorces through a comparative study with the triumphal arch at the Puerta del Sol for the entry of Marie Louise d'Orléans into Madrid (1680), will also be discussed.

Keywords: Anti-Turkish allegory; Turk captive; Dionís Vidal; Antonio Palomino; Vicente Victoria; Matías de Torres; church of San Nicolás in Valencia; triumphal entry; Marie Louise d'Orléans.

La restauración de los frescos de la iglesia valenciana de San Nicolás de Bari y San Pedro mártir, llevada a cabo durante los años 2014 y 2015³, ha dejado al descubierto una sección de las pinturas murales, sobre la puerta principal, que se daba por perdida⁴ (Fig. 1). Antes parcialmente tapada tras la puerta o cortavientos y ocultas tras varias capas de encalado; hoy se nos muestra completa una personificación de la Iglesia triunfante a cuyos pies se disponen una figura de la Herejía y otra de un turco cautivo, fácilmente reconocible por su turbante.

Se trata de una composición de gran originalidad en la cultura visual del Barroco ibérico, pero no del todo insólita. En particular, el motivo del prisionero turco responde, por un lado, a una larga tradición iconografía que se popularizó merced a las imágenes pictóricas conmemorativas de la batalla de Lepanto⁵, las cuales metaforizaban la victoria contra el Imperio otomano en forma de triunfos o despojos de la batalla⁶. Entre ellos, destaca el motivo del prisionero encadenado, que podemos rastrear fácilmente en diferentes medios visuales: tal es el caso de la pintura alegórica, cuyo ejemplo paradigmático es, sin duda, el lienzo de Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo*

³ Pilar Roig Picazo, "Proyecto de restauración de la pintura mural y revestimiento ornamental de la nave central y descubrimiento y restauración de las pinturas murales ocultas en la cancela de la de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, de Valencia", en *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), pp. 14-25; Pilar Roig Picazo, "De Palomino a Vidal. Un barroco valenciano", en *La historia del arte a través de los murales valencianos*, dir. Manuel Muñoz Ibáñez, (Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2020), pp. 185-188.

⁴ Juan Vicente Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*, (Valencia: Ecir, 1988), p. 120; Roig Picazo, "De Palomino a Vidal", pp. 210-211.

⁵ En las últimas décadas se ha revisado intensamente la iconografía lepantina. Para un panorama completo: Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y la imagen artística de Lepanto (1430-1700)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2017); y más recientemente, Laura Stagno y Borja Franco Llopis, eds., *Lepanto and beyond: Encounters between Christians and Muslims in the Mediterranean*, (Lovaina: Leuven University Press, 2021).

⁶ He dejado premeditadamente a un lado, por ahora, su presencia en la cultura festiva de la Monarquía hispánica, que ha sido rastreada minuciosamente por Franco Llopis, desde el espectacular *trionfo all'antica* de Alfonso V de Aragón en Nápoles, en 1443, hasta la *Alegoría de la batalla de Lepanto* que Felipe II encargó a Tiziano. Borja Franco Llopis, "Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach", *Il Capitale culturale*, 6, (2017), pp. 88-92.



Fig. 1. Dionís Vidal, *Iglesia triunfante con la Herejía y un cautivo turco a sus pies*, ca. 1698-1700. Valencia, San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. © Foto: Juan Valcárcel Andrés, Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

al infante don Fernando del Museo del Prado en Madrid, datado entre 1573 y 1575, también conocido como *Alegoría de la victoria de Lepanto*, donde el rey se hace acompañar de un cautivo turco encadenado⁷; el retrato grabado, como la serie dedicada a Sebastiano Venier y otros comandantes venecianos, impreso por Cesare Vecellio, hacia 1575, cuya orla se adorna con trofeos, un jenízaro y un oficial otomano de alto rango como prisioneros en la base de la composición⁸; o bien, la tapicería, como la serie de paños que encargó el

⁷ Rick Scorza, "Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks", en *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, dir. Elizabeth McGrath y Jean Michel Massing, (Londres-Turin: The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, 2012), pp. 121-163; Giuseppe Capriotti, "Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo", en *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*, dir. Borja Franco Llopis et al., (Valencia: Universitat de València, 2016), pp. 367-368; Giuseppe Capriotti, "Defeating the Enemy: The Image of the Turkish Slave in the Adriatic Periphery of the Papal States in the 18th Century", en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, dir. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar-Herrera, (Brill: Leiden, 2019), pp. 370-373.

⁸ Chiara Giulia Morandi, "Heroic Comparisons in Images of Christian Political and Military Leaders Engaged in the Wars against the Turks: Some Observations Starting from the Battle of Lepanto (1571)", en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), p. 135. Es probable que este tipo composiciones estén inspiradas en ejemplos anteriores, como, por ejemplo, el retrato grabado del almirante Andrea Doria que ilustra su *Vita del principe Andrea Doria*, (Venecia: Gabriele Giolito De Ferrari, 1565). Laura Stagno, "Triumphing over the Enemy. References to the Turks as Part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's Artistic Patronage and Public Image", *Il Capitale culturale*, 6, (2017), pp. 141-142.

almirante genovés, Gianandrea Doria, según diseños de Luca Cambiaso, entre 1581 y 1582⁹.

Por otro, cabe poner de relieve el hecho de que todos estos ejemplos responden a tipos o *formulae* iconográficas codificadas por artistas italianos como Tiziano, Luca Cambiaso o Cesare Vecellio, entre otros. Y solo encontramos otros ejemplos parangonables en el arte áulico ibérico ya bien entrado el siglo XVIII¹⁰. Por regla general, en la imaginería que produce la península ibérica por estos siglos, el turco —como antes el “moro”¹¹— era figurado preferentemente como un guerrero fiero, temible y destinado a ser vencido en el campo de batalla, abatido por las armas cristianas o echado a los pies de los caballos, antes que en la forma de prisionero o esclavo¹².

Es por ello que la imagen de la Iglesia triunfante con el cautivo turco a sus pies, obra del pintor valenciano Dionís o Dionisio Vidal (ca. 1670 –ca. 1719)¹³, merece ser reconsiderada, tanto a la luz de su proceso creativo como de sus fuentes de inspiración, a fin de poner adecuadamente en valor un fragmento significativo, por el tipo de discurso que vehicula, de la cultura visual del final del Siglo de Oro. Máxime cuando la pintura valenciana del Barroco no se prodigó en este tipo de imágenes del “turco”, ni antes ni después de la expulsión de los moriscos, ni tampoco en representaciones triunfales o

⁹ Stagno, “Triumphing over the Enemy”, pp. 160-165; Laura Stagno, “Turks in Genoese Art, 16th–18th Centuries: Roles and Images”, en *Jews and Muslims*, pp. 316-317; Laura Stagno, “Celebrating Lepanto in the Republic of Genoa: Giovanni Andrea Doria’s and Other Aristocrats’ Patronage. Portraits, Paintings and Tapestries”, en *Lepanto and beyond*, pp. 187-196.

¹⁰ Iván Rega Castro, “Vanquished Moors and Turkish prisoners. The images of Islam and the official royal propaganda at the time of John V of Portugal in the early 18th century”, *Il Capitale Culturale*, 6, (2017), pp. 228-231; Iván Rega Castro, “Tejiendo la memoria del otro: Los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia”, *Eikón Imago*, 15, (2020), p. 269.

¹¹ El término “moro” posee una larga historia en nuestra lengua, pero aquí se adopta en un sentido historiográfico restringido para referir una percepción o construcción en el imaginario cultural de la sociedad hispana moderna; aunque el término también se utilizaba para denominar a todos aquellos habitantes que profesaban el islam dentro del territorio peninsular en la Edad Media. En este contexto se aplica, de manera generalizada, a toda la población árabo-musulmana del norte de África y de la cuenca mediterránea. En este sentido: Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989), pp. 125-131; Isaac Donoso Jiménez, “El concepto asiático de ‘moro’”, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 44, (2016), pp. 39-59. Aunque no podemos perder de vista otros usos inapropiados o erráticos que abundan en la literatura del Barroco y que llevan a su confusión, *de facto*, con el turco; otra construcción colectiva de la Edad Moderna igualmente confusa y en la que no se contemplan características etno-culturales particulares. Como afirma Bunes, para los españoles de los siglos XVI y XVII los turcos eran todos los pueblos musulmanes súbditos del sultán de Constantinopla. Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes*, pp. 69-99. Más recientemente: José María Perceval, “Uno y múltiple: el turco y los diferentes turcos imaginados por la propaganda literaria de los siglos XVI y XVII”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11, 2, (2023), pp. 19-24.

¹² Rega Castro, “Vanquished Moors and Turkish prisoners”, pp. 232-233; Rega Castro, “Tejiendo la memoria del otro”, pp. 258-259.

¹³ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica ...*; t. 2. *Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el olio, temple y fresco*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724), pp. 166-174; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), t. V, pp. 220-222. Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina: o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica* (ms. 1780-1805), ed. Xavier de Salas, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930), p. 344; Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás*, p. 18; Víctor Marco García, *Pintura barroca en Valencia, 1600-1737*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021), pp. 299-305.

victoriosas sobre los "moros"¹⁴; un panorama general que cambió sensiblemente a finales del siglo XVII.

Con tal fin en mente, comencemos por poner de relieve que la historiografía da por cierta que la elaboración de su programa iconográfico, e incluso el diseño de cartones, se debió al pintor y tratadista Antonio Palomino (1655-1726). Otro ideólogo del programa pudo haber sido el pintor y canónigo valenciano Vicente Victoria —o Vittoria, o Vitoria— (1650-1709), quien participó directa o indirectamente en importantes empresas artísticas de la ciudad y, sobre todo, en la redacción del programa iconográfico de la iglesia de los Santos Juanes¹⁵.

Por otro, y en cuanto a los referentes iconográficos más o menos contemporáneos, atención especial merece el arco de la Puerta del Sol erigido con motivo de la entrada de María Luisa de Orleans, entre finales de 1679 y enero de 1680; en su coronamiento se disponía la alegoría de la Fe católica o la Iglesia, de pie sobre el orbe, a cuyos pies se postraban la figura de un prisionero turco o moro y un esclavo negro, cuyo diseño se atribuye al pintor palentino, asentado en Madrid, Matías de Torres (1635-1711). Este y otros arcos de triunfo o las ricas decoraciones efímeras fueron descritas por el propio Palomino como "de las más espléndidas y solemnizadas que han sido vistas en España"¹⁶; sin embargo, hay otras vías para formalizar tales transferencias culturales.

Aunque se trata de una hipótesis que debe ser analizada con mayor detenimiento, también hay que preguntarse ¿por qué no tuvo su correspondiente reflejo en la pintura cortesana u otros géneros al margen del arte efímero?, ¿por qué, en cambio, su fortuna fue distinta en el barroco valenciano?, o ¿cuál es el contexto que explica la conceptualización de tal alegoría antiturca al final del siglo XVII?

1. Dionís Vidal y los frescos de la contrafachada de la iglesia parroquial de San Nicolás

Este ciclo de pinturas murales, ejecutadas por Dionís Vidal entre 1698 y 1700, constituye una de las más grandes empresas pictóricas de la Valencia de finales del seiscientos. En 1691 la junta de fábrica de esta parroquia le encargó que realizase la traza y las capitulaciones de "*la pintura al fresch que se ha de fer en lo presbiteri de dita Iglesia y en ella pose diferents milacres*

¹⁴ De hecho, el célebre *Santiago Matamoros* de Francisco Ribalta (Algemesí, 1603) es una iconografía poco habitual a principios del siglo XVII. Borja Franco Llopis, *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*, (Lleida-Valencia: Universitat de Lleida-Universitat de València, 2008), pp. 164-165.

¹⁵ Palomino, *El museo pictórico...*; t. 3. *El Parnaso español*, pp. 174-198; Orellana, *Biografía pictórica valentina*, pp. 274-286; Javier Borrull, "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino", *Archivo de Arte valenciano*, 1, 2, (1915), p. 52. Para un estado de la cuestión actualizado: Marco García, *Pintura barroca en Valencia*, pp. 54-63.

¹⁶ Palomino, *El museo pictórico*, t. 3, p. 442.

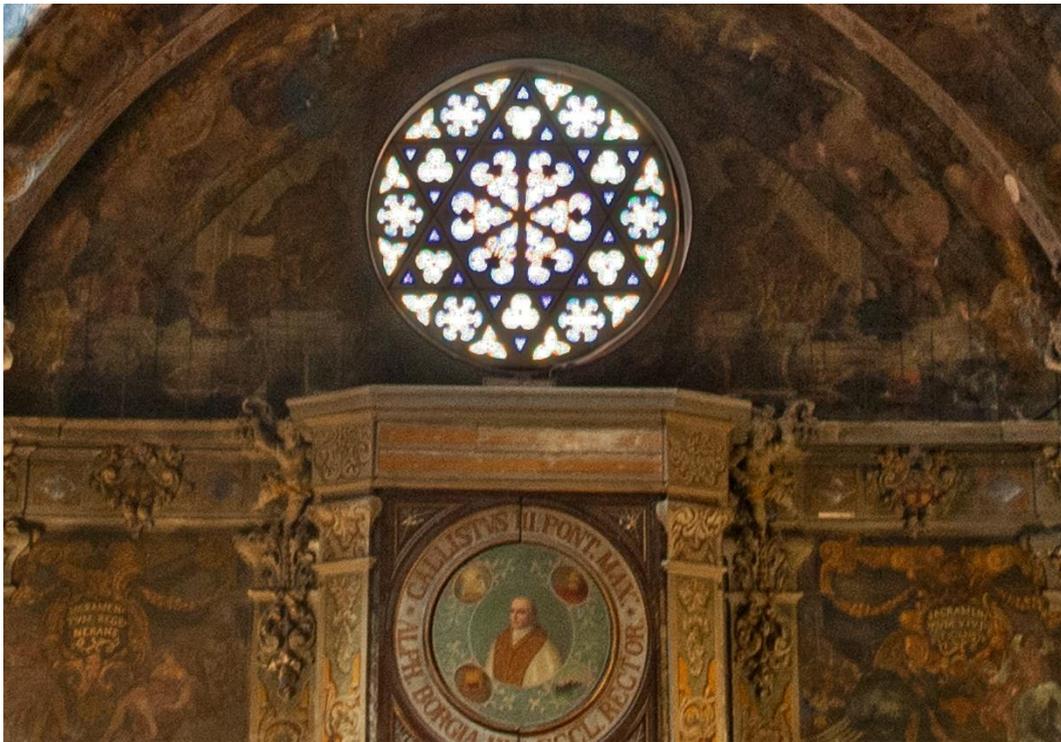


Fig. 2a. Dionís Vidal, *Estado del ciclo pictórico de la contrafachada antes de la restauración*, ca. 1698-1700. Valencia, San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. © Foto: Foto: Juan Valcárcel Andrés, Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

*de dits gloriosos Sants Pere Martir Nicolau Bisbe*¹⁷. Si se acepta como fidedigna la biografía de Vidal conservada en el archivo de la Academia de San Fernando, incluida en el "Memorial" (ms. 1775) de reedición del *Museo pictórico* de Palomino, una vez recibido este encargo, Vidal "se pasó á Madrid á fin de ilustrarse con aquellas grandes obras, y tomar algunas lecciones de D. Antonio Palomino", con el que contrajo amistad "logrando le hiciera el diseño del presbiterio" y poder así pintar la bóveda de aquel templo a su regreso a Valencia¹⁸. Así lo afirma el propio artista cordobés en su tratado, quien además se refiere impropiaemente a Vidal como "discípulo mío"¹⁹. También Orellana afirma que "[...] la idea fue de Palomino [...]", quien "por convenio, o por voluntad gratuita [...] ejecutó [...] los dibujos o borriones, al menos de las lunetas de dicho cielo de San Nicolás"²⁰.

No obstante, se ha especulado con la posibilidad de que Palomino no fuera el único mentor del programa iconográfico y, según Llorens Montoro, cabría

¹⁷ [la pintura al fresco que se ha de hacer en el presbiterio de dicha iglesia y en ella poner diferentes milagros de dichos gloriosos santos Pedro mártir y Nicolás de Bari]. Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás*, p. 133, nota 36.

¹⁸ Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, RABASF), *Memorial del impresor Antonio Sanz dirigido al marqués de Grimaldi al reimprimir las obras de Palomino pidiendo que se le faciliten por la Academia cuantas noticias se tengan sobre la vida y obras de artistas que florecieron desde 1724 a 1775*. Madrid, 6 de febrero de 1775, Le-5-62-8, p. 23, fol. 1v.; Orellana, *Biografía pictórica valentina*, p. 344.

¹⁹ Palomino, *El museo pictórico*, t. 2, p. 166.

²⁰ Orellana, *Biografía pictórica valentina*, p. 344.



Fig. 2b. Dionís Vidal, *Estado del ciclo pictórico de la contrafachada tras la restauración*, ca. 1698-1700. Valencia, San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. © Foto: Foto: Juan Valcárcel Andrés, Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

la posibilidad de que tras su autoría estuviera también el canónigo Vicente Victoria²¹; una posibilidad descartada, sin embargo, por otros estudiosos²².

Como se sabe, el propio Palomino se atribuye su boceto o "idea", pero al repasar su descripción de los frescos de la contrafachada surgen algunas discrepancias. El autor describe de esta manera la Iglesia triunfante, "representada en una hermosa matrona, vestida de pontifical con su tiara. Tiene en la mano derecha el sagrado estandarte de la cruz, y con la izquierda sostiene un templo" y a sus pies tiene la personificación de "las sectas de los herejes, y mahometanos"; la primera se figura como "una horrible figura de mujer anciana, seca, y engreñada de áspides, guardando unos libros [...]"; y al islam lo simbolizaba "otra vieja, no menos seca, con un turbante, y media luna sobre la cabeza desnuda, y las tetas largas colgando, arrugadas, y denegridas, con siete áspides en la mano izquierda, y en la derecha un alfanje, que es el idioma con que defienden sus infernales dogmas"²³ (Figs. 2a y 2b).

²¹ Llorens Montoro, *Programa iconográfico*, pp. 24-29.

²² Bonaventura Bassegoda Hugas, "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, (1994), p. 47, nota 46; Juana H. Bernal Navarro, "Estudio del ciclo iconográfico de San Nicolás Obispo de Bari y San Pedro de Verona", en *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), p. 66; Marco García, *Pintura barroca en Valencia*, p. 56.

²³ Palomino, *El museo pictórico*, t. 2, p., p. 174.

La primera de estas personificaciones parece responder a la descripción de Palomino, pese a las pérdidas de película pictórica, y se ajustaría al modelo codificado por Cesare Ripa²⁴, tal y como fue advertido por Llorens Montoro²⁵. Pero la segunda de las imágenes, no es la alegoría femenina descrita por el pintor y tratadista cordobés, sino un personaje masculino con un tocado turquesco, con los brazos atados a la espalda, respondiendo, por lo tanto, a una tradición iconográfica diferente. No cabe duda de que las pinturas murales pertenecen a la mano de Vidal, pese a los cambios descritos en este tipo iconográfico; y nada tienen que ver con la remodelación decimonónica que causó la abertura del rosetón neogótico, en 1865, o la pérdida de parte de la decoración pictórica en su perímetro, puesto que no afectó a la puerta principal.

No es posible determinar, sin embargo, si su invención pertenece a Antonio Palomino, pero todo parece indicar que estos cambios, en principio menores, se produjeron en curso de ejecución y pueden atribuirse a iniciativa del propio Vidal, a tenor lo que observamos tras la restauración de dichas pinturas. El otro sospechoso de haber introducido una fórmula iconográfica tan fuertemente italianizante sería Vitoria, quien había regresado a Valencia en diciembre de 1688 tras una larga estancia en Italia²⁶, y a quien Palomino conoció personalmente en la ciudad del Turia²⁷. Justamente los últimos cuatro años de su estancia valenciana, antes de su definitivo regreso a Roma, en 1698, son los más productivos de su actividad artística y de mentoría²⁸. Fue entonces cuando redactó el programa iconográfico para la iglesia de los Santos Juanes y pudo eventualmente intervenir en las decoraciones de la parroquial de San Nicolás y San Pedro mártir²⁹.

Entre los antecedentes para este tipo iconográfico, que Victoria pudo haber conocido a su paso por Florencia, donde disfrutó de la protección de Cosme III de Médici³⁰, cabría mencionar el monumento de los *Quattro mori*, en Livorno; la escultura del Gran Duque Fernando I de Médici, realizada por Giovanni Bandini, a la que Pietro Tacca añadió en la base las figuras de cuatro esclavos "moros", entre 1623 y 1626³¹.

²⁴ "Se pondrá una desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto, que arrojará por su boca algunas llamas junto con una gran humareda. Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos [...] viéndose sus senos tiesos y colgantes. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco [...] junto con las sierpes, significan la falsedad de sus sentencias y doctrina, más nociva y abominable que los más venenosos áspides". Cesare Ripa, *Iconología* (ed. orig. 1593), (Madrid: Akal, 2007), vol. 1, p. 475.

²⁵ Llorens Montoro, *Programa iconográfico*, pp. 120-121.

²⁶ Bassegoda, "Noves dades sobre el canonge", p. 39.

²⁷ Palomino, *El museo pictórico*, t. 3, pp. 494-496.

²⁸ Bassegoda, "Noves dades sobre el canonge", p. 47.

²⁹ Llorens Montoro, *Programa iconográfico*, p. 24.

³⁰ Bassegoda, "Noves dades sobre el canonge", p. 38; Bonaventura Bassegoda Hugas, "Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael", en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, dir. Joaquín Bérchez, et. al., (Valencia: Comité Español de Historia del Arte, 1998), pp. 223-224.

³¹ Mark Rosen, "Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany", *The Art Bulletin*, 97, 1 (2015), pp. 46-51. Sobre la pervivencia de los *Cuatro Moros* como modelo: María Luisa Ricci, "Experimentaciones iconográficas para una controvertida condición: esclavos cristianos y musulmanes en la *Visión de San Juan de Mata* en Livorno", en *Otras historias: conversos, moriscos y*



Fig. 3. Matías de Torres, *Arco de la Puerta del Sol de la entrada de María Luisa de Orleans* (detalle), grabado, ca. 1680. Madrid, Biblioteca Nacional de España. © Foto: Biblioteca digital Hispánica.

2. Matías de Torres y el arco de la Puerta del Sol para la entrada de María Luisa de Orleans

La circulación de discursos e imágenes antimusulmanas desde el arte efímero a otros géneros artísticos fue un fenómeno frecuente, si bien con preferencia por uno u otros temas según coordenadas cronológicas o geográficas³². En contexto áulico, el arco levantado en la Puerta del Sol para la entrada oficial de la reina María Luisa de Orleans, en enero de 1680, constituye un buen ejemplo de tales transferencias; el único de los cinco arcos de triunfo con un complejo programa iconográfico de exaltación de la Monarquía Hispánica y sus triunfos.

Afortunadamente se conserva una estampa de gran calidad, con sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (Invent/70861) y el Museo de Historia de Madrid (núm. 461), de su fachada principal, no firmada, pero atribuida a Matías de Torres; la cual fue abierta para el libro que sobre esta

esclavos: nuevas visiones para viejos problemas, dir. Francisco Javier Moreno Díaz del Campo y Borja Franco Llopis, (Gijón: Ediciones Trea, 2023), pp. 123-126.

³² Franco Llopis, "Images of Islam", pp. 90-93; Iván Rega Castro y Borja Franco Llopis, *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*, (Gijón: Trea, 2021).

entrada tenía intención de publicar el consistorio madrileño, aunque nunca realizado³³.

El conjunto estaba coronado por la personificación de la Religión cristiana de pie sobre un orbe, en cuya base aparecen las personificaciones de la Herejía y el Gentilismo encadenadas³⁴ (Fig. 3), a las que lamentablemente la historiografía ha prestado poca atención. Las relaciones que han llegado hasta nosotros son muy desiguales a la hora de describir este programa iconográfico³⁵, u ofrecen informaciones confusas. La más importante, sin duda, es la debida a Lucas de Bedmar³⁶, en que se describen dos alegorías que, en efecto, responden al mismo tipo iconográfico: la Fe y la Religión.

La primera de estas ocupaba la hornacina central del ático, levantada sobre un pedestal con los ojos vendados, empuñaba la cruz con una mano y la palma del martirio con la otra, protegida por dos emperadores: "Carlos V con espada en mano y un mundo de Oro en la otra, ofreciéndole a la Fe, y a sus pies turbantes y banderas con medias lunas y otros despojos y Carlo Magno, con espada en mano y un libro en la que otra y a sus pies el Alcorán y un alfanje"³⁷. Otro cronista afirma que se trataba de la "Iglesia a quien los tres defendieron con sus tropas [Carlos V, Wamba y Pelayo], con afecto, y humildad la ofrecían sus coronas"³⁸. La segunda, la imagen de la Religión, coronaba todo el conjunto, como se ha dicho, "vestida de blanco y cruz en el pecho; a un lado las llaves con la tiara, coronada del Espíritu santo, y a sus pies las Heregías y Gentilismo"³⁹, metaforizados en dos personajes encadenados, que responden al tipo convencional del cautivo, pero en este caso la Herejía parece estar representada por un turco-otomano, solo reconocible por su cabeza rapada y largas barbas, y el Gentilismo por un esclavo negro, caracterizado por el color de su piel y la desnudez.

Pero, ante la parquedad de las fuentes escritas, su identificación y correcta atribución de significado dependen de un estudio comparativo, habida cuenta de que, tanto iconográfica como conceptualmente, como metáfora del triunfo sobre el islam, se puede relacionar con modelos italianos, franceses o portugueses más o menos cercanos cronológicamente.

Es particularmente interesante el cotejo con el arte que se desarrolló en la

³³ Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la entrada en la corte de la reina María Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, 105-106, (1991), pp. 10 y 12; Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Aranjuez: Doce calles, 2000), p. 125.

³⁴ Para la identificación de los temas pictóricos o escultóricos: Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, pp. 125-148; Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "El arco de triunfo de la Puerta del Sol de Madrid para la entrada de María Luisa de Orleans (1680)", (En web: <https://www.artes-exhibition.digital/es/el-arco-de-triunfo/>, consultada: 4 de mayo de 2023).

³⁵ Para una relación completa de las fuentes, véase: Rosa López Torrijos, "Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680)", *Archivo Español de Arte*, 231, (1985), pp. 239-250; Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño", pp. 6-7.

³⁶ Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño", p. 9.

³⁷ [Lucas Antonio de Bedmar,] *Descripcion verdadera y puntual de la real, magestuosa, y publica entrada, que hizo la reyna nuestra señora doña Maria Luisa de Borbon...*, (1680), p. 8.

³⁸ *Verdadera, y nueva Relacion de la solemne, y Real entrada, que ha hecho la Reyna ... D. Luysa Maria de Borbon...*, (Madrid, 1680), s/p. (p. 8).

³⁹ *Verdadera, y nueva Relacion*, p. 9.



Fig. 4. *Emblema* del carruaje de la embajada del conde das Galveias, grabado, ca. 1709 c. Paris, Bibliothèque nationale de France. © Foto: Gallica, biblioteca digital de la BnF.

Francia de finales del siglo XVII, no solo por ser potencia rival de España sino también por el origen de la reina consorte. Y, entre los antecedentes franceses, se puede citar el programa iconográfico del castillo de popa de un buque de guerra como el *Royal-Louis*, u otros similares, que los franceses utilizaron para bombardear Argel en 1682, 1683 y 1688. En un diseño para dicho navío conservado en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. nº O.180), atribuido a Charles Le Brun (ca. 1680), se observa a Luis XIV entronizado, a cuyos pies aparecen dos prisioneros, uno turco-otomano y uno moro⁴⁰.

Una alegoría regiopolítica que encontró reflejo unas cuantas décadas más tarde en el arte áulico portugués y, en particular, en el emblema que adornaba el carruaje de la embajada del Conde das Galveias ante la Santa Sede, en 1709⁴¹ (Fig. 4). Esta imagen estaba presidida por la personificación

⁴⁰ Para su estudio iconográfico: Meredith Martin y Gillian Weiss, "A Tale of Two Guns: Maritime Weapons between France and Algiers", en *The Mobility of People and Things in the Early-Modern Mediterranean: The Art of Travel*, ed. Elisabeth Fraser, (New York: Routledge, 2019), pp. 27-29; Meredith Martin y Gillian Weiss, *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV's France*, (Los Angeles: Getty Research Institute, 2022), pp. 53-56.

⁴¹ Sobre la embajada extraordinaria del Conde das Galveias: De Bellebat (sic), *Relation du voyage de Monseigneur André de Mello de Castro à la Cour de Rome, en qualité de envoyé extraordinaire du Roi de*

de "a grande Lusitania vestida de Pallas", sentada sobre un orbe y acompañada por Hércules, a cuyos pies "se vem repetidos despoios de seos triunfos representados ja em barbaros presos com fortes cadeas ja en rendidas armas"⁴². Tales figuras, echadas por tierra, han sido tradicionalmente interpretadas como personificaciones de África y del Oriente, por recurrir a un tipo iconográfico habitual en el contexto artístico romano, el de los prisioneros: un moro y un turco-otomano.

Por otro lado, también cabe hacer hincapié en que aquella pareja de alegorías, que remataban el programa efímero madrileño, exaltaban episodios militares de la historia medieval hispana, como la "Restauración" de la monarquía: la Batalla de Lodos o el Tributo de las cien doncellas, la Batalla de Clavijo⁴³ o la Batalla de las Navas de Tolosa; así como otras batallas modernas entre el cristianismo y el islam, como la reconquista de Túnez (1573) por Juan de Austria, no la Toma de la plaza de Galera⁴⁴.

Esta última, sin embargo, fue señalada por las crónicas como "la Batalla de Lepanto", una confusión razonable teniendo en cuenta la presencia de Juan de Austria, quien exhibía en "las banderas suyas una cruz, con esta letra: 'Con estas armas vencí los Turcos: con ellas espero vencer a los herejes'"⁴⁵. La escena representa el asalto a una plaza no una batalla naval, esto junto con el hecho de que la inscripción alude a un tiempo anterior al representado, nos invita a pensar en uno de sus grandes éxitos militares tras Lepanto: la campaña de Túnez, con la que se dio fin a la expansión española en el norte de África, que había comenzado bajo los Reyes Católicos y que, en breve tiempo, experimentará retrocesos, como el largo sitio de Ceuta (1694-1727). Independientemente de ello, los diseños de Matías de Torres son suficientemente ilustrativos, como sería de espera en un pintor especializado en "países, historiejas, y batallas" y de "gran facilidad en el inventar"⁴⁶.

Si los más de veinte cuadros perdidos de dicho conjunto y los apenas cuatro dibujos preparatorios conservados son obra de Torres, las numerosas esculturas que los acompañaban se contrataron con un sinnúmero de escultores: Pedro Alonso de los Ríos, Manuel Gutiérrez, Enrique de Cardona y Mateo Rodríguez, según las condiciones establecidas por José del Olmo, maestro mayor de la Villa de Madrid. Un hecho que dificulta tener una idea clara de la autoría que se esconde tras el grupo de la Religión con el cautivo turco y el esclavo negro. Tampoco podemos saber quién fue el ideólogo o

Portugal Dom Jean V auprès de Sa Sainteté Clément XI. Relação da viagem do exmo sor André de Mello de Castro á Corte de Roma... (París: Anisson, 1709). Para el estudio de los carruajes que componían el cortejo: *Arte efémera em Portugal*, ed. João Castel Branco Pereira, (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000), pp. 172-173, nº 59.

⁴² De Bellebat, *Relation du voyage*, p. 38.

⁴³ Aunque de ella nada dicen las crónicas, esta ha sido identificada por Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, pp. 127, 136-137.

⁴⁴ Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, p. 126.

⁴⁵ Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, pp. 127-128.

⁴⁶ Bedmar, *Descripcion verdadera y puntual de la real*, p. 9. La inscripción podría estar tomada de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano: rapresentada [sic] en cien empresas, dedicada al principe de las Españas nuestro señor*, (Milán, 1642), p. 97, Empresa n.º 26.

⁴⁶ Palomino, *El museo pictórico*, t. 3, p. 490.



Fig. 5. ¿Claudio Coello o José Jiménez Donoso?, *Portada para el libro de la entrada de María Luisa de Orleans*, ca. 1680 c. Madrid, Biblioteca Nacional de España. © Foto: Biblioteca digital Hispánica.

mentor del programa iconográfico, el cual seguramente es resultado de un trabajo conjunto entre los más importantes artistas cortesanos enrolados en la empresa: Francisco Rici, Juan Carreño o Claudio Coello; lo que seguramente fomentó todo tipo de intercambios artísticos⁴⁷, también de naturaleza iconográfica.

De hecho, en la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo para la portada del libro no realizado de la entrada (inv. nº. Dib/15/5/23), obra de dudosa atribución, que oscila entre Claudio Coello y José Jiménez Donoso (Fig. 5). Está presidido por una orla coronada por tres santos caballeros, entre los que destaca un Santiago Matamoros con un par de guerreros turcos pisoteados por los cascos de su caballo; un motivo, el de los guerreros otomanos, que es fundamental en el desarrollo de la fórmula iconográfica que nos interesa sobremanera, especialmente si los comparamos con fuentes iconográficas italianas⁴⁸, porque el atributo que los hace fácilmente identificable es su cráneo rapado y el copete o mechón de pelo en la parte superior. Es evidente que el pintor madrileño, sea el que fuere, dibujó estos personajes ajustándose al horizonte de expectativas del público, en un momento en el que se puede dar por hecho que la imagen del turco ya estaba bien fijada y su identificación no dependía solo de lucir un turbante sobre la cabeza.

3. Conclusiones, o el porqué de una imagen antiturca en la Valencia finales del siglo XVII

El ideal de "guerra santa" seguía intacto al final del Siglo de Oro⁴⁹, influenciado claramente por el contexto europeo en una época de grandes tribulaciones: el segundo sitio de Viena (1683) y la posterior derrota del ejército otomano tuvo un efecto psicológico en Europa que se tradujo, por una parte, en la constitución de una nueva Liga Santa en 1683 para hacer retroceder al Gran Turco⁵⁰ y, por otra, en el interés del gran público, que se cifró en un verdadero "frenesí editorial"⁵¹, experimentado entre 1683 y 1685-1686, pero también en el desarrollo de una determinada iconografía antiturca⁵².

⁴⁷ Ángel Aterido Fernández, *El final del Siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*, (Madrid: CSIC/Coll & Cortés, 2015), p. 31.

⁴⁸ Por ejemplo, los cautivos turcos y berberiscos dibujados por Cornelis de Wael, en el puerto de Génova, que publicó Maarten van den Enden, en 1645, con dedicatoria al embajador español en la república genovesa, véase Stagno, "Turks in Genoese Art", pp. 316-317.

⁴⁹ Pedro García Martín, *La péñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*, (Sevilla: S&C ediciones, 2004).

⁵⁰ Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *El Imperio Otomano (1451-1807)*, (Madrid: Síntesis, 2015), pp. 180-181.

⁵¹ Cécile D'Albis, "L'écho d'un événement international: les thématiques des textes qui circulent au moment du second siège de Vienne (1683)", *Revue de l'IFHA*, 5, (2013), 55 (En web: <http://journals.openedition.org/ifha/7422>, consultada: 15 de febrero de 2023).

⁵² Víctor Mínguez, *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2022), pp. 363-385.

La Monarquía Hispánica no habría podido permanecer ajena a este fenómeno, ni por sus intereses dinásticos⁵³, ni por la incipiente opinión pública, que consumía en número creciente las relaciones de sucesos sobre las guerras de Hungría⁵⁴. Aunque los progresos de la Santa Liga contrastaban con la pérdida progresiva de la mayoría de las plazas españolas norteafricanas, a partir de 1681: La Mamora, Larache, Peñón de Vélez, o los larguísimos cercos de Melilla (1679-1689) y de Ceuta (1694-1727), que también impulsaron una amplia producción textual y visual antimusulmana. Esta fue también instrumentalizada por la Corona conforme a su agenda de intereses, precisamente en un período de convulsión política y grave crisis interna.

Tal retórica antiislámica no sólo fue frecuente durante el Siglo de Oro, sino que, al final del reinado de Carlos II, seguía de plena actualidad en el arte oficial, directamente administrado por la corte y bajo el mecenazgo del monarca, y de un modo particular en la pintura, gracias especialmente a artistas italianos, como Luca Giordano —asentado en Madrid desde 1692 hasta 1702—. Es significativo, por ejemplo, que los dos retratos ecuestres de Carlos II (ca. 1694) pintados por Giordano tras su llegada a España, con el rey cabalgando sobre sus enemigos caracterizados como turcos o “moros”, no tengan precedentes en la retratística oficial hispana⁵⁵, conforme una tradición iconográfica de origen italiano⁵⁶.

La presencia de discursos antimusulmanes es un fenómeno de baja intensidad en la cultura visual hispánica pero que se mantuvo constante durante los siglos del Barroco; no solo en el arte áulico también en algunas de las ciudades peninsulares más importantes, como Sevilla o Valencia, y de un modo particularmente persistente en el arte efímero.

A tal respecto, la historiografía insiste en señalar el IV centenario de la conquista de la ciudad del Turia por Jaime I, celebrado con grandes fastos en 1638, casi treinta años después de la expulsión de los moriscos, como el primer programa iconográfico claramente antiislámico, en que se desplegó una imagen triunfal de victoria sobre el islam⁵⁷. No obstante, este tipo de

⁵³ Rubén González Cuerva, “La última cruzada: España en la guerra de la Liga Santa (1683-1699)”, en *Tiempo de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, ed. Porfirio Sanz Camañes, (Madrid: Actas, 2012), pp. 221-248.

⁵⁴ En un estudio cuantitativo de impresos anteriores al año 1850 cuya temática se refiere directa o indirectamente a los turcos, Carabias Torres cifra en un 20 por ciento el monto de los impresos publicados entre 1683 y 1685, punto álgido de la publicidad antiturca en el período estudiado. Ana María Carabias Torres, “La producción editorial sobre el Imperio Otomano y los turcos en España (1470-1850). Una investigación *in fieri*”, *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 7, 20, (2010), p. 14.

⁵⁵ Mínguez, *Europa desencadenada*, pp. 426-429; Víctor Mínguez, “Luca Giordano en la corte de Carlos II (1692-1700). El canto del cisne de la fabricación habsbúrgica de la imagen del rey”, en *La decadencia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII. Viejas imágenes y nuevas aportaciones*, ed. María del Carmen Saavedra, (Madrid: Biblioteca nueva, 2016), pp. 73-89.

⁵⁶ Recientemente ha sido objeto de estudio. Iván Rega Castro, “At his feet’. The Image of the Eastern Prisoner in late Baroque Iberian public sculptures”, en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), pp. 279-299.

⁵⁷ Para un abordaje actualizado: Borja Franco Llopis, “Ephemeral Art and Otherness: The Image of the Muslim in Valencian Festivities and Triumphal Entries in the 16th and 17th Centuries” en *Otherness*”, in *Space and Architecture: Jews, Muslims and Christians in Western European Art (1200-1650)*, ed. Maria Portmann, (Bern: Peter Lang, 2020), p. 160.

contenidos simbólicos también se desplegaron en los simulacros de naves y galeras del gremio de curtidores o *blanquers*; estos acostumbraban a representar, en las fiestas valentinas, una batalla dramatizada entre dos carros en forma de galeras: uno representando a los cristianos y otro a piratas berberiscos, como los que salieron en procesión en 1662⁵⁸. Este último es especialmente interesante, por representar una tripulación vestida a la turca y con tocados o turbantes coronados con una media luna, que consolidaban el proceso de identificación-confusión entre el enemigo por excelencia de la cristiandad occidental: los turcos-otomanos, y el "otro" cercano: los "moros" del Magreb. Pero que esta afirmación no induzca a error, ya que su representación en forma figurativa y completa no fue frecuente en el arte efímero del reino de Valencia, ni en las entradas regias del Barroco pleno, como se desprende, por ejemplo, de los estudios de las llevadas a cabo con motivo de los esponsales de Felipe IV (1649) y Carlos II (1690). De hecho, en este contexto, contra todo pronóstico, tampoco se prodigaron las figuras de prisioneros o cautivos turcos⁵⁹.

Por otra parte, al rastrear la imagen del turco en la pintura barroca valenciana, una investigación que solo se ha abordado de manera muy parcial, se observa cómo la figuración del enemigo común de la cristiandad "se construye al margen"⁶⁰, usando las palabras de Stoichita. En la *Primera misa celebrada en Morella, en presencia de Jaime I* en Santa María la mayor de Morella, pintada por Gaspar de la Huerta entre 1685 y 1699⁶¹, se advierte la incongruente presencia, entre el público asistente a los oficios, de una serie de personajes tras la mesa de altar con grandes bigotes y tocados con turbante, y otro, en el margen inferior derecho, vestido de rojo y que exhibe bigotes levantados y la perilla como rasgos más característicos; estos son fácilmente identificables como turco-otomanos, por la cabeza afeitada y el copete en la parte superior. Es una obra cercana a la cronología de la figura del esclavo turco pintada por Dionís Vidal, pero Huerta parece recurrir a un tipo figurativo diferente, aunque semejante a los derrotados musulmanes del libro no realizado de la entrada madrileña de María Luisa de Orleans.

En Vidal, por su parte, llama poderosamente la atención la combinación de dos tipos turquescos; uno, el motivo del esclavo encadenado, conceptualmente muy próximo a las imágenes ideadas para el arco triunfal de la Puerta del Sol levantado en 1680; el otro, más convencional y, por ende, de más fácil identificación por parte de los fieles que atravesaban la puerta,

⁵⁸ Joan Baptista de Valda, *Solenes fiestas que celebros Valencia a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria...*, (Valencia: Gerónimo Vilagrassa, 1663), p. 535-545, il. p. 542; Beatriz Lores Mestre, *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos: celebraciones extraordinarias promovidas por la Corona y por la Iglesia*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999), pp. 146-147; Pablo González Tornel, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014), il. p. 250.

⁵⁹ Borja Franco Llopis, "Ephemeral Art and Otherness", p. 168; Borja Franco Llopis, "Turks, Moriscos, and old Christians: cultural policies and the use of art and architecture as a means to control the faith before and after Lepanto. Some Reflections on the Valencia area", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 24, 1, (2018), pp. 73-91.

⁶⁰ Víctor I. Stoichita, *La imagen del Otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, (Madrid: Cátedra, 2016), p. 15.

⁶¹ Marco García, *Pintura barroca en Valencia*, p. 251.

recurre a un tipo masculino de oscura barba recortada y turbante adornado con plumas. Aunque este no es un turbante al uso turco; más bien parece un turbante o almaizar blanco sobre un bonete rojo, y, coronando su testa, el creciente o media luna que subraya la naturaleza alegórica de tal imagen.

La elección de este tocado no parece una simple licencia artística. Vidal no quiso recurrir a los turbantes turquescos de los retratos pretendidamente veristas que del Gran Turco circularon ampliamente en libros y estampas tras el sitio de Viena en 1683⁶²; ni a los tocados ilustrados por Cesare Vecellio en *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* (Venecia: Giovanni Bernardo Sessa, 1598), cuyos tipos inspiraron la serie de retratos de personajes "orientales" del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia⁶³. Su invención parece atender a un estereotipo desde el punto de vista de la indumentaria en el que se hacía reconocible al turco en la cultura visual de la Valencia barroca; y al que, al parecer, también respondía el atuendo de los piratas berberiscos del carro-galera del gremio de *blanquers*.

En cualquier caso, esta figura pintada por Dionís Vidal para la contrafachada de la iglesia de San Nicolás constituye un *unicum*, aunque pueda considerarse un cambio menor en el programa ideado por Palomino, que no alcanza a explicarse convenientemente sólo a la luz de la tradición local. Tampoco creo que la conceptualización de la alegoría de la Iglesia triunfante con el cautivo turco a sus pies se debiera al propio interés de los comitentes, sino más bien a una propuesta artística, resultado de una elección intencional —que la conecta con la cultura visual del Barroco madrileño—, cuya responsabilidad última recae en el pintor Vidal. Aunque la presencia en Valencia del canónigo Vicente Vitoria, en los últimos años del siglo XVII, podría justificar adecuadamente la introducción de un motivo, como es el esclavo turco encadenado, de incuestionable raigambre italiana.

⁶² Francisco Ollero Lobato, "De la ocasión a la alegoría. Retratos, imágenes y fiestas tras la victoria de Viena de 1683", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 13, (2014), pp. 221-239.

⁶³ Cristina Igual Castelló e Inmaculada Rodríguez Moya, "Sultanes, guerreros y mercaderes: Tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia", en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, dir. María Esther Almarcha Núñez-Herrador et al., (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), pp. 487-505.

Fuentes Documentales:

Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF)

Memorial del impresor Antonio Sanz dirigido al marqués de Grimaldi al reimprimir las obras de Palomino pidiendo que se le faciliten por la Academia cuantas noticias se tengan sobre la vida y obras de artistas que florecieron desde 1724 a 1775. Madrid, 6 de febrero de 1775, Le-5-62-8.

Bibliografía:

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

Bassegoda 1994: Bonaventura Bassegoda Hugas, "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, (1994), pp. 37-62.

Bassegoda 1998: Bonaventura Bassegoda Hugas, "Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael" en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, dir. Joaquín Bérchez, et. al., (Valencia: Comité Español de Historia del Arte, 1998), pp. 219-224.

Bedmar 1680: Lucas Antonio de Bedmar, *Descripcion verdadera y puntual de la real, magestuosa, y publica entrada, que hizo la reyna nuestra señora doña Maria Luisa de Borbon...*, (1680).

Bernal Navarro 2017: Juana H. Bernal Navarro, "Estudio del ciclo iconográfico de San Nicolás Obispo de Bary y San Pedro de Verona" en *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), pp. 64-97.

Borrull 1915: Javier Borrull, "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino", *Archivo de Arte valenciano*, 1, 2, (1915), pp. 50-58.

Bunes Ibarra 1989: Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989).

Bunes Ibarra 2015: Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *El Imperio Otomano (1451-1807)*, (Madrid: Síntesis, 2015).

Capriotti 2016: Giuseppe Capriotti, "Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo" en *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*, dir. Borja Franco Llopis, et al., (Valencia: Universitat de València, 2016), pp. 357-374.

Capriotti 2019: Giuseppe Capriotti, "Defeating the Enemy: The Image of the Turkish Slave in the Adriatic Periphery of the Papal States in the 18th Century" en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, dir. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar-Herrera, (Brill: Leiden, 2019), pp. 355-380.

Carabias Torres 2010: Ana María Carabias Torres, "La producción editorial sobre el Imperio Otomano y los turcos en España (1470-1850). Una investigación *in fieri*", *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 7, 20, (2010), pp. 1-35.

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800).

D'Albis 2013: Cécile D'Albis, "L'écho d'un événement international: les thématiques des textes qui circulent au moment du second siège de Vienne (1683)", *Revue de l'IFHA*, 5, (2013), (En web: <http://journals.openedition.org/ifha/7422>, consultada: 15 de febrero de 2023).

De Bellebat 1709: De Bellebat (sic), *Relation du voyage de Monseigneur André de Mello de Castro à la Cour de Rome en qualité de envoyé extraordinaire du Roi de Portugal Dom Jean V auprès de Sa Sainteté Clément XI. Relação da viagem do exmo sor André de Mello de Castro á Corte de Roma...*, (París: Anisson, 1709).

Donoso Jiménez 2016: Isaac Donoso Jiménez, "El concepto asiático de 'moro'", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 44, (2016), pp. 39-59.

Franco Llopis 2008: Borja Franco Llopis, *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*, (Lleida-Valencia: Universitat de Lleida-Universitat de València, 2008).

Franco Llopis 2017: Borja Franco Llopis, "Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach", *Il Capitale culturale*, 6, (2017), pp. 87-116.

Franco Llopis 2018: Borja Franco Llopis, "Turks, Moriscos, and old Christians: cultural policies and the use of art and architecture as a means to control the faith before and after Lepanto. Some Reflections on the Valencia area", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 24, 1, (2018), pp. 73-91.

Franco Llopis 2020: Borja Franco Llopis, "Ephemeral Art and Otherness: The Image of the Muslim in Valencian Festivities and Triumphal Entries in the 16th

and 17th Centuries" en *'Otherness' in Space and Architecture: Jews, Muslims and Christians in Western European Art (1200-1650)*, ed. Maria Portmann, (Bern: Peter Lang, 2020), pp. 149-177.

García Martín, 2004: Pedro García Martín, *La péñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*, (Sevilla: S&C ediciones, 2004).

González Cuerva 2012: Rubén González Cuerva, "La última cruzada: España en la guerra de la Liga Santa (1683-1699)" en *Tiempo de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, ed. Porfirio Sanz Camañes, (Madrid: Actas, 2012), pp. 221-248.

González Tornel et al. 2014: Pablo González Tornel, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014).

Igual Castelló y Rodríguez Moya 2016: Cristina Igual Castelló e Inmaculada Rodríguez Moya, "Sultanes, guerreros y mercaderes: Tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia" en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, dir. Esther Almarcha Núñez-Herrador et al., (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), pp. 487-505.

Lisboa 2000: *Arte efémera em Portugal*, ed. João Castel Branco Pereira, (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000).

Llorens Montoro 1988: Juan Vicente Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*, (Valencia: Ecir, 1988).

López Torrijos 1985: Rosa López Torrijos, "Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680)", *Archivo Español de Arte*, 231, (1985), pp. 239-250.

Lores Mestre 1999: Beatriz Lores Mestre, *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos: celebraciones extraordinarias promovidas por la Corona y por la Iglesia*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999).

Marco García 2021: Víctor Marco García, *Pintura barroca en Valencia, 1600-1737*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021).

Martin y Weiss 2019: Meredith Martin y Gillian Weiss, "A Tale of Two Guns: Maritime Weapons between France and Algiers" en *The Mobility of People and Things in the Early-Modern Mediterranean: The Art of Travel*, ed. Elisabeth Fraser, (New York: Routledge, 2019), pp. 27-48.

Martin y Weiss 2022: Meredith Martin y Gillian Weiss, *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV's France*, (Los Angeles: Getty Research Institute, 2022).

Mínguez 2016: Víctor Mínguez, "Luca Giordano en la corte de Carlos II (1692-1700). El canto del cisne de la fabricación habsbúrgica de la imagen del rey" en *La decadencia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII. Viejas imágenes*

y nuevas aportaciones, ed. María del Carmen Saavedra, (Madrid: Biblioteca nueva, 2016), pp. 73-89.

Mínguez 2017: Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y la imagen artística de Lepanto (1430-1700)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2017).

Mínguez 2022: Víctor Mínguez, *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2022).

Morandi 2022: Chiara Giulia Morandi, "Heroic Comparisons in Images of Christian Political and Military Leaders Engaged in the Wars against the Turks: Some Observations Starting from the Battle of Lepanto (1571)", en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), pp. 133-154.

Ollero Lobato 2014: Francisco Ollero Lobato, "De la ocasión a la alegoría. Retratos, imágenes y fiestas tras la victoria de Viena de 1683", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 13, (2014), pp. 221-239.

Orellana 1930: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina: o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica* (ms. 1780-1805), ed. Xavier de Salas, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930).

Palomino 1724: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica...*; t. 2. *Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el olio, temple y fresco*; t. 3. *El Parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724).

Perceval 2023: José María Perceval, "Uno y múltiple: el turco y los diferentes turcos imaginados por la propaganda literaria de los siglos XVI y XVII", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11, 2, (2023), pp. 19-34.

Rega Castro 2017: Iván Rega Castro, "Vanquished Moors and Turkish prisoners. The images of Islam and the official royal propaganda at the time of John V of Portugal in the early 18th century", *Il Capitale Culturale*, 6, (2017), pp. 223-242.

Rega Castro 2020: Iván Rega Castro, "Tejiendo la memoria del otro: Los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia", *Eikón Imago*, 15, (2020), pp. 255-280.

Rega Castro 2022: Iván Rega Castro, "At his feet'. The Image of the Eastern Prisoner in late Baroque Iberian public sculptures" en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), pp. 279-299.

Rega y Franco 2021: Iván Rega Castro y Borja Franco Llopis, *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*, (Gijón: Trea, 2021).

Ricci 2023: María Luisa Ricci, "Experimentaciones iconográficas para una controvertida condición: esclavos cristianos y musulmanes en la *Visión de San Juan de Mata* en Livorno" en *Otras historias: conversos, moriscos y esclavos: nuevas visiones para viejos problemas*, dir. Francisco Javier Moreno Díaz del Campo y Borja Franco Llopis, (Gijón: Ediciones Trea, 2023), pp. 117-134.

Ripa 2007: Cesare Ripa, *Iconología* (ed. orig. 1593), (Madrid: Akal, 2007).

Roig 2017: Pilar Roig Picazo, "Proyecto de restauración de la pintura mural y revestimiento ornamental de la nave central y descubrimiento y restauración de las pinturas murales ocultas en la cancela de la de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, de Valencia" en *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), pp. 14-25.

Roig 2020: Pilar Roig Picazo, "De Palomino a Vidal. Un barroco valenciano" en *La historia del arte a través de los murales valencianos*, dir. Manuel Muñoz Ibáñez, (Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2020), pp. 185- 219.

Rosen 2015: Mark Rosen, "Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany", *The Art Bulletin*, 97, 1 (2015), pp. 34-57.

Saavedra Fajardo 1642: Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano: rapresentada [sic] en cien empresas, dedicada al principe de las Españas nuestro señor*, (Milán, 1642).

Scorza 2012: Rick Scorza, "Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks" en *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, dir. Elizabeth McGrath y Jean Michel Massing, (Londres-Turin: The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, 2012), pp. 121-163.

Stagno 2017: Laura Stagno, "Triumphing over the Enemy. References to the Turks as Part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's Artistic Patronage and Public Image", *Il Capitale culturale*, 6 (2017), pp. 145-188.

Stagno 2019: Laura Stagno, "Turks in Genoese Art, 16th–18th Centuries: Roles and Images" en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*, dir. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera, (Leiden: Brill, 2019), pp. 296-330.

Stagno 2021: Laura Stagno, "Celebrating Lepanto in the Republic of Genova: Giovanni Andrea Doria's and Other Aristocrats' Patronage. Portraits, Paintings and Tapestries" en *Lepanto and beyond: Encounters between Christians and*

Muslims in the Mediterranean, dir. Laura Stagno y Borja Franco Llopis, (Lovaina: Leuven University Press, 2021), pp. 171-208.

Stoichita 2016: Victor I. Stoichita, *La imagen del Otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, (Madrid: Cátedra, 2016).

Valda 1663: Joan Baptista de Valda, *Solenes fiestas que celebro Valencia a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria...* (Valencia: Gerónimo Vilagrasa, 1663).

Verdadera, y nueva Relación 1680: *Verdadera, y nueva Relacion de la solemne, y Real entrada, que ha hecho la Reyna ... D. Luysa Maria de Borbon...*, (Madrid, 1680).

Zapata Fernández de la Hoz 1991: Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la entrada en la corte de la reina María Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, 105-106 (1991), pp. 5-29.

Zapata Fernández de la Hoz 2000: Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Aranjuez: Doce calles, 2000).

Recibido: 07/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Los medallones báquicos del *Museu Nacional d'Art de Catalunya**

The Bacchic Medallions from *Museu Nacional d'Art de Catalunya*

Saray García Martínez¹

Universitat Autònoma de Barcelona

Universtirà degli Studi di Roma Tor Vergata

Resumen: En el *Museu Nacional d'Art de Catalunya* se conservan dos relieves escultóricos de características similares conformados por una cabeza en relieve sobre un medallón marmóreo elíptico. Se desconoce la procedencia de ambos relieves y, hasta la fecha, no hay ninguna evidencia de que entraran a la colección del museo de manera conjunta. En este trabajo se propone revisar ambas piezas a nivel formal y compositivo, así como la documentación relativa a su ingreso. El estudio se complementa con un análisis arqueométrico y del estado de conservación para extraer más datos relativos al soporte con el cual se labran las piezas.

Palabras clave: Relieve escultórico; medallón marmóreo; tema báquico; coleccionismo; anticuarios.

Abstract: In the *Museu Nacional d'Art de Catalunya* there are two sculptural reliefs with similar characteristics made up of a head in a relief marble medallion. The provenance of both reliefs is unknown, and, to date, there is no evidence that they entered the museum's collection together. It is proposed in this work to review the formal and compositional study of both pieces as well as the documentation related to their entry at the Museum. The study is complemented by archaeometric analysis

* Este artículo forma parte del trabajo realizado para el proyecto doctoral de tesis sobre el estudio del relieve anticuario en el coleccionismo español cotutelado entre la Universidad Autònoma de Barcelona y la Università degli Studi di Roma Tor Vergata, inscrito al Grupo de Investigación de Escultura de Estilo Clásico (GREEC) y adscrito al grupo de Arqueometría i Producciones Artísticas (ArPA) del ICAC. Este proyecto doctoral está financiado por las ayudas para el contrato de personal investigador predoctoral en formación "FI-SDUR 2020" de la Generalitat de Catalunya.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-6818-602X>

and its state of conservation to extract more data related to the support with which the pieces are carved.

Keywords: Sculpture relief; Marble medallion; Bacchic subject; Collecting; Antiquary

1. Introducción

En el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*² se conservan dos relieves escultóricos de características similares³. Se trata del *Fauno Joven*⁴ (nº inv. 9950; Fig. 1) y el busto inédito de un *Hombre Barbado* (nº inv. 9951; Fig. 2). Los dos relieves muestran una cabeza en alto relieve sobre un medallón ovalado de fondo. Este esquema compositivo ya se empleaba en la Antigüedad en diferentes tipos de soporte y contextos para representar personajes destacados de la sociedad y figuras ideales como personajes mitológicos⁵. Existen varios ejemplos antiguos de ello como los retratos masculinos barbados enmarcados en un clipeo conservados en los Museos Vaticanos⁶ o los trece medallones de la Villa Chiragan con retratos honoríficos de divinidades, entre muchos otros⁷. Dentro de este arquetipo formal es importante citar también el conjunto de entalles, camafeos y monedas con efigies de perfil o tres cuartos sobre fondos ovalados⁸, similares compositivamente a las piezas que centran este estudio⁹. Esta tipología de objeto anticuario, de menor dimensión, se convierte en el *Quattrocento* en fuente documental e histórica, en una pieza imprescindible para la labor de reconstrucción histórica del pasado que desempeñan los humanistas. De este modo, estos objetos arqueológicos se popularizan para el estudio del pasado deviniendo objetos de alto prestigio en la cultura visual de la época. En consecuencia, estos elementos antiguos servirán también de

² De ahora en adelante MNAC.

³ Deseo manifestar mi gratitud al conservador del Departamento de Renacimiento y Barroco del MNAC, Joan Yeguas, por haber facilitado el acceso y múltiples informaciones durante las visitas al almacén del MNAC para el estudio de las piezas.

⁴ Joan Garriga, "Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de virtuts de la "col·lecció" de Miquel Mai", *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'art*, nº15, (1989), p. 161; Joan Yeguas, "Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533) erasmismo y mecenazgo", en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* Carlos José Hernández, (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007), p. 307; Joan Bellolell, *Miquel Mai: colleccionisme artístic i bibliòfil a la Barcelona del cincents*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019), p. 131.

⁵ Cornelius Vermeule, "A Greek theme and its survivals: The Ruler's Shield (Tondo Image)", *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 109, (6), (1965), p. 368, figs. 12-14. (En web: <http://www.jstor.org/stable/986138>; consultada: 15 de agosto de 2023).

⁶ Ver, por ejemplo, los *Retratos masculinos barbados dentro de un clipeo*, de los Museos Vaticanos (inv. nº MV. 918.0.0, e inv. nº MV.919.0.0), fechado en el II d.C. (En web: <http://www.jstor.org/stable/986138> consultada: 25 de noviembre de 2023).

⁷ Sarah Elisabeth Beckmann, "The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)", *American Journal of Archaeology*, 124, 2020, pp. 133-160; Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), p. 235.

⁸ Francesco Panvini Rosati, *Bollettino di Numismatica. Monete e Medaglie*. Vol. I, Età Antica. 37, (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, 2004), p. 33

⁹ Chiara Ballestrazzi, "Arte senza storia? I nobles artificis delle gemme e i lloro destino", *Revue archéologique, Fascicule 2*, (2020), pp. 359-386.



Fig. 1. *Fauno Joven*, relieve. Museu Nacional d'Art de Catalunya (nº inv. 9950) © Imagen cedida por el MNAC.



Fig. 2. *Hombre barbado*, relieve. Museu Nacional d'Art de Catalunya (nº inv. 9951) © Foto: Saray García Martínez.

fuentes compositivas en los entornos artísticos para la creación de nuevas expresiones formales bajo demanda de la élite cultural¹⁰. Esto se constata a través de varias empresas artísticas del siglo XV en las cuales es posible identificar personajes célebres en bajorrelieve, ya fueran personajes mitológicos, históricos o padres de la iglesia¹¹, como por ejemplo las cabezas en altorrelieve de los márgenes de la *Puerta del Paraíso* de Lorenzo Ghiberti, en Florencia, o de la decoración de la Cartuja de Pavía¹². Dentro del auge de producción de retratos comprendidos en medallones, elípticos u ovalados, que se da en el contexto citado, se debe incluir también la producción moderna de retratos de perfil a partir de cabezas antiguas cortadas por la mitad: los *Profilbildnis*.¹³

Con todo ello, se aprecia como los medallones del MNAC entroncan formalmente con esta tradición compositiva tan rica y de largo recorrido. Si bien la crítica historiográfica propuso para el medallón del *Fauno Joven* una

¹⁰ Klaus Fittschen, "Sul ruolo del ritratto nell'arte italiana", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2, ed. Salvatore Settis, (Torino: Einaudi, 1985), p. 388; Panvini, *Bollettino di Numismatica*, pp. 5, 11 y 33.

¹¹ Antonella Nesi, *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, (Firenze: Centro Di, 2012), p. 2; Montserrat Claveria, "Medallones marmóreos con retratos masculinos del Museo Nacional del Prado", en *Viri Antiqui*. coord. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), pp. 276-278.

¹² Andrew Burnett y Richard Schofield, "The Decoration of the Colleoni Chapel", *Arte Lombarda*, 2, 126, (1999), pp. 5-28; Claveria, "Medallones marmóreos", p. 270; Alberta Bedocchi, "I ritratti all'antica nei Portali Genovesi del XV e XVI secolo", *Rivista d'Archeologia*, XI, (1988), pp. 63-68.

¹³ Klaus Fittschen, "Halbierte Köpfe?", *Trierer Winckelmannprogramm*, 28, p. 1 y ss, láms. 1 y 2.



Fig. 3. *Cabeza de Sátiro joven*, II d. C. © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (nº inv. 167). Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut.

cronología antigua entorno al siglo II d. C.¹⁴, no se ha hallado hasta la fecha ningún paralelo antiguo que combine la representación de un personaje báquico sobre un medallón elíptico. Aunque sí se conocen producciones glípticas antiguas que reproducen una composición similar con cabezas de personajes báquicos¹⁵, son ejemplos que se alejan del soporte, material y dimensiones de los medallones marmóreos del MNAC. Por consiguiente, y teniendo en cuenta la existencia de un conjunto de medallones muy similares de época moderna fechados entorno al siglo XVII y conservados en el Museo Nacional del Prado¹⁶, es necesario un estudio más pormenorizado de ambas piezas para determinar a qué contexto de creación corresponden.

2. *Fauno Joven*

El medallón catalogado como *Fauno Joven* se ha interpretado tradicionalmente con el motivo báquico o dionisiaco¹⁷. Está trabajado en su rostro con volúmenes más bien suaves y redondeados. Por el contrario, es

¹⁴ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 161.

¹⁵ Ballestrazzi, "Arte senza storia?", p. 377, fig. 12. Camafeo antiguo de un joven sátiro en sardónice del Staatliche Museen zu Berlin, Anitkensammlung (inv. nº FG 11063).

¹⁶ Estas piezas se conservan en el Museo Nacional del Prado (nº inv. E195, E202, E242, E244, E245, E247, E248, E250, E251 y E253); Beatrice Cacciotti, "La collezione del VII marchese Del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'Arte* nº 86-87, (1994), p. 155; Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna: siglos XVI-XVIII*. (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998), pp. 296-299; Leticia de Frutos, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, (Madrid: Fundación Caja Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009); Saray García Martínez, "La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado", *Archivo Español de Arte*, nº 382, 96 (2023), pp. 129-146, DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.18>.

¹⁷ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 162; Bellsollell, "Miquel Mai", p. 131.



Fig. 4. *Cabeza de fauno*, s. XVII. Museo Nacional del Prado, Madrid (inv. n.º. E-242) © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

posible advertir más profusión técnica en el trabajo del cabello, de los labios y ojos. El acabado recuerda iconográficamente a los rostros de las representaciones de *erotes* o personajes jóvenes del séquito báquico (Fig. 3)¹⁸. Entre el labio superior e inferior del *Fauno Joven*, hay una línea profunda que acaba en dos pequeños hoyos, labrados con trépano, que constituyen la comisura de los labios y forman una hendidura al final de estos. Esta misma línea, dibuja una leve sonrisa que evoca la expresión satírica identificada en algunas representaciones de *Sátiros*, muy similar a la sonrisa del *Fauno* del Museo Nacional del Prado (inv. n.º E-242; Fig. 4). La nariz, de la que se ha perdido la punta, está trabajada también con dos orificios de medio centímetro aproximadamente. El interior de los ojos es liso, restándole así profundidad en la mirada.

El cabello se representa con mechones medianos dispuestos de manera aparentemente aleatoria, ondulados y acabados en punta. Se superponen entre ellos y se entremezclan con las hojas lanceoladas que parecen fundirse con el cabello. En la frente, reposan de manera escalonada y asimétrica mechones más cortos acabados en punta hacia el interior. El cabello se extiende en los laterales de la cabeza y baja hasta la nuca, dejando solo entrever el lóbulo de la oreja derecha. Este tipo de cabello, llamado comúnmente "flamígero", lo encontramos en trabajos antiguos y generalmente en representaciones relacionadas con personajes báquicos¹⁹. Se evidencian las marcas del cincel para representar la textura y el volumen

¹⁸ Dietrich Boschung, Kordelia Knoll, Christiane Vorster y Mortiz Woelk, *Katalog der antiken Bildwerke: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, (München: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2011), p. 901, n.º 214.

¹⁹ Friederich Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, vol.4, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1968), n.º 286, lám. 305 y ss; n.º 303, lám. 323.

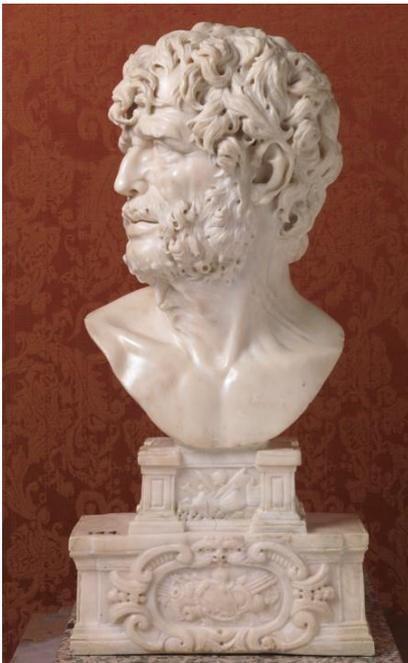


Fig. 5. Giuliano Finelli, *Busto de Séneca*, 1641-1644. Museo Nacional del Prado, Madrid (nº inv E-144.). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

de los mechones, así como de trépano para dar profundidad y conseguir el efecto de algunos mechones más rizados. De este modo es posible apreciar como iconográficamente el cabello reproduce esquemas antiguos, aunque el tipo de acabado se aproxima más al trabajo escultórico de mediados del XVII (Fig. 5)²⁰.

A nivel iconográfico, las hojas lanceoladas, que tienen forma de punta de lanza y con nervio central visible, son un atributo que permite identificar al personaje mitológico que se representa. Concretamente, parecen ser hojas del tipo de laurel común o laurel cerezo²¹. Aunque el laurel se relaciona con la divinidad de Apolo y, en ocasiones, con los príncipes, en este caso, las hojas aparecen dispersas por el cabello. Cabe apuntar una particularidad, y es que a la altura de la sien derecha sobresale una punta de un tipo de follaje que podría ser de hiedra, atributo típico de los personajes dionisiacos²². Generalmente en la Antigüedad, se identifica a estos personajes tocados con hojas de pampa o coronas de piña. Esto hace pensar que, posiblemente, las hojas de laurel en el contexto dionisiaco se asocien a escenas de triunfo²³, o bien que, al tratarse de vegetación, su significado se extienda igualmente a

²⁰ Giacomo Montari, "Un inédito por Giuliano Finelli: la Testa dello Pseudo Seneca del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 33, (2015), pp. 52-49; Elisabetta Neri, "Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi", *Prospettiva*, 132, (2008), pp. 31-60.

²¹ El *prunus laurocerasus* es una planta originaria de Asia Menor y cultivada en zonas templadas de Europa. Generalmente tienen un aspecto brillante y una medida aproximada de 10 cm de longitud.

²² Cfr. Con la corona de hiedra del herma de un *Joven Pan*. Antonio Peña, *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*, (Córdoba: 2002), lám. II; Stephan Schröder, *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y del Museo del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), pp. 220-223, 387, nº 27.

²³ Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, figs. 263 y 337. En un dibujo de Cassiano dal Pozzo, por ejemplo, se aprecia el fragmento de un sarcófago, supuestamente de un triunfo dionisiaco con diversos personajes del *thiasos*. Es destacable que casi todos los personajes, sátiros o faunos, llevan una corona de laurel. Del mismo modo, en un sarcófago con un triunfo de la colección Torlonia de finales del siglo III, se aprecia como algunos de los personajes báquicos llevan corona de laurel.

los atributos de la divinidad²⁴. En la colección Farnese se conserva un busto tradicionalmente interpretado como un *Erote* (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nº inv. 5.298), que presenta esta misma disposición de hojas de laurel dispersas por el cabello²⁵. En definitiva, partiendo de varios paralelos y del estudio correspondiente, se pone de manifiesto que los varios elementos iconográficos y formales apuntan a que se trata, en efecto, de una representación infantil o juvenil del séquito báquico.

3. ¿Un Fauno Barbado?

El segundo relieve está identificado como *Busto de un hombre barbado*. Se trata también de una cabeza en altorrelieve sobre un medallón de fondo. A diferencia del *Fauno Joven*, este presenta un giro de la cabeza hacia su parte posterior y un componente perdido por fractura que lo caracteriza, la oreja. Este elemento es clave para la definición del tema iconográfico, pues el espacio negativo de la fractura sugiere que esta oreja era puntiaguda, asemejándose a los medallones báquicos de la colección del VII marqués del Carpio²⁶. De este modo, se identifica de manera clara con otro personaje del séquito báquico.

La barba es otra característica iconográfica principal que lo distingue del *Fauno Joven*. Aunque no se pueda apreciar con total claridad debido al estado de conservación, en esta zona el trabajo es mediante cincelado y rebajado, consiguiendo así una barba rizada pero más bien corta ya que no sobresale exageradamente de los volúmenes de la cara. En los catálogos de escultura antigua, los personajes del *thiasos* báquico que coinciden con rostros barbados generalmente son Sileno y Pan. A diferencia de estos, la barba de este estudio no es tan larga ni frondosa como para tratarse de alguno de los dos personajes anteriores, así como tampoco coincide a nivel iconográfico el tipo de cabello que, generalmente, se caracteriza por una cierta calvicie. En el análisis de las tipologías definidas de personajes dionisiacos realizado por Matz, se distingue un tipo de sátiro barbado representado con menor frecuencia, pero existente en este elenco²⁷. Además, el tipo de barba y cabello del medallón del MNAC se asimila más bien a un fauno o sátiro barbado que no a la figura de Sileno o Pan. Es posible identificar este tipo barba, en rostros báquicos de producción moderna como se puede apreciar en el *Sátiro importunado por niños* de Bernini, realizado hacia 1616²⁸, o bien en el conocido *Fauno Rondanini* con quien guarda una estrecha similitud (Fig. 6),

²⁴ Silvia Porres, *Dionisio en la lírica griega*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2014), p. 136.

²⁵ En un principio, fue interpretado como un *erote* por la ausencia de las orejas puntiagudas. Carlo Gasparri, *Le Sculture farnese*, vol. I, (Napoli: Electa, 2007), p. 182 y ss.

²⁶ Coppel, *Catálogo de la escultura moderna*, p. 296.

²⁷ Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, vol. I, pp. 124-25, th 15. Se trata del tipo TH15 donde un Sátiro barbado baila y toca el *aulos* un motivo que proviene de los relieves dionisiacos neoáticos.

²⁸ Marilyn Aronberg Lavin, "A Faun in Love: the Bernini Sculpture in the Metropolitan Museum of Art", *Artibus et Historiae*, 39, (78), (2018), pp. 297-323. (En web: <http://www.jstor.org/stable/45120359>; consultada: 15 de agosto de 2023).

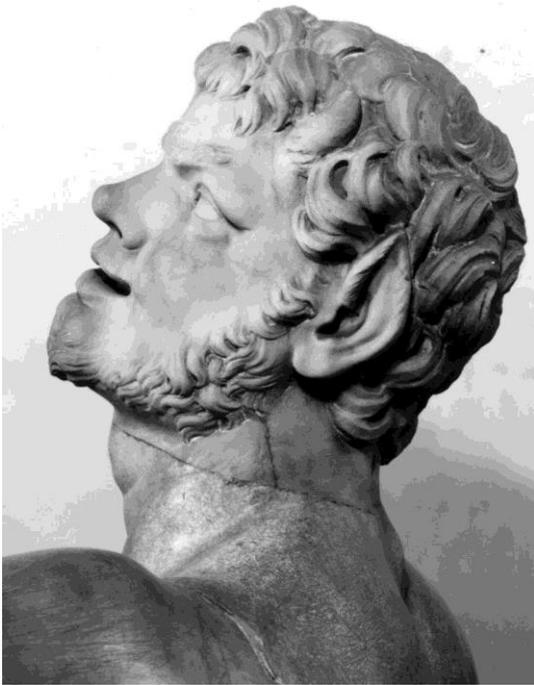


Fig. 6. François Duquesnoy, *Fauno Rondanini*, ca. 1625-1630. British Museum (inv. n.º 1988, 1208.1) © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

no solo por la barba sino por la expresión. Esto podría ser indicador que esta tipología de barba en un personaje báquico es una variante iconográfica más empleada en época moderna que en la Antigüedad. El *Fauno Barbado* del museo de Cataluña se representa con un cabello fornido con mechones cortos y rizados trabajados de una manera similar al a los del *Fauno Joven*. Se aprecia el uso del cincel para labrar la textura, así como la del trépano para generar profundidad en el cabello y los rizos. El tipo de acabado evoca nuevamente a producciones labradas en mármol de mediados del XVII. Encontramos también una proximidad en la manera de trabajar el cabello en los medallones báquicos del Museo Nacional del Prado²⁹.

Del mismo modo, el gesto del rostro muestra una clara fuerza expresiva a través la boca entreabierta, elemento que encontramos en algunos medallones de la colección del Carpio. La nariz, que se conserva de manera íntegra pero muy erosionada en la punta, es medianamente prominente y acaba de manera redondeada y un poco aplastada.

4. Sobre el ingreso de ambos relieves

Dada la peculiaridad, la similitud formal y compositiva de ambos relieves, junto al hecho de que se conservan en el mismo fondo museístico, se plantea aquí la cuestión sobre su procedencia. Según los datos disponibles del museo, el *Fauno Joven* procede de un depósito de esculturas de la *Real Acadèmia de*

²⁹ Coppel, *Catálogo de la escultura moderna*, pp. 296-299

Bones Lletres de Barcelona en 1838³⁰, que, hacia 1880, fue trasladado al *Museu Provincial d'Antiguitats* de Barcelona³¹. La revisión de la documentación relativa al ingreso de esta pieza por la Junta de Museus la registra con el número 1047, que ofrece algún dato más.³² Hasta fechas recientes se pensaba que esta pieza había ingresado en el museo formando parte del conjunto de "medallones de mármol de varios personajes romanos. Copias indudablemente extraídas de medallas y monedas de época imperial de Roma en el siglo XVI", procedentes del palacio de la plaza de la Cucurulla perteneciente a la colección escultórica de siglo XVI de Miquel Mai conservada en el MNAC³³, y recogidas en el *Catálogo de los objetos depositados por la RABLB en el Museo de la Comisión Provincial de Monumentos de Barcelona* en 1880³⁴. Ocho años más tarde, la pieza con dicho número de registro (1047), se describe en el *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona* como: "Medallón de mármol blanco. Busto de mujer mirando á la derecha. Roto. Medida de diámetro 0'42 cm"³⁵. Más tarde, Albertini lo cita también en el catálogo de las *Sculptures antiques et sculptures imitées de l'antique au Musée provincial de Barcelone*³⁶.

No obstante, los estudios sobre la colección Mai y las descripciones que ofrece la pieza en los catálogos citados, advierten ciertas incongruencias con las dimensiones reales del *Fauno Joven* conservado en la actualidad. En primer lugar, la historiografía sobre Miquel Mai concluye que, a pesar de que en los inventarios de su colección se especifican diferentes tondos y medallas esculpidas, no existe ninguna referencia concreta a una cabeza con las características similares a las del *Fauno Joven*, razón por la cual no se puede confirmar que este medallón proceda de la colección Mai³⁷. En segundo lugar, las medidas y el formato citado en los inventarios y catálogos citados no se corresponden con la pieza conservada con el número de inventario actual (inv. nº 9950). Por un lado, al ser un medallón elíptico, la medida del diámetro es poco precisa, pues no será la misma si el diámetro se mide en vertical o en horizontal. En este caso, la altura del medallón del *Fauno Joven* es de entre 32 y 34 cm., mientras que de ancho mide 27 cm. La descripción

³⁰ De ahora en adelante RABLB.

³¹ Jordi Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona: dades per a una historia*, (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009). Museo creado por la *Comissió Provincial de Monuments* de Barcelona, ubicado en la capilla de Santa Àgueda.

³² Las piezas adquiridas por la *Comisión Provincial de Monumentos* de Barcelona, antes de la creación del MNAC, recibieron un número de inventario distinto al actual. Por ello, para el estudio documental de los medallones con actual número de inventario 9950 y 9951, hay que tener en cuenta el antiguo número de registro.

³³ Garriga, "Relleus renaixentistes"; Yeguas, "Miquel Mai embajador"; Joan Bellsollell, *Miquel Mai (ca. 1480-1546), Art i cultura a la cort de Carles V*, tesis doctoral inédita, Universitat de Girona, (Girona: 2011) (En web: <http://hdl.handle.net/10803/41947>; consultada: 20 de agosto de 2023); Bellsollell, *Miquel Mai*.

³⁴ Arxiu de La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona (en adelante RACBASJ), *Catálogo de los objetos depositados por la Real Academia de Bones Lletres de Barcelona en el Museo de la Comisión Provincial de Barcelona*, 1880, 04.03.06. UI-79.

³⁵ Antoni Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona. Edad Moderna*, (Barcelona: Imprenta Barcelona, 1888), pp. 238-239, (En web: https://ddd.uab.cat/pub/llibres/1888/59632/catmusproant_a1888r4@bbasseqoda.pdf; consultada: 20 de agosto de 2023).

³⁶ Eugène Albertini, "Sculptures antiques et sculptures imitées de l'antique au Musée provincial de Barcelone", *Revue des études anciennes*, vol. 12, nº 3, (1910), p. 254. (En web: <http://doi.org/10.3406/rea.1910.1631>; consultada: 20 de agosto de 2023).

³⁷ Bellsollell, *Miquel Mai*, pp. 131-132.

de Elías de Molins difiere en estas dimensiones, así como en la disposición de la figura que está “mirando a la derecha”³⁸. Por otro lado, y referente al formato de la pieza, mientras en los catálogos se describe bajo la etiqueta común de “medallón”, la descripción de Albertini parece no encajar con lo conservado, pues lo describe como: “*rectangle dont les angles supérieurs sont arrondis; haut 0'43; buste de femme*”³⁹. Finalmente, en el catálogo realizado en 1936 se localiza la pieza en la sala XXVIII⁴⁰, pero donde su descripción no se corresponde formalmente con el medallón elíptico del *Fauno Joven*⁴¹. En conclusión, la pieza con el antiguo número de registro 1047 no se corresponde con el relieve del *Fauno Joven* conservado en el MNAC⁴². Por tanto, no existe, hasta la fecha, una documentación clara sobre la procedencia o la vía de ingreso de esta pieza en cuestión.

A diferencia del medallón del *Fauno Joven*, el *Fauno Barbado* se encuentra aún inédito. Según la ficha de catálogo del museo, el número de registro con el que ingresó a la Junta de Museos es el 2142. En el documento se describe como una “cabeza de mármol adquirida por compra” y se especifica que su altura es de 32 cm., así como varias anotaciones indicando que es de “Edad Antigua”, “Época pagana” y que se trata de una “escultura”⁴³. Mientras que en el inventario de museo de 1900 se identifica de la siguiente manera: “Cabeza romana en mármol. Procede de Mérida. Adquirida por compra. Comisión”⁴⁴, aportando datos sobre su posible procedencia.

En ambas descripciones las dimensiones se corresponden con el medallón conservado en el MNAC⁴⁵. En cuanto a la procedencia, mientras en la ficha de ingreso no se da ningún dato al respecto, en el inventario se dice que procede de Mérida⁴⁶. Por tanto, podría ser un dato atribuido posteriormente a la compra de la pieza y, en ningún caso, necesariamente adquirida en la ciudad emeritense⁴⁷. Respecto a la fecha exacta de adquisición, se deduce que la pieza ingresó entre los años 1898 y 1900, información que se extrae

³⁸ Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial*, pp. 238-239.

³⁹ Albertini, “Sculptures antiques et sculptures imitées”, p. 254.

⁴⁰ Junta de Museos de Barcelona, *Catálogo del Museu d'Art de Catalunya*, (Barcelona, 1936), p. 160. (En web: https://ddd.uab.cat/pub/llibres/1936/194284/catmusartcat_a1936.pdf; consultada: 20 de agosto de 2023).

⁴¹ Se asemeja al aspecto del relieve de Adriano como Marte de la colección Desplà. Garriga, “Relleus renaixentistes”, pp. 150-154.

⁴² Con seguridad, en el momento de la incorporación de los relieves procedentes de la colección escultórica de Miquel Mai, junto al resto de patrimonio recuperado por entonces en la ciudad barcelonesa, se generó un trasiego de objetos que importunamente llevo a la confusión numérica entre las piezas en el momento de su ingreso. Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres*.

⁴³ *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Adquisiciones, caja 4.7.-39-1. El fondo documental de la *Comisión Provincial* de monumentos de Barcelona se conserva en la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, de ahora en adelante RACBAS.

⁴⁴ RACBASJ, Afegits del Plec 4.7. 26 Inventaris del Museu-1900, 193.

⁴⁵ En el estudio documental de medallones pétreos con cabezas en relieves es común encontrar que los inventarios originales hacen referencia a la figura que aparece, es este caso una cabeza, y no al formato integral del objeto escultórico que, en este caso, es un medallón.

⁴⁶ RACBASJ, Afegits del Plec 4.7. 26 Inventaris del Museu-1900, 193.

⁴⁷ Podría tratarse de una atribución para vincularla a una pieza arqueológica, dentro de un marco mercantil, para revalorizar el objeto. Aun y así, los estudios del soporte y material del medallón prueban que no se trata de un objeto antiguo ni arqueológico.

a partir de las fichas de ingreso de las piezas anteriores y posteriores de la documentación⁴⁸, redactadas por orden de ingreso⁴⁹.

Revisando las fichas precedentes y posteriores al medallón del *Fauno Barbado*, número de registro 2142, la ficha consecutiva con el número 2143 se identifica con una descripción similar: "cabeza de mujer en mármol. Rota. Adquirida por compra. Comisión de M"⁵⁰. En esta ficha consecutiva se añade en lápiz la referencia de la altura de la pieza, 32 cm., y las mismas anotaciones de carácter formal que en la ficha del *Fauno Barbado* respecto al carácter estilístico e iconográfico "antiguo" y "pagano". El hecho de que los datos anotados sean los mismos que los de la ficha del *Fauno Barbado*, llevan a deducir que presumiblemente la pieza consecutiva con número 2143 presentara una forma semejante a la del *Fauno Barbado*. Por otro lado, esta presunta similitud y la consecución numérica posibilita que ambas piezas ingresaran a la vez. Es probable que esta pieza que ingresó con número de registro 2143 sea el medallón del *Fauno Joven* del cual, hasta la fecha, no se tenía documentación cierta sobre su ingreso. Aunque la descripción que se da como "cabeza de mujer" puede inducir al error, cierto es que el rostro del medallón (inv. nº 9950) no representa ningún rasgo de género marcado, sino más propiamente andrógono, característico del repertorio iconográfico dionisiaco.

Si tenemos en cuenta esta propuesta, existe un último documento que podría vincularse a la procedencia de ambas piezas. Se trata de las compras realizadas por la Comisión, dónde se identifica una factura fechada a 10 de julio de 1899 relativa a una venta hecha por el anticuario José Catalá⁵¹. En este recibo se incluyen "Dos medallones de mármol siglo XVI"⁵². Aunque no sean datos determinantes para confirmar la vinculación de los medallones báquicos con el anticuario barcelonés, la coincidencia de la fecha del documento administrativo con el período de ingreso de ambos medallones en la colección de la Comisión representa un indicio más que refuerza la propuesta de la misma procedencia para ambos medallones. A este punto, solo queda esclarecer el motivo por el cual se añadió en el inventario de piezas la procedencia del medallón del *Fauno Barbado*, quizás por una información aportado *a priori* o *a posteriori* de su venta con el fin de otorgarle un valor arqueológico, aunque, como se ha demostrado, se trata de una pieza de factura moderna (Véase apéndice de conservación en estas páginas).

⁴⁸ La anterior lleva el número de registro 2136. RACBASJ, Adquisiciones, caja 4.7.-39-1.

⁴⁹ RACBASJ, Afegits del Plec 4.7. 26 Inventaris del Museu-1900, 193.

⁵⁰ RACBASJ, Adquisiciones, caja 4.7.-39-1

⁵¹ Factura de recepción firmada por José Catalá a 10 de julio de 1899. RACBASJ, Factura, Caja 2.2.-14.27. José Catalá fue un anticuario barcelonés, natural de Francia con residencia en Barcelona y Tarragona. Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech, *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013), p. 250, cit. 55.

⁵² En el documento del acta de la sesión de la Junta Técnica del *Museu de la Història* de 11 de marzo de 1897, se especifica el carácter profesional anticuario del mencionado José Catalá. Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès, (en adelante ANC), Documento de la Acta de la sesión de la Junta Técnica del Museu de la Història 11 de marzo, 1897, ANC1-715-T-127, p. 4.

5. Conclusiones

A través del resumen de los diferentes aspectos estudiados, se fecha la factura para ambas piezas en época moderna descartando la anterior que encuadraba estos medallones en un contexto de creación antiguo. En primer lugar, los resultados arqueométricos (Véase apéndice de conservación en estas páginas) constatan que el material utilizado es mármol de Carrara y que no son piezas procedentes de un contexto arqueológico.

En segundo lugar, el estudio formal de ambas piezas también es clave para acotar la cronología de los medallones a mediados del siglo XVII, aunque se utilicen fuentes iconográficas y compositivas de la Antigüedad. Estas conclusiones sumadas a los ejemplos expuestos durante el análisis, así como los paralelos más cercanos de medallones báquicos del Prado fechados en el siglo XVII⁵³, ratifican esta producción de época moderna.

Es necesario advertir que entre ambos relieves existen pequeñas variaciones que responden al movimiento de la cabeza. Mientras el *Fauno Joven* es más frontal y estático⁵⁴, el *Fauno barbado* tiene un giro más efectista que responde a una ligera diferencia estilística en su factura⁵⁵, quizás debido a la intervención de diferentes escultores o el uso de diferentes fuentes iconográficas. Aun así, por lo general, el estilo y el acabado de estas piezas son comparables a la escultura del entorno de discípulos de Algardi o Bernini de mediados del siglo XVII, entornos en los que trabajaban no sólo escultores de toda Italia sino también del resto de Europa⁵⁶. Este grupo de escultores, la inmensa mayoría no identificados en la actualidad y relegados a aprendices, coinciden trabajando, no solo en Roma sino también en Nápoles⁵⁷, para las principales casas reales y las empresas artísticas más conocidas de la época. Aunque resultaría forzado realizar una atribución concreta, el volumen de los rostros, el gesto, la manera de disponer los cabellos y los acabados técnicos recuerdan a las producciones de artistas de este ambiente y contexto histórico cultural⁵⁸. Con probabilidad, el artista o los artistas que labraron estos relieves desarrollaron su trabajo en estos

⁵³ Cacciotti, "La collezione del VII marchese Del Carpio", p. 155; Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna*, pp. 296-299; Autora, 2023 La atribución cronológica de los medallones del Prado no se basa únicamente en el estudio formal, sino también en que aparecen ilustrados en el Álbum Carpio de 1682, encargado por el mismo VII Marqués del Carpio a quién perteneció la colección que en la obra aparece.

⁵⁴ Similares a los medallones E-195 y E-247 del Prado.

⁵⁵ Similar a los medallones E-242, E-244 y E-245 del Prado.

⁵⁶ De estos ambientes se puede hacer referencia a talleres y escultores como Ercole Ferrata, Domenico Guidi, Giuliano Finelli o Duquesnoy. Ver Jennifer Montagu, "Ercole Ferrata and Alessandro Algardi", en *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019), p. 10; Mariangela Bruno, "Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata" En *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019) p. 148; Damian Dombrowski, "Fashioning foreign identities: Finelli's "opportunism" of style", *The Sculpture journal. Vol. 20.2*, (2011), p. 265

⁵⁷ Bruno, "Farsi scultore", p. 152.

⁵⁸ Por ejemplo, se puede poner en paralelo con *Santa Cecilia* en la iglesia de Santa Maria di Loreto, en Roma, obra de Giuliano Finelli (Bruno, 2019: fig. 16, 155; Montagu, 2019: 11, fig. 1), o la figura de la Liberalita de Ercole Ferrata esculpida para la tumba del Papa León XI en Roma, (Bruno, 2019: fig. 40, 165).

ambientes, probablemente en fase de aprendizaje, desarrollo y observación de la Antigüedad en concordancia con el lenguaje de la época, tarea que queda bien ilustrada por Orfeo Boselli en 1650 en su tratado para la *Osservazione della scultura antica*⁵⁹. De esta manera, la factura, la composición formal y el análisis estilístico de ambos medallones ratifican que formaban parte de las variantes escultóricas producidas en talleres de escultura del siglo XVII basadas en el estudio de la Antigüedad. Determinar con qué concepción artística se concibieron estos medallones es más complejo, pues podrían haber sido creados para introducirse en el mercado anticuario como piezas antiguas; como ejercicio técnico de algún taller; o bien como encargos por algún coleccionista. En definitiva, forman parte del producto artístico derivado del contexto sociocultural donde las formas evolucionan para adaptarse a las exigencias de la moda y el gusto, dando lugar a nuevas variantes formales inspiradas en la Antigüedad.

En última instancia, a partir de los diferentes datos documentales hallados y citados anteriormente, se ha propuesto la posibilidad de que ambos medallones ingresaran juntos en la *Junta de Museus* de Cataluña, procedentes de un mercado anticuario en auge en el panorama mercantil de la ciudad debido a la situación urbanística y la previa existencia en época moderna de colecciones en la ciudad barcelonesa⁶⁰. Aún así, los datos aportados no son concluyentes para determinar todo el recorrido vital de estas piezas, dejando una vía abierta de estudio para futuras investigaciones.

⁵⁹ Phoebe Dent Weil, "Contributions toward a History of Sculpture Techniques: 1. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture", *Studies in Conservation*, 12(3), (1967), p. 83. (En web: <https://doi.org/10.2307/1505332>; consultada: 28 de agosto de 2023)

⁶⁰ Informaciones extraídas de la conferencia "No solo libros. Lecturas, descripciones y (re)definiciones del panorama anticuario barcelonés durante los siglos XV y XV" del Dr. Joan Bellsolletl presentada en el Simposio Internacional *Antiquarian Literature in the first century of printing (1459-1550). Printed books and Manuscripts* (17-18/11/2022. Universitat Autònoma de Barcelona). Se dio a conocer la existencia de múltiples colecciones anticuarias con escultura clásica en Barcelona.

Anexo de conservación:

Para contribuir a la cuestión con más datos, a parte de los obtenidos del análisis formal y estilístico, se ha llevado a cabo un análisis arqueométrico⁶¹ de ambas piezas para corroborar si son de origen arqueológico o no. Para ello, se ha realizado un examen organoléptico, macroscópico y microscópico para identificar indicadores que aporten datos sobre su procedencia, pues, como se ha señalado en la práctica de diversos estudios de escultura antigua, los factores ambientales de las piezas dejan una huella en el soporte como resultado de reacciones con el medio con el que interactúan⁶². Este examen se realizó en colaboración a la Unidad de Estudios Arqueométricos del Institut Català d'Arqueologia Clàssica, concretamente junto con la Dra. Anna Gutiérrez⁶³.

Como se ha notado anteriormente, el único relieve estudiado hasta la fecha, el *Fauno Joven*, fue atribuido a una factura propia del II d. C. basado en un estudio formal y un supuesto análisis pétreo del cual no se ha conservado ninguna referencia⁶⁴. Cabe añadir también que no existen pruebas concluyentes que indiquen si un material es antiguo o moderno por aquel entonces⁶⁵. Este primer estudio ponía de manifiesto que el medallón de fondo era un añadido de época moderna mientras que la cabeza era antigua⁶⁶. A pesar de que se conocen ejemplares de medallones marmóreos que utilizan este tipo de composición⁶⁷, el análisis *in situ* de la pieza ha servido para contrastar esta información. En primer lugar, los resultados del examen macroscópico y el estudio autóptico del relieve ha constatado que no se trata de ningún añadido, sino que técnicamente el fondo está integrado con el trabajo en relieve de la cabeza, conformando así una pieza íntegra.

Por lo que respecta al material de ambos medallones, durante el examen se anotó que están conformados por un tipo de mármol blanco de grano fino, homogéneo y cristalizado, de buena calidad, y con vetas grisáceas discontinuas, presentando características muy afines al mármol de Luni de Carrara. En el momento de realizarse el examen macroscópico, el *Fauno Barbado* tenía una pátina de ennegrecimiento gris, sencillamente de polvo y suciedad que recubría toda la superficie, pero a través de la limpieza de una sección, se pudo apreciar que las cualidades del material eran similares a las del *Fauno Joven*, a excepción de la veta de cristales grandes en la barba de 5 cm. aproximadamente, lo que ha hecho suponer que se trataría de un bloque de carrara de calidad inferior.

⁶¹ Término derivado de "arqueometría", disciplina científica que utiliza métodos físicos y químicos para el estudio de los materiales. Ignacio Montero Ruiz, Manuel García Heras y Elías López-Romero, "Arqueometría: cambios y tendencias actuales", en *Trabajos de Prehistoria*, 64, nº 1, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas: 2007), pp. 23-40.

⁶² Montserrat Claveria e Isabel Moreno, "Arqueología y conservación. Análisis complementarios para la interpretación de cinco retratos del Museu d'Arqueologia de Catalunya", en *Escultura romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*. eds. Carlos Márquez y David Ojeda, (Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2018), p. 218

⁶³ Quiero agradecer a la Doctora Gutiérrez y a la UEA-ICAC por su labor en el campo de la arqueometría, así como por el soporte, la experiencia y los resultados anotados para la realización del presente estudio.

⁶⁴ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 161.

⁶⁵ Isabel Moreno, "Estudio, estado de conservación y proceso de restauración de un conjunto de bustos de mármol del Museu d'Arqueologia de Catalunya – Barcelona", en *Viri Antiqui*, coord. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla: 2017), p. 209

⁶⁶ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 161

⁶⁷ Fittschen 2017, "Halbierte Köpfe?"; Antonio Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo profano lateranense con prefazione di Filippo Magi*, (Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1957), nº 26, tav. 17. De la misma tipología, el retrato de Demóstenes de la Galleria degli Uffizzi con nº1914, n.411 (Guido Mansueti, *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Galleria degli Uffizi. Le Sculture. Parte II*, (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1961), p. 24, nº5.

En cuanto a alteraciones del soporte, el *Fauno Joven* muestra tres fracturas importantes, una en la nariz con los bordes no demasiado angulares, de 45 grados, lo que indica que seguramente la pieza se rompió en algún momento por esa zona y, quizá, con la voluntad de arreglarla, le dieron ese corte limpio para poder añadir posteriormente la parte restante. Esta zona muestra el mismo color de pátina que el resto de la pieza, con lo cual indica que esta fractura no es reciente. No sucede lo mismo con la fractura de la barbilla, la cual se muestra desconchada, con signos de desprendimientos corticales y descamaciones, con algún canto angular y con un tono más blanco. Esto indica que la fractura se realizó en un momento posterior al envejecimiento del soporte. Lo mismo sucede con la sección de la pieza de la zona fracturada del medallón, que muestra los bordes de la rotura angulares y el tono natural del mármol con algunas manchas por contaminación de la masilla utilizada para reparar la pieza en tiempos recientes. Más allá de estos indicadores, no existe ningún indicio de deterioro del material, como por ejemplo pátinas inferiores insolubles o concreciones calcáreas más allá de la pátina ocre generalizada de la pieza por el paso del tiempo y los desprendimientos corticales producidos a posterior. Respecto al *Fauno Barbado*, una vez se le practicó la limpieza de la pátina enmugrecida⁶⁸, se aprecia una alteración cromática homogénea en el fondo del medallón mientras la cabeza del fauno se percibe con una tonalidad más clara. Esto podría deberse a que quizás, en un momento concreto, la pieza fuera sometida a una limpieza abrasiva que, además, degradara considerablemente los volúmenes de la barba. Indistintamente, en ambos casos vemos unos tonos ligeramente marrones o de mugre pero que no necesariamente remite a la procedencia de un contexto arqueológico sino sencillamente a una pátina adquirida por la deposición de restos ambientales microscópicos y el consecuente envejecimiento del material⁶⁹. En resumen, si bien no existen pruebas lo suficientemente precisas que demuestren la cronología de los materiales que conforman las piezas en cuestión, la suma de los diferentes indicadores de degradación analizados pone de manifiesto que la mayoría de las alteraciones que se encuentran en el soporte son de erosión o fracturas y que la única alteración cromática homogeneizada en toda la superficie no está provocada por la interacción con substratos arqueológicos, ya que se presenta de manera homogénea y sin otros indicadores. Se trata entonces de una pátina producida de manera controlada, formada a causa de la exposición a la intemperie o por la misma humedad que la pátina enmugrecida puede ocasionar por su capacidad de acumular humedad y materia orgánica⁷⁰. En conclusión, los resultados arqueométricos indican por un lado que se trata de mármol de Luni y, por otro lado, que ninguno de los dos medallones marmóreos fue enterrado durante un tiempo prolongado, por tanto, su procedencia no es arqueológica⁷¹.

⁶⁸ Es preciso agradecer aquí al Servicio de Restauración del MNAC y a Carles Ribó por atendernos durante el estudio de ambas piezas.

⁶⁹ Jorge Ordaz, Rosa María Esbert, "Glosario de términos relacionados con el deterioro de las piedras de construcción", *Materiales de construcción*, vol. 38, nº 209, (1988), p. 44. (En web: <https://doi.org/10.3989/mc.1988.v38.i209.847>, consultada: 26 de agosto de 2023)

⁷⁰ Moreno, "Estudio, estado de conservación y proceso", p. 210.

⁷¹ En estos momentos el análisis pétreo de las muestras tomadas de los relieves está en proceso de elaboración, lo que ayudará a corroborar lo que se ha deducido en un primer examen macroscópico.

Fuentes documentales:

Barcelona, Arxiu de La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ)

04.03.06. UI-79. Catálogo de los objetos depositados por la Real Academia de Bones Lletres de Barcelona en el Museo de la Comisión Provincial de Barcelona, 1880.

Afegits del Plec 4.7. 26. Inventaris del Museu, 1900.

Facturas. Caja 2.2.-14.27, 10 de julio, 1899.

Facturas. Caja 2.2.-14.27, 10 de julio, 1899.

Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)

ANC1-715-T-127. Documento de la Acta de la sesión de la Junta Técnica del Museu de la Història , 11 de marzo, 1897.

Bibliografía:

Albertini 1910: Eugène Albertini, "Sculptures antiques et sculptures imitées de l'antique au Musée provincial de Barcelone", *Revue des études anciennes*, vol. 12, nº 3, (1910), pp. 248-259. (En web: <http://doi.org/10.3406/rea.1910.1631>; consultada: 20 de agosto de 2023).

Ballestrazzi 2020: Chiara Ballestrazzi, "Arte senza storia? I nobiles artificis delle gemme e il loro destino", *Revue archéologique*, Fascicule 2, (2020), pp. 359-386.

Bassegoda y Domènech 2013: Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech, *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).

Beckmann 2020: Sarah Elisabeth Beckmann, "The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)", *American Journal of Archaeology*, 124, (2020), pp. 133-160.

Bedocchi 1988: Alberta Bedocchi, "I ritratti all'antica nei Portali Genovesi del XV e XVI secolo", *Rivista d'Archeologia*, XI, (1988), pp. 63-88.

Bellsolell 2011: Joan Bellsolell, *Miquel Mai (ca. 1480-1546). Art i cultura a la cort de Carles V*, tesis doctoral inédita, Universitat de Girona, (Girona: 2011). (En web: <http://hdl.handle.net/10803/41947>; consultada: 20 de agosto de 2023).

Bellolell 2019: Joan Bellolell, *Miquel Mai: col·leccionisme artístic i bibliòfil a la Barcelona del cinc-cents*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019).

Boschung, Knoll, Vorster y Woelk (2011): Dietrich Boschung, Kordelia Knoll, Christiane Vorster y Mortiz Woelk, *Katalog der antiken Bildwerke: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, Vol. II, (München: Hirmer Verlag, 2011).

Bruno 2019: Mariangela Bruno, "Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata", en *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019), pp. 10-21.

Burnett y Schofield 1999: Andrew Burnett y Richard Schofield, "The Decoration of the Colleoni Chapel", *Arte Lombarda*, 2, 126, (1999), pp. 61-89.

Cacciotti 1994: Beatrice Cacciotti, "La collezione del VII marchese Del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'Arte*, nº 86-87, (1994), pp. 133-196.

Casanovas 2009: Jordi Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona: dades per a una història*, (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009).

Claveria y Moreno 2018: Montserrat Claveria y Isabel Moreno, "Arqueología y conservación. Análisis complementarios para la interpretación de cinco retratos del Museu d' Arqueologia de Catalunya", en *Escultura romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*, eds. Carlos Márquez y David Ojeda, (Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2018), pp. 217-243).

Claveria 2017: Montserrat Claveria, "Medallones marmóreos con retratos masculinos del Museo Nacional del Prado", en *Viri Antiqui*, ed. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), pp. 269-282.

Coppel 1998: Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna: siglos XVI-XVIII*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998).

Dombrowski 2011: Damian Dombrowski, "Fashioning foreign identities: Finelli's "opportunism" of style", *The Sculpture Journal*, vol. 20, nº 2, (2011), pp. 265-274.

Elías de Molins 1888: Antoni Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona. Edad Moderna* (Barcelona: Imprenta Barcelona, 1888). (En web: https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1888/59632/catmusproant_a1888r4@bbass_egoda.pdf, consultada: 20 de agosto de 2023).

Fejfer 2008: Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context*, vol. 2, (Berlín: Walter de Gruyter, 2008).

Fittschen 1985: Klaus Fittschen, "Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2ª ed. Salvatore Settis, (Torino: Einaudi, 1985), pp. 381-432.

Fittschen 2017: Klaus Fittschen, "Halbierte Köpfe?", *Trierer Winckelmannprogramm*, nº 28, (2017), pp. 1-44.

De Frutos 2009: Leticia de Frutos, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, (Madrid: Fundación Caja Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009).

García Martínez 2023: Saray García Martínez, "La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado", *Archivo Español de Arte*, nº 382, 96 (2023), pp. 129-146, DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.18>.

Garriga 1989: Joan Garriga, "Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de virtuts de la "col·lecció" de Miquel Mai." *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'art*, nº 15, (1989), pp. 135-166.

Gasparri 2007: Carlo Gasparri, *Le Sculture farnese*, vol. I, (Napoli: Electa, 2007).

Giuliano 1957: Antonio Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo profano lateranense con prefazione di Filippo Magi*, (Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1957).

Junta de Museus de Barcelona (1936). *Catálogo del Museu d'Art de Catalunya*. (En web: https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1936/194284/catmusartcat_a1936.pdf; consultada: 20 de agosto de 2023).

Lavin 2018: Marilyn Aronberg Lavin, "A Faun in Love: the Bernini Sculpture in the Metropolitan Museum of Art", *Artibus et Historiae*, 39 (78), (2018), pp. 297-323. (En web: <http://www.jstor.org/stable/45120359>; consultada: 15 de agosto de 2023).

Mansuelli 1961: Guido Mansuelli, *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Galleria degli Uffizi. Le Sculture, Parte II*, (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1961).

Matz 1968: Friederich Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Vol. 1-4, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1968).

Montagu 2019: Jennifer Montagu, "Ercole Ferrata and Alessandro Algardi", en *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019), pp. 10-21.

Montari 2015: Giacomo Montari, "Un inedito per Giuliano Finelli: la Testa dello Pseudo Seneca del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 33, (2015), pp. 52-59.

Montero, García, López-Romero 2007: Ignacio Montero Ruiz, Manuel García Heras, Elías López-Romero, "Arqueometría: cambios y tendencias actuales", en *Trabajos de Prehistoria*, 64, n.º 1, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas: 2007), pp. 23-40.

Moreno 2017: Isabel Moreno, "Estudio, estado de conservación y proceso de restauración de un conjunto de bustos de mármol del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona", en *Viri Antiqui*, ed. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), pp. 209-220.

Neri 2008: Elisabetta Neri, "Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi", *Prospettiva*, 132, (2008), pp. 31-60.

Nesi 2012: Antonella Nesi, *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, (Firenze: Centro Di, 2012).

Ordaz y Esbert 1998: Jorge Ordaz y Rosa María Esbert, "Glosario de términos relacionados con el deterioro de las piedras de construcción", en *Materiales de construcción*, vol. 38, nº 209, (1998), pp. 39-45.

Panvini 2004: Francesco Panvini, *Bollettino di Numismatica. Monete e Medaglie*. Vol. I, Età Antica. 37, (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, 2004).

Peña, 2002: Antonio Peña, *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*, (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002).

Porres 2014: Silvia Porres, *Dionisio en la lírica griega*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2014).

Shröder 2008: Stephan Schröder, *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008).

Vermeule 1965: Cornelius C. Vermeule, "A Greek theme and its survivals: The Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple", en *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 109 (6), (1965), pp. 361-397. (En web: <http://www.jstor.org/stable/986138>; consultada: 15 de agosto de 2023).

Weil 1967: Phoebe Dent Weil, "Contributions toward a History of Sculpture Techniques: 1. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture", *Studies in Conservation*, 12(3), (1967), pp. 81-101. (En web: <https://doi.org/10.2307/1505332>; consultada: 28 de agosto de 2023).

Yeguas 2007: Joan Yeguas, "Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533) erasmismo y mecenazgo", en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, coord. Carlos José Hernández, (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007), pp. 297-322.

Recibido: 19/09/2023

Aceptado: 07/11/2023

Nuevas propuestas de identificación en retratos de corte de los siglos XVII y XVIII del Museo del Prado

New Proposals for Identification in 17th and 18th centuries Court Portraits at the Prado Museum

Eduardo Puerto de Mendoza¹

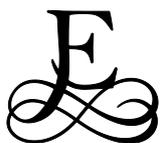
Estudiante de Grado de Historia del Arte
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen: El museo del Prado dispone entre sus fondos de un elevado número de retratos de corte procedentes en su gran mayoría de la colección real. En el presente artículo se analizan algunas de estas obras de los siglos XVII y XVIII, sugiriendo nuevas identificaciones de los personajes representados y abordando el contexto en que fueron creadas, muy vinculado a los acontecimientos históricos y a las relaciones entre las familias reales.

Palabras clave: Retrato; Coleccionismo; Museo del Prado; Inventarios reales; Barroco.

Abstract: The Prado Museum has among its collections a large number of court portraits, the vast majority of which coming from the royal collection. This article analyzes some of these works from the 17th and 18th centuries, suggesting new identifications of the sitters and addressing the context in which they were created, closely linked to historical events and relationships among royal families.

Keywords: Court Portraiture; Collecting; Prado Museum; Royal Inventories; Baroque.



Es un hecho bien conocido que el núcleo fundamental del Museo del Prado lo conforman las obras procedentes de la colección real de pintura fruto de la actividad coleccionista de nuestros monarcas y que en el pasado decoraron las principales

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

residencias de los Austrias y los Borbones². Consecuencia de ello es la desigual presencia en la colección de las diferentes escuelas de pintura europeas, pues en su conformación ha influido tanto el gusto personal de cada monarca, como los intereses dinásticos, las relaciones familiares o acontecimientos históricos concretos. Esta característica dota al Museo de una singularidad que lo distingue de otras pinacotecas y le confiere una personalidad propia.

La circunstancia anterior resulta especialmente notoria en el caso de los retratos, que fueron empleados con frecuencia como soporte material para la remisión de mensajes políticos, dotando a estas obras de un interés adicional, independiente del de su calidad artística o de su valor meramente iconográfico, no siempre presente o fácilmente perceptible en otros géneros pictóricos.

Cuando nos encontramos ante un retrato, la identificación de la persona efigiada constituye un dato esencial para ajustar su cronología y situar su génesis en un emplazamiento geográfico determinado, de modo que permite ubicar la obra en un contexto histórico y político concreto. Dicha información resulta también de utilidad para la determinación de su autoría, permitiendo todo ello llegar a comprender el motivo o finalidad por el que la obra fue encargada.

Desgraciadamente, los hechos han demostrado la facilidad con la que se pierden todas esas referencias en un lapso temporal relativamente breve, tal y como podemos comprobar con una simple lectura de cualquiera de los inventarios de las colecciones reales españolas, cuyas entradas se limitan a describir las pinturas como "*retrato de un personaje*" o "*retrato de una madama*", por poner unos ejemplos. En este sentido, resulta especialmente ilustrativo el inventario realizado entre 1789 y 1794, tras la muerte de Carlos III, que contiene numerosos errores de atribución y de identificación de los modelos, que hoy podemos detectar con certeza gracias a que muchas de estas obras llevan aún pintados los números que les fueron asignados en esa ocasión. Así, retratos de Carlos II pintados por Carreño de Miranda aparecen como de "Felipe 2º siendo Príncipe"³; Isabel de Farnesio figura como "la muger de Luis 14 de Francia"⁴ y Felipe III como "retrato del Rey Enrique el Enfermo"⁵, por citar sólo algunos casos a título de ejemplo.

La realidad es que la acumulación de retratos a finales de siglo XVIII debió ser tan alta y su estado de conservación tan precario, en algunos casos, que

² Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación Juan March, 1977), p. 8. Sobre este tema ver también el libro de Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996).

³ Fernando Fernández Miranda, *Inventarios reales. Carlos III 1789-1790*, vol. I, (Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 1988), pp. 314 y 316, (inv. n.º 758) e (inv. n.º 793). Se trata de retratos de Carlos II por Juan Carreño de Miranda, actualmente en el Museo del Prado, (inv. n.º P000642) e (inv. n.º P007100).

⁴ Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol. I, p. 302, (inv. n.º 601). Se corresponde con el retrato de Isabel de Farnesio de Giovanni Maria delle Piane, apodado *Il Molinaretto*, actualmente en el Museo del Prado, (inv. n.º P002439).

⁵ Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol. I, p. 339, (inv. n.º 1123). Se trata del retrato de Felipe III sedente, de Bartolomé González, (inv. n.º P002918).

no suscitaban gran interés, hasta el punto que, en el inventario antes indicado correspondiente al palacio del Buen Retiro, muchas de las pinturas declaradas inútiles fueron retratos, no constando ya en el siguiente inventario realizado en 1808⁶. Posteriormente, algunos de ellos se utilizaron como contrapartida para cubrir lagunas de la colección, permutándose por obras de autores menos representados⁷.

Desde la creación del Museo Real de Pintura en 1819, sus responsables fueron tratando de corregir errores de identificación y atribución existentes mediante su estudio y la publicación de catálogos razonados, si bien no lograron esta finalidad en muchos de los casos. Conscientes de esta situación, dos grandes historiadores del arte estrechamente vinculados con el museo, Francisco Javier Sánchez Cantón y Juan Allende Salazar, realizaron hace ahora poco más de cien años, una profunda revisión de los fondos proponiendo o rectificando las identificaciones entonces existentes, que fue premiada y publicada por la Junta de Iconografía Nacional y que supuso un importante avance en este sentido⁸. Unos años después, el museo encargó a un especialista francés, Marcel Nicolle, un examen de los fondos de la escuela francesa que también perseguía ese objetivo⁹.

Estos y otros muchos trabajos posteriores consiguieron un importante avance en el conocimiento de las colecciones muy meritorio, en un momento en el que no se disponía de los recursos actuales para acceder a los fondos de museos y bibliotecas con los que comparar las obras, recursos que actualmente disfrutamos gracias al esfuerzo de digitalización de colecciones llevado a cabo en los últimos años por numerosas instituciones museísticas.

Aunque los estudios anteriores han logrado resolver los problemas de identificación de la gran mayoría de los personajes representados en las obras del Prado, aún persisten casos aislados pendientes de encontrar un nombre o bien se mantienen identificaciones erróneas efectuadas en los primeros catálogos de la pinacoteca realizados en el siglo XIX.

Seguidamente vamos a proponer algunas identificaciones diferentes de las que actualmente constan en el catálogo de pinturas del museo a varios de los personajes representados, así como exponer algunas ideas sobre el contexto

⁶ Fueron en total 1004 las pinturas del palacio del Buen Retiro las que se declararon inútiles y se repartieron por orden del Rey entre los criados y dependientes del Real Sitio. Mercedes Simal López, "La colección de pinturas del palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación", en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, (Madrid: Ediciones Trea, 2013), p. 384, nota 47.

⁷ Por ejemplo, en 1820 se entregaron al coronel Von Schepeler tres retratos reales a cambio de una pintura atribuida entonces a Miguel Ángel. Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018), p. 41. Uno de estos retratos fue el de María de Hungría del taller de Velázquez, hoy en la Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, (inv. n.º 413C), procedente del palacio del Buen Retiro. Al año siguiente, en otra permuta de obras con el deán López Cepero, se enajenaron 37 obras de la colección real, entre ellos un retrato de cuerpo entero de Felipe IV, considerada copia de Velázquez. Pedro J. Martínez Plaza, "Manuel López Cepero (1778-1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, vol. 28, n.º 1, (marzo de 2016), p. 75, nota 18.

⁸ Juan Allende Salazar y Francisco José Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, (Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 1919).

⁹ Marcel Nicolle, *La peinture française au Musée du Prado*, (París: Librairie Académique Perrin et Cie, Libraires-éditeurs, 1925).

histórico en el que fueron creadas, que explican y justifican su finalidad y el mensaje político o meramente afectivo que portaban.

1. La archiduquesa María Magdalena de Austria-Estiria

La primera obra que vamos a tratar es la que actualmente figura como *Retrato de Cristina de Lorena, gran duquesa de Toscana* (inv. n.º el P000008; Fig. 1a). La identificación procede de la asignada en el *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y de Escultura de S. M.*, elaborado por Pedro de Madrazo y editado en 1845¹⁰, donde figura como Cristina de Lorena (1565-1637), duquesa de Florencia por su matrimonio con Fernando I de Medici, identificación que el museo ha mantenido hasta nuestros días.

Se trata en realidad de una efigie de su nuera, la archiduquesa María Magdalena de Austria-Estiria (1589-1631), casada en 1608 con Cosme II de Medici. Era hija del archiduque Carlos de Austria y de María de Baviera, hermana, por tanto, de la reina Margarita de Austria-Estiria (1584-1611), mujer de Felipe III, a quien perteneció esta obra.

Esta identificación del personaje ya fue propuesta por Karla Langedijk en 1983¹¹, si bien no ha sido incluida en los catálogos del Museo del Prado. En efecto, la comparación se puede realizar con otros retratos de María Magdalena como el retrato doble con su esposo (inv. n.º P00623102), o con el retrato atribuido a Tiberio Titi perteneciente a la Galería degli Uffizi, depositado en el Museo del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta (inv. n.º 2306 / 1890; Fig. 1b)¹². También con otro tipo de obras, como el grabado realizado por Wolfgang Kilian hacia 1615¹³, o la medalla atribuida a Gaspare Mola que reproduce el rostro de la pintura del Prado¹⁴.

En cuanto a la autoría de la pintura, la atribución a Cristofano Allori es generalmente aceptada¹⁵, existiendo un estudio de la mano que sostiene el abanico (inv. n.º 7848F) y una versión al óleo reducida del busto (inv. n.º 1890 e inv. n.º 2471), ambos en los Uffizi¹⁶.

¹⁰ Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y de Escultura de S. M.*, (Madrid: Imprenta de la viuda de Jordán e hijos, 1845), p. 434: "Núm. 633. Allori (Cristóbal)/633. Retrato de Cristina de Lorena, Gran Duquesa de Toscana. / Está de cuerpo entero, vestida de negro, con ancha gorguera, la mano izquierda sobre una mesa cubierta con tapete de terciopelo carmesí, y en la derecha un abanico: cortina carmesí. / Alto 7 pies, 10 pulg, 6 lin; ancho 5 pies, 1 pulg, 6 lin". En el inventario del palacio del Buen Retiro de 1794 se identificaba como D^a. Mariana de Austria, y se estimaba copia de Van Dyck. Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol I, p.352, (inv. n.º 1325).

¹¹ Karla Langedijk, *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, vol. II, (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1981-83), p. 1277.

¹² (En web: https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere?isPostBack=1&numero_opera=2306&id_inventario=1; consultada: 10 de febrero de 2022).

¹³ Ejemplar en el British Museum, n.º Bb, 8.331.

(En web: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-8-331, consultada: 9 de marzo de 2022).

¹⁴ Reproducida en Langedijk, *portraits*, vol. II, p. 1298.

¹⁵ Claudio Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori* (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1982), p. 134. Este autor incluye la obra entre las de atribución segura.

¹⁶ Annamaria Petrioli Tofani, *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Disegni. Catalogo*, Vol. 1, (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1976, p. 61.



Fig.1a. Cristofano Allori, *María Magdalena de Austria, gran duquesa de Toscana* (identificación aquí propuesta), ca. 1610. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P000008). © Museo Nacional del Prado.



Fig. 1b. Atribuido a Tiberio Titi, *María Magdalena de Austria, mujer de Cosme II de Medici*, ca. 1610. © Galería degli Uffizi, (2306/1890).

La obra fue pintada probablemente entre 1609 y 1610, con ocasión de su ascenso al trono tras la muerte de Fernando I de Medici, estando la gran duquesa embarazada, tal como aparece en el retrato. La pintura entró muy pronto en la colección real española, ya que se encontraba en el Alcázar de Madrid en 1611, pues figura en el inventario de bienes dejados por la reina Margarita¹⁷, fallecida en octubre de ese año.

En dicho inventario constaba también un retrato de cuerpo entero de su esposo Cosme II¹⁸, que también conserva el Museo del Prado (inv. nº P00007), obra igualmente de Allori.

El envío de estos retratos a la corte madrileña, puede estar relacionado, no sólo con el estrecho vínculo entre las dos familias, sino con la orientación política favorable a un entendimiento con España que caracterizó la política de Cosme II, frente a la inclinación pro francesa que había desarrollado su padre durante la mayor parte de su gobierno.¹⁹

¹⁷ Almoneda de bienes de la reina Margarita en el Alcázar de Madrid. 1612 [...] "839. un retrato entero, de pincel, al ollio de la duquesa de Florencia, vestida de negro, con ropa y basquiña y botones de oro redondos, puesta la mano yzquierda sobre un bufete carmesí con marco de madera dorado.; que tiene de alto con él tres baras menos sesma, tasado en quinientos reales", Archivo General de Palacio (en adelante AGP), (Madrid), Admin. Leg. 902, exp. 13.

¹⁸ "Otro retrato entero, de pincel, ollio, del gran duque de Florencia, armado, con calzas blancas, puesta la mano derecha en una celada que está puesta en un bufete, que tiene de alto dos baras con el marco dorado, tasado en otros quinientos reales". AGP, Admin. Leg. 902.

¹⁹ Luis Ribot, *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, (Madrid: Marcial Pons Historia, 2018), p. 369; Alejandra Franganillo Álvarez, "Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la gran

2. Ana Mauricia de Austria, reina de Francia

El pintor flamenco Frans Pourbus el joven (1569-1622), es el autor del espléndido retrato de una princesa vestida de luto, identificada como Isabel de Francia, esposa de Felipe IV (inv. n.º P001625; Fig. 2).

La identidad del personaje ha sido discutida desde antiguo. Para Madrazo²⁰, Burchard²¹, o más recientemente Kusche²², se trata de Ana de Austria; mientras que para Allende Salazar y Sánchez Cantón²³, Díaz Padrón²⁴, Hans Ost²⁵ y Blaise Ducos²⁶, se trata de un retrato de Isabel de Borbón pintado poco antes de su partida para España que tuvo lugar en 1615.

Por su parte, Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo también han considerado que la efigiada es la reina de Francia, tras el estudio del devenir de esta obra a través de los diferentes inventarios²⁷.

La identificación de la retratada con Isabel de Borbón presenta varios inconvenientes, siendo el primero de ellos la justificación del luto. En 1615 la futura soberana no tenía ningún motivo para esta vestimenta. De hecho, el Museo de Valenciennes conserva un retrato seguro de ella, realizado por el propio Pourbus y fechado en ese año, donde luce un traje de corte de gran riqueza²⁸. Con el fin de solventar este problema, se ha propuesto en ocasiones adelantar la fecha del retrato a 1612, indicando que el luto vendría justificado por el asesinato de su padre, Enrique IV, en 1610, o la muerte de su futura suegra en 1611. Sin embargo, el aspecto de la joven del Museo del Prado no es el de una niña de nueve o diez años, edad que tenía Isabel en esa fecha, y cuyo aspecto también conocemos por otro retrato del mismo autor, fechado en 1611, que la muestra con un aspecto mucho más infantil y acorde a esa edad²⁹.

duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)", en *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019), p. 175.

²⁰ Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, (Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C^a, 1889), p. 271-272, (inv. n.º 1535).

²¹ Ludwig Burchard, en *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Tomo XXVII, (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1933), p. 318.

²² María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. Bartolomé Gonzalez, Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007), pp. 325-326.

²³ Allende-Salazar et al., *Retratos*, p. 149.

²⁴ Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, vol. 1, (Barcelona-Madrid: Prensa Ibérica, 1995), p. 814. Este autor aporta el dato objetivo de la presencia en el inventario de 1621 de un retrato de "La reina Nuestra Señora estando en Francia vestida de luto".

²⁵ Hans Ost, "Anna von Österreich und Elisabeth von Frankreich. Zu einigen Porträts von Frans Pourbus d.J., Peter Paul Rubens und Cornelis de Vos", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, (Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2000), pp. 75-77.

²⁶ Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune. Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle*, (París: Fatou, 2011), pp. 242-244.

²⁷ Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2015), p. 371.

²⁸ (Óleo sobre lienzo, 176 x 104 cm), Museo de Valenciennes, (nº inv. P. 46.1.48), Firmado F. Pourbus F/An 1615.

²⁹ (Óleo sobre lienzo, 185 x 100 cm), Galería degli Uffizi, Inv. 1890 (nº inv. 2399), Inscrit ANO SAL. 1611.

Un segundo inconveniente de la identificación actual es que la joven del cuadro del Prado tiene el pelo y los ojos claros, mientras que los retratos de Isabel de Borbón la muestran invariablemente con el cabello y los ojos oscuros. Así aparece en sus retratos seguros de Bartolomé González³⁰, Rodrigo de Villandrando del Museo del Prado (inv. n.º P007124), Diego Velázquez del mismo museo (inv. n.º P001179), Juan van der Hamen del Instituto Valencia de Don Juan, o de Peter Paul Rubens Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. n.º 538). Estas características físicas también figuran en los retratos que le hizo Frans Pourbus, como los mencionados del Museo de Valenciennes y de los Uffizi de Florencia.

En nuestra opinión, la pintura del Prado representa a Ana Mauricia de Austria (1601-1666), primogénita de Margarita de Austria y de Felipe III, reina de Francia desde 1615. Al igual que muchas otras princesas de la Edad Moderna su destino fue ser reina consorte en un reino rival, encontrándose frecuentemente ante la disyuntiva entre la fidelidad a su patria de adopción o a la de su dinastía de origen. En su caso, la asunción de los intereses del país donde reinaba fue muy costosa y sólo tras el nacimiento de su primer hijo, después de 23 años de matrimonio, puede decirse que lo consiguió. El afecto que sintió por su familia española se tradujo en un interesante intercambio de retratos a lo largo de casi cincuenta años, de los que sólo algunos se conservan.

Tras su llegada a Francia a finales de 1615, se debió enviar un primer retrato de cuerpo entero pintado por Pourbus que no ha llegado hasta nuestros días³¹, y que sólo conocemos por una versión autógrafa de tres cuartos conservada en la Staatliche Kuntsthalle de Karlsruhe (inv. n.º 2804)³², y una copia pintada por Bartolomé González, a la que luego nos referiremos. Poco tiempo posterior debe ser un segundo retrato, obra del mismo autor que, a nuestro juicio, es el que actualmente se conserva en el Museo del Prado identificado como Isabel de Borbón.

La pintura del Prado presenta a la joven con un aspecto y peinado más próximo al retrato de Pourbus de 1616 que al que tendría en 1621, fecha propuesta por quienes estiman que se trata de Ana de Austria, en la consideración de que el luto responde a la muerte de su padre, Felipe III, fallecido en marzo de ese año. El aspecto de la soberana es bastante más ju-

³⁰ Versiones en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (nº inv. 416, como Margarita de Austria) y Germanisches Nationalmuseum Nuremberg, (Nr.: Gm. 710, como Ana de Austria, destruido en la II Guerra Mundial).

³¹ Probablemente se trate del que figura en el inventario de 1636 como existente en la pieza de Las Furias: "[395] Reina de Francia. Un retrato entero de la señora infanta doña Ana, que hoy es Reyna de Francia, con bordaduras de oro y colores de primavera el bestido es blanco". Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año 1636*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007) pp. 83 y 137. Estos autores proponen identificar la obra del Alcázar con la conservada en el monasterio de La Encarnación de Madrid (inv. nº. PN 00620703). Nosotros pensamos que es más probable que se traten de dos pinturas distintas, siendo un original perdido de Pourbus el existente en el Alcázar y una copia del mismo el del monasterio de La Encarnación.

³² (óleo sobre lienzo, 100 x 76 cm. En web: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Frans-Pourbus/Anna-von-%C3%96sterreich/DCB6210E48207394BEDE2D97722EA368/>; consultada: 10 de febrero de 2022).



Fig. 2. Frans Pourbus el joven, *Ana de Austria, reina de Francia* (identificación aquí propuesta), ca. 1617. Madrid Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P001625). © Museo Nacional del Prado.

venil que el que muestra en el retrato que le hizo Rubens en 1622 del Museo del Prado (inv. n.º P001689), en el que sí viste de luto por su padre. Pensamos que esta pintura pudo realizarse en 1617, estando la soberana en duelo por el fallecimiento de su hermana menor y ahijada de bautismo, Margarita de Austria, que había muerto en Madrid el 11 de marzo de 1617, a la edad de 7 años. El envío de un retrato con este atuendo vendría a demostrar a su familia española el sentimiento con que habría acogido la pérdida de la infanta.

Por otra parte, la presencia del mismo perrito en la pintura del Prado y en la copia realizada por Bartolomé González del retrato pintado por Pourbus en 1616, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (inv. n.º CE1144)³³, permite suponer que se trata de la misma dueña en ambos casos.

3. Felipe de Anjou, después Orleans

La pintura que representa a un príncipe niño de pie, vestido aún con faldones infantiles, con la Orden del Saint-Esprit y portando una vara en la mano derecha, ha sido considerado hasta fechas recientes como retrato Luis XIV niño en el inventario general de pinturas del museo (inv. n.º P002374)³⁴.

Sin embargo, el retratado no es Luis XIV, sino su hermano menor, Felipe (1640-1701), entonces duque de Anjou y, posteriormente, de Orleans (Fig. 3). Tiene el mismo aspecto que en un retrato de grupo donde aparece representado junto a su madre y hermano, conservado en el palacio de Versalles (inv. n.º MW 3369). El pelo y los ojos son oscuros, a diferencia de Luis XIV, y posee el bello caído, herencia austriaca de su madre. En el Museo Nacional de Estocolmo (inv. n.º NMGrh 1217) se conserva otro retrato de grupo de estos tres personajes, algo posterior, pues está realizado alrededor de 1646, donde el joven Felipe vuelve a portar una vara semejante a la de la pintura del Prado, y que debía de ser un atributo de su rango.

La pintura del Prado tiene las mismas medidas (128 x 107 cm.) que un retrato de Luis XIV niño también perteneciente a esta institución (inv. n.º P002417) que, aunque de mejor calidad, tuvo que haberse realizado en las mismas fechas y, en todo caso, antes de 1645 en que el joven rey dejó de llevar las vestiduras infantiles, como podemos apreciar en el grabado de

³³ (Lienzo, 225 x143 cm). Esta obra está fechada y firmada por Bartolomé González en 1621. Perteneció al duque de Uceda y ha sido documentada por Kusche. Kusche, *Juan Pantoja*, pp. 323 -326. Esta autora recoge la detallada descripción de la obra contenida en la memoria de los retratos realizados por este pintor por mandato de Felipe III, que identifica a la efigiada como la reina de Francia lo que descarta cualquier duda sobre la identificación del personaje. La figura de la reina es idéntica a la del retrato de Karlsruhe, mientras que la figura del perrito coincide con la del retrato de luto del Prado. González debió copiar una obra de Pourbus de 1616, que se encuentra descrita en el inventario del Alcázar de 1636, y que, desgraciadamente, no se ha conservado. Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas*, p. 83, n.º 395.

³⁴ *Inventario General de Pinturas. La colección real*, tomo I (Madrid: Museo del Prado-Espasa Calpe, 1990), p. 638. En la galería online del Museo del Prado figura ya correctamente como Felipe de Anjou. En web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-de-orleans-duque-de-anjou/64f16482-9b2d-4edb-aa25-6f2ec48d6e50>; consultada 10 de febrero de 2022.



Fig. 3. Anónimo francés, *Felipe de Borbón, duque de Anjou, después de Orleans*, ca. 1643. Madrid Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P 002374). © Museo del Prado.

Abraham Bosse de ese año³⁵. El retrato del duque de Anjou puede rastrearse en los inventarios de las colecciones reales desde el inventario de 1686³⁶. Posteriormente se encontraba formando pareja con el de su hermano en el Obrador de los pintores de cámara en el año 1694 donde constan con la siguiente descripción: "retratos de dos niños vestidos de blanco con el hábito de santi spiritu y el uno con una bengalita en la mano y el otro con una corona de a vara y media de alto y mas de una bara de ancho pintura de Francia"³⁷.

Esta circunstancia apunta la idea de que se produjo un primer envío de retratos de la familia real francesa en los meses inmediatos posteriores al fallecimiento de Luis XIII, acaecido en mayo de 1643.

El grupo estaría completado con otra pintura que también conserva el Prado (inv. n.º P003353), cuya cronología es similar. Se trata del retrato de la

³⁵ Grabado que representa la ceremonia del contrato de matrimonio entre el rey de Polonia y Luisa María Gonzaga el 25 de septiembre de 1645. Ejemplar del Metropolitan Museum of Nueva York (En web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/380659?searchField=All&sortBy=Relevance∓ft=Gonzaga&offset=60&rpp=20&pos=63>; consultada: 9 de marzo de 2022).

³⁶ Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (5e et dernier article)", *Bulletin Hispanique*, tome 60, n.º 4, (1958), p. 470: "Tránsito sobre la primera Escalera [...] (1344) Una pintura de un niño en pie con un sayo blanco y una caña en la mano de vara y quarta de alto y tres quartas de ancho marco negro".

³⁷ AGP, Leg 768, exp 4.

madre de los príncipes, la reina Ana de Austria, representada en el primer año de viudedad, pues aparece con el tocado denominado "*grand deuil*" que portaban las viudas durante el primer año de luto. Esto permite fechar el retrato entre mayo de 1643 y mayo de 1644, fecha en que sabemos que abandona ese tocado³⁸. Esta obra es muy semejante a las anteriores, tanto en lo relativo a la sobriedad compositiva y cromática, como desde el punto de vista estilístico. Aunque esta pintura entró en el museo a través de los fondos del Museo de la Trinidad, procede también de las colecciones reales, hecho que queda acreditado con el número de inventario 787, correspondiente al del palacio del Buen Retiro de 1794, que aún se conserva en la parte inferior de la tela³⁹. Se puede rastrear esta obra en los inventarios anteriores, figurando en el listado de obras existentes en el obrador de los pintores de cámara en 1694⁴⁰.

El envío de estos retratos a la corte madrileña con la que se encontraba en guerra, en un momento tan delicado como es el inicio de una regencia por minoridad del rey, tiene pleno sentido. Se pretendía por una parte mandar un mensaje de fortaleza y estabilidad que mostrase que el gobierno quedaba garantizado por la reina madre, quien sujeta la corona, al igual que el rey niño, así como por la presencia de un segundo hijo varón, que ofrecería la garantía de continuidad dinástica en el caso de fallecimiento del monarca. Al mismo tiempo, la remisión de retratos podría tener como objetivo establecer un primer acercamiento, con la excusa de los estrechos vínculos familiares entre las dos coronas⁴¹, de cara a una tregua o armisticio en un momento complicado para ambos reinos, que se encontraban extenuados tras casi diez años de conflicto. En este sentido, la firma de una paz mediante el matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, era una idea ya presente en esa época, pues hay constancia documental de que, a finales de 1645, ya se plantea dicho enlace y la entrega de los Países Bajos españoles como dote⁴².

En todo caso, las pinturas se encontrarían muy pronto sin funcionalidad, pues en 1655 se produjo un nuevo envío de pinturas desde la corte francesa mucho más ambicioso y que constaba de 10 óleos que representaba a toda

³⁸ Françoise de Motteville, *Memoires, pour servir a l'histoire d'Anne d'Autriche, epouse de Louis XIII Roi de France*, vol. 1, (Amsterdam: 1723), pp. 229-230.

³⁹ "787. Otra, Copia de Rincon con el retrato entero de una Reina Viuda, de dos varas y quarta de alto y vara y dos tercias de ancho... 150". Fernández Miranda, *Inventarios*, p. 316.

⁴⁰ "Un retrato en lienzo cuerpo entero, que es la Sra Infanta de España D^a Ana, Reyna viuda de Francia sentada y la mano sobre una corona, marco negro". AGP, Leg 768, exp 4.

⁴¹ Ana de Austria era hermana del rey de España, Felipe IV, mientras que Luis XIII lo era de Isabel de Borbón. Debe tenerse en cuenta que las conferencias de paz de la que resultarían los Tratados de Westfalia se iniciaron en 1644, y que incluso negociaciones informales ya existían desde 1641. Marcílio Toscano Franca Filho, "Historia y razón del paradigma westfaliano", *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, núm. 131, (enero-marzo 2006), p. 98.

⁴² Lucien Bély, "Le mariage de Louis XIV et Marie Thérèse: un symbole de la paix", en *Autour du mariage de Louis XIV. Cinq siècles de relations franco-espagnoles*. (Bayonne: Société des sciences lettres et arts de Bayonne, 2011), p. 68.

la familia real francesa⁴³. El Museo del Prado conserva actualmente seis de estos diez cuadros⁴⁴.

4. Felipe de Orleans

La vinculación de Felipe de Orleans con España se reforzará posteriormente con el matrimonio de su hija primogénita con Carlos II en 1679. Esta nueva alianza entre las dos familias será el motivo de la presencia en la colección real española de varios retratos más de este personaje que abarcan todas las etapas de su vida y que hoy se conservan en el Museo del Prado. El último de ellos es, a nuestro juicio, el (inv. n.º P002403), actualmente considerado como retrato Louis Alexandre de Borbón, conde de Toulouse (Fig. 4). El sujeto representado viste armadura y porta una amplia peluca oscura típica de finales del siglo XVII. Es por ello que no creemos que se trate del conde de Toulouse (1678-1737), hijo de Luis XIV y de Madame de Montespan, quien únicamente tenía 22 años en el cambio del siglo. Por otra parte, tampoco se parece a los retratos seguros de este personaje, especialmente el que le hizo Rigaud en 1709 (Copia en Versalles, inv. n.º MV 2115), donde aparece sensiblemente más joven y con los ojos azules. Por el contrario, los rasgos del personaje efigiado en la obra del Prado son compatibles con los del duque de Orleans, cuya edad se acomoda a la moda que presenta esta pintura. Esta similitud fue ya apreciada por Marcel Nicolle⁴⁵, quien identificó al duque de Orleans señalando su parecido con el retrato de este príncipe que aparece en la composición de Antoine Dieu que presenta la ceremonia de matrimonio del duque de Borgoña con María Adelaida de Saboya (inv. n.º MV 2095) y también con otro retrato suyo que conserva el Museo del Prado, obra de Jacob Ferdinand Voet (inv. n.º P002345).

Aunque Juan J. Luna atribuyó la pintura a Pierre Gobert o su taller⁴⁶, Nicolle había apuntado previamente la posibilidad de que se tratara de una copia de una obra de Rigaud. Esta última hipótesis es verosímil, pues este pintor retrató al hermano de Luis XIV en 1688, obra actualmente perdida, pero que se sabe que representaba al príncipe armado⁴⁷. Su presencia en las colecciones del Museo del Prado, podría deberse a un envío realizado a su hija, la reina de España, quien se sabe que reunió en su cuarto del Alcázar

⁴³ Ha sido documentado y estudiado por Jeannine Baticle, "Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVII siècle", *Revue de Art*, 4/5, (1960), pp. 195-200.

⁴⁴ Son los retratos de Ana de Austria (inv. n.º P002234); Ana María Luisa de Orleans (inv. n.º P002231) y María de Medici (inv. n.º P002233), todos ellos por los Beaubrun; Luis XIII, por Champaigne (inv. n.º P002240); Felipe de Francia, I duque de Orleans (inv. n.º P-002298) y Luis XIV (inv. n.º P-002300), ambos por Nocret. Se sabe que de los cuatro perdidos uno representaba a Enrique IV y el otro a Gastón de Orleans.

⁴⁵ Nicolle, *Peinture française*, p. 63.

⁴⁶ Juan J. Luna Fernández, "Pinturas de Pierre Gobert en España", *Archivo Español de Arte*, XLIX, 196 (1976), p. 381.

⁴⁷ Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue Raisonné*, tomo 2, (Dijon: Fatou, 2016), p. 57.



Fig. 4. Copia de Hyacinthe Rigaud, *Felipe de Borbón, duque de Orleans* (atribución e identificación aquí propuesta), 1688. Madrid Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P002403). © Museo Nacional del Prado.

de Madrid una abundante colección de retratos de su familia⁴⁸. La procedencia de la obra es compatible con esta hipótesis, pues se encontraba entre las pinturas de la Furriera del Rey en 1747⁴⁹, en las casas arzobispales, donde

⁴⁸ Eduardo Puerto de Mendoza, "Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 4, (2018), pp. 5-32.

⁴⁹ -(243) - Otro retrato armado de medio cuerpo de vara de caída de tres cuartos de ancho en ciento cincuenta reales". Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales: Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol. 2 (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 143 y 404.

se habían almacenado las pinturas salvadas del incendio del citado Alcázar. La obra pasó posteriormente al palacio del Buen Retiro donde se inventarió sucesivamente en 1772 (inv. n.º 243)⁵⁰, 1794 (inv. n.º 894)⁵¹ y 1808 (inv. n.º 894)⁵². En 1834 estaba ya en el Museo Real⁵³.

5. Alejandro Farnesio

La extensión de los territorios europeos de los Austrias españoles y la necesidad de nombrar virreyes y gobernadores que los administrasen fue considerada por muchas casas reinantes europeas como una oportunidad para obtener un destino prestigioso para los miembros segundones de sus dinastías. Así, miembros de la propia Casa de Austria, pero también de las de Saboya, Farnesio, Wittelsbach o Hesse-Darmstadt desempeñaron estos cargos durante el reinado de los últimos Austrias, con gran recelo por parte de las élites españolas.

A esta práctica quizás se deba la presencia en el museo de la pintura (inv. n.º P000553), que lleva actualmente por título, *Retrato de Guillermo Ramón de Moncada, marqués de Aytona* (Fig. 5a). La obra procede de la antigua colección real y en el inventario del Real Museo de 1857 figura como retrato de hombre de escuela francesa⁵⁴. Posteriormente, y hasta la actualidad, figura como escuela napolitana del siglo XVII, aunque ya Allende Salazar y Sánchez Cantón apreciaron que no parecía de esta escuela⁵⁵.

La identificación con el VI marqués de Aytona fue realizada por Allende Salazar y Sánchez Cantón en 1919⁵⁶. Estos autores consideraron que se trataba de Guillermo Ramón de Moncada y Portocarrero, VI marqués de Aytona (1671-1727), fundando tal opinión exclusivamente sobre la base de la comparación de los rasgos del retratado con los del citado marqués que figuran en un grabado conservado en la Biblioteca Nacional⁵⁷.

Sin embargo, el parecido entre ambos personajes es bastante cuestionable. Además, la moda que luce el personaje en el óleo del Prado es más propia de finales del siglo XVII, mientras que el que figura en el grabado es del reinado de Felipe V. Debe tenerse en cuenta que el marqués contaba solo veintinueve años al inicio del reinado del primer Borbón, lo que no se corresponde con la edad mucho más avanzada que aparenta el personaje efigiado en la obra del museo. Por otra parte, existe en la colección de los

⁵⁰ AGP, Leg. 38, exp. 45.

⁵¹ Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol. I, p. 323.

⁵² AGP, Leg. 38, exp. 59.

⁵³ Anes, *Colecciones reales*, p. 269, n.º 894.

⁵⁴ Inv. Real Museo 1857, n.º 2452. "Escuela Francesa. [] Retrato de hombre con lazo encarnado en el brazo". *Inventario General de Pinturas*, I, p. 643.

⁵⁵ Allende Salazar et al., *Retratos*, p. 251.

⁵⁶ Allende Salazar et al., *Retratos*, pp. 250-252.

⁵⁷ Ejemplar en la Biblioteca Nacional de España signatura IH/6018, (En web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000032738&page=1>; consultada: 9 de marzo de 2022).



Fig. 5a. Anónimo, *El príncipe Alejandro Farnesio* (identificación aquí propuesta), ca. 1687. Madrid, Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P000553). © Museo Nacional del Prado.

duques de Medinaceli un retrato identificado con el VI marqués de Aytona⁵⁸ que, de ser correcta, demostraría que no se trata del mismo individuo.

Nuestra sugerencia es que el personaje efigiado en el retrato del Museo del Prado es el príncipe Alejandro Farnesio (1635-1689), con cuyos retratos muestran un importante parecido y presentan igualmente la obesidad que le afectó y que llegó a impedirle incluso montar a caballo. La comparación puede efectuarse con los grabados que lo representan en su juventud⁵⁹, pero, especialmente, con el óleo conservado en la Galleria Nazionale di Parma (inv. n.º 2074)⁶⁰ (Fig. 5b), donde aparece con una armadura decorada con la flor de lis de los Farnesio, indicativa de su pertenencia a esa familia. Los datos biográficos de este príncipe son compatibles con esta propuesta. Fue el segundo hijo de Eduardo Farnesio, V duque de Parma, y de Margarita de Medici. Estuvo al servicio del rey de España, ocupando sucesivamente los cargos de virrey de Navarra, virrey de Cataluña y gobernador de los Países Bajos españoles, cargo este último del que se vio obligado a dimitir en 1682. Posteriormente volvió a Parma y, a continuación, entró al servicio de la República de Venecia hasta 1687, en que volvió a España, siendo nombrado consejero de Estado por Carlos II. Ocupó este cargo hasta su muerte acaecida

⁵⁸ Pintura conocida por una fotografía que se conserva en la fototeca del Instituto del Patrimonio Histórico Español, archivo Hauser y Menet (Madrid), signatura: AJP-0538.

⁵⁹ Grabado de Giacomo Piccini, ejemplar conservado en el Rijksmuseum de Ámsterdam (nº RP-P-1909-5155) y grabado de la Biblioteca Nacional de Austria (n.º 00476414).

⁶⁰ (Óleo sobre lienzo, 64 x 55 cm.), (En web: <https://complessopilotta.it/opera/ritratto-di-alessandro-farnese/>, consultada: 10 de enero de 2022).



Fig. 5b. Anónimo, *El príncipe Alejandro Farnesio*. © Galería Nacional de Parma (inv. n.º 2074).

en Madrid el 11 de febrero de 1689⁶¹. Fue enterrado en la capilla de Nuestra Señora de Copacabana de la desaparecida iglesia de los Agustinos Descalzos de Madrid. Por la edad que aparenta, el retrato debió ser pintado en su última década de vida, quizás durante el periodo que ocupó el cargo de gobernador de los Países Bajos, pues la banda roja que lleva anudada al brazo lo identifica como miembro del ejército español, lo que apuntaría hacia una autoría de origen flamenco.

La pintura procede de la colección real, si bien no es sencilla su localización en los inventarios antiguos debido a su escasa precisión. Probablemente se trate del número 446 del inventario de 1834⁶². Asimismo, debe mencionarse la existencia en el inventario de 1747 de un "rettratto de medio cuerpo de Alexandro farnesio con marco dorado de vara y quarta en quadro", entre las pinturas de la furriera del rey "que no se hallan comprendidas en el cargo ni en el Ymbentario del señor Carlos segundo"⁶³.

6. Carlos Manuel Víctor Amadeo de Saboya

Para finalizar, nos referiremos al cuadro (inv. n.º P002389), que en el museo figura como retrato de Carlos Manuel, duque de Aosta, futuro Carlos

⁶¹ Datos tomados del Diccionario Biográfico Treccani. Dario Busolini Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 45 (1995). (En web: https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-farnese_res-e9ad90ea-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/; consultada: 12 de enero de 2022).

⁶² "446. Retrato de personaje con colete amarillo", considerado de escuela francesa y ubicado entonces en el depósito del entresuelo del real Museo. Anes, *Colecciones reales*, p. 256.

⁶³ Aterido et al., *Inventarios*, vol. 2, p. 192.

Manuel II de Saboya (1634-1675) (Fig. 6), pintado en la primera mitad del siglo XVII como propuso Luna⁶⁴. Se trata, a nuestro juicio, de su nieto del mismo nombre, Carlos Manuel Víctor Amadeo de Saboya (1701-1773). Fue el segundo hijo varón de Víctor Amadeo II de Saboya y Ana María de Orleans. Nació en Turín el 27 de abril de 1701 y ostentó el título de duque de Aosta, reservado a los segundogénitos de los duques de Saboya, hasta la muerte de su hermano mayor en 1715, en que pasó a ser el heredero del ducado. Reinó tras la abdicación de su padre en 1730, con el nombre de Carlos Manuel III de Saboya.

La inscripción en la parte posterior de la obra "[C]harle emanuel victor aine -/[Mo]nseigneur Le Duc D'Oste age / De Dix mois" indicativa del nombre y edad del personaje permiten concretar la fecha de su realización en febrero de 1702. Se trata, muy probablemente, de un regalo destinado a la reina de España, María Luisa Gabriela de Saboya, que era su hermana mayor y madrina de bautismo⁶⁵, a quien apenas conoció, pues ella partió de Turín en septiembre de 1701, cuando Carlos Manuel apenas tenía unos meses. Esta identificación retrasa casi setenta años la fecha de realización de la obra, frente a la anterior, y solventa la incoherencia de su calificación como obra del siglo XVIII que figura en la ficha del Museo.

La pintura procede del Alcázar de Madrid, de cuyo incendio fue salvada, tratándose del n.º 845 del inventario realizado tras el siniestro: "Otro, de vara de alto y tres cuartas de ancho, con marco liso dorado, retrato de un niño, cuerpo entero, sentado con un pajarito, de mano no conozida"⁶⁶. El cuadro figuraba en el inventario de la Furriera de Rey de 1747, entre las obras "entradas y fabricadas en el Reynado del Señor don Phelipe quinto" (inv. n.º 240)⁶⁷. Pasó posteriormente al palacio del Buen Retiro donde fue inventariado en 1772 (inv. n.º 420)⁶⁸, 1794 (inv. n.º 1239) y 1808 (inv. n.º 1239)⁶⁹. En 1834 estaba ya en el Museo Real, conservando el n.º 845⁷⁰ que le había sido asignado en el inventario realizado en 1734 con las pinturas rescatadas del incendio del Alcázar de Madrid.

En el inventario de 1794⁷¹ se le identifica correctamente gracias a la inscripción, indicando que se trata del infante Carlos Manuel Víctor Amado, coincidente con los cuatro nombres de bautizo de este príncipe.

⁶⁴ Juan J. Luna Fernández, "Carlos Manuel Víctor duque de Aosta", en *El niño en el Museo del Prado*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983-1984), pp. 51 y 179, cat. n.º 106.

⁶⁵ El documento de bautismo, con su nombre completo y el de sus padrinos aparece reproducido por María Teresa Reineri, *Anna Maria d'Orleans, Regina di Sardegna Duquesa di Savoia*, (Torino: Centro Studi Piemontesi, 2017), p. 344.

⁶⁶ AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁶⁷ Aterido et al., *Inventarios*, vol. 2, pp. 146 y 505.

⁶⁸ AGP, Secc. Administrativa, Leg. 38, exp. 45.

⁶⁹ AGP, Secc. Administrativa, Leg. 38, exp. 59.

⁷⁰ Anes, *Colecciones reales*, p. 269. "Ocho cientos cuarenta y cinco. Retrato de cuerpo entero de Carlos Manuel Victor Amenon. Señor y Duque de Osteage de edad diez meses".

⁷¹ Fernández Miranda, *Inventarios*, pp. 346-347.



Fig. 6. Anónimo italiano, *Carlos Manuel Víctor Amadeo, duque de Aosta, después Carlos Manuel III de Saboya* (identificación aquí propuesta), 1702. Madrid, Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P002389). © Museo Nacional del Prado.

Conclusiones

La extraordinaria riqueza de los fondos del Museo del Prado permite abordar revisiones sobre la identidad de algunos de los personajes representados y comprobar la escasa fiabilidad que ofrecen los inventarios reales en este aspecto. Por otra parte, pese a las numerosas pérdidas sufridas, aún se conserva un elevado número de retratos que demuestran la importancia que alcanzó este género durante los siglos de la Edad Moderna, desempeñando la función de memoria familiar, memoria histórica y memoria artística, como ha puesto de manifiesto Javier Portús⁷².

Recuperar la identidad de los modelos aporta un conocimiento fundamental para interpretar correctamente estas obras de arte, pues permite llegar a conocer las motivaciones y el contexto en que la obra se creó, así como la concreta función que desempeñó como instrumento al servicio de la política matrimonial del momento o, simplemente, como muestra de afecto familiar y para dar a conocer el aspecto de aquellos familiares que vivían lejos.

⁷² Javier Portús, "En el traje cortesano, en el militar y en el de campo. Tipologías del retrato cortesano en España", en *El retrato en las Colecciones Reales*, dir. Carmen García-Frías Checa y Javier Jordán de Urríes y de la Colina, (Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014–2015), p. 29.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Administración General, leg. 902, exp. 13. Guardajoyas. Inventario de las alhajas y efectos que quedaron por fallecimiento de la reina Doña Margarita, 1612.

Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 4. Obrador de los pintores de Cámara. Memoria de las pinturas que habían en él al entregar sus llaves a Jordán, 10 de agosto, 1694.

Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 13. Inventario de las pinturas salvadas en el incendio del Alcázar, en 1734.

Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 45. Reconocimiento de las pinturas de S.M. que se hallan colocadas en su Real Palacio del Buen Retiro, que antes fueron dotación del de Madrid, 1772.

Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 59. Inventario de las pinturas que existen en este RI Palacio del Buen Retiro, en el año de 1808.

Bibliografía:

Allende y Sánchez 1919: Juan Allende Salazar y Francisco José Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, (Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 1919).

Anes 1996: Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996).

Aterido, Martínez y Pérez 2004: Ángel Aterido Fernández, 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).

Baticle 1960: Jeannine Baticle, "Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVII^e siècle", *Revue de Art*, 1960, 4/5, pp. 195-200.

Bély 2011: Lucien Bély, "Le mariage de Louis XIV et Marie Thérèse: un symbole de la paix", en *Autour du mariage de Louis XIV. Cinq siècles de relations franco-espagnoles*, (Bayonne, Société des sciences lettres et arts de Bayonne, 2011), pp. 63-80.

Bottineau 1958: Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle (5^e et dernier article)", *Bulletin Hispanique*, tome 60, nº 4, (1958), pp. 450-483.

Burchard 1933: Ludwig Burchard, en *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Tomo XXVII, (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann 1933).

Díaz Padrón 1995: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, (Barcelona - Madrid: Prensa Ibérica, 1995).

Ducos 2011: Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune. Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle*, (París: Faton, 2011).

Fernández Miranda 1988: Fernando Fernández Miranda, *Inventarios reales. Carlos III*, 3 vols., (Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 1988).

Franganillo 2019: Alejandra Franganillo Álvarez, "Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la gran duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)", en *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019), pp. 173-199.

James-Sarazin 2016: Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue Raisonné*, tomo 2, (Dijon: Faton, 2016).

Kusche 2007: María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. Gonzalez, R. De Villandrando y A. Lopez Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007).

Langedijk 1981: Karla Langedijk, *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, 3 vols., (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1981-83).

Luna 1976: Juan J. Luna Fernández, "Pinturas de Pierre Gobert en España", *Archivo Español de Arte*, XLIX, 196, (1976), pp.363-385.

Luna 1983-1984: Juan J. Luna Fernández, "Carlos Manuel Víctor duque de Aosta", en *El niño en el Museo del Prado*, (Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1983-1984), pp. 51 y 179, nº 106.

Madrazo 1845: Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, (Madrid: Imprenta de la viuda de Jordán e hijos, 1845).

Madrazo 1889: Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, (Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Ca, 1889).

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2007: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año 1636*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Polifemo, 2015).

Martínez Plaza 2016: Pedro J. Martínez Plaza, "Manuel López Cepero (1778-1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, vol. 28, nº 1, marzo, 2016, pp. 73-84.

Martínez Plaza 2018: Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018).

Motteville 1723: Françoise de Motteville, *Memoires, pour servir a l'histoire d'Anne d'Autriche, epouse de Louis XIII Roi de France*, vol 1, (Amsterdam, 1723).

Museo del Prado 1990: Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. I: La Colección Real*, (Madrid: Espasa Calpe, 1990).

Nicolle 1925: Marcel Nicolle, *La peinture française au Musée du Prado*, (París: Librairie Académique Perrin et Cie, Libraires-editeurs, 1925).

Ost 2000: Hans Ost, "Anna von Österreich und Elisabeth von Frankreich. Zu einigen Porträts von Frans Pourbus d.J., Peter Paul Rubens und Cornelis de Vos", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden- Württemberg*, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2000), pp. 57-80.

Pérez Sánchez 1977: Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación Juan March, 1977).

Petrioli 1976: Annamaria Petrioli Tofani, *Omaggio a Leopoldo de' Medici*, Vol. 1: Disegni, (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1976).

Pizzorusso 1982: Claudio Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1982).

Portus 2014-2015: Javier Portús, "En el traje cortesano, en el militar y en el de campo. Tipologías del retrato cortesano en España", en *El retrato en las Colecciones Reales*, dir. Carmen García-Frías Checa y Javier Jordán de Urrés y de la Colina, (Madrid: Palacio Real, Patrimonio Nacional, 2014-2015), pp. 29-47.

Puerto 2018: Eduardo Puerto de Mendoza, "Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 4, (diciembre de 2018), pp. 5-32.

Reineri 2017: María Teresa Reineri, *Anna Maria d'Orleans, Regina di Sardegna Duquesa di Savoia*, (Torino: Centro Studi Piemontesi, 2017).

Ribot 2018: Luis Ribot, *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, (Madrid: Marcial Pons Historia, 2018)

Simal 2013: Mercedes Simal López, "La colección de pinturas del palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación", en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, (Madrid: Ediciones Trea, 2013), pp.371-394.

Toscano 2006: Marcílio Toscano Franca Filho, "Historia y razón del paradigma westfaliano", *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, Núm. 131, (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, enero-marzo 2006), pp. 87-111.

Recibido: 27/09/2023

Aceptado: 06/10/2023

Una guirnalda devocional de Antonio Ponce en la colección de la Universidad de Navarra

A Devotional Garland by Antonio Ponce in the Collection of the University of Navarra

Manuel Vilches Morales¹

José Javier Azanza López²

Universidad de Navarra

Resumen: Este trabajo documenta las circunstancias del ingreso de una guirnalda devocional de Antonio Ponce en la colección de la Universidad de Navarra, así como sus características formales e iconográficas, y demuestra cómo a finales del siglo XX tuvo un papel activo dentro de las celebraciones litúrgicas universitarias.

Palabras clave: Antonio Ponce; pintura española; pintura de flores; guirnalda; Barroco; siglo XVII.

Abstract: This paper documents the circumstances of the entry of a Devotional Garland by Antonio Ponce into the collection of the University of Navarra, as well as its formal and iconographic characteristics, and shows how at the end of the 20th Century it had an active function in university liturgical celebrations.

Keywords: Antonio Ponce; Spanish painting; Flower painting; Garlands; Barroc; 17th century.

1. Introducción

Desde su fundación en 1952, la Universidad de Navarra ha ido conformando una colección patrimonial compuesta en la actualidad por más de 3.500 piezas repartidas entre sus campus de Pamplona, San Sebastián, Barcelona y Madrid. Su diversidad es la nota

¹ <http://orcid.org/0009-0008-7382-1703>

² <http://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

dominante, y diferentes han sido también sus vías de ingreso: adquisición en galerías y anticuarios, legados testamentarios, donaciones particulares y encargo directo a artistas, con el fin de cumplir una función específica en la actividad académica e institucional del centro universitario.

En este rico y variado catálogo destaca la colección de pintura, integrada por más de 1.200 piezas que posibilitan un amplio recorrido desde el Gótico hasta nuestros días, concentrándose su mayor producción en el Barroco y en el arte contemporáneo. A la misma pertenece la *Guirnalda de la Virgen con el Niño* (1647) del pintor vallisoletano Antonio Ponce, objeto de nuestro estudio.

2. El lienzo: autoría, origen y procedencia

La *Guirnalda de la Virgen con el Niño* (óleo sobre lienzo, 177 x 131 cm., 191 x 145 cm. con marco), (Fig. 1) se custodia en el local S071 del Edificio Central de la Universidad de Navarra del campus de Pamplona. Es obra de Antonio Ponce (Valladolid, 1608-Madrid, 1677), pintor de bodegones y guirnaldas florales formado en el taller de Juan van der Hamen, quien ejerció una gran influencia artística sobre su discípulo³.

Ponce acostumbraba a firmar sus cuadros en el anverso, con la fórmula: "Antº Ponze Fect.", añadiendo en ocasiones el año de ejecución. Peter Cherry señala a propósito de esta obra que el 14 de julio de 1647 "Ponce firma y fecha la *Virgen y Niño con guirnalda*"; e insiste en el pie de foto de la imagen: "firmado y fechado 1647"⁴. En su estado actual, el lienzo carece de tal información, por lo que quizás el dato proporcionado por el historiador del arte tuviese origen documental.

En el reverso la tela muestra una inscripción en grandes caracteres: "Antonio Ponce. fº." (Fig. 2), cuya grafía no se corresponde con la original del pintor. Nos inclinamos a pensar que esta firma es apócrifa y obedece a un momento posterior, coincidiendo con una restauración de forrado o reentelado, quizás en el siglo XIX, en el que la transcripción de firmas no re-

³ Antonio Ponce entró en 1624 como aprendiz en el taller de Juan van der Hamen, convirtiéndose en un hábil imitador de su estilo. Peter Cherry sugiere que pudo finalizar algunas obras que su maestro dejó inacabadas a su fallecimiento en 1631, hipótesis corroborada por Susana Fernández de Miguel. Formó parte del equipo de pintores dirigido por Francisco Barrera que entre 1636 y 1638 participó en la decoración del Palacio del Buen Retiro, e intervino en el ornato de la entrada de la reina Mariana de Austria en Madrid en 1649. Existen asimismo referencias a su actividad como retratista de los reyes. Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de apoyo al arte hispánico, 1999), pp. 160, 207, 482 y 503-507; Peter Cherry, "Antonio Ponce", en *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, coord. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Museo del Prado, 2002), pp. 128-131; Susana Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León. Su pintura de género y de flores*, (Málaga: Universidad de Málaga, 2014), pp. 198-199 y 353-354; *Juan van de Hamen y León y la corte de Madrid*, com. William B. Jordan, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005), pp. 70 y 286-293; Juan Ramón Sánchez del Peral y López, "Ponce, Antonio", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. V, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, T. F. Editores, 2006), pp. 1174-1175.

⁴ Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 505 y lám. CXIV. La fecha de ejecución del lienzo coincide con el certificado de defunción de la madre de Ponce.



Fig. 1. Antonio Ponce. *Guirnalda de la Virgen con el Niño*, 1647. Colección Universidad de Navarra, Pamplona.
© Foto: Manuel Castells.

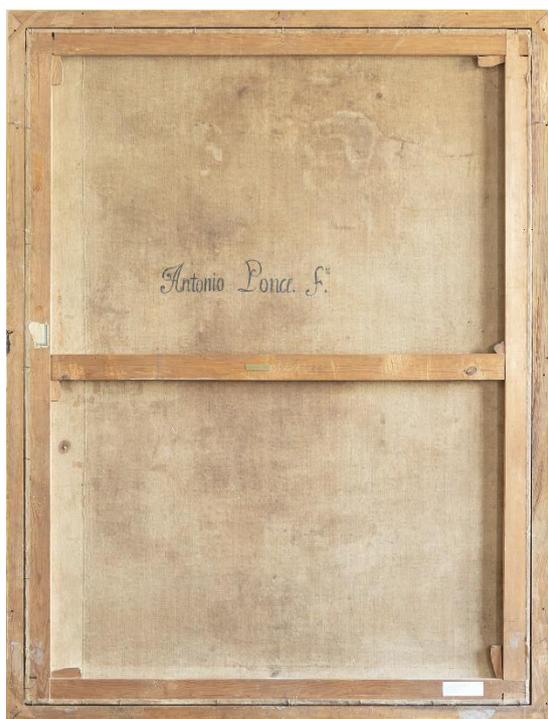


Fig. 2. Antonio Ponce. *Guirnalda de la Virgen con el Niño*. Reverso, firma del pintor. © Foto: Manuel Castells

sultaba extraña cuando una restauración ocultaba o eliminaba la autoría original, circunstancia que obedecía a criterios de taxonomía pictórica, en una época en la que la nueva burguesía buscaba obras antiguas de calidad con total garantía. Sirva como ejemplo el *Apostolado* atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez, restaurado por el segundo restaurador del Real Museo de Pinturas Severiano Marín, quien incorporó en el reverso el nombre del autor, también en grandes caracteres y en un lugar similar al que ocupa el de Antonio Ponce en el lienzo universitario⁵.

Es precisamente en la segunda mitad del siglo XIX cuando hallamos referencias documentales de la guirnalda de Ponce. En 1870, el pintor y restaurador gaditano Vicente Poleró elaboró el *Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López*⁶. Manuel Salvador López Díaz-Mayordomo fue socio y yerno de Manuel Gaviria y Alcoba, II marqués de Gaviria, consejero de la Sección de Comercio del Real Consejo de Agricultura, Industria y Comercio en el reinado de Isabel II y vocal de la Caja de Ahorros de Madrid. Estuvo ligado a los intereses de la Junta Superior Revolucionaria de 1868, a cuyas reuniones y asambleas asistió según consta en la *Gaceta*

⁵ José Javier Azanza López, "Catalogación y recuperación del Patrimonio artístico en Navarra: un *Apostolado* atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez", en *Pvichrvm: Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, coord. Ricardo Fernández Gracia, (Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011), pp. 130-141.

⁶ Archivo General de la Universidad de Navarra (en adelante, AGUN). Sección de Rectorado, 900/1011/4. *Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López, redactado por Dⁿ Vicente Poleró y Toledo, artista pintor y restaurador que fue del Real Museo de Pinturas en Madrid. Año de 1870.*

de Madrid⁷, y de la Asociación Nacional de Contribuyentes instituida en Madrid en 1874, y fue un entendido en asuntos del mundo de la tauromaquia⁸.

Por su parte, Vicente Poleró se vinculó desde la década de 1840 al taller de restauración del Museo del Prado, siendo nombrado en 1853 restaurador auxiliar de pintura, y una década más tarde tercer restaurador, cargo que desempeñó hasta 1866⁹. Contaba además con experiencia en labores de catalogación, dado que fue autor en 1857 del *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*¹⁰, y en 1868 elaboró el *Catálogo de la galería de cuadros del excelentísimo señor duque de Pastrana*¹¹. Ya en la década de 1870 llevará a cabo el *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán*¹², y el *Inventario de las pinturas y cuadros existentes en el palacio de Aranjuez pertenecientes a la testamentaria de S.M. la Reina M^a Cristina de Borbón*, con su correspondiente tasación¹³. E intervino igualmente en el inventario de la colección de pintura de Valentín Carderera, a su muerte, en 1880¹⁴. El conde de Cedillo menciona también el inventario de Manuel Salvador López, que ocupa nuestra atención¹⁵. En todos ellos figura no solo como antiguo restaurador del Real Museo de Pinturas, sino como "tasador autorizado de pinturas y objetos de Bellas Artes", posición desde la cual elogiaba el esfuerzo de quienes protegían sus colecciones artísticas como bien patrimonial¹⁶, no en vano él mismo dedicó gran parte de su vida al estudio y salvaguarda del patrimonio artístico nacional.

¿Pudo ser Vicente Poleró quien, dada su experiencia profesional, restauró el lienzo e incorporó la firma de Antonio Ponce en el reverso? Queda planteada

⁷ "Junta Superior Revolucionaria", *Gaceta de Madrid*, 10 de octubre de 1868, p. 1.

⁸ Rafael Cabrera Bonet, "Política de Explotación de fincas en la ganadería de Gaviria, la más señalada del segundo cuarto del siglo XIX", *Revista de Estudios Taurinos*, 23, (2007), pp. 231-289.

⁹ Diversos autores han abordado la faceta de Vicente Poleró como restaurador. Nos remitimos aquí a María Moraleda Gamero, "Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico", *Anales de Historia del Arte*, 29, (2019), pp. 317-340.

¹⁰ Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, (Madrid: Imprenta de Tejado, 1857).

¹¹ *Catálogo de la galería de cuadros del excelentísimo señor duque de Pastrana. Redactado por encargo de dicho señor por Vicente Poleró y Toledo, Pintor y Restaurador que ha sido del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M. y tasador de pinturas y objetos de Bellas Artes*. Madrid, 1868. Manuscrito original e inédito. Sobre este manuscrito, el Estado decidió ejercer el derecho de tanteo en la subasta pública celebrada por la Casa de Subhastes de Barcelona el 18 de junio de 1998, donde figuraba con el número y referencia siguientes: Lote número 26: Poleró y Toledo, Vicente. "Catálogo de la galería de cuadros del excelentísimo señor duque de Pastrana". Redactado por encargo de dicho señor por... Pintor y Restaurador que ha sido del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M. y tasador de pinturas y objetos de Bellas Artes... Madrid, 1868, 4^o apaisado. 165 folios. Manuscrito original, con nota autógrafa del autor. *BOE*, nº 240, 7 de octubre de 1998, p. 33487.

¹² Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta*, (Madrid: Imprenta de Eduardo Cuesta, 1875), 2^a ed.

¹³ Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid (en adelante AMNP), Caja 361, Legajo 11.201, Exp. nº 9. *Fotocopia del Inventario de las pinturas y cuadros existentes en el palacio de Aranjuez pertenecientes a la testamentaria de S. M. la Reina M^a Cristina de Borbón, con la tasación de las mismas hecha por el pintor Vicente Poleró*, 19 de diciembre, 1878.

¹⁴ Juan Antonio Hidalgo Pardos, "El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera", *Argensola*, 120, (2010), pp. 233-245.

¹⁵ Conde de Cedillo, "Prólogo" en Vicente Poleró, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, (Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1902), p. VIII.

¹⁶ "Dignísimos miembros de la grandeza, movidos del noble deseo de proteger las Artes y de mantener vivo el recuerdo de nuestras pasadas glorias, han atendido con solicitud nunca bien loada a la conservación de las obras artísticas de su pertenencia, y a la adquisición de otras nuevas, no sino a costa de dispendios y esfuerzo". Poleró, *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán*, p. XI.



Fig. 3a. Antonio Ponce. *Guirnalda de la Asunción de la Virgen*, 1654. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

la hipótesis, a falta de pruebas que lo demuestren. De lo que sí podemos dar testimonio es de que, en el *Catálogo de cuadros* de Manuel Salvador López, Poleró reseñó obras de Martín de Vos, *Il Guercino*, Mattia Preti, Tomás Yepes, José Antolínez y Leonardo Alenza, entre otros. Y el registro nº 98 decía así:

“Ponce (Antonio). No se tienen detalles de la vida del artista. Por su estilo de pintar flores y por su agraciado colorido, debió copiar a los flamencos. Nº 98. *Guirnalda de flores*. Está rodeando un medallón, en el que está representada la Virgen con el Niño Dios en brazos. Alto: 1,70. Ancho: 1,45”¹⁷.

La guirnalda de Ponce registrada en la colección de Manuel Salvador López se fue transmitiendo durante más de un siglo de generación en generación. A finales del XX y principios del XXI diversos autores la sitúan en una colección particular, caso de Peter Cherry (1999)¹⁸, Ismael Gutiérrez Pastor (2006)¹⁹ y Susana Fernández de Miguel (2014)²⁰. Sin embargo, para ese momento ya formaba parte de la colección de la Universidad de Navarra, en la que ingresó en la década de 1980 por donación de María Isabel Villapecellín

¹⁷ *Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López*.

¹⁸ Cherry, *Arte y naturaleza*, lám. CXIV.

¹⁹ Ismael Gutiérrez Pastor, “Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18, (2006), pp. 113-114.

²⁰ Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León*, p. 1162.



Fig. 3b. Antonio Ponce, *Guirnalda de flores con la Alegoría del Amor Sagrado y el Profano*, ca. 1650. © Colección Alcocer, Madrid.

y López²¹, marquesa de Cortina y bisnieta de Manuel Salvador López. Así consta en la cláusula tercera de su testamento, redactado en Madrid el 18 de septiembre de 1985, por la que legaba al centro universitario:

“El ‘cuadro de la Virgen’, cuya pintura está orlada con flores; al parecer la Imagen de la Virgen está pintada por Ponce de Sevilla y la orla de flores por un pintor holandés (que no recuerda el nombre). Se encuentra en casa de la testadora, calle de Zurbarán, 17”²².

En efecto, la propietaria del cuadro era María Isabel Villapececellín, tal y como figura en una etiqueta pegada al bastidor²³. Tras su fallecimiento el 22 de diciembre de 1987, su albacea testamentario, el abogado Román Mas i Calvet, comunicaba el 18 de febrero de 1988 al administrador general de la Universidad de Navarra, Vicente Picó, que la institución se convertía en legataria de dos cuadros: *El papa Nicolás V visita el cuerpo de san Francisco de Asís*, de *Il Guercino*, y *la Guirnalda de la Virgen con el Niño*, de Antonio

²¹ M^a de la Concepción (su verdadero nombre, aunque era conocida como M^a Isabel) Villapececellín y López nació en Madrid el 22 de septiembre de 1916. Contrajo matrimonio con José Miguel Gómez-Acebo y Pombo, marqués de Cortina, y tuvieron una hija, M^a Isabel Gómez-Acebo y Villapececellín. Realizó testamento abierto en la notaría de José María Álvarez Vega, ante el notario José Vicente Izquierdo Santonja.

²² AGUN, Sección de Rectorado, 900/1011/4. *Escritura de testamento abierto de la Excelentísima Señora D^a María de la Concepción, conocida por María Isabel Villapececellín y López. Ante José Vte. Izquierdo Santonja.*

²³ En la inscripción de la etiqueta, parcialmente perdida, puede leerse: “[Prop]iedad de la [Exc]ma. Sra. María Isabel Villapececellín y López, Marquesa de [Cortina]”.

Ponce. El 4 de agosto de 1988, ambas obras fueron transportadas a Pamplona.

El mal estado de la guirnalda aconsejó una intervención, que efectuó la empresa INCODESA de Madrid, de donde regresó a Pamplona el 11 de abril de 1990. En la misma se adjuntó un caballete con aparato de luz incorporada, destinado a sustentar el cuadro en las ceremonias religiosas. Una nueva restauración tuvo lugar en el taller madrileño de Carmen Enrile Corsini en 2005. Fue recogido el 15 de diciembre de 2005 y estaba de vuelta el 17 de febrero del año siguiente.

3. Uso y función: ¿un cuadro de altar o una pintura de gabinete?

El tamaño del lienzo tan solo encuentra parangón en la obra de Ponce con *Guirnalda de la Asunción de la Virgen* del Museo del Prado (inv. nº P007659; óleo sobre lienzo, 201 x 144 cm.), fechada en 1654 (Fig. 3a). Mercedes Orihuela advierte de la singularidad de esta última: “es obra insólita por su gran tamaño si se compara con lo hasta ahora conocido de Ponce”²⁴. La *Guirnalda de flores con la alegoría del Amor sagrado y el profano* de la colección Alcocer de Madrid, obra fechada hacia 1650, y algo menor en tamaño a las anteriores (lienzo, 148 x 104 cm.), (Fig. 3b), es la tercera guirnalda firmada por el pintor vallisoletano²⁵.

Autores como David Freedberg²⁶ y Víctor I. Stoichita²⁷ han analizado el origen y desarrollo del tipo de “Virgen en guirnalda” a partir del encargo realizado en 1608 por el cardenal Federico Borromeo a Jan Brueghel I, y su posible precedente en la *Madonna della Vallicella* de Rubens. Stoichita alude a su carácter de “imagen problemática” al integrarse en una colección, para concluir que “la inclusión de la Virgen en guirnalda en los gabinetes de pinturas nos habla de un largo proceso a través del cual la imagen sagrada entró en un nuevo contexto de existencia: la galería privada”²⁸. Se reconoce la iconicidad de la imagen sacra y el juego entre “flores reales” y “flores pintadas” en el binomio florero-Virgen en guirnalda. Esta aproximación desde la metapintura introduce una reflexión acerca del uso de las flores con fines religiosos en la cultura visual que, siguiendo la tradición de los manuscritos iluminados, se trasladó al universo del grabado con los hermanos Sadeler y Wierix²⁹, y a la literatura emblemática de los Países Bajos en autores como

²⁴ Mercedes Orihuela, “Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen” en *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*, coms. Trinidad de Antonio y Mercedes Orihuela, (Madrid: Museo del Prado, 1995), pp. 58-59.

²⁵ Sobre esta guirnalda: *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, coms. William B. Jordan y Peter Cherry, (London: National Gallery, 1995), pp. 129-130.

²⁶ David Freedberg, “The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, (1981), pp. 115-150.

²⁷ Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), pp. 75-94.

²⁸ Stoichita, *Invención del cuadro*, p. 91.

²⁹ Radosław Grześkowiak y Paul Hulsenboom, “Emblems from the Heart: The Reception of the *Cor Iesu Amanti Sacrum* Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts”, *Werkwinkel*, 10.2, (2015), pp. 131-154.



Fig. 4a. Baltahsar Bernaerts, grabado, en Balthasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año.*, tomo primero (Amberes: ed. Balthazar van Wolschaten), 1701.

Herman Hugo y Benedictus van Haeften³⁰. De ahí que González de Zárate advierta la necesidad de acudir a una lectura emblemática de obras como la *Guirnalda con la Virgen y el Niño* de Peter Paul Rubens y Jan Brueghel I en el Museo del Prado (inv. nº P001418)³¹.

En el ámbito hispano, el término “florida guirnalda” resulta rico en matices en la literatura místico-devocional de los siglos XVI al XVIII. San Juan de la Cruz alude en su *Cántico Espiritual* a las virtudes y dones del alma “que son como una guirnalda de varias flores” que la adornan³². También está presente en los autos sacramentales de Calderón, caso de *El año santo en Madrid* (1652), en el que la Gracia “saca una guirnalda de flores” de variadas especies, a la que Arellano y Mata conceden el valor de ser “la primera aparición de un objeto importante en la simbolización visual del auto”, pues el dramaturgo madrileño desarrolla un pasaje sobre el sentido de las flores³³.

No falta en los villancicos, como los cantados al Santísimo Sacramento en las Descalzas Reales en 1678, en los que la “Guirnalda Triunfal” es “pincel,

³⁰ Freedberg, “Origins”, p. 133; *From Botany to Bouquets. Flowers in Northern Arts*, com. Arthur Wheelock, (Washington: National Gallery of Art, 1999), p. 51.

³¹ Jesús María González de Zárate, “La visión emblemática del Triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel ‘Guirnalda con la Virgen y el Niño’”, *Goya*, 209, (1989), pp. 282-290.

³² San Juan de la Cruz, *Obras espirituales, que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de Amor*, (Barcelona: Vicente Suria, 1693), p. 470.

³³ Pedro Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid*, eds. Ignacio Arellano y Carlos Mata, (Pamplona y Kassel: Universidad de Navarra y Reichenberger, 2005), p. 42; M^a Dolores Alonso Rey, “Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 27, (2005), pp. 20-22. Calderón también se sirve del lenguaje floral como ramo de virtudes en *El Divino Jasón*.



Fig. 4b. Baltasar Bernaerts, grabado en Balthasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año*, tomo segundo (Amberes: Balthazar van Wolschaten) 1701.

que en colores anima³⁴, ni en festejos teatrales navideños como la *Nochebuena* de Cosme Gómez de Tejada, donde uno de los himnos anima a que “hagamos guiraldas de flores” para ir a Belén³⁵. Finalmente, en los florilegios de santos (sirvan como ejemplo los de Pedro de Ribadeneira y Baltasar Bosch) abundan las cancioncillas ligadas a la “guirnalda en flor”, “flores celestiales” y “frutos sazonados”³⁶. Incluso en los grabados que ilustran los dos tomos de la *Guirnalda Mystica* de Bosch, obra de Baltasar Bernaerts, la guirnalda “entretexida de Flores, y Frutos, que cultivó el Cielo en la tierra”, se materializa visualmente (Figs. 4a y 4b). Y en los sonetos compuestos por el poeta y dramaturgo Francisco Bueno para descifrar el significado de ambos grabados, se suceden las alusiones a guiraldas y flores, a la vez que recuerda que “es el círculo Dios de la Guirnalda”, fijando la presencia iconográfica del medallón central.

De todo ello se deduce que, en el arte y la literatura, la producción floral era susceptible de una lectura metafórica como un medio para alabar a Dios; como dice Peter Cherry del jesuita Daniel Seghers, su objetivo era “glorificar a Dios y el nombre de su orden religiosa”³⁷. No podemos concretar la finalidad

³⁴ Son numerosos los villancicos con presencia floral, como los de las Descalzas Reales en la noche de Navidad de 1688 y de 1696, los de la Capilla Real en la noche de Reyes de 1681 y los del Santísimo Sacramento en las benitas y bernardas de Córdoba en 1675.

³⁵ Cosme Gómez de Tejada, *Nochebuena. Autos al nacimiento del Hijo de Dios*, (Madrid: Pablo de Val, 1661), p. 314.

³⁶ Baltasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año*, Tomos Primero y Segundo, (Amberes: Balthazar van Wolschaten, 1701).

³⁷ *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, com. Peter Cherry, (Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 2001), p. 25.

con que Ponce concibió sus guirnaldas, pero atendiendo a la tradición cultural y a la corriente devocional en las que se inscriben, debieron de ser objeto de meditación en torno a la imagen sacra.

Parece oportuna una última consideración al respecto. Ya hemos indicado que, tras ingresar en la colección universitaria, la guirnalda de Antonio Ponce recibió un caballete para adaptarla como imagen que presidiese las funciones religiosas celebradas en el polideportivo universitario. Así lo corrobora la fotografía de J. L. Zúñiga que recoge un momento de la Eucaristía presidida por el capellán mayor, Antonio Martín, el 1 de diciembre de 1990 en la novena a la Inmaculada; tras él, resulta perceptible la *Guirnalda de la Virgen con el Niño*, que actúa a modo de cuadro de altar (Fig. 5). La fotografía tiene el valor de reflejar el carácter de imagen sacra de la guirnalda, al otorgarle un uso y función con el que quizás pudo ser concebida tres siglos y medio atrás.

4. El repertorio floral

El lienzo presenta una guirnalda compacta, que recuerda en su disposición y minuciosidad al estilo pictórico de Juan van der Hamen, el primero en incluir motivos florales elaborados en la pintura española en la década de 1620³⁸, y a quien Susana Fernández considera "el mejor y primer practicante español de esta forma de representación"³⁹.

Tanto la técnica como el repertorio floral resultan comunes a las tres guirnaldas de Ponce citadas páginas atrás. Se caracterizan por la precisión del dibujo y su excepcional acabado, a lo que Cherry alude como "orden arquitectónico" en la disposición de los elementos como cualidad propia del pintor⁴⁰. Maneja con habilidad el color, con el que refleja a la perfección la variedad tonal de las flores, si bien el dibujo apurado y una luz neutra les confieren una apariencia algo dura.

Preside la parte superior un girasol (*Helianthus annuus*), al que se suman narcisos, tulipanes, lirios y dalias. Existe además un espacio de separación entre el contorno de la orla y un pequeño ramillete dispuesto encima de ella, en el que es perceptible un rostro humano, quizás un ángel integrado en la cartela con la que se mimetiza cromáticamente, motivo que emplea en su *Guirnalda de la Asunción*. En la corona inferior hay lirios, tulipanes, narcisos, jacintos, aguileñas, azucenas de mar (*Pancratium maritimum*), jazmines, campanillas moradas (*Ipomoea*), anémonas y una corona imperial (*Fritillaria imperialis*).

³⁸ Luis Ramón-Laca y Félix Scheffler, "Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coord. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: CSIC, 2005), pp. 361-376; Félix Scheffler y Luis Ramón-Laca, "The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre in Madrid and the 'Offering to Flora' by Juan van der Hamen", *Garden History*, 33.1, (2005), pp. 135-145.

³⁹ Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León*, pp. 316 y 351. Califica las guirnaldas florales realizadas por van der Hamen en 1629 como una "composición novedosa dentro del panorama pictórico madrileño, siendo el único que lo cultivó en este temprano año, aunque posteriormente le siguieran otros cultivando el mismo tipo compositivo después de su fallecimiento", entre ellos su discípulo Antonio Ponce.

⁴⁰ Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 291.



Fig. 5. Celebración de la Eucaristía en la Novena a la Inmaculada Concepción. 1 de diciembre de 1990. Edificio Polideportivo de la Universidad de Navarra. © Foto: J. L. Zúñiga.

El girasol en el coronamiento superior se repite en la *Guirnalda de la Asunción* del Prado, y aparece, asimismo, en la *Guirnalda del Amor sagrado y profano* de colección privada, si bien en este caso en la parte inferior. No falta tampoco en sus bodegones de flores y frutas, caso del *Bodegón de cesto de frutas y jarrón con flores y girasol* de la colección Várez Fisa de Madrid⁴¹. Entre sus numerosos significados se encuentran el sol y la luz, el amor a Dios y la devoción, por lo que, ciñéndonos a la obra que nos ocupa, pudiera aludir al nacimiento de Cristo, que trajo la luz al mundo. Siguiendo esta línea interpretativa, cabría plantear si Ponce pretendía contribuir con su inclusión al mensaje de la escena representada⁴².

Junto al girasol, asume protagonismo la corona imperial, importada a Viena desde Turquía en 1576 por el botánico francés Charles de l'Ecluse (Carolus Clusius)⁴³. Se trata de una flor de bulbo cuyas grandes flores de color rojo-anaranjado en forma de campana cuelgan bajo una corona de verde follaje. Se hace presente en la parte inferior de las guirnaldas devocionales de Ponce, y en el coronamiento de la *Guirnalda del Amor sagrado y profano*, invirtiendo

⁴¹ Cherry, *Arte y naturaleza*, lám. LI; *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, com. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996), pp. 110-111.

⁴² Rafael García Mahiques, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, (Valencia: Universidad de Valencia, 1991), pp. 243-263; Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 196-200. No falta tampoco en el girasol un significado amoroso (Valeriano, Camilli, Vaenius, Camerario, Picinelli), lo cual justificaría su presencia en la guirnalda alegórica de Antonio Ponce.

⁴³ Magdalena Kraemer-Noble, "Guirnalda de flores, de Abraham Mignon", *Buletina. Boletín. Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 4, (2008), pp. 195-237.

por tanto su posición con respecto al girasol. También aparece en otras composiciones del pintor vallisoletano en colecciones privadas como *Guirnalda de flores y lazos*, *Florero* y *El mes de abril*, dentro de la serie de los meses del año⁴⁴.

Girasol y corona imperial ya habían convivido anteriormente en *La ofrenda a Flora* de Juan van der Hamen del Museo del Prado, obra fechada en 1627 (inv. nº P002877), que “anticipa de alguna manera esta pugna entre las dos flores”, observan Ramón-Laca y Scheffler⁴⁵. Ambos reparan en el hecho de que constituye la primera aparición de la corona imperial en la pintura española, materializándose, más tarde, en obras de Antonio Ponce y Juan de Arellano. En cambio, era muy común en las guirnaldas y floreros flamencos de Brueghel, Bosschaert y Seghers, en los que generalmente figura en alto, pudiendo aludir en ciertos casos a la hegemonía de los Habsburgo; significado político que asume también en algunas guirnaldas enmarcando retratos de príncipes y gobernantes, como símbolo de su poder⁴⁶.

En la guirnalda universitaria no revolotean insectos, presentes en las otras guirnaldas de Ponce. En la *Guirnalda de la Asunción* percibimos moscas, cuyo simbolismo queda ligado a la misión salvífica de Cristo⁴⁷; y en la *Guirnalda del Amor sagrado y profano* de colección privada, mariposas, muy frecuentes en la tradición pictórica flamenca como símbolo de resurrección e inmortalidad del alma, dado el proceso de metamorfosis que experimentan⁴⁸.

5. El grupo central de la Virgen con el Niño

En el medallón central se inscribe el grupo de la Virgen sedente con el Niño. Rodea la cabeza de María un resplandor luminoso y se disponen a su alrededor puntos claros a modo de corona de estrellas, de forma que es a un mismo tiempo Madre e Inmaculada. Dos ángeles flanquean el grupo, uno en actitud orante y otro sosteniendo el manto azul que cae sobre los hombros de la Virgen y desciende hasta sus pies, donde apreciamos las cabezas de cuatro querubines en medio de nubes. La composición sigue un esquema similar al de la *Guirnalda con la Virgen, el Niño y dos ángeles* del Museo del Prado, obra fechada hacia 1619, de Jan Brueghel I y Giulio Cesare Procaccini (inv. nº P001417), en la que María sostiene al Niño con un brazo mientras

⁴⁴ Cherry, *Arte y naturaleza*, Láms. XLVIII, CXV y CXVI.

⁴⁵ Ramón-Laca et al., “Juan van der Hamen y el gusto foráneo”, p. 369. Ver también *Juan van de Hamen y León*, Cat. exp., 2005, pp. 176-182.

⁴⁶ Es el caso del *Retrato de la emperatriz Isabel I de Rusia* del pintor austríaco Georg Caspar von Prenner, fechado en 1754, y conservado en The State Tretyakov Gallery en Moscú. Ekaterina A. Skvortcova, “Portrait of the Empress Elizaveta Petrovna by Georg Kaspar von Prenner (1754, State Tretyakov gallery) and European Tradition of Portraits in Flower Wreath”, *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 10, (2020), p. 215.

⁴⁷ Esperanza Aragonés Estella, “El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes”, *Archivo Español de Arte*, 300 (2002) pp. 439-446.

⁴⁸ Lucía Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, (Barcelona: Electa, 2003), pp. 330-333; Rafael García Mahiques, “El alma como mariposa. Del mito de *Psique* a la retórica visual del Barroco”, *Goya*, 352, (2015), pp. 208-227.

dos ángeles contemplan la escena, uno de ellos solicitando el silencio y la reflexión del espectador⁴⁹.

El grupo central de la guirnalda plantea un problema de autoría. Si tomamos como referencia el modo de proceder en las guirnaldas flamencas, los pintores de flores buscaban la colaboración de un segundo artista, aunque luego solo firmase el autor de la parte floral. En el caso de las guirnaldas españolas, este principio no resulta tan evidente, y además las escenas de las tres guirnaldas de Ponce parecen corresponder a manos distintas, lo cual dificulta, aún más si cabe, una posible atribución. Todo ello abre la puerta a diversas hipótesis.

Una de ellas es que las figuras sean de la mano de Antonio Ponce. En sus tres guirnaldas aparece únicamente su firma, lo cual pudiera llevar a pensar que pintó las flores y figuras, pues encontramos ejemplos en los que la colaboración de dos autores sí supuso la firma de ambos: en 1646, Juan de Arellano y Francisco Camilo firmaron conjuntamente la *Guirnalda de la alegoría de la Vanidad* (Valencia, col. particular)⁵⁰, aunque la cooperación entre artistas resulta "escasamente usual en España", refiere Valdivieso a propósito de esta obra⁵¹. Por la autoría de Ponce se decantan Cherry⁵² y Pérez Sánchez⁵³ para la *Guirnalda de la Asunción* del Prado, si bien con cautela ante la ausencia de obras figurativas sólidamente documentadas del pintor vallisoletano. Una información relevante aporta Susana Fernández al expresar que Ponce fue el autor de las escenas figuradas en tres guirnaldas realizadas por Juan van der Hamen en 1629, dada la semejanza formal con la pintura figurativa atribuida al vallisoletano⁵⁴. Una de ellas es la *Orla de Flores con la Virgen y el Niño en gloria* del Meadows Museum, Dallas (ca. 1628-1630, inv. n.º MM.99.03.01), que muestra a María con su hijo recostado en su regazo, acompañada de cuatro ángeles y tres querubines a sus pies en medio de nubes⁵⁵. Apreciamos puntos de contacto con el lienzo de la colección navarra, pero las diferencias en su resolución formal y el tratamiento anatómico de los personajes impiden llegar a conclusiones definitivas acerca de la posible autoría de Ponce en este último.

⁴⁹ Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, T. I, (Barcelona: Prensa Ibérica, 1996), p. 260; *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado*, coord. Manuela Mena, (Barcelona: Obra Social "La Caixa" y Museo del Prado, 2014), p. 89.

⁵⁰ Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones", p. 114. Para su identificación botánica: María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2001), pp. 90-93. Sobre su mensaje y significado reflexiona Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Goya*, 342, (2013), pp. 49-51.

⁵¹ Enrique Valdivieso, "Unas vanitas de Arellano y Camilo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA*, 45, (1979), pp. 479-482.

Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones", p. 114. Para su identificación botánica: María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2001), pp. 90-93. Sobre su mensaje y significado reflexiona Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Goya*, 342, (2013), pp. 49-51.

⁵² Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 290.

⁵³ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Catálogo", en *Un Mecenas Póstumo. El Legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), pp. 78-80; Orihuela, "Guirnalda de flores", pp. 58-59.

⁵⁴ Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León*, pp. 351-354.

⁵⁵ *Juan van de Hamen y León*, Cat. exp., 2005, p. 243.

Se han planteado también semejanzas con pintores de la escuela madrileña, caso de Antonio de Pereda y Mateo Gallardo, como ha sugerido el propio Pérez Sánchez. En esta línea, para Ismael Gutiérrez Pastor las figuras de la guirnalda universitaria evocan los modelos de Francisco Camilo, en el canon alargado de la Virgen y en los ángeles y querubines, si bien no alcanzan su calidad⁵⁶. En definitiva, Antonio Ponce pintó la guirnalda floral, quedando por determinar si hizo lo propio con la escena central o buscó la colaboración de otro pintor.

6. Conclusiones

En nuestra aproximación a la *Guirnalda de la Virgen con el Niño* de Antonio Ponce, hemos reconstruido la trayectoria del lienzo inventariado por Vicente Poleró en 1870 en el *Catálogo de cuadros* de Manuel Salvador López, y donado a la Universidad de Navarra en la década de 1980 por una cláusula testamentaria de María Isabel Villapece. La inscripción conservada en el reverso parece ser una firma apócrifa del pintor, a raíz de una restauración o reentelado. En su condición de pieza perteneciente a la colección universitaria, sirvió a finales del siglo XX como cuadro de altar para presidir las celebraciones litúrgicas.

La guirnalda se ajusta a las características técnicas, formales e iconográficas del pintor vallisoletano, que demuestra su capacidad para este tipo de composiciones, adquirida en el taller de Juan van der Hamen. No faltan en el repertorio floral sus dos especies más características, el girasol y la corona imperial, que ocupan lugares destacados. En la escena de la Virgen con el Niño existen similitudes con pintores de la escuela madrileña como Francisco Camilo, sin descartar la posibilidad de que pudiera obedecer al propio Ponce. En definitiva, este estudio constituye una actualización de esta pieza del patrimonio artístico español que invita a futuras investigaciones que permitan avanzar en las cuestiones aquí planteadas⁵⁷.

⁵⁶ Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones", p. 114.

⁵⁷ Nuestro agradecimiento a Enrique Baquero, Manuel Castells, Asunción Domeño, Ricardo Ibáñez y Ana de Miguel, por su ayuda en la realización de este trabajo.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo Museo Nacional del Prado (AMNP)

Caja 361, Legajo 11.201, exp. nº 9, Fotocopia del Inventario de las pinturas y cuadros existentes en el palacio de Aranjuez pertenecientes a la testamentaria de S. M. la Reina M^a Cristina de Borbón, con la tasación de las mismas hecha por el pintor Vicente Poleró, 19 de diciembre, 1878.

Pamplona, Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN)

Sección de Rectorado, 900/1011/4, Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López, redactado por Dⁿ Vicente Poleró y Toledo, artista pintor y restaurador que fue del Real Museo de Pinturas en Madrid. Año de 1870.

Escritura de testamento abierto de la Excelentísima Señora D^a María de la Concepción, conocida por MARÍA ISABEL VILLAPECELLÍN Y LÓPEZ. Ante José Vte. Izquierdo Santonja.

Bibliografía:

Alonso Rey 2005: M^a Dolores Alonso Rey, "Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos", *Estudios Humanísticos. Filología*, 27, (2005), pp. 9-23.

Aragonés Estella 2002: Esperanza Aragonés Estella, "El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes", *Archivo Español de Arte*, 300, (2002) pp. 439-446.

Azanza López 2011: José Javier Azanza López, "Catalogación y recuperación del Patrimonio artístico en Navarra: un *Apostolado* atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez" en *Pvlchrym: Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, coord. Ricardo Fernández Gracia, (Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011), pp. 130-141.

Barcelona 2014: *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado*, coord. Manuela Mena, (Barcelona: Obra Social "La Caixa" y Museo del Prado, 2014).

Bosch Centellas 1701: Baltasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año*, Tomos Primero y Segundo, (Amberes: Balthazar van Wolschaten, 1701).

Cabrera Bonet, 2007: Rafael Cabrera Bonet, "Política de Explotación de fincas en la ganadería de Gaviria, la más señalada del segundo cuarto del siglo XIX", *Revista de Estudios Taurinos*, 23, (2007), pp. 231-289.

Calderón de la Barca: Pedro Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid*, ed. Ignacio Arellano y Carlos Mata, (Pamplona y Kassel: Universidad de Navarra y Reichenberger, 2005).

Cherry 1999: Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1999).

Cherry 2002: Peter Cherry, "Antonio Ponce" en *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, coord. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Museo del Prado, 2002), pp. 128-131.

Conde de Cedillo 1902: Conde de Cedillo, "Prólogo" en Vicente Poleró, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, (Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1902), pp. V-XI.

Díaz Padrón 1995: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, (Barcelona y Madrid: Prensa Ibérica y Museo del Prado, 1995).

Fernández de Miguel 2014: Susana Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León. Su pintura de género y de flores*, (Málaga: Universidad de Málaga, 2014).

Freedberg 1981: David Freedberg, "The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, (1981), pp. 115-150.

Gállego 1991: Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991).

García Mahiques 1991: Rafael García Mahiques, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, (Valencia: Universidad de Valencia, 1991).

García Mahiques 2015: Rafael García Mahiques, "El alma como mariposa. Del mito de *Psique* a la retórica visual del Barroco", *Goya*, 352, (2015), pp. 208-227.

Gómez de Tejada 1661: Cosme Gómez de Tejada, *Nochebuena. Autos al nacimiento del Hijo de Dios*, (Madrid: Pablo de Val, 1661).

González de Zárate 1989: Jesús María González de Zárate, "La visión emblemática del Triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel 'Guirnalda con la Virgen y el Niño'", *Goya*, 209, (1989), pp. 282-290.

Gutiérrez Pastor 2006: Ismael Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18, (2006), pp. 107-124.

Grześkowiak y Hulsenboom 2015: Radosław Grześkowiak y Paul Hulsenboom, "Emblems from the Heart: The Reception of the *Cor Iesu Amanti Sacrum*

- Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts”, *Werkwinkel*, 10.2, (2015), pp. 131-154.
- Hidalgo Pardos 2010: Juan Antonio Hidalgo Pardos, “El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera”, *Argensola*, 120, (2010), pp. 233-245.
- Impelluso 2003: Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, (Barcelona: Electa, 2003).
- Junta Superior Revolucionaria 1868: “Junta Superior Revolucionaria”, *Gaceta de Madrid*, 10 de octubre de 1868, p. 1.
- Kraemer-Noble 2008: Magdalena Kraemer-Noble, “Guirnalda de flores, de Abraham Mignon”, *Buletina. Boletín. Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 4, (2008), pp. 195-237.
- London 1995: *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, com. William B. Jordan y Peter Cherry, (London: National Gallery, 1995).
- López Terrada, 2001: María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2001).
- Madrid 2001: *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, com. Peter Cherry, (Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 2001).
- Madrid 2005: *Juan van de Hamen y León y la Corte de Madrid*, com. William B. Jordan, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005).
- Moraleda Gamero, 2019: María Moraleda Gamero, “Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico”, *Anales de Historia del Arte*, 29, (2019), pp. 317-340.
- Orihuela 1995: Mercedes Orihuela, “Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen” en *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*, com. Trinidad de Antonio y Mercedes Orihuela, (Madrid: Museo del Prado, 1995), pp. 58-59.
- Pérez Sánchez 1993: Alfonso E. Pérez Sánchez, “Catálogo” en *Un Mecenaz Póstumo. El Legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), pp. 78-80.
- Poleró 1857: Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, (Madrid: Imprenta de Tejado, 1857).
- Poleró 1875: Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta*, (Madrid: Imprenta de Eduardo Cuesta, 1875), 2^a ed.
- Ramón-Laca y Scheffler 2005: Luis Ramón-Laca y Félix Scheffler, “Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores”, en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coord. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: CSIC, 2005), pp. 361-376.

Sánchez del Peral y López 2006: Juan Ramón Sánchez del Peral y López, "Ponce, Antonio" en *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. V, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, T.F. Editores, 2006), pp. 1174-1175.

San Juan de la Cruz 1693: San Juan de la Cruz, *Obras espirituales, que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de Amor*, (Barcelona: Vicente Suria, 1693).

Scheffler y Ramón-Laca 2005: Félix Scheffler y Luis Ramón-Laca, "The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the 'Offering to Flora' by Juan van der Hamen", *Garden History*, 33.1, (2005), pp. 135-145.

Sevilla 1996: *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, com. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996).

Skvortcova 2020: Ekaterina A. Skvortcova, "Portrait of the Empress Elizaveta Petrovna by Georg Kaspar von Prenner (1754, State Tretyakov gallery) and European Tradition of Portraits in Flower Wreath", *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 10, (2020), pp. 206-219 y 850-852.

Stoichita 2000: Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000).

Valdivieso 1979: Enrique Valdivieso, "Unas vanitas de Arellano y Camilo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA*, 45, (1979), pp. 479-482.

Vives-Ferrándiz Sánchez 2013: Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Goya*, 342, (2013), pp. 44-61.

Washington 1999: *From Botany to Bouquets. Flowers in Northern Arts*, com. Arthur Wheelock, (Washington: National Gallery of Art, 1999).

Recibido: 22/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

La Virtud como alegoría de las Virtudes Cardinales*

Virtue as a Cardinal Virtues' Allegory

María Montesinos Castañeda¹

Texas A&M University

Resumen: Este texto aborda la imagen de la personificación de la Virtud acompañada por los cuatro atributos que representan cada una de las Virtudes Cardinales, una imagen que no es sino la manifestación visual del pensamiento filosófico que las considera partes de un todo, y las unifica en la imagen de la Virtud.

Palabras clave: Virtudes Cardinales; Prudencia; Templanza; Fortaleza; Justicia; Alegoría; Iconografía; Virtud; Cultura Visual.

Abstract: This text discusses the image of the personification of Virtue accompanied by the four attributes that represent each of the Cardinal Virtues. An image that is but the visual manifestation of the philosophical thought that considers them as parts of a whole, and unifies them in the image of Virtue.

Keywords: Cardinal Virtues; Prudence; Temperance; Strength; Justice; Allegory; Iconography; Virtue; Visual Culture.

Las Virtudes Cardinales han sido objeto de estudio desde la Antigüedad, siendo consideradas los pilares que debían sustentar toda ciudad, así como estando ejemplificadas por el gobernante y ejercitadas por todos los ciudadanos. Esta consideración, desde que Platón la instauró, fue un gran referente para todos

* Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas "Atracció del Talent", así como forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 "Los tipos iconográficos de la tradición cristiana" financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-2246-2324>

los pensadores posteriores, quienes siguiendo estas premisas elaboraron complejas teorías al respecto. La denominación “cardinales” proviene del término *cardo* [eje], lo que designa a la perfección cómo estas virtudes son cruciales para la vida virtuosa. Dicha designación vino de la mano de san Ambrosio, aunque no sería hasta la sistematización de santo Tomás de Aquino cuando las Virtudes se clasificaron en Teologales y Cardinales.

Las Virtudes se han representado tanto individualmente como en conjunto desde el siglo IX, momento en el que comienzan a representarse con atributos distintivos que las identifican. La concreción visual más frecuente del conjunto de las Virtudes Cardinales es mediante la personificación de cada una de ellas individualmente, como vemos en el *Fleur des histoires* de Jean Mansel (s. XV-XVI), de la biblioteca real Alberto I de Bruselas (ms. 9232, fol. 448v.) y en *La sale* de Antoine de la Sale, de 1461, conservado en la biblioteca real de La Haya (ms. 9287-9288, fol. 113), entre otras muchas obras. Asimismo, también es común que acompañen a un gobernante² u otra alegoría, como vemos en el *Livre du corps de policie, lequel parle de vertu et meurs* de Cristina de Pizán (s. XV), de la Biblioteca Nacional de Francia (Français 12439, fol. 47r). Por estos motivos, los estudios sobre la visualidad de las Virtudes Cardinales se centran en la “psicomaquia” o batalla entre los Vicios y las Virtudes y sus representaciones en ciclos y series³, principalmente procedentes del arte italiano y francés⁴. Sin embargo, en ningún caso se recoge la representación de las Virtudes Cardinales como una única personificación que las unifica en la propia Virtud, tal y como los pensadores habían establecido siglos antes. Por este motivo, este estudio tiene como objetivo el análisis del tipo iconográfico de la Virtud como alegoría de las Virtudes Cardinales mediante la puesta en relación de las fuentes visuales y las escritas.

1. Consideraciones teóricas

Las Virtudes Cardinales han sido consideradas por los pensadores como las cuatro partes que componen la Virtud o el alma. En la Antigüedad, Platón, ya

² Las Virtudes Cardinales acompañan al gobernante en obras como: *Triumphos morales* de Francisco de Guzmán (1565), *Avis aus Roys*, (Nueva York, Morgan Library, ms. 456, fol. 25v, ca. 1340-1360), *Champion des dames* de Martin Le Franc, (París, Biblioteca Nacional de Francia, Français 12476, fol. 8v., 1440) o *Divi ducis Borsii Estensis triumphus* de Gaspare Tribraço, (Módena, Biblioteca Estense, ms. 7, 21 [latín 82], fol. 2r., s. XV).

³ Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, (Nedeln: Kraus Reprint, 1939); Jacques Houlet, *Les combats des vertus et des vices: Les psychomachies dans l'art*, (París: Nouvelles Éditions Latines, 1969); Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory: the Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, (Nueva York: Lang, 1998).

⁴ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*, (París: Armand Colin, 1925); Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, (París: Armand Colin, 1951); Louis Réau, *Iconografía del arte Cristiano*, t. 1 (Barcelona: Serbal, 2000), pp. 198-225; Marie Odile Bonardi, *Les vertus dans la France baroque: représentations iconographiques et littéraires*, (París: Honoré Champion, 2010); Bertrand Cosnet, *Sous le regard des Vertus Italie, XIVE siècle*, (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2015); Shawn R. Tucker, *The Virtues and Vices in the Arts*, (Cambridge: The Lutterworth Press, 2015).

consideró que la ciudad debía estar compuesta por cuatro pilares fundamentales⁵: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. Sin embargo, Platón, al hablar de las Virtudes y enumerar sus nombres, hace referencia a que todas ellas forman parte de la Virtud:

“Decías tú que no eran nombres diversos de una misma cosa, sino que cada uno de estos nombres designa un objeto propio, pero que todos ellos son partes de la virtud; y no como las partes del oro, que son idénticas unas a las otras y al conjunto de que son partes, sino como las partes del rostro, desemejantes tanto entre sí como del conjunto del que son partes, y cada una con una facultad específica”⁶.

Con ello, Platón iniciaba la idea de que la Virtud estaba compuesta de cuatro partes: las cuatro Virtudes Cardinales.

Aristóteles siguió el pensamiento platónico sobre el tema, pero en lugar de considerarlas partes de la Virtud, las ubicó como partes del alma, explicando que la Prudencia o Sabiduría se ocupa de la parte racional, la Fortaleza de la pasional y la Templanza de la concupiscible, cuya unión daba lugar a la Justicia⁷. No obstante, no fue la única división del alma que hizo Aristóteles, aunque sí volvió a incluir las Virtudes Cardinales en esta:

“A saber: el alma, como solemos decir, se divide en dos partes, la que llamamos irracional y la que llamamos racional. En la parte racional radican la prudencia, la astucia y presencia de ánimo, la sabiduría, la formación o educabilidad, la memoria y otras cosas del mismo género. Y en la parte irracional radican lo que llamamos las virtudes: la templanza, la justicia, la fortaleza y todas cuantas, arraigadas en el carácter”⁸.

Ante dicha reflexión, no es de extrañar que la propia *Psique* (personificación del alma) —en la *Metamorfosis* de Apuleyo (Apul. *Met.* 4,10-21) —, tuviera que superar cuatro pruebas para adquirir las Virtudes Cardinales, las cuales la llevarían a la perfección⁹. La posesión de las Virtudes por el alma del individuo se hizo notar tanto en su protagonismo en la *Psicomachia* de Aurelio Prudencio, como en su presencia en los monumentos funerarios como conductoras a la salvación del alma del difunto. Prudencio desarrolló la idea de Tertuliano, quien consideraba que las verdaderas batallas tenían lugar en

⁵ Platón, *La República*, (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949), p. 86, (Pl. R. 10, 433b).

⁶ Platón, *Diálogos*, (Madrid: Gredos, 2011), p. 285, (Pl. *Prt.* 349b-c).

⁷ “Sí, de conformidad con lo que dice Platón, el alma se debe considerar formada de tres partes, la sabiduría es la virtud de la parte racional, la de la parte irascible es la mansedumbre y el valor, y la de la parte apetitiva es la sobriedad y el dominio de sí mismo, mientras que la del alma considerada como un todo es la rectitud, la liberalidad y la magnanimidad”. Aristóteles, *Obras*, (Madrid: Aguilar, 1973), p. 1370, (Arist. *VV* 1, 3, 1249a 30-b 25).

⁸ Aristóteles, *Obras*, p. 1320, (Arist. *MM* 5, 1185a).

⁹ M. Ruch, “Psyché et les quatre vertus cardinales”, *Information littéraire*, 23, 4, (1971), p. 173.

el alma, mediante un poema épico que representa una gran guerra personificada entre los Vicios y las Virtudes.

Siglos después, Cicerón siguió el pensamiento platónico al considerar las Virtudes Cardinales como partes de la Virtud:

“En esta categoría todos los atributos de lo digno están englobados en un solo significado y nombre, la *virtud*, que puede ser definida como un comportamiento en armonía con la norma natural y la razón. Por ello, cuando conozcamos todos los elementos que lo integran, habremos examinado la esencia entera de lo digno en su estado puro. Incluye cuatro partes: *sabiduría, justicia, valor y moderación*”¹⁰.

De este modo, el conjunto de las Virtudes Cardinales configuraba la Virtud en sí, partiendo de la base de la dependencia y relación que las une: “Entre cuatro partes, aunque están unidas y enlazadas entre sí con una mutua dependencia, con todo, cada una de ellas produce ciertas clases de obligaciones particulares”¹¹. Igualmente, las funciones que ejercen cada una de ellas completan el ejercicio de la Virtud¹².

Esta consideración se mantuvo en el pensamiento medieval, ya que san Agustín de Hipona (354-430) —siguiendo a los pensadores clásicos— consideró que las Virtudes Cardinales son las partes que forman la Virtud: “Ellos mismo han visto que la virtud hay que dividirla en cuatro ramas: la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza”¹³. Sin embargo, san Agustín también recogió la consideración aristotélica de estas virtudes como partes del alma: “cuatro son las virtudes del alma por las que se vive espiritualmente en esta vida, a saber: prudencia, templanza, fortaleza y justicia”¹⁴. Semejante reflexión realizó Bono Giamboni en *Il libro de' vizî e delle virtudi*, (s. XIII), donde ensalzó las Virtudes Cardinales como aquellas que ordenan el alma: “*La prima parte di volontà, cioè la buona, dispone e ordina l'animo dell'uomo e della donna a quat[t]ro cose perfette, laonde nascono quat[t]ro virtù principali che sono capo dell'altre*”¹⁵. Santo Tomás consideró que la propia alma es sujeto de la Virtud y por ello reside en ella¹⁶. Por este motivo, Aquino aunó así las dos consideraciones precedentes, quedando justificadas por la dependencia existente entre las Virtudes: “Luego cualquiera de estas

¹⁰ Marco Tulio Cicerón, *La invención retórica*, (Madrid: Gredos, 1997), p. 298, (Cic. inv. 2,53,159).

¹¹ Cicerón, 1946: 31, (Cic. off. 1,5,5).

¹² “Mas todo lo que es honesto ha de proceder de alguna de estas cuatro partes. Porque o consiste en la investigación y conocimiento de la verdad, o en la conservación de la sociedad humana, en dar a cada uno lo que es suyo, y en la fidelidad de los contratos, o en la grandeza de la firmeza de un ánimo excelso e invencible, o en el orden y medida de todo cuanto se dice y hace, en que se comprende la moderación y templanza”. Marco Tulio Cicerón, *Los oficios*, (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946), p. 31, (Cic. off. 1,5,15).

¹³ San Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998), p. 257, (AVG. civ. 4,20).

¹⁴ “*Virtus est animi habitus naturae modo atque rarioni consentaneus. Quare omnibus partibus ejus cognitis, tota vis erit simplicis honestatis considerata. Habet igitur partes quatuor: prudentiam, justitiam, fortitudinem, temperantiam*”, (AVG. octo quaest. 31). Traducción del autor.

¹⁵ Bono Giamboni, *Il libro de' vizî e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizî*, (Turín: G. Einaudi, 1968), p. 4.

¹⁶ S.Th., [35835], I^a-II^{ae} q. 56 a. 1 co.



Fig. 1. *La Virtud*, 1560, Venecia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Clase III 108, c. 1r. © Foto: <https://www.nuovabibliotecamano scritta.it/Generale/ricerca/Antepri maManoscritto.html?codiceMan=44303>.

virtudes es común a todas las virtudes. Luego no se distinguen entre sí¹⁷. Aunque Cardinales, todas ellas son Virtudes y sus funciones particulares son esenciales para el ejercicio de las otras:

“O puede también decirse que estas cuatro virtudes se cualifican mutuamente por cierta redundancia, porque las cualidades de la prudencia redundan en las otras virtudes en cuanto que son dirigidas por ella. Y cada una de las otras redundan en las demás por razón de que quien puede lo difícil puede también lo fácil¹⁸.”

Dicha dependencia no hace más que mostrar que, aunque con diferente denominación, todas son parte de la Virtud, pues todas ellas son Virtudes.

2. La alegoría de las Virtudes Cardinales

Las reflexiones sobre la dependencia y conjunción de las Virtudes Cardinales, como el conjunto que forma la Virtud o el alma, se manifestaron visualmente mediante el tipo iconográfico de la Virtud como la alegoría de las Virtudes Cardinales. Como explica Gombrich “La personificación sirve para recordar todas las cualidades que deben entrar en la definición del concep-

¹⁷ “*Ergo quaelibet harum virtutum est generalis ad omnes virtutes. Ergo non distinguuntur ad invicem*”. Santo Tomás de Aquino, *Summa Teológica*, (Madrid: Editorial Católica, 1955-1960), vol. 5, p. 306, (S.Th. [36082] I^a-II^ae q. 61 a. 4 arg. 3).

¹⁸ “*Vel potest dici quod istae quatuor virtutes denominantur ad invicem per redundantiam quondam. Id enim quod est prudentiae, redundat in alias virtutes, inquantum a prudential diriguntur. Unaquaeque vero aliarum redundat in alias ea ratione, quod qui potest quod est difficilius, potest et id quod minus est difficile*”. Aquino, *Summa Teológica*, p. 308, (S.Th. [36085] I^a-II^ae q. 61 a. 4 ad 1).



Fig. 2. *La Virtud*, 1560, Venecia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Clase III 108, c. 1r. © Foto: <https://www.nuovabibliotecamancoscritta.it/Generale/ricerca/AnteprimaManoscritto.html?codiceMan=44303>

to¹⁹. Por este motivo, este tipo iconográfico personifica a la Virtud portando cuatro atributos, los cuales representan a cada una de las cuatro Virtudes Cardinales, constituyendo la correspondencia visual de las consideraciones teóricas.

En la *Biblia de Saint-Thierry* de la biblioteca municipal de Reims (ms. 22-23, II, fol. 25r), realizada hacia 1100–1124, la Filosofía se representa junto a la Física, la Lógica y la Ética como partes que la componen. La Ética, a su vez, sostiene cuatro discos en los que se inscriben las partes que la componen: *Iusticia*, *Temperantia*, *Fortitudo* y *Prudentia*. Pero, en el *Avis Aus Roys* de la Morgan Library de Nueva York (M. 456, fol. 48v), fechado hacia 1340-1360, ya encontramos a la propia Virtud personificada, abrazando bajo su manto a las cuatro Virtudes Cardinales (Fig. 1). Las consideraciones teóricas se manifiestan visualmente ya en el medievo, aunque serán más abundantes a partir de la Edad Moderna, cuando sus atributos característicos configuran la alegoría de las Virtudes Cardinales. En un manuscrito italiano del siglo XVI conservado en la biblioteca del Museo Correr de Venecia (ms. Classe III 108, c. 1r 1560), Girolamo Priuli representó una figura femenina bifaz que sostiene una espada y unas bridas mientras se alza sobre una columna partida (Fig. 2). El aspecto bifaz es propio de la Prudencia, la espada de la Justicia, las bridas de la Templanza y la columna de la Fortaleza, por lo que la combinación de los atributos propios de cada una de ellas da lugar a

¹⁹ Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas*, (Madrid: Debate, 2001), p. 141.

la alegoría de las Virtudes Cardinales²⁰ o bien de la propia Virtud, de la cual forman parte. El aspecto bifaz de la Prudencia surgió a finales del siglo XIII, tanto literaria como visualmente, como vemos en el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung y en los frescos de Giotto para la Iglesia superior de San Francisco de Asís (1291-1292)²¹. La espada se incorporó a la imagen de la Justicia en el siglo XIII, la cual ya se sostiene en un árbol de las virtudes de ese siglo²². En el siglo IX Teodulfo ya describió a la Templanza con *frena y flagella*²³, pero no fue hasta el siglo XIV que las bridas se incorporaron a la imagen de la Templanza, como vemos en los frescos de Giotto de la capilla Scrovegni en Padua, ca. 1305-1309²⁴. En cuanto a la Fortaleza, se acompaña de una columna desde el siglo XIV, como se la representa en la bóveda de Santa María Novella de Florencia, obra fechada hacia 1355-1360²⁵.

Semejante a la imagen de Girolamo Priuli, encontramos en la *Alegoría de la educación del príncipe Felipe III* de Justus Tiel del Museo Nacional del Prado (inv. n.º P001846), fechada hacia 1590²⁶, donde junto al príncipe se personifica la Virtud sosteniendo la balanza de la Justicia, las bridas de la Templanza, la espada de la Fortaleza y las serpientes de la Prudencia. La balanza es el primer atributo de la Justicia, tal y como aparece en el *Evangelario de Cambrai* del siglo IX de la biblioteca municipal de Cambrai (ms. 327, fol. 16v)²⁷. La Fortaleza se personificó armada desde el siglo IX, como muestra una miniatura de un leccionario renano recogido en la biblioteca de la catedral de Colonia que se fecha hacia 1130²⁸. En cuanto a la serpiente, es atributo de la Prudencia desde el siglo XII, como la ilustró Nicolás de Verdún²⁹.

Si bien no aparece personificada la Virtud como tal, en el dibujo de *Isabel reina de Inglaterra* de 1773 del British Museum³⁰, la reina Elizabeth se acom-

²⁰ Las Virtudes Cardinales se personifican individualmente con estos atributos. Marcoantonio Raimondi, *Las siete Virtudes*, grabado. (Amsterdam, Rijksmuseum, ca. 1510-1520).

²¹ María Montesinos Castañeda, "El tiempo en la visualidad de la Prudencia" en *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*, eds. Blanca Ballester, Antoni Bernat y John Cull, (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2017), pp. 505-516.

²² Wormsley Library, fol. 6r lot 32b, no. 5. María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Justicia: antecedentes y origen de su tipología iconográfica en el medievo", *Cuadernos medievales*, 31, (2021), pp. 90-116.

²³ Helen North, *From myth to icon: reflections of Greek ethical doctrine in literature and art*, (Ithaca Nueva York: Cornell University Press, 1998), p. 217.

²⁴ María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Templanza. Formación de su tipología iconográfica hasta el siglo XIV", *De Medio Aevo*, 14, (2020), pp. 161-175.

²⁵ María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Fortaleza en el Medievo. Orígenes y configuración de sus tipos iconográficos hasta el siglo XIV", *Revista digital de iconografía medieval*, 21, (2019), pp. 103-129; María Montesinos Castañeda, "El tipo iconográfico de la 'Fortaleza constante'", *Iconographica*, 21, (2022), pp. 65-73.

²⁶ Catálogo online del Museo del Prado (En web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-de-la-educacion-de-felipe-iii/ced64564-548c-4754-850a-24ab222e586d>, consultada: 7 de octubre de 2023).

²⁷ Montesinos, "Fundamentos de la visualidad Templanza", pp. 101-105.

²⁸ Montesinos, "Fundamentos de la visualidad Fortaleza", pp. 112-115.

²⁹ María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Prudencia", *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 6, (2014), pp. 97-116.

³⁰ La obra puede verse en la web del British Museum (En Web: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Hh-11-22_1, consultada: 7 de octubre de 2023).

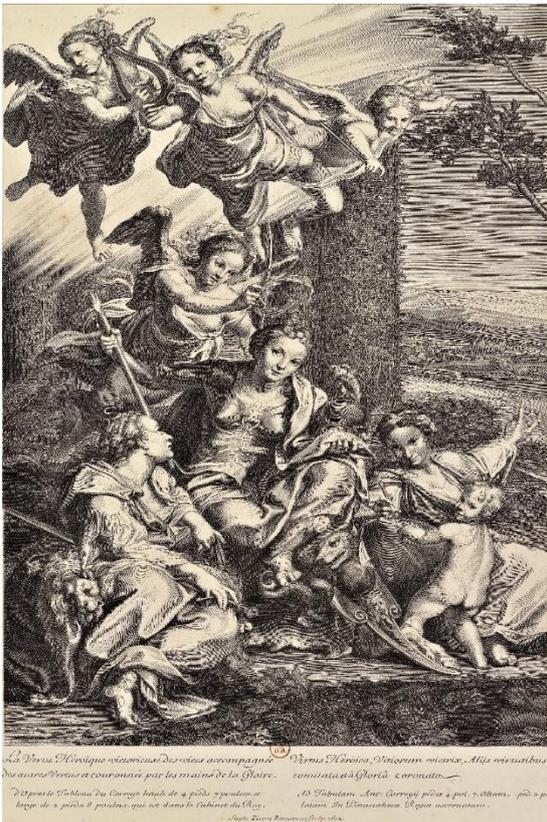


Fig. 3. Antonio da Correggio, *La Vertu heroique victorieuse des vices*, grabado, 1672, París, Biblioteca Nacional de Francia, département Estampes et photographie, FOL-AA-1. © Foto: Biblioteca Nacional de Francia

pañña de los emblemas de las Virtudes Cardinales, como si formaran una única alegoría: la columna es la Fortaleza, la serpiente la Prudencia, el armiño la Templanza³¹ y el perro la Fidelidad que compone a la Justicia³². Asimismo, en *La virtud heroica victoriosa sobre los vicios* de Antonio da Correggio de 1672, conservada en la Biblioteca Nacional de Francia (FOL-AA-1)³³ (Fig. 3), a la izquierda de la Virtud heroica se sitúa una personificación que sostiene la piel de león propia de la Fortaleza, las bridas de la Templanza, la espada de la Fortaleza y de sus cabellos brota la serpiente de la Prudencia. La presencia de un atributo propio de cada virtud cardinal indica que esta personificación corresponde a la propia alegoría de las Virtudes Cardinales, tal y como también vemos en la cubierta de los *Emblemata moralia* de Antonio Burgundia, impreso en Amberes en 1631 con grabados de Joannes Galle (Fig. 4), donde dicha alegoría viste el yelmo de la Prudencia, blande la espada de la Justicia y las bridas de la Templanza, las cuales sostienen el león de la Fortaleza, sobre el que se posa. La Prudencia viste un yelmo desde la Edad

³¹ En el siglo XIII el *Flor de Virtudes* ya relaciona al armiño con las Templanza: “Esta virtud se puede comparar al ermínyo, que es un animal tan cortés, tan comedido e gentil como sea en el mundo, de manera que por la su grande temperancia e natural gentileza, no come jamás sino una vez al día, e no comería ratones o cosa alguna que fuesse suzia”. Pablo o Juan Hurus y ed. Ana Mateo Palacios, *Flor de Virtudes*, (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), p. 138. El *Tarot de Mantegna* del siglo XV muestra cómo este animal se incorpora a la visualidad de la Templanza.

³² Los filósofos consideraron que las Virtudes Cardinales estaban formadas por otras virtudes, las cuales, en ocasiones las sustituyen o representan. En el caso de la Justicia, la Fidelidad es una de las Virtudes que la compone.

³³ (En web: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525021135>; consultada 12 de diciembre de 2023).

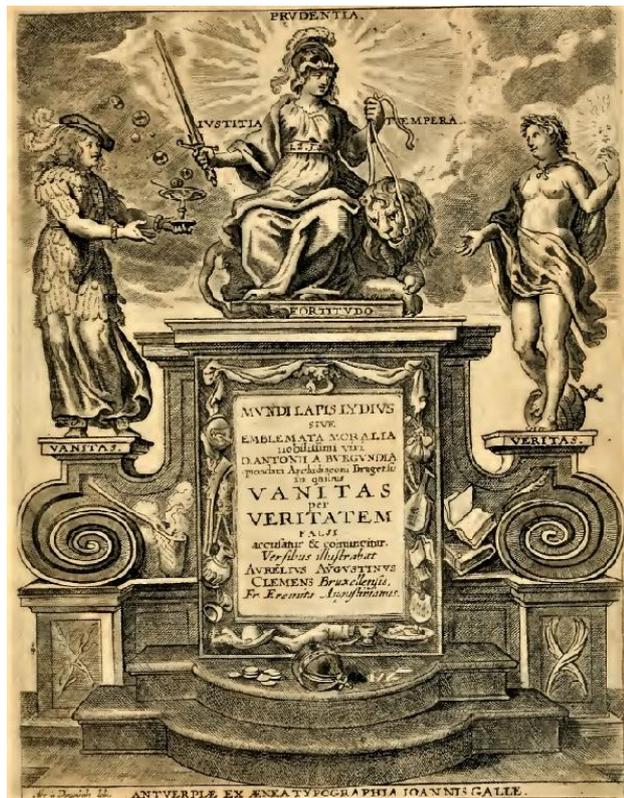


Fig. 4. Joannes Calle, Frontispicio de la *Emblemata moralia* de Antonio Burgundia, 1631 © Foto: <https://hdl.handle.net/2027/uiuo.ark:/13960/t2s47b24g?urlappend=%3Bseq=6>

Moderna a causa de sus antecedentes visuales en la diosa Atenea-Minerva, mientras que el león acompaña a la Fortaleza desde el siglo XIII, como vemos en las catedrales de Amiens, Chartres y Reims. Además, por si hubiera alguna duda, los atributos se acompañan de las inscripciones que los identifican con la virtud a la que representan. Las Virtudes Cardinales se representan de un modo diferente en la *Alegoría de la Justicia* de Domenico Beccafumi en el Palais des Beaux-Arts de Lille, ya que en este caso la Justicia sí se personifica como tal, estando indicada la Prudencia por la vara que se sitúa a sus pies³⁴, la Fortaleza por el látigo³⁵ y la Templanza por el recipiente de agua que sostiene la Inocencia³⁶. Una propuesta diferente para esta alegoría es la de Jean Baudoin, quien en "*Qu'il faut aimer la Vertu*" representó a un amorcillo sosteniendo cuatro coronas de laurel que hacen referencia a las Virtudes Cardinales:

"Par les quatre Guirlandes qu'il porte, sont denotés les quatre Vertus principales, qui sont les sources de toutes les autres. Celle qu'il a sut la teste (partie du corps que Platon appelle diuine) signifie la Prudence; et les trois autres

³⁴ La vara es atributo de la Prudencia desde el siglo XV, como vemos en una pintura de Vittor Carpaccio del High Museum of Art de Atlanta, obra fechada hacia 1495-1505.

³⁵ La Fortaleza sostiene un látigo como herramienta de control del león al que se enfrenta. Cabe tener en cuenta que el león adquiere un significado ambiguo en la visualidad de la Fortaleza.

³⁶ W. Watters, "The seven virtues and sins in Lille's allegory of truth and justice", en *The Art of Law: Three Centuries of Justice Depicted*, eds. S. Huygebaert, G. Martyn y V. Paumen, (Tiel: Uitgeverij Lannoo, 2016), p. 173. La Templanza sostiene un recipiente con agua desde el siglo IX, como muestra el *Sacramentario de Autun* de la biblioteca municipal de Autun, (S 019, fol. 173v.), fechada hacia 845-850.

*qu'il tient à la main, represente la Iustice, la Force & la temperance, qui consistent en l'Action, dont les main sont les organes*³⁷.

A parte de las imágenes visuales de la alegoría de las Virtudes Cardinales, también encontramos alguna imagen literaria, como la que describe Calderón de la Barca en *La vida es sueño*: "Se significan en ella / las cuatro Virtudes juntas: / la Hoja es la Justicia; el Pomo, / la Fortaleza, y se aúnan / en ser la Templanza el Puño, / y la Vaina la Cordura"³⁸. De este modo, una espada constituye el emblema del conjunto de las Virtudes Cardinales, siendo un atributo común para las cuatro en mayor o menor frecuencia. Aunque sí podemos reconocer la existencia de la alegoría de las Virtudes Cardinales, su representación no es muy común ya que tienden a representarse como alegorías individuales, aunque aparezcan en conjunto, como vemos en algunos de los emblemas de Otto van Veen de su *Theatro moral de la vida humana*, como en: "La muerte es el último término de todo" (*Mors ultima linea rerum est*)³⁹ y "La Virtud es inmovible" (*Virtus inconsussa*)⁴⁰.

Conclusiones

Así es como se configura el tipo iconográfico de la Virtud como alegoría de las Virtudes Cardinales, caracterizado por acompañarse de cuatro atributos, cada uno de los cuales representa una de estas virtudes. Como su visualidad es tan amplia como variada, este tipo permite variaciones en función de los atributos que representan a cada virtud. Por lo tanto, la personificación de la Virtud no se limita a lo recogido en los diccionarios de símbolos ni en la *Iconología* de Cesare Ripa. Si bien son recursos ampliamente utilizados para la identificación alegórica, no siempre proveen la información necesaria para el entendimiento de las personificaciones alegóricas.

³⁷ Jean Baudoin, *Recueil d'emblèmes*, (París: Jean Baptiste Loyson, 1659), p. 300.

³⁸ Citado por Hilaire Kallendorf, *Ambiguous Antidotes: Virtue as Vaccine for Vice in Early Modern Spain*, (Toronto: University of Toronto Press, 2017), p. XVI.

³⁹ "Y aquí se verifica con evidencia, como passa la gloria deste Mundo. Consideremos por otra parte, la Virtud que es la única que passa deste termino fatal; y como su origen es del Cielo, donde la Muerte no tiene Imperio; se muestra *triumphante* de la universal Tirania; y nos enseña que solo la parte inferior y corruptible del Hombre pereze; y que la Superior que ha de habitar con ella eternamente, en Virtud de sus buenas obras". Otto van Veen, *Theatro moral de la vida humana*, (Amberes: Viuda de Henrico Verdussen, 1733 [1607]), p. 206.

⁴⁰ "Siendo este Libro de Doctrina Moral, cuyo principal objeto es la Virtud. (...) Al redeor della están pintadas sus mas nobles especies, que son la Piedad ò Religion, la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza, la Mgnanimidad, y la Templanza. Destas seis Virtudes como principales nazen todas las demás, que son innumerables, como de los siete vicios capitales, nazen infinitos vicios". Van Veen, *Theatro moral*, p. 2.

Bibliografía:

Agustín 1998: San Agustín de Hipona, *La ciudad de Dios*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998).

Aquino 1955-1960: Santo Tomás de Aquino, *Summa Teológica*, (Madrid: Editorial Católica, 1955-1960), vol. 5.

Aristóteles 1973: Aristóteles, *Obras*, (Madrid: Aguilar, 1973).

Baudoin 1659: Jean Baudoin, *Recueil d'emblèmes*, (París: Jean Baptiste Loyson, 1659).

Bonardi 2010: Marie Odile Bonardi, *Les vertus dans la France baroque: représentations iconographiques et littéraires*, (París: Honoré Champion, 2010).

Cicerón 1946: Marco Tulio Cicerón, *Los oficios*, (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946).

Cicerón 1997: Marco Tulio Cicerón, *La invención retórica*, (Madrid: Gredos, 1997).

Cosnet 2015: Bertrand Cosnet, *Sous le regard des Vertus Italie, XIVE siècle*, (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2015).

Giamboni 1968: Bono Giamboni, *Il libro de' vizî e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizî*, (Turín: G. Einaudi, 1968).

Gombrich 2001: Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas*, (Madrid: Debate, 2001).

Houlet 1969: Jacques Houlet, *Les combats des vertus et des vices: Les psychomachies dans l'art*, (París: Nouvelles Éditions Latines, 1969).

Hurus 2013: Pablo o Juan Hurus y ed. Ana Mateo Palacios, *Flor de Virtudes*, (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013).

Kallendorf 2017: Hilaire Kallendorf, *Ambiguous Antidotes: Virtue as Vaccine for Vice in Early Modern Spain*, (Toronto: University of Toronto Press, 2017).

Katzenellenbogen 1939: Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art: from early christian times to the thirteenth century*, (Nedeln: Kraus Reprint, 1939).

Mâle 1925: Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*, (París: Armand Colin, 1925).

Mâle 1951: Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, (París: Armand Colin, 1951).

Montesinos 2014: María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Prudencia", *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 6, (2014), pp. 97-116.

Montesinos 2017: María Montesinos Castañeda, "El tiempo en la visualidad de la Prudencia" en *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*, ed. Blanca Ballester, Antoni Bernat y John Cull, (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2017), pp. 505-516.

Montesinos 2019: María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Fortaleza en el Medievo. Orígenes y configuración de sus tipos iconográficos hasta el siglo XIV", *Revista digital de iconografía medieval*, 21 (2019), pp. 103-129.

Montesinos 2020: María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Templanza. Formación de su tipología iconográfica hasta el siglo XIV", *De Medio Aevo*, 14, (2020), pp. 161-175.

Montesinos 2021: María Montesinos Castañeda, "Los fundamentos de la visualidad de la Justicia: antecedentes y origen de su tipología iconográfica en el medievo", *Cuadernos medievales*, 31, (2021), pp. 90-116.

Montesinos 2022: María Montesinos Castañeda, "El tipo iconográfico de la 'Fortaleza constante'", *Iconographica*, 21, (2022), pp. 65-73.

North 1979: Helen North, *From myth to icon: reflections of Greek ethical doctrine in literature and art*, (Ithaca Nueva York: Cornell University Press, 1998).

Norman 1998: Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an allegory: the iconography of the psychomachia in medieval art*, (Nueva York: Lang, 1998).

Platón 1949: Platón, *La República*, (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949).

Platón 2011: Platón, *Diálogos*, (Madrid: Gredos, 2011).

Princeton University 2022: *The Index of Medieval Art* (En web: <https://theindex.princeton.edu/>, consultada: 7 de octubre de 2023).

Réau 2000: Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, (Barcelona: Serbal, 2000).

Ruch 1971: M. Ruch, "Psiché et les quatre vertus cardinales", *Information littéraire*, 23, 4, (1971), pp. 171-176.

Tucker 2015: Shawn R. Tucker, *The Virtues and Vices in the Arts*, (Cambridge: The Lutterworth Press, 2015).

Veen 1733: Otto van ven, *Theatro moral de la vida humana*, (Amberes: Viuda de Henrico Verdussen, 1733).

Watters 2016: W. Watters, "The seven virtues and sins in Lille's allegory of truth and justice" en *The art of law: three centuries of justice depicted*, ed.

S. Huygebaert, G. Martyn y V. Paumen, (Tielt: Uitgeverij Lannoo, 2016), pp. 173-178.

Recibido: 07/10/2023

Aceptado: 07/11/2023

Ana Diéguez-Rodríguez y A. Rodríguez Rebollo (eds.), *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artists, Collection and Friendship in Europe, 1500-1900*, (Turnhout: Brepols, 2022), 279 páginas (ISBN 978-2-503-58908-4)

La tarea de reseñar un libro coral es siempre compleja e incluso ingrata, ya que los indudables esfuerzos que hay detrás de la labor de los editores son casi siempre invisibles a aquellos que recibimos el volumen ya en su forma definitiva. Por ello, en numerosas ocasiones, tendemos a detenernos en lo anecdótico y/o en una mención telegráfica de todos los participantes permaneciendo ajenos al espíritu del que brotó la idea y que nos debiera resultar palmario a lo largo de sus páginas. La obra que tenemos entre manos, editada con detalle y dedicación por Diéguez-Rodríguez y Rodríguez Rebollo tiene, entre otras virtudes, la valentía y la ambición de abordar un tema como el del *Pictor Doctus* y sus ramificaciones en un marco cronológico muy amplio, entre 1500 y 1900, que indudablemente desborda los límites del volumen, pero que no por ello pasa de forma epidérmica por los aspectos que sus autores han elegido estudiar.

El volumen es una cuidadosa selección de textos que fueron presentados en la conferencia internacional *Artists as collectors: models and variants. From the Modern Age to the 19th Century* que tuvo lugar en Madrid en el 2020. En la publicación, el hilo conductor que unifica la pluralidad de enfoques y temas es el concepto de *Pictor Doctus*, acuñado por Alberti, y que alude a la construcción de la personalidad artística del sujeto a través del contacto con sus pares, pero también con otros creadores como poetas o filósofos y mediante el estudio de las obras del pasado en colecciones o en el día a día en otros talleres. El pintor surge entonces como una personalidad más versátil y compleja que el mero artesano, ya que en su formación entran en juego numerosos factores que elevan su arte y que obligan al estudioso a acercarse sea a otras manifestaciones culturales, sea a otros creadores, para alcanzar una comprensión más global de la producción de un artista.

El libro, tras una introducción que invita a profundizar en el asunto, se organiza en torno a tres bloques interconectados, a pesar de la disparidad cronológica y la variedad de temática. Se aproxima, en primer lugar, a los espacios del aprendizaje o los lugares en los que se va construyendo el oficio y el pintor adquiere personalidad propia, esto es, en las colecciones, las bibliotecas y los talleres. A lo largo de las cuatro contribuciones que componen esta parte se desgranar los

aspectos si cabe más clásicos de la acepción de *doctus*, es decir, cómo afectaron en la formación artística las lecturas, como la vasta cultura humanística de Pablo de Céspedes y el impacto de su biblioteca en la concepción de su *Arte de la Pintura* (1649) en el texto de Jaquero-Esparcia, o sus colecciones y cómo nos informan sobre sus dueños, como las de Bernardino Poccetti o Francisco de Solís de la mano de A. Röstel y G. Lewis para el primero, y de García-Toraño y Rodríguez Rebollo, para el segundo. En un libro así no podía faltar Rubens, quizás el *Pictor Doctus* más comúnmente reconocido como tal, y que nos llega en uno de los últimos textos de recientemente desaparecido Matías Díaz Padrón en el que aborda la selección de obras de la colección del flamenco realizada por Felipe IV.

El segundo bloque acomete, junto a las academias, un elemento muy de moda en los estudios del siglo XIX y XX, el de las fraternidades y la amistad entre los artistas. Constituye, quizás, la parte más innovadora del volumen ya que va más allá de lo tradicionalmente ligado a la formación artística y se centra en aspectos relativos al ambiente y las relaciones que se crean entre los creadores y cómo eso constituye en sí mismo una parte más de la educación del artista. Bajo el título *Coteries. The role of the Friendship and the Academies*, se despliega un cuarteto de artículos que, se acercan a la importancia que tienen para el proceso creativo, por ejemplo, los dibujos, sus reelaboraciones y reinterpretaciones en los talleres y así lo vemos en los textos de Doherty y Valeš o el fecundo intercambio que se produce en las academias, llegando en algunos casos a superar las barreras de género que existen en otros ámbitos de la sociedad. Con Sarah Herring entramos en el siglo XIX y la inesperada influencia de la pintura de la Escuela de Barbizon en la concepción del diseño de interiores y la arquitectura victoriana.

La última sección, la más reducida en número de contribuciones, pero no por ello escueta, nos devuelve al espacio privilegiado por excelencia de los artistas de la Edad Moderna: la corte. Tanto en el texto de Rojewsky, que estudia al *valet de chambre* de los Duques de Borgoña como una suerte de antecedente del "pintor conservador" moderno, como en el de Hermoso, que acomete con éxito la arriesgada misión de reevaluar el papel de Velázquez en el Alcázar, podemos verificar la enorme ventaja competitiva que tenían los pintores de corte en cuanto a poder educar el ojo y la mano estudiando obras de difícil acceso para otros y de una calidad incontestable. Esta incuestionable ventaja se traduce en el importante papel de estos artistas como punta de lanza de nuevas propuestas y su difusión, ya que su puesto al lado del rey no sólo garantiza la entrada a sus colecciones, sino que conlleva también acceso a información y, por ende, conocimiento.

Es obvio que la complejidad del *pictor doctus* no se agota en las poco más de doscientas cincuenta páginas del volumen, pero este libro tiene la virtud de presentar una visión, que, si bien es necesariamente parcial, es capaz de ir más allá de los tradicionales análisis de los textos y las obras que pertenecieron y manejaron los artistas, para dar el paso hacia lo inmaterial de sus redes, sus contactos y sus intercambios. Cómo se produjeron dichas interacciones con sus pares o con otras personalidades de la época es un tema de gran interés, pero, sobre todo, resulta vital reconocer el peso de ese patrimonio inmaterial en la formación artística. La trascendencia del ese *Zeitsgeist* particular y privativo de

cada artífice es un asunto lleno de interrogantes, pero que en las páginas de este libro se revela como un área de estudio sin la cual es difícil llegar a entender cómo se produce la “culturización” de dichos artistas y su traducción a sus creaciones visuales.

Pilar Diez del Corral Corredoira¹

UNED

Octubre, 2023

¹  <http://orcid.org/0000-0001-6728-5205>



Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (coord.), (Granada: Editorial Comares, 2023), 617 páginas, (ISBN 978-84-1369-447-4)



Como parte del proyecto HAR-2017-83037P se presenta este libro dando lógica continuación a los tres volúmenes anteriores titulados: *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, editado en 2010 por Arco Libros; *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, editado en 2013 por la Universidad de Granada; y *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, de nuevo editado por la Universidad de Granada en el año 2018. A diferencia de este libro, cuya coordinación está a cargo de Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, los tres anteriores fueron coordinados por Lázaro Gila Medina, el último de ellos en compromiso con Francisco Javier Herrera García. Al igual que el presente libro, los previos han sido el resultado de una serie de proyectos de investigación identificados respectivamente como: HUM2006-11294/ARTE, HAR2009-12585 y HAR2013-43976-P.

Siguiendo la cronología iniciada por sus tres antecesores, este libro abarca con amplitud y profundidad el ámbito de la escultura andaluza e hispanoamericana a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, si bien no olvida la contextualización de sus primeros 50 años. Para ello, se establecen dos grandes bloques separados por su marco geográfico como parte del *leitmotiv* no solo del volumen sino de los encadenados proyectos de investigación desarrollados a lo largo de los años. Ambas partes se redondean con un colofón documental sobre la retabística andaluza, una *regesta* bibliográfica y una presentación previa desarrollada por el propio coordinador que funciona como resumen del contenido del libro e introducción a cada uno de los ensayos que lo componen.

Iniciando el bloque andaluz en sus focos tradicionales, José Roda Peña genera un estado de la cuestión sobre la escultura sevillana en la primera mitad del siglo XVIII, no solo focalizándose en artistas locales sino también en aquellos artistas llegados desde otros contextos (pp. 17-58). Continúa Manuel García Luque con un estudio sobre la destacada y diversa figura del sevillano Duque Cornejo, desglosando el amplio abanico tipológico del artista (pp. 61-102).

Trasladando el foco hacia Granada, Isaac Palomino Ruíz profundiza en la figura de Diego de Mora utilizando el fruto de la investigación para su tesis doctoral y poniendo el acento en aquellos aspectos que diferencian al artista del resto de su renombrada estirpe familiar (pp. 105-124). Sobre el polifacético José Risueño, José Antonio Díaz Gómez revisa su catálogo artístico para afinar más si cabe el conocimiento sobre el escultor, tanto a nivel de evolución, mecenazgo y nuevas obras atribuidas al propio Risueño (pp. 127-157). Concluye lo relativo al ámbito

granadino Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz con un estudio sobre el escultor Agustín de Vera y su taller, ahondando en la mutabilidad del material utilizado y en sus expresiones que traspasan los programas escultóricos (pp. 159-209).

Más allá de Sevilla y Granada, la escultura andaluza del XVIII comienza a desarrollarse de manera reseñable en otros focos tomando como referencia otras regiones de mayor tradición escultórica. Es el caso de Cádiz, tal y como abarca en su estudio Álvaro Recio Mir, que recibe no solo influencias sino también multitud de obras y artistas de lugares como Génova, Nápoles o la propia Sevilla (pp. 211-244). Caso análogo describe José Policarpo Cruz Cabrera en el contexto jienense, que acusa fuertes influencias granadinas y un tanto más difusas de Sevilla, aunque con sólidas figuras nacidas o establecidas en el propio Jaén (pp. 247-285). Cierra este apartado María del Mar Nicolás Martínez con un estudio sobre la ausencia de talleres locales en el marco almeriense y las necesarias relaciones con la escultura granadina y murciana, sobresaliendo la familia de los Mora y la figura de Salzillo (pp. 287-309).

La segunda parte del volumen se dedica a la escultura inserta en el contexto hispanoamericano, comenzando con un capítulo elaborado por Francisco Manuel Valiñas López en el que vuelve a introducirse en la escultura quiteña del siglo XVIII. En este caso, lo hace presentando la apertura de una fábrica de loza fina dentro de la capital ecuatoriana en paralelo a la creación de unas figuras en madera policromada que pretendían imitar a las porcelanas europeas (pp. 311-333). Cambiando el punto de vista desde el artista hacia el mecenas, Rafael Ramos Sosa analiza en su estudio la figura de Diego Ladrón de Guevara y su acción de patronazgo ejercida en su papel de obispo. Asimismo, analiza el panorama de la escultura quiteña del siglo XVIII a través de una serie de obras inéditas (pp. 335-349). Francisco Herrera García profundiza de igual modo en la escultura quiteña de la primera mitad del siglo XVIII, si bien esta vez en su papel de productora y exportadora de obras para el sur de Colombia. Además, identifica algunos ejemplos de producciones y talleres locales, muchos de ellos siguiendo modelos andaluces como los de Duque Cornejo (pp. 351-389).

Ligia Fernández Flores y Oscar Humberto Flores Flores, ahondan en la retablística novohispana de la primera mitad del siglo XVIII, no solo estableciendo relaciones con la factura peninsular, sino también poniendo en valor la acción combinada del ensamblaje de retablos con la importante producción escultórica (pp. 391-415). Finaliza el bloque hispanoamericano el estudio de Brenda Janeth Porras Godoy dedicado a la producción escultórica exenta y retablística de Guatemala entre los años 1700 y 1773 a través de diversos talleres que consolidaron un lenguaje barroco dentro del país centroamericano (pp. 417-441).

Como complemento a los dos bloques, aunque bien podría funcionar como publicación independiente por su importancia presente y futura, y bajo el título de *Coda*, Lázaro Gila Medina recopila el fruto de su investigación en el Archivo Notarial de Granada, presentando un repertorio documental, en su gran mayoría inéditos, que abarca ensambladores, escultores y entalladores. Éste complementa sus anteriores estudios documentales sobre cantería y albañilería, carpintería y artes decorativas. Lo acompaña un índice onomástico y toponímico elaborado por parte

de Guillermo Gómez Taborcías (pp. 443-568). Concluye el volumen una necesaria *regesta* bibliográfica elaborada por Marina Valdenebro Cuadrado (pp. 573-616).

El libro coordinado por Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz analiza la amplitud y profundidad de las relaciones escultóricas establecidas entre Andalucía e Hispanoamérica, sin olvidar la entidad propia de cada uno de los focos pertenecientes a las diversas escuelas. Se trata de la lógica continuación de las bases establecidas por los volúmenes anteriores con el estudio de una amplia variedad, pero sin perder el hilo conductor coherente que lo caracteriza.

Adrián Noguera Manzano¹

Grupo de Investigación HUM-362

Octubre, 2023

¹  <http://orcid.org/0009-0007-0782-9435>



Julián Hoyos Alonso y María José Zaparaín Yáñez (eds.), *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, (Gijón: ediciones Trea, 2023), 334 páginas, (ISBN 978-84-19525-78-9)

En los últimos tiempos asistimos a la publicación de numerosas obras que analizan la relación de las mujeres con el arte y la producción cultural a lo largo de la Historia. En esta línea, *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo* reúne las contribuciones de casi una veintena de especialistas sobre las relaciones de las mujeres con el arte y la cultura, desde la Edad Media hasta la contemporaneidad. La publicación se origina en el proyecto de investigación liderado en el departamento de Historia del arte de la Universidad de Valladolid por la catedrática María José Redondo Cantera¹. Reúne contribuciones de las personas pertenecientes al equipo y otros investigadores e investigadoras externos al mismo.

El título del volumen hace pensar que nos encontramos ante trabajos que analizan esta cuestión a lo largo de la Historia, si bien solo al leer la introducción de los editores encontramos que abarcan desde la Edad Media hasta la contemporaneidad, con un elevado número de ensayos centrados en la Edad Moderna, seguramente debido al área de especialización de la investigadora principal del citado proyecto y de la mayoría de sus miembros. Un hermoso subtítulo, procedente de las *Memorias de las Reinas Católicas* del Agustino Enrique Flórez (Madrid, 1761) nos evoca la urdimbre de la trama histórica tejida por esos “hilos de oro” que constituyen las mujeres.

Tres de los ensayos se centran en el mundo medieval a través de la participación artística de las mujeres de las élites. Estas mismas, junto con monjas y artistas, protagonizan el grueso de los ensayos del libro dedicados, como se ha dicho, a la Edad Moderna. Un nuevo salto cronológico, para el que no encontramos en la introducción explicación aparente, nos coloca en el siglo XIX, donde las protagonistas y las esferas de acción se incrementan para presentarnos las sociedades artísticas, mujeres viajeras y la esfera doméstica. Al siglo XX se dedican dos ensayos, en los que se analizan la propaganda en torno a determinadas imágenes femeninas en la Guerra Civil y a la traductora Harriet Vivian Wishnieff de Onís. La obra se cierra con dos interesantes trabajos en torno a la agencia de las mujeres en la gestión y cuidado del patrimonio histórico artístico, en el ámbito conventual y en el secular, analizando este último el caso de varias parroquias castellano-leonesas. Es también este el ámbito geográfico y cultural en el que se centra la mayoría de los ensayos del libro.

¹ *En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna* (FEMART). IP M^a José Redondo Cantera. Equipo: María Victoria Alonso Cabezas; José Luis Cano de Gardoqui; Francisco Javier Domínguez Burrieza; Julián Hoyos Alonso; Ramón Pérez de Castro; Luis Vasallo Toranzo y María José Zaparaín Yáñez.

La edición es cuidada, con algunas erratas menores y fotografías que es de lamentar no ofrezcan una mayor resolución, especialmente al tratarse en algunos casos de obras casi desconocidas, como los retratos regios del convento de Santa Ana en Lazcano, Guipúzcoa (pp. 210-211). En este y en otros casos a lo largo del libro, es de celebrar la "autoría desconocida" que ha sustituido al habitual "anónimo" que asume una autoría masculina para los numerosos textos y obras artísticas cuyos creadores y creadoras desconocemos.

Es este el único elemento que nos hace pensar en algún planteamiento de carácter teórico. Porque, a pesar de presentarnos nuevas obras y agentes históricas, la teoría feminista, de estudios de las mujeres y del género, brillan por su ausencia en una obra que, sin duda, se hubiera beneficiado de lo contrario. Pues producir información al contribuir con nombres, obras y datos, es esencial y así lo hace este volumen colectivo. Pero aún lo es más producir conocimiento, ya que solo así se llegará a una visión más ajustada de las particularidades del gran entramado de la producción artística que esos "hilos de oro" han conformado a través de los siglos.

María Cruz de Carlos Varona²

Departamento de Historia y Teoría del arte

Universidad Autónoma de Madrid

Octubre, 2023

²  <http://orcid.org/0000-0001-8623-0365>



Report conference: *Court Culture Exchanges between the Courts of the Iberian Peninsula and the Habsburg Netherlands (15th-16th centuries)*, (Aranjuez: University Rey Juan Carlos (URJC), University of Silesia and Instituto Moll. Center for Research in Flemish Painting, Madrid, October 25-27, 2023)

The international conference "Court Culture Exchanges between the Courts of the Iberian Peninsula and the Habsburg Netherlands (15th-16th centuries)" was hosted by King Juan Carlos University (URJC) on its Aranjuez campus from 25-27 October 2023. Organized by Ana Diéguez Rodríguez (Instituto Moll), Oskar J. Rojewski (University of Silesia in Katowice-URJC), and José Eloy Hortal Muñoz (URJC), the conference received support and funding from various institutions including the National Centre for Science in Poland and the research network CERMEST. The event began with a formal opening ceremony attended by the Ambassador of Belgium in Spain, Geert Cockx, representatives from URJC, and the organizers.

At the conference, the first panel discussed court structure and ceremonial. José Eloy Hortal Muñoz presented a paper on cultural exchanges between the Habsburg Netherlands and the Iberian Peninsula, revealing that Prince Philip II was influenced by Flemish architecture and incorporated it into royal residences in Castile. Jonathan Dumont's paper (Austrian Academy of Sciences) focused on Maximilian Vilain, lord of Ressegem, and his political ideas in the multicultural context of sixteenth-century Netherlands. Ana Diéguez Rodríguez and África Espíldora García (Instituto Moll) presented on Flemish "Decorative Painters" at the Court of Charles V in the Iberian Peninsula, clarifying the identity of the painters involved and highlighting the challenges faced by Flemish court painters in keeping up with the court's mobility.

The second panel considered relationships between court and city. The first paper by Miguel Ángel Zalama and Jesús F. Pascual Molina (Universidad de Valladolid) explored the relationship between art and power in Spanish Renaissance luxury. It argued for the importance of minor arts and revealed a culture of luxury in the Spanish court. The second paper by Raymond Fagel (Leiden University) focused on Vicente Álvarez's description of Prince Philip's visit to Flanders in 1549-1550. It analyzed Álvarez's descriptions of the court's stay in the Low Countries in connection with his descriptions of Italy and Germany.

The next day opened with a panel on court festivities and rituals. Dagmar Eichberger (University of Heidelberg) presented a paper on the visit of Joanna of Castile to Brussels in 1496, exploring court culture exchanges between the Iberian Peninsula and the Habsburg Netherlands. The lecture discussed Joanna's visit, the grand spectacle that welcomed her, and the significance of the town hall of Brussels. The second paper presented by Inmaculada Rodríguez Moya and Víctor

Mínguez (University Jaume I) discussed emblematic resonances in the triumphal entrances of Charles V, highlighting efforts to build a Christian universal empire and promote the image of the Roman empire. Various arches and symbols were used to convey virtues and depict Charles V as Scipio Africanus or Augustus. The main square also included a fountain of white and red wine and a fire pyramid.

The second panel of the conference discussed ecclesiastical dignitaries between the North and the South. José Juan Pérez Preciado (Museo Nacional del Prado) presented his paper on the Altarpiece of San Ildefonso, which was commissioned in the late fifteenth century but was dismembered in the nineteenth century. The author focused on two panels in the Museo del Prado and explored the commissioning process and challenges in dispersing the panels. The next paper by Alejandro Sáez Olivares (URJC) discussed cultural transfers at the Castilian court, specifically focusing on Diego Ramírez de Villaescusa and his time in Flanders. Villaescusa's artistic patronage helped transfer Flemish artistic elements to Castile, showcasing the influence of different courts and their customs. The last paper by Dorota Gregorowicz (University of Silesia in Katowice) examined the creation, characteristics, and geopolitical functions of the Post-Tridentine Apostolic Nunciature in Flanders during the late sixteenth century. It explored the relationship between the nunciature and the Catholic Monarchy of Philip II Habsburg, as well as the war of independence in the Netherlands and the pontificate of Clement VIII.

The next panel was dedicated to images of power and portraits with a first paper by Oskar J. Rojewski focused on a portrait of Ambassador Francisco de Rojas by Hans Memling. The research provided new insights, suggesting that the portrait may be part of a larger composition and may not be Rojas. The presentation also mentioned that Rojas's diplomatic missions allowed the painter Michael Sittow to arrive in Spain. The second paper, presented by Till-Holger Borchert (Suermondt-Ludwig Museum in Aachen), explored the emergence of state portraiture and imperial representations of the House of Habsburg, focusing on Maximilian I and Emperor Charles V. Maximilian was conscious of staging his imperial identity and drew inspiration from German, Burgundian, and Italian models. Charles V continued to refine the imperial image, emphasizing his role as a perfect hunter in paintings and maintaining strict image control.

The last panel explored the reception of Iberian communities in the Low Countries courts and Flemish communities in Iberian courts. Elena Vázquez Dueñas's paper (Complutense University of Madrid) focused on the Grimón family in the Canary Islands, who owned *The Triptych of Nava and Grimón*. The central panel of the triptych is believed to depict the nativity, but the paper argued that it represents shepherds. The attribution of the triptych is still debated due to differences in the portrayal of Mary and Joseph. Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional) presented the next paper in Spanish on the Flemish artists by the hands of cardinal Granvela at the court of Philippe II. Antonio Perenot Granvela played a significant role in introducing the Renaissance in the Basque Countries, but research is challenging due to scattered documentation throughout Europe. Cordula van Wyhe's paper (University of York) examined realistic statues

of Baby Jesus in Habsburg royal convents during the 17th century. The Descalzas Reales in Madrid houses a significant collection of these statuettes and the author argued for a trans-historical investigation of feminine Habsburg piety by comparing these statuettes with contemporary "reborn" dolls.

The last day was dedicated to a visit of the Aranjuez palace in the morning and a panel on cultural exchange through trade and travel in the afternoon. The first paper, by Mario Damen of the University of Amsterdam, discussed the travels of Jacques de Lalaing to the Iberian Peninsula in the Middle Ages. Lalaing's trip was a chivalric ritual that helped shape a shared chivalric culture across Europe, and he also functioned as a diplomat between different courts. The second paper, by Olivier Kik (Royal Institute for Cultural Heritage in Belgium – KIK-IRPA) focused on the migration of the Cuemans family from Brussels to Castile in the 1440s. The Cuemans family became involved in prestigious architectural and sculptural projects, and their integration into courtly networks led to new commissions and prominence. The final paper, by Eduardo Lamas (KIK-IRPA), discussed the Burgundian sculptor Felipe Bigarny, who worked in the service of Charles V and the Castilian court. Bigarny was ennobled and at the head of a vast workshop, becoming a model of a successful, enterprising artist. Overall, the papers highlighted the significance of cultural exchange through travel and migration, as well as the importance of courtly networks in shaping artistic and cultural developments.

Overall, the conference offered the following key points:

- Cultural exchange between the Iberian Peninsula and the Low Countries had multiple channels.
- The courtly entourage was the most important means of transmitting ideas, objects, iconography, and techniques.
- Cultural transfer could also occur through commercial relationships, travels, or emissaries, but these were connected to courtly networks.
- Comparisons between the Habsburg's Low Countries and the Iberian Peninsula were common in historiographical tradition.
- Cultural exchange through the court enriched local traditions by learning from others' experiences.

Frank Ejby Poulsen¹

María Zambrano postdoctoral researcher

Proyecto CINTER, URJC

November, 2023

¹  <http://orcid.org/0000-0003-0087-4800>

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte