PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



n.º 2 extraordinario Homenaje al profesor Matías Díaz Padrón (1935-2022) Marzo 2024



Número extraordinario 2, marzo 2024

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaria de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Carmen Abad Zardoya, Universidad de Zaragoza
Pilar Diez 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

Maquetación: Cristina López Guiamet

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte c/ Marqués de la Ensenada 4, 1° 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:

Jacob I van Oost, *Filósofo meditanto* (detalle), 1647 Brujas, Sint-Janshospitaal © Public domain



Número extraordinario, 2 – Marzo 2024 Homenaje al profesor Matías Díaz Padrón (1935-2022)

Índice

Prólogo: Finis Coronat Opus Por Ana Diéguez-Rodríguez
Matías Díaz Padrón (Valverde de El Hierro, 1935-Madrid, 2022). Panorámica de sus aportaciones a la historia del arte y a la preservación del patrimonio cultural
Artículos:
El triunfo del tiempo. Tapices humanistas en la Corte de Isabel la Católica y su fortuna posterior
Por Roberto Muñoz Martín
Richard Hoesman, concepteur et réalisateur de vitraux pour Érard de La Marck, banni de Liège en 1533
Un tableau inconnu du Maître de Paul et Barnabé à la cathédrale de Bordeaux: le Martyre de saint André
Nuevas reflexiones sobre las pinturas de Michiel Coxcie en las colecciones reales de Patrimonio Nacional
Los retratistas de la corte de Saboya en el siglo XVI y sus relaciones con España
Los retratos de dos hermanos del Kunsthistorisches Museum de Viena por Van Dyck: Juan y Pedro van Vucht, encargados por su padre Jan van Vucht
Peter van Lint en España: el grabado de Jan Meyssens (1649) como fuente para Lázaro Díaz del Valle (1656-1659)
Brothers under the Skin. The <i>Portrait of Sir Arthur Hopton and his Secretary</i> by Jacob var Oost
Por Jahel Sanzsalazar
Ensalzamiento monárquico y nobiliario: el programa decorativo del palacio de Cusano en Milár
Por Gloria Martínez Leiva

Varia:

Bernaert de Rijckere, un artista a la sombra de Frans Floris. Sobre los <i>tronies</i> femeninos del museo de Bellas Artes de Bilbao y del museo Nacional de Varsovia (Polonia)
Sobre Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat: pinturas del retablo de la capilla del Salvador o Talavera en la Catedral Vieja de Salamanca
La venta de pinturas de Jean de Croÿ, II conde de Solre, a Felipe IV en 1638 para la decoración del Real Alcázar de Madrid
Una guirnalda devocional de Jan Philip van Thielen y Erasmus II Quellinus en la colección de la Universidad de Navarra
Le bélier antique du Musée de Palerme aurait-il inspiré l'agneau du Saint Jean-Baptiste de Tolède attribué au Caravage?
La familia de Felipe V de Louis-Michel van Loo. Una lectura iconológica
Reseñas:
Macarena Moralejo Ortega: Exposición y catálogo: <i>Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà</i> , ed. Morselli, Raffaella con la colaboración de Paolini Cecilia, Mantua, (Venecia: Marsilio Arte, 2023)

Finis Coronat Opus (El fin corona la obra). Número homenaje al historiador del arte Matías Díaz Padrón.

Finis Coronat Opus (The End Crowns the Work).

Tribute Issue to the Art Historian Matías Díaz Padrón.

Ana Diéguez-Rodríguez¹

Editora



ste número extraordinario de *Philostrato* está dedicado al trabajo y la vocación de uno de los últimos historiadores del arte españoles más prolíficos y generosos de los últimos sesenta años: L. Matías Díaz Padrón (1935-2022).

Era una obligación que la propia revista tenía con él, pues formó parte de su gestación y la impulsó con entusiasmo. Así lo entendió el consejo editorial de *Philostrato* que apoyó y valoró muy positivamente este monográfico. Personalmente, me siento muy honrada por ser la persona asignada para su edición, y agradezco tanto al consejo editorial de la revista como a todos los autores, que tan desinteresadamente han querido participar con sus investigaciones en este tributo, su paciencia y entusiasmo en esta iniciativa.

La máxima latina Finis Coronat Opus extraída de la imagen del filósofo en profunda meditación que ilustra la portada de este monográfico, es muy persuasiva de la vida y labor de Matías Díaz Padrón. El término de la vida es el que ha puesto el punto final a la labor continuada y callada de este historiador con una profunda vocación humanista. Sus hondos conocimientos, no solo de historia y arte, su curiosidad innata, su independencia, tolerancia y responsabilidad, hicieron de Díaz Padrón un maestro de generaciones y materias que se salen de lo puramente académico.

Toda su producción ha quedado coronada por sus aportaciones, que seguirán dando luz y sugerencias para que otros continúen el camino. Pero también a través de los estudiantes que tuvimos la suerte de conocer su

¹⁰ http://orcid.org/0000-0003-0510-8670

magisterio de primera mano. Una forma de acercamiento a la historia del arte partiendo de la propia obra, sin miedo a aproximarse a ella, y que no muchos han sabido entender y enseñar, pero que Díaz Padrón tan bien dominaba e instruía sin complejos.

Por esta diversidad de conocimientos y de las áreas que trabajó a lo largo de su vida – Magdala García hace una recopilación y resumen de las mismas en estas páginas-, las colaboraciones recogidas en este monográfico son testimonio de la solidez de sus aportaciones y las vías que abrió, en muchos casos pioneras, para el estudio de la historia del arte que se dio en España durante la Edad Moderna.

Los siglos XV al XVI del arte flamenco están representados por el estudio de Roberto Muñoz en torno a la serie de tapices de los Triunfos que pertenecieron a Isabel la Católica partiendo del que compró el Estado español en fechas recientes: el *Triunfo del Tiempo*. Isabelle Lecocq pone en contexto el trabajo de Richard Hoesman en Lieja, y la importancia de sus diseños introduciendo fórmulas italianas en fechas tempranas dentro de los territorios flamencos. Véronique Bücken rescata una nueva obra de la producción del prolífico y relevante Maestro de Pablo y Barnabás, que trabaja en los años centrales del siglo XVI en Flandes y que cuenta con una importante producción localizada en España. Carmen García-Frías reflexiona de forma muy adecuada sobre Michiel Coxcie y las pinturas en relación con las colecciones reales de los primeros Austrias. Finalmente, dentro del siglo XVI flamenco y del apartado varia de este monográfico, yo misma, resuelvo el dilema en torno al busto femenino de la colección del museo de Bellas Artes de Bilbao al ponerlo en relación con el trabajo del pintor flamenco, Bernaert de Rijckere, muy poco conocido en los círculos populares y habitualmente confundido con Frans Floris.

El retrato de los siglos XVI, XVII y XVIII tiene su presencia a través de los artículos de Almudena Pérez de Tudela, Juan María Cruz Yábar, Jahel Sanzsalazar y Francisco Manuel Valiñas López. Pérez de Tudela destaca la presencia de otros artistas procedentes de la corte de Saboya dentro de la corte de Felipe II y cómo su labor también dejó otra forma de entender la codificación del retrato cortesano, aportando datos documentales precisos de gran interés. En relación con los retratos de corte, Valiñas López reflexiona sobre el mensaje final del Retrato de la familia de Felipe V de Louis-Michel van Loo. Fuera del ambiente cortesano, pero dentro de la sociedad acomodada del momento, Cruz Yábar identifica de forma coherente los retratos de los dos jóvenes de cuerpo entero de Anton van Dyck conservados en el Kunshistorisches Museum de Viena con los hijos Jan van Vucht, promotor del lienzo del Martirio de san Andrés de Rubens que se colocó como escena principal de la capilla de los flamencos en el hospital de san Andrés que esta nación había fundado en la capital. Por otro lado, Sanzsalazar introduce el Retrato de sir Arthur Hopton y su secretario del Meadows Museum de Dallas, que Díaz Padrón planteó como una obra del pintor brujense Jacob I van Oost, y ahora encuentra datos más concretos sobre esta relación del representado y el pintor, cerrando así el círculo en torno a todas las incógnitas planteadas por este personal retrato en un interior.

En correlación con los trabajos comenzados por Díaz Padrón en torno a la pintura flamenca del siglo XVII, también están las aportaciones de Sirga de la Pisa, José Javier Azanza López y Manuel Vilches Morales. La primera, con un interesante trabajo historiográfico sobre la recepción de la figura de Peter van Lint en Lázaro Díaz del Valle y el uso de fuentes escritas, pero también visuales como es el grabado de Jan Meyssens, para pergeñar las notas que sobre el pintor flamenco aporta el historiador español, completando así esa primera anotación de Diaz Padrón citando a Díaz del Valle en su artículo sobre el pintor flamenco de 1978. Azanza López y Vilches Morales retoman la guirnalda realizada en colaboración entre Jan Philip van Thielen y Erasmus II Quellinus que Díaz Padrón ya había incluido en su exposición homenaje a Rubens en el año 1977, y que los investigadores estudian tanto en su historia externa como en su significación dentro de la tipología de estas pinturas y sus fuentes visuales y naturales.

Los trabajos de Gloria Martínez Leiva y de Mercedes Simal destacan respecto a la configuración de las colecciones de la nobleza en torno a la monarquía hispana del siglo XVII. Por un lado, el II conde de Solre en Madrid, y por otro los IV marqueses de Castel Rodrigo en Cusano, son dos ejemplos muy elocuentes de estos comportamientos. La importante base documental de ambos trabajos queda patente en los anexos a sus reflexiones y auguran que serán de gran interés y uso para futuros investigadores.

Finalmente, los trabajos de Eloy González Martínez y de Claire van Nerom, completan esa visión de la amplitud de intereses y producción de Diaz Padrón. La pintura española fue también una de sus inclinaciones naturales, no sólo la del siglo XVII con Velázquez y Murillo, sino muy especialmente la del siglo XVI. Eloy González contribuye con una reflexión sobre la importancia de ir definiendo escuelas y maestros en relación con la amplia y versátil escuela castellana de ese periodo, tomando como base las pinturas del retablo de la capilla Talavera en la Catedral vieja de Salamanca y las pinturas del retablo de la iglesia de san Pedro en Garrovillas de Alconétar.

Van Nerom se centra en los referentes iconográficos que pudo tener Caravaggio para la composición de su *San Juan Bautista* de la catedral de Toledo. Unas sugerencias interesantes respecto al uso de las fuentes clásicas en el maestro italiano.

Y es que las relaciones entre la península italiana, los antiguos territorios flamencos y la monarquía hispana configuran un entramado de influencias y correspondencias mutuas en las que hay que seguir profundizando. La gran exposición celebrada en Mantua a finales del año pasado en torno a Rubens y la influencia de esta corte ducal en la obra del flamenco, es reseñada de forma magistral por Macarena Moralejo Ortega.

La universalidad del saber de Díaz Padrón y su generosidad son testimonio tanto de todas estas contribuciones como de otros colegas y amigos que, aún

con la intención y las ganas de participar, sus obligaciones diarias se lo han impedido muy a su pesar – debido en parte a la imposición de los tiempos de edición-, pero a los que como editora de este número extraordinario estoy igualmente agradecida.

Matías Díaz Padrón demostró con su vida que el magisterio no sólo se ejercer en una disciplina sino en todas las facetas de la vida. Su final ha coronado toda su obra, pero no se cierra en ella, sino que se abre a todos aquellos que se acerquen a su sabiduría e intuición.

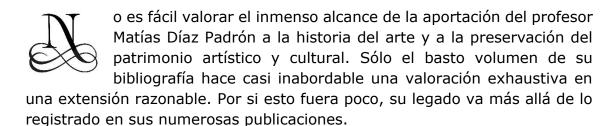
Madrid, marzo de 2024

Matías Díaz Padrón (Valverde de El Hierro, 1935-Madrid, 2022). Panorámica de sus aportaciones a la historia del arte y a la preservación del patrimonio cultural

Matías Díaz Padrón (Valverde de El Hierro, 1935-Madrid, 2022). His Contributions to the History of Art and the Preservation of the Cultural Heritage

Magdala García Sánchez de la Barreda¹

Instituto Moll



Por una parte, su trabajo desde la fundación del Instituto Central de Restauración (actual IPCE), contribuyó a establecer un código deontológico y métodos científicos de restauración y conservación de obras de arte. Esto impulsó un cambió de la restauración en España estableciendo la necesidad de un control con el criterio científico amplio del historiador del arte.

Mayor trascendencia si cabe tienen sus avances en el estudio y conocimiento de la pintura flamenca. Sus investigaciones para identificar, desde los orígenes a la actualidad, el periplo histórico de la obra, la mano del pintor, así como la persona y razones del encargo, logran restablecer la verdadera identidad de la pintura, y con ello devuelven el interés a piezas que estaban olvidadas, promoviendo por tanto su conservación.

Si son importantes cada una de estas pinturas rescatadas del olvido, la suma de estos hallazgos fue configurando un mapa de la pintura flamenca en

¹o http://orcid.org/0000-0001-8138-519X

España y fuera de ella. Tras los trabajos de Díaz Padrón la historia de la pintura flamenca puede estudiarse sobre una base más amplia de conocimiento y nuevas premisas. La identificación que con sus investigaciones ha realizado de muchas obras clave, continúa facilitando la resolución del puzle a nuevas generaciones de historiadores ante las incógnitas que plantea cada pieza.

Los inicios

Cuando Díaz Padrón inicia sus investigaciones, era muy limitado el conocimiento de la pintura flamenca en España. Fue animado a explorar ese espacio por sus maestros, a quienes siempre reconoció con aprecio y admiración. Su tesis doctoral, la revisión de los fondos del museo del Prado, los de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como los de otros museos nacionales e internacionales y colecciones privadas, dieron como resultado importantísimos hallazgos de pinturas que se daban por perdidas, dando luz a todo el entramado cultural que las generó. Los movimientos de obras de las colecciones reales, junto a la dispersión de las colecciones privadas en los siglos posteriores, hace difícil este seguimiento, que se hace más complejo aun con la existencia de copias de calidad.

El gusto de los reyes y la nobleza española por la pintura flamenca y la dimensión de su presencia en las colecciones españolas, no se corresponde con la atención prestada en la historiografía hasta bien entrado el siglo XX. Un importantísimo conjunto en cantidad y calidad estaba falto de estudio. Los textos de Díaz Padrón evidencian que la pintura flamenca nos es propia aun generándose a cientos de kilómetros, no sólo por ser un territorio históricamente vinculado, sino especialmente por la importancia de los patronos que la fomentan y demandan, la cantidad y calidad de las obras que llega al coleccionismo español, y la gran influencia ejercida en los pintores de las escuelas españolas. Lo que hoy es obviedad, fue en inicio una hipótesis pendiente de comprobar.

Sobre los pintores flamencos y la relación España-Flandes

Muchos importantes pintores flamencos estaban poco estudiados, casi todos carentes de monografía, y los estudios de Díaz Padrón han supuesto algo más que la atribución de determinadas pinturas. Han contribuido decisivamente al conocimiento de maestros que habían quedado olvidados por la historiografía. El peso decisivo de sus aportaciones es reconocido por los historiadores que han elaborado las monografías de pintores como Gaspar de Crayer, Frans Francken II, Hendrick van Balen, Erasmus Quellinus, Thomas Willeboirts Bosschaert, Cornelis Schut, Gerard Seghers, o Peter van Lint. Y sus trabajos preparan el camino a monografías pendientes, como las del maestro del Papagayo, el maestro de las Medias Figuras, el maestro del

Hijo Pródigo, Victor Wolfvoet, William van Herp, Simon de Vos, Henry Watelle o Artus Wolffort, entre otros.

Además de la depuración de la personalidad de numerosos pintores flamencos, su aportación al conocimiento de la pintura de Rubens y su entorno es decisiva². Sus estudios clarifican la dinámica del taller de Rubens en momentos concretos de los encargos de la corona, buscando la justa dimensión a la intervención de sus discípulos y colaboradores. Al mismo tiempo advierte de la impresionante capacidad del pintor, como prueba la ingente cantidad y calidad de lo pintado durante su viaje a España, cuando no contaría con el apoyo que tiene en su taller de Amberes³. Por otra parte, aborda la difícil cuestión de atribuciones confusas en obras realizadas partiendo de sus bocetos, y respecto a otros encargos que quedaron inconclusos a la muerte del maestro⁴. Un extracto de todo ello se reúne en el monográfico que el Instituto Moll dedicó a los estudios de Díaz Padrón sobre Rubens⁵.

Otro capítulo destacado de sus investigaciones está desarrollado en su obra *Van Dyck en España*⁶. La sola relación de los hallazgos recogidos da idea de la magnitud de la investigación llevada a cabo, que fue reconocida con el Premio Europa Nostra de investigación 2014. En el caso de Jordaens, su última monografía con traducción al inglés, configura una visión más completa del pintor en relación con la demanda hispana de pinturas y tapices⁷.

Las investigaciones del profesor Díaz Padrón han acrecentado el conocimiento de estos grandes maestros, así como el de toda una pléyade de pintores de gran calidad técnica y conceptual formados en el momento de mayor esplendor de la pintura flamenca.

El estudio analítico de cada pintor, y el profundo conocimiento panorámico de la pintura europea del renacimiento y el barroco le ha permitido esclarecer cuestiones relativas no sólo a Flandes sino también a pintores de otras escuelas, como Ribera⁸,

⁶ Matías Díaz Padrón con la colaboración de Jahel Sanzsalazar y Ana Diéguez-Rodríguez, *Van Dyck en España,* 2 vols., (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 2012).

² Matías Díaz Padrón, *Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición Homenaje a Rubens,* (Madrid: Palacio de Velázquez, 1977); Matías Díaz Padrón con la colaboración de Aída Padrón Mérida, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII,* 3 vols., (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1995); Matías Díaz Padrón, *Escritos sobre Rubens,* Colección *Scripta Selecta* I, (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2021).

³ Matías Díaz Padrón, Ana Diéguez-Rodríguez, Magdala García Sánchez de la Barreda, *Rubens en Madrid. El retrato de Felipe IV,* Colección *Studia Picturarum*, (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2024), pp. 45-74.

⁴ Como la decoración del *Salón de los Espejos* del alcázar de Madrid, que ocupa a Gaspar de Crayer con *El rapto de las Sabinas,* localizado en los fondos de Patrimonio Nacional. Matías Díaz Padrón, "*El rapto de las sabinas* de Rubens y Gaspar de Crayer del Salón de los Espejos en los fondos del Palacio de Oriente", *Tendencias del mercado del arte*, 61, (2013), pp. 66-69.

⁵ Díaz Padrón, Escritos sobre Rubens.

Matías Díaz Padrón, Jordaens y España, 2 vols., (Barcelona-Madrid: Epiarte-Instituto Moll, 2018); Matías Díaz Padrón, Jacob Jordaens and Spain, (Barcelona-Madrid: Epiarte-Instituto Moll, 2019).

⁸ Matías Díaz Padrón, "Dos Grecos y un Juseppe Ribera inéditos", *Archivo Español de Arte,* 179, XLV, (1972), pp. 319-320; Matías Díaz Padrón, "*Filósofo mirándose al espejo*, de Jusepe Ribera, de nuevo rescatado", *Tendencias del mercado del arte,* 92, (2016), pp. 86-88.

el Greco⁹, Zurbarán¹⁰, Murillo¹¹ y Velázquez¹².

La imposición de modelos y la fuerza de la etiqueta borgoñona ha llevado a ver obras flamencas como españolas y viceversa, por lo que la experiencia y metodología de Díaz Padrón han venido a ordenar una producción confusa de artistas como Velázquez, Maíno, Martínez del Mazo, Gaspar de Crayer o Van der Hamen¹³.

Buscando la razón de ser de las pinturas, constata la importancia de la corte y los mecenas españoles para el desarrollo y potenciación de la pintura flamenca. Esto profundiza en el estudio de las relaciones de España y Flandes. Prueba el alcance geográfico insospechado de los pintores flamencos de la Edad Moderna, con obras comisionadas desde territorio español a los más prestigiosos pintores y con importantes obras que se envían a una distancia antes desconocida. Es el caso de Joos van Cleve, Lambert Lombard y Pierre Pourbus el Viejo. Las investigaciones de Díaz Padrón demuestran la presencia de estos pintores en la sociedad española del siglo de Carlos V con el descubrimiento de importantes pinturas, como el *Tríptico de la Pasión de Cristo* en la catedral de Soria¹⁴, y tablas inéditas en Santo Domingo de La Palma¹⁵, entre otras contribuciones¹⁶. A parejas conclusiones apuntan sus

_

⁹ Díaz Padrón, "Dos Grecos", pp. 318-319; Matías Díaz Padrón, *Apostolado de el Greco. Colección Marqués de San Feliz*, (Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1986); Matías Díaz Padrón, "Una nota a la razón y sinrazón de la pintura de Doménikos Theotocópuli, El Greco", en *Entre el Cielo y la Tierra. Doce miradas al Greco cuatrocientos años después*, com. Isabel Durán, (Valladolid-Madrid: Museo Nacional de Escultura-Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 2014), pp. 106-108. Matías Díaz Padrón, "El Greco: Nueva versión inédita de Cristo coronado de espinas", *Tendencias del mercado del arte*, 108, (2017), pp. 90-92. ¹⁰ Matías Díaz Padrón, "Una quinta repetición inédita del Agnus Dei, de Zurbarán identificada", *Goya. Revista de arte*, 164 y 165, (1981), pp. 66-69.

¹¹ Matías Díaz Padrón, "Una serie de Santos y Santas fundadores de Murillo en Las Palmas de Gran Canaria", Goya. Revista de arte, 306, (2005), pp. 145-154

¹² Matías Díaz Padrón, "Velázquez extramuros; La Inmaculada Concepción, Santa Rufina y Las Meninas de Kingston Lacy", en *El Arte español fuera de España*: XI Jornadas de Arte: [Madrid, 18-22 noviembre de 2002], coord. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003), Col. "Biblioteca de Historia del Arte", 6, pp. 207-226; Matías Díaz Padrón, "Propuesta a tres Velázquez discutidos: San Francisco en éxtasis, el Conde Duque de Olivares del Metropolitan y las Meninas de Kingston Lacy", en *En torno a Santa Rufina: Velázquez: de lo íntimo a lo cortesano,* coord. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2008), pp. 242-249; Matías Díaz Padrón, "Sugestiones e Influencias del Arte Flamenco en la obra de Velázquez", en *El Arte Foráneo en España. Presencia e influencia:* XII Jornadas internacionales de Historia del Arte: [Madrid, 12 de 2004], coord. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005), Col. "Biblioteca de Historia del Arte", 9, pp. 347-360.

¹³ Matías Díaz Padrón, "Un San Francisco orante de Juan van der Hamen atribuido a Velázquez", Archivo Español de Arte, 323, LXXXI, (2008), pp. 307-314; Matías Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur Hopton y secretario del Meadows Museum restituido a Jacob van Oost", Archivo Español de Arte, 326, LXXXII, (2009), pp. 194-226; Matías Díaz Padrón, "Un lienzo de Van der Hamen atribuido a Abraham Janssens en la colección Gerstenmaier", Tendencias del mercado del arte, 31, (2010), pp. 38-40; Matías Díaz Padrón, "El Conde Duque de Olivares del Metropolitan de Nueva York es de Mazo", Tendencias del mercado del arte, 67, (2013), pp. 72-75; Matías Díaz Padrón, "The Count-Duke of Olivares in the Hispanic Society of America: Velázquez or Gaspar de Crayer", Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art = Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, 91, (2022) pp. 189-198.

¹⁴ Matías Díaz Padrón, "Un triptyque inédit de Pierre Pourbus *La Passion du Christ* dans la cathédrale de Soria (Espagna)", *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art = Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 77, (2008), pp. 75-89.

¹⁵ Matías Díaz Padrón, "Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus el Viejo, identificadas en la Iglesia de Santo Domingo de la Isla de La Palma (Islas Canarias)", Estudios Atlánticos, 31, (1985), pp. 537-551.
¹⁶ Matías Díaz Padrón, "Tablas laterales del tríptico de Agaete", en Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges, 1500-1700. Europalia 85, coms. Matías Díaz Padrón e Ignace Vandevivere, (Bruselas: Palais des beaux-arts, 2, 1985), p. 506; Matías Díaz Padrón, "El tríptico de Nuestra Señora de la Nieves, en Agaete", en Joos van Cleve y el tríptico de la Virgen de las Nieves en Agaete, ed. Francisco Galante Gómez, (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2014), pp. 21-26; Matías Díaz Padrón, "Lambert Lombard, pintor del adelantado don Cristóbal García del Castillo", Anuario de Estudios Atlánticos, 61, (2015), pp. 207-221; Matías Díaz Padrón, "Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el

hallazgos sobre otros pintores del siguiente siglo, como es la llegada a las Islas Canarias de importantes pinturas de Hendrick van Balen¹⁷.

Esta sorprendente dimensión de la trascendencia de los mecenas españoles en su predilección por la pintura flamenca, se despliega de forma especial en el siglo XVII. Díaz Padrón trata sobre los protectores de Rubens, sus amigos y coleccionistas entre la nobleza española. La grandeza y fuerza de la personalidad del pintor cautivan de un modo que refleja la gran cantidad de obra que le fue demanda a él y a los pintores de su entorno por diferentes vías¹⁸.

Metodología de un historiador especializado

Múltiples áreas de conocimiento se suman en sus investigaciones. Conjuga el profundo conocimiento de las realidades históricas, y la oportuna revisión de los documentos, con el inexcusable estudio de la realidad material de las pinturas, el análisis del estilo y la técnica, así como las fuentes de inspiración. Los datos que sobre una pintura vierten estos elementos los analiza, ponderados con elementos de juicio y conocimiento acumulado, sin olvidar que en ocasiones pueden ser equívocos.

Sería inviable enumerar los trabajos en los que los inventarios vertebran su investigación. El conocimiento exhaustivo de las fuentes y documentos son guía fundamental en su tenaz seguimiento del recorrido histórico de cada obra. Sin embargo, hay que destacar su capacidad para no dejarse atrapar por el dato o la cita cuando la realidad material le obliga a revisar su credibilidad. Un ejemplo es el estudio del retablo de Fuensaldaña, que a decir de Antonio Palomino es de lo mejor del pincel de Rubens en España, y Díaz Padrón rectificó a la mano de Thomas Willeboirts Bosschaert perfilando el conocimiento de ambos pintores¹⁹.

Son más los casos en que las fuentes apoyan lo que indica el conocimiento del estilo y la técnica del maestro. Así es en el *San Juan Bautista* de Rubens que cita Pacheco como encargo del duque de Maqueda, y ha podido ser localizado en el convento de carmelitas de Boadilla del Monte²⁰.

En ocasiones advierte transformaciones ajenas al pintor que pueden enmascarar la identidad de las pinturas. Algo que explica el desajuste entre el dato documental y la realidad material que había dificultado la

tríptico de Nava-Grimón, la Piedad de Los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 62, (2016), pp. 1-14.

¹⁷ Matías Díaz Padrón, "Un retable inédit de Hendrik van Balen aux Iles Canaries" [conferencia], Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art = Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis, 55, (1986), p. 215; Matías Díaz Padrón, "Heindrich Van Balen, pintor de Cámara de la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia y maestro de Van Dyck, en las Islas Canarias", en IV Centenario del ataque de Van der Does a las Palmas de Gran Canaria. Coloquio Internacional 1580-1648, coord. Antonio de Béthencourt Massieu (Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999).
¹⁸ Díaz Padrón, Pedro Pablo Rubens; Matías Díaz Padrón, "Rubens en la patria de Calderón: pintores,

¹⁸ Díaz Padrón, *Pedro Pablo Rubens*; Matías Díaz Padrón, "Rubens en la patria de Calderón: pintores, preceptistas, poetas y un alférez del ejército de Flandes", *Goya. Revista de arte*, 161-162 (1981), pp. 298-305; Díaz Padrón, *El siglo de Rubens*; Díaz Padrón, *Escritos sobre Rubens*.

 ¹⁹ Matías Díaz Padrón, "Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor en Fuensaldaña: Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo", *Archivo Español de Arte*, 178, XLV, (1972), pp. 83-102.
 ²⁰ Díaz Padrón et al., *Rubens en Madrid*, pp. 62-74.

identificación de la *Inmaculada* de Rubens del Alcázar de Madrid. Una pintura bien documentada en el siglo XVII, como lienzo en arco de medio punto en la capilla del Alcázar de Madrid, y que al paso del tiempo se dio por perdida porque la transformación del lienzo había llevado a suponerla copia de Erasmus Quellinus en los antiguos catálogos del museo del Prado²¹. Díaz Padrón traza un seguimiento de los avatares de su historia externa que explica la adaptación del formato de medio punto a rectangular en el mismo siglo XVII, al trasladarse al monasterio de El Escorial por deseo de Felipe IV e intervención de Velázquez.

Los acontecimientos históricos siguientes habían dado una justificación errónea a la pérdida de esta pintura, hasta que la investigación de Díaz Padrón aportó luz a los hechos. No es el único caso en el que la utilización de pinturas del Alcázar de Madrid para adornar las estancias de El Escorial, y los posteriores movimientos durante la invasión del ejército napoleónico, provocaron dar por perdidas piezas que sin embargo permanecieron en otros destinos. Sus investigaciones llevaron a la identificación de otras importantes pinturas como la *Adúltera* de Van Dyck, en la VOT de Madrid y la *Virgen y el Niño con los Pecadores arrepentidos* de Van Dyck, en los fondos en la Real Academia de San Fernando de Madrid²².

El conocimiento de la realidad material de la pintura, y el dominio de cuestiones técnicas en los procesos de restauración, le han permitido rescatar pinturas del olvido, como una versión del retrato de Rubens del *Archiduque Alberto de Austria*²³. Esta pintura fue transformada por razones de gusto, ocultando los fondos de terciopelo rojo propios de Rubens que testimoniaban los grabados. Un caso similar es el estudio del retrato de una joven de medio cuerpo que pudo identificar como fragmento de una composición perdida de *La Reina Tomiris* de Rubens²⁴.

Aúna las premisas antes descritas con una base de conocimiento de los anteriores periodos de la historia del arte que le permite discernir las fuentes de inspiración en la antigüedad y su pervivencia o transformación, así como su proyección a las etapas posteriores de la historia. Mediante el estudio de las pinturas y su divulgación en grabados, analiza la influencia del arte flamenco en otras escuelas centrándose especialmente en la española. Es un capítulo de su extensa tesis doctoral que desarrolla en estudios posteriores, y que ha podido llevar a interesantes conclusiones para el conocimiento de las fuentes de inspiración de los pintores españoles. Especial atención presta en sus trabajos a la influencia de la pintura flamenca en Velázquez, por vía del grabado y en especial la derivada de su relación personal con Rubens²⁵,

²² Díaz Padrón, Van Dyck en España, pp. 244-249 y 228-235.

_

²¹ Matías Díaz Padrón, "Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: La Inmaculada del Marqués de Leganés", Archivo Español de Arte, 157, XL, (1967), pp. 1-13

²³ Matías Díaz Padrón con la colaboración de Magdala García Sánchez de la Barreda, *Peter Paul Rubens. El archiduque Alberto de Austria. El medio, el espacio y el tiempo,* (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2013).

[.] ²⁴ Matías Díaz Padrón, *La joven reina Tomiris. Peter Paul Rubens,* (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2016).

²⁵ Díaz Padrón, "Sugestiones e Influencias", pp. 347-360; Díaz Padrón et al., *Rubens en Madrid*, pp. 6-8, 42, 62 y 82.

y también con la obra que de Van Dyck llega a España²⁶. Sobre el influjo de la pintura flamenca en España distingue el que se genera por medio de grabados y el ejercido por la visión directa de la pintura. Esta diferenciación es posible advirtiendo la huella en la técnica y el colorido, sin olvidar el seguimiento de la trayectoria física de las pinturas en las colecciones que determinan la posibilidad del conocimiento directo de las pinturas flamencas a determinados pintores españoles. El prestigio y la fuerza de la escuela flamenca tuvo tal huella en la pintura española que con frecuencia se han confundido nombres y escuelas. Estas influencias y muchas atribuciones confusas han podido ser resueltas en sus artículos y abierto el camino para investigaciones futuras.

Este breve recorrido por una limitada muestra de sus investigaciones, bien conocidas de los especialistas, pretende llamar la atención de las nuevas generaciones y animar a adentrarse en su basta bibliografía. Somos conscientes que faltan por citar otros ámbitos de la historia del arte trabajados por Díaz Padrón con aportaciones fundamentales, como es la pintura española del siglo XVI, o la pintura de gabinetes, incluso no desdeñables apuntes sobre pintura contemporánea. En fin, esta imperfecta panorámica sólo aspira a hacer memoria de un gran legado que merece explorarse con atención pues tiene aún mucho que ofrecer.

²⁶ Díaz Padrón, Van Dyck en España, pp. 190-196.

1. Escuela flamenca

Siglo XV:

1983: "Dos pinturas de Colijn de Coter y Scipione Pulzone identificadas en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza", en Homenaje al prof. Martín Almagro Basch, (Madrid: Ministerio de Cultura, 4, 1983), pp. 161-166.

1990: "Una tabla procedente de la colección Thyssen-Bornemisza restituida a Juan de Flandes", Goya. Revista de arte, 215, (1990), pp.258-263.

2020: "Jan van Eyck: Los Arnolfini y Las Meninas", *Tendencias del mercado del arte,* 131, (2020) pp. 90-92.

Siglo XVI:

1963: "Una tabla de Jan De Hemessen en el Museo Provincial de Toledo", *Arte Español*, XXV, primer fascículo, (1963), pp. 69-72.

1968: "Un *Juicio Final* inédito de Jacques de Backer", *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-2, (1968), pp. 39-45.

1979: "Una Coronación de la Virgen de Pieter Aertsen en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla", *Archivo español de arte,* 207, LII, (1979), pp.329-338.

1979: "Varios pintores flamencos: Hemessen, Scorel, Pietro di Lignis, G. Crayer y B. Beschey", *Archivo* español de arte, 206, LII, (1979), pp.105-124.

1980: "Nuevas pinturas del Maestro de las Medias Figuras", Archivo español de arte, 210, LIII, (1980), pp.169-184.

1980: "Nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo", *Goya*. *Revista de arte*, 159, (1980), pp. 130-139.

1980: "La obra de Pedro Brueghel el Joven en España", *Archivo español de arte*, 211, LIII, (1980), pp. 289-318.

1980: "Un retrato de Adrian Thomasz Key identificado", *Archivo español de arte,* 211, LIII, (1980), pp. 381-382.

1980: "Un tríptico inédito del Maestro del Hijo Pródigo en el Museo de Pontevedra", *Boletín del Museo del Prado*, 4, 2, (1980), pp. 5-10.

1981: "Dos nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo", Archivo español de arte, 215, LIV, (1981), pp. 369-373.

1981: "Nuevas pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas", Archivo español de arte, 215, LIV, (1981), pp. 364-368.

1981: "Un San Jerónimo de Jan Metsys atribuido a Jan van Hemessen en el Museo Camón Aznar de Zaragoza", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 6-7, (1981), pp. 46-55.

1981-1984: "Identificación de pinturas de Marcelus algunas Coffermans", Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1-3, (1981-1984), pp. 33-62.

1982: "Pintores Flamencos del XVI: Tablas del Maestro de las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile. Y un Juicio Final de Michel Coxcie", Archivo español de arte, 219, LV, (1982), pp. 273-286.

1982: "Una tabla de la Circuncisión de Jesús de Cornelis van Cleve en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 9, 3, (1982), pp. 157-162.

1982: "Tres lienzos de Martin de Vos, identificados en el Consejo de Estado y en la colección Osuna", Boletín del Museo del Prado, 7, 3, (1982), pp. 3-10.

1982: "Una Virgen de la Humildad, de Cornelis van Cleve", Goya. Revista de arte, 167-168, (1982), pp. 270-273.

1983: "Una tabla del Maestro del Papagayo atribuida a Heinrick Aldegrever en el Museo del Prado", Boletín del Museo del Prado, 11, 4, (1983), pp. 97-103.

1984: "Algunas pinturas inéditas de Crispin van den Broeck en España. (Un homólogo del Greco en los Países Bajos)", en *El Greco: Italy and Spain,* eds. Jonathan Brown y José Manuel Pita Andrade, *Studies in the History or Art,* 13, *Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Series II* (Washington: National Gallery of Art, 1984), pp. 77-82.

1984: "Una *Deposición* inédita de Jan van Hemessen en el Museo de Bellas Artes de Sevilla", *Boletín Museo Instituto Camón Aznar*, 16, (1984), pp. 27-32.

1984 - y Aída Padrón Mérida: "Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVI en España", *Archivo español de arte*, 228, LVII, (1984), pp. 337-356.

1984: "Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras", *Archivo español de arte*, 227, LVII, (1984), pp. 257-276.

1984: "Una pintura de Pierre Pourbus atribuida a Bernaert de Ryckere en la Iglesia de Saint Martin de Courtrai", Archivo español de arte, 226, (1984), pp. 185-188.

1984: "Seis paisajes inéditos de Abel Grimmer en depósitos del Museo del Prado", Boletín del Museo del Prado, 15, 5, (1984), pp. 172-179.

1984: "Una tabla de Jan Vermeyen identificada en el Museo del Prado", Boletín del Museo del Prado, 14, 5, (1984), pp. 109-112.

1984: "Una tabla de Marcelus Coffermans en el Museo Municipal de Mataró", Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, L, (1984), pp. 425-427.

1984: "Tres lienzos de las Artes Liberales de Jacques Adriaensz Backer en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", en Estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos (San Lorenzo de El Escorial: Real Monasterio-Palacio de El Escorial, 1984), pp. 261-270.

1985: "L'art des Pays-Bas méridionaux et de l'Espagne aux XVI et XVII siècles. Influences et relations" en Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges, 1500-1700. Europalia 85 España, coms. con Ignace Vandevivere (Bruselas: Palais des beaux-arts, 1, 1985), pp. 297-332

1985: "Dos pinturas de Michel Coxcie", *Archivo de arte valenciano*, LXVI, (1985), pp. 36-38.

1985: "Dos tablas de Joachim Beuckelaer en colecciones madrileñas", Boletín del Museo Instituto Camón Aznar, 19, (1985), pp. 51-60.

1985: Pierre Pourbus el Viejo, (Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Cultura y Deportes, 1985).

1985 : Splendeurs d`Espagne et les Villes Belges, 1500-1700. Europalia 85 España, [catálogo], coms. con Ignace Vandevivere, (Bruselas: Palais des beaux-arts, 2, 1985).

1985: "Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus el viejo, identificadas en la Iglesia de Santo Domingo de la isla de La Palma (Islas Canarias)", Anuario de Estudios Atlánticos, 31, (1985), pp. 537-551.

1986: "Dos tablas de Joachim Beuckelaer y de Maerten van Heemskerk en colecciones españolas", Archivo español de arte, 236, LIX, (1986), pp. 412-415.

1986: "Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida del Museo de Bellas Artes de Bilbao", Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 62, (1986), pp.155-160.

1986: "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense: El Camino del Calvario", Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 63, (1986), pp. 99-104.

1987: "Una *Piedad* del Maestro del Hijo Pródigo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, 27, (1987), pp. 91-96.

1988: "Una tercera réplica del Suicidio de Lucrecia del Maestro del Papagayo, del Museo del Prado atribuida a Lucas Cranach", Boletín del Museo del Prado, 25-27, 9, (1988), pp. 29-32.

1989: "Algunas tablas del Maestro del Hijo Pródigo en colecciones extranjeras", Goya. Revista de arte, 210, (1989), pp. 322-326.

1989- A. Balis, C. Van de Velde y H. Vlighe: Introducción general y estudios en *La Pintura flamenca en el Prado*, (Amberes: Fonds Mercator,1989).

1989: "Una tabla del Maestro de las Medias Figuras atribuida a Ambrosio Benson en la Galería Phillips de Londres", Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 69, (1989), pp. 169-178.

1989: "Una tercera réplica de la Adoración de los Pastores, de Roland de Mois, del retablo de Fitero y Museo de Bellas Artes de Zaragoza", Boletín del Museo Instituto "Camón Aznar", 37, (1989), pp. 5-10.

1993 - y Mercedes Royo-Villanova: "Una crucifixión de Louis de Caulery en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 32, 14, (1993), pp. 41-52.

1993: "El Retrato de familia de W. Key" en *Un Mecenas póstumo. El legado de Villaescusa. Adquisiciones 1992-1994*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), pp. 48-51.

1993: "Significación y legado del paisaje flamenco en los siglos XVI y XVII", en *Los paisajes del Prado,* (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 1993) pp. 105-126.

2003: "Una crucifixión inédita de Gillis Mostaert", *Galería Antiqvaria*, 212, (2003), pp. 50-53.

2004: "Las misericordias de Jeronimus Francken II", *Galería Antiqvaria*, 233, (2004), p. 66-69. 2005: "Tres pinturas flamencas identificadas en Méjico", *BSAA arte*, LXXI, (2005), pp. 163-174.

2006: "Marcellus Coffermans: Tríptico con el camino del calvario, Jesús clavado en la cruz y el Descendimiento", en *La Llum de les Imatges, La Faz de la Eternidad,* (Alicante: Basílica de Santa María, 2006) pp. 200-221, cat. n.º 44.

2006: "Una Natividad atribuida a Jacob de Backer y restituida a Vicente Sellaer", *Archivo español* de arte, 314, LXXXIX, (2006), p. 187-190.

2006: "Una tabla de la Virgen con el Niño San Juanito y Niño Peregrino del Maestro del Hijo Pródigo con atribución a Vicente Sellaer", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XCVIII, (2006), pp. 169-176.

2008: "Un triptyque inédit de Pierre Pourbus La Passion du Christ' dans la cathédrale de Soria (Espagna)", Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art = Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, 77, (2008), pp. 75-89.

2009: "Pourbus y la tradición de los primitivos flamencos", *Ars Magazine,* 4, (2009), pp. 52-65. 2010: "Un tríptico identificado de Adriaen Thomasz Key atribuido a Antonio Moro en España", *Archivo español de arte,* 329, LXXXIII, (2010), pp. 68-75.

2013: "Lambert Lombard, pintor del Adelantado don Cristóbal del Castillo", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 61, (2013), pp. 1-22.

2014: "Pierre Pourbus: Nuestra Señora de Montserrat en la iglesia de Los Sauces (La Palma)", en Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado, ed. Carlos Rodríguez Morales, (Instituto de Estudios Canarios: La Laguna, 2014), pp. 151-170.

2014: "El tríptico de Nuestra Señora de la Nieves, en Agaete", en Joos van Cleve y el tríptico de la Virgen de las Nieves en Agaete, ed. Francisco Galante Gómez, (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2014), pp. 21-26.

2015: "¿Tiziano o Willem Key?: El retrato del duque de Alba del Palacio de Liria", *Tendencias del mercado del arte,* 82, (2015), pp. 68-70.

2015: "La Virgen y el Niño con San Juanito y el Niño Peregrino", *Tendencias del mercado del arte*, 79, (2015), pp. 80-81.

2016: "El Bosco en la perspectiva de su exposición", *Tendencias del mercado del arte,* 95, (2016), pp. 108-109.

2016: "El Bosco y la Mesa de los Pecados Capitales", Tendencias del Mercado del Arte, 97, (2016), pp. 86-88.

2016: "Trois panneaux de Sainte Marie-Madeleine méditant réattribués au Maître au Perroquet", Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie, XXXVIII, (2016), pp. 85-92.

2019: "El *Tríptico de los santos Juanes* de Pierre Pourbus en el Museo del Prado. I", *Tendencias del mercado del arte,* 122, (2019), pp. 88-90.

2019: "El Tríptico de los santos Juanes de Pierre Pourbus en el Museo del Prado. II. Iconografía", *Tendencias del mercado del arte,* 123, (2019), pp. 84-86.

2020: "La Virgen y el Niño en la huida a Egipto de Paul Coecke van Aelst", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 8, (2020), pp. 61-71.

Siglo XVII:

1963-1967: "Un lienzo de Jordaens atribuido a Gowi en el Museo del Prado: *La caída de los Gigantes", Arte Español*, XXV, segundo fascículo, (1963-1967), pp. 104-107.

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

1964: "El dibujo del *Pequeño Juicio Final* de Rubens, en la Academia de San Fernando", *Archivo español de arte*, 146, (1964), pp. 203-206.

1965: "Algunos retratos más de Gaspar de Crayer", *Archivo español de arte*, 152, XXXVIII, (1965), pp. 291-299.

1965: "Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austrias", *Archivo español de arte,* 151, XXXVIII, (1965), pp. 229-244.

1966: "Dos dibujos de Van Dyck y Van Thulden en la Real Academia de San Fernando", *Archivo español de arte*, 154, XXXIX, (1966), pp.197-200.

1966: "Un lienzo de Hendrick van Balen en la Academia de San Carlos, de Méjico", *Archivo español de arte,* 154, XXXIX, (1966), pp.159-162.

1967: "Dos pinturas inéditas de Van Dyck en colecciones madrileñas: La Santa Cena y La mujer adúltera", *Archivo español de arte,* 159, XL, (1967), pp. 215-237.

1967: "Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: *La Inmaculada* del Marqués de Leganés", *Archivo español de arte*, 157, XL, (1967), pp. 1-13.

1968: "Gaspar de Crayer en el Monasterio de San Francisco de Burgos", *Archivo español de arte,* 161, XLI, (1968), pp.17-27.

1968: "Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVII fuera de España", Archivo español de arte, 161, XLI, (1968), pp.237-243.

1968: "Pinturas flamenca del siglo XVII en las Islas Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 14, (1968), pp. 665-671.

1969: "Un lienzo de Erasmo Quellinus en el Museo del Prado Psiquis y el Amor dormido", Revue Belge d'Archéologie et d' Histoire de l'Art, 1-4, XXXVIII, (1969), pp. 99-105.

1969: "Un retrato inédito de Abraham van Dyck", *Archivo español de arte,* 166, XLII, (1969), p. 207.

1970: "La Cacería de venados de Rubens para el Ochavo del Alcázar en Méjico", Archivo español de arte, 70, XLIII, (1970), pp.131-150.

1972: "Dos nuevas pinturas de Rubens y Van Dyck identificadas en España: San Pedro y una segunda réplica a la Adúltera", Archivo español de arte, 180, XLV, (1972), pp. 335-346.

1972: "Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor en Fuensaldaña: Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo", *Archivo* español de arte, 178, XLV, (1972), pp. 83-102.

1973: "Una guirnalda de Nicolás Veerendael en el Museo del Prado", *Archivo español de arte,* 181, XLVI, (1973), pp.76-77.

1973: "Un paisaje restituido a Cornelis Decker en el Museo del Prado", *Archivo español de arte*, 181, XLVI, (1973), pp. 75-76.

1974-1980: "Una Piedad de Jacobo Jordaens en la Iglesia de San Alberto de Sevilla", Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique = Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1-3, (1974-1980), pp. 199-205.

1974: "Una *Piedad* de Van Dyck atribuida a Rubens en el Museo del Prado", *Archivo español de arte,* 186, XLVII, (1974), pp. 149-155.

1975: Catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII, 2 vols. (Madrid: Museo del Prado, 1975).

1975: "Dos lienzos de Joost de Momper atribuidos a Jan Brueghel en el Museo del Prado", *Archivo español de arte*, 190-191, XLVIII, (1975), pp. 270-274.

1975: "Frans Francken II en la Catedral de Sevilla. Algunas consideraciones de su obra en España", Goya. Revista de arte, 129, (1975), pp.168-175.

1975: Maîtres flamands du dixseptième siècle du Prado et des collections privées espagnoles. (Bruselas: Musees Royaux des Beaux-arts de Belgique, 1975).

1975: "Simón de Vos en la Catedral de Sevilla", Archivo español de

arte, 192, XLVIII, (1975), pp. 397-401.

1976: La Pintura flamenca del siglo XVII en España, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 1976).

1977: Dibujos de Rubens en el Museo del Prado, Studia Rubeniana, I, (Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977).

1977: "Obras de Guillaume van Herp en España I", Archivo español de arte, 200, L, (1977), pp. 361-382.

1977: Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición Homenaje, (Madrid: Palacio de Velázquez, 1977).

1978: "Algunas fuentes para composiciones de Rubens", *Archivo español de arte,* 189, LI, (1978), pp. 126-128.

1978: "La obra de Pierre van Lint en España", Goya. Revista de arte, 145, (1978), pp. 2-19.

1978: "Obras de Guillaume van Herp en España II*", Archivo español de arte,* 201, LI, (1978), pp.1-28.

1978: "Pedro Pablo Rubens en la exposición homenaje a su IV centenario", *Bellas Artes*, 59, (1978), pp.3-10.

1979: "Un retrato ecuestre de don Diego de Messia, de Pierre Snayers, y un San Pedro Penitente, de Gerard Seghers, en Castres y la Catedral de Sevilla", *Goya. Revista* de arte, 152, (1979), pp. 78-82.

1979: "Varios pintores flamencos: Van Hemessen, Scorel, Pietro di Lignis, G. Crayer y B. Beschey", Archivo español de arte, 206, LII, (1979), pp.105-124.

1980: "Anotación a tres guirnaldas de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán y Galería del Palacio Pitti", Archivo español de arte, 210, LIII, (1980), pp. 203-207.

1980: "Un dibujo inédito de Sebastian Vranckx en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 3, I, (1980), pp.155-158.

1980: "Dos bocetos de Thomas Willeboirts Bosschaert y de Gerard Seghers atribuidos a Van Dyck en el Museo de Picardie y colección Koetser", Archivo español de arte, 209, LIII, (1980), pp. 19-26.

1980: "Un paisaje de Joost de Momper inédito en el Banco Urquijo", *Archivo español de arte,* 209, LIII, (1980), pp.118-119.

1980: "Rubens en la patria de Calderón: pintores, preceptistas, poetas y un alférez del ejército de Flandes", Goya. Revista de arte, 161-162, (1981), pp. 298-305.

1981-1982: "La pintura en la época de Calderón", en *El Arte en la época de Calderón*, (Madrid: Palacio de Velázquez, 1981-1982), pp. 28-34.

1981: "Un paisaje de L.J. de Vadder en la colección Pastrana", *Archivo español de arte*, 216, LIV, (1981), pp. 454-455.

1981: "Precisiones y adiciones a la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo de San Carlos de Méjico", *Archivo español de arte,* 213, LIV, (1981), pp. 61-76.

1981: "Una réplica inédita de La Emperatriz María de Hungría, de Frans Luyc en la Embajada de España en Buenos Aires", *Boletín*

del Museo del Prado, 6, 2, (1981), pp. 167-172.

1982: "Cinco paisajes de cuatro extraños paisajistas del siglo de Rubens en colecciones españolas", *Archivo español de arte,* 220, LV, (1982), pp. 375-381.

1982: "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias", Archivo español de arte, 218, LV, (1982), pp.129-142.

1982: "Un lienzo de Cornelis de Vos identificado en el Museo del Prado: Apolo y Dafne", Boletín del Museo del Prado, 8, 3, (1982), pp. 87-92. 1982: "Nuevas pinturas de Guillaume Van Herp identificadas", en Miscelánea de Arte, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982), pp. 168-170.

1982 – y Aída Padrón Mérida: "Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo", *Goya. Revista de arte*, 169 -171, (1982), pp. 59-67.

1982: "Tres bodegones identificados de Juan van der Hamen, Felipe Ramírez y Francisco Ykens", *Archivo español de arte,* 220, LV, (1982), pp. 382-385.

1983: "Una Adoración de los Reyes de Hendrick Van Balen en la Embajada de España en París", Boletín del Museo del Prado, 10, 4, (1983), pp. 37-38.

1983: "Una Alegoría de la Música de Jean Boeckhorst atribuida a Gaspar de Crayer", *Archivo español* de arte, 222, LVI, (1983), pp. 150-151.

1983: "Una tabla de Christophe van der Lamen atribuida a Palamedes en el Museo de Bellas Artes de Burdeos", Archivo español de arte, 223, LVI, (1983), pp. 270-272. 1983: "Un lienzo de Jan Boeckhorst en la colección de los Condes de Schönborn", Archivo español de arte, 223, LVI, (1983), pp. 272-274.

1983: "Una serie inédita de la vida de Jesús y María de Pieter van Lint en Madrid", *Archivo español de arte*, 224, LVI, (1983), pp. 400-405.

1983: "Dos paisajes restituidos a Isaac van Oosten en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 12, 6, (1983), pp. 153-155.

1984: "Una Adoración de los Reyes de Hendrick van Balen atribuida a Frans Francken II en la Universidad de Göttinga", Archivo español de arte, 227, LVII, (1984), pp. 326-328.

1985: "L'art des Pays-Bas méridionaux et de l'Espagne aux XVI et XVII siècles. Influences et relations" en Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges, 1500-1700. Europalia 85 España, coms. junto a Ignace Vandevivere (Bruselas: Palais des beaux-arts, 1, 1985), pp. 297-332.

1985: "Un lienzo de Gerard Seghers atribuido a Rubens en la Casa de Alba", *Archivo español de* arte, 230, LVIII, (1985), pp. 108-114.

1985: "Un lienzo de Thomas Willeboirts Boschaert identificado en la Galería Narodni de Praga", *Goya. Revista de arte*, 185, (1985), pp. 290-292.

1985: "Una nueva tabla de Christophe van der Lamen en el Museo del Prado", Boletín del Museo del Prado, 17, 6, (1985), pp. 83-86.

1985 : Splendeurs d`Espagne et les Villes Belges, 1500-1700. Europalia 85 España, 1985 : Splendeurs d`Espagne et les Villes Belges, 1500-1700. Europalia 85 España, [catálogo], coms. con Ignace Vandevivere, (Bruselas: Palais des beaux-arts, 2, 1985).

1986: "Dos lienzos de Jan de Momper en colecciones madrileñas", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 52, (1986), pp. 477-479.

1986: "Un lienzo de Pierre van Lint atribuido a P. De Laer en Londres", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 52, (1986), pp. 479-481.

1986: "Nuevas pinturas de Cornelio de Vos identificadas en colecciones españolas y extranjeras", *Archivo español de arte,* 234, LIX, (1986), pp. 121-146.

1986: "Una réplica de la Santa Cena de Francken en la colección Schmidt en Westfalia. La Haya", Archivo español de arte, 236, LIX, (1986), pp. 410-415.

1986: "Un retable inédit de Hendrik van Balen aux Iles Canaries" [conferencia, Bruselas, 1985], Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art = Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis, 55, (1986), p. 215.

1987 – y Mercedes Royo-Villanova: "Un lienzo de Cornelis de Heem atribuido a Jan Davidsz de Heem en el Museo del Prado", Boletín del Museo del Prado, 23, 8, (1987), pp. 109-116.

1987: "Tiziano y Rubens en los preceptistas y viajeros españoles. *Adán y Eva* y *El rapto de Europa"*, en *Rubens copista de Tiziano*. Madrid, coord. Manuela Mena Marques, (Madrid: Museo del Prado, 1987) pp. 47-62.

1987: "Tres pinturas de Cornelio Schut el Joven en colecciones madrileñas", *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística,* 214, 70, (1987), pp. 205-210.

1988: "Nuevas pinturas de satélites de Rubens inéditas o mal atribuidas, en colecciones españolas y extranjeras: van Lint, van Herp, Th. W. Bosschaert y van Balen", Archivo español de arte, 241, LXI, (1988), pp. 1-12.

1989 – y Aída Padrón Mérida: "Catálogo de Pinturas" en Fundación Carlos de Amberes. 1594-1989, (Madrid: Real Diputación San Andrés de los Flamencos, 1989), pp. 49-125.

1989- A. Balis, C. Van de Velde y H. Vlighe: Introducción general y estudios en *La Pintura flamenca en el Prado,* (Amberes: Fonds Mercator, 1989).

1989: "Un lienzo inédito de Gaspar de Crayer en la Pinacoteca de Múnich: Hércules entre el Vicio y la Virtud", Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 68, (1989), pp. 45-58.

1989: "La Piedad (Lamentación sobre Cristo muerto) de Van Dyck en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", Anuario: estudios - crónicas = Urtekaria: asterlanak - albistak, (1989), pp. 41-54.

1990: "Dos bodegones inéditos de Juan van der Hamen en el castillo de Pedraza", Archivo español de arte, 252, LXIII, (1990), pp. 652-655.

1990: "Une Annonciation inédite de Jan Erasmo Quellinus à Madrid", Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, (1990), pp. 295-301.

1990: "Gaspar de Crayer y Velázquez bajo la sombra de los Austrias", *Galería Antiquaria*, 75, (1990), pp. 14-21.

1990: "Un lienzo inédito de G. Van Herp en la Pinacoteca de Múnich", *Archivo español de arte,* 249, LXIII, (1990), pp. 97-99.

1990: "Un lienzo polémico de *la Virgen y Santa Rosalía de Palermo* de Juan Bautista de Wael", *Anuario del Departamento de Historia y*

Teoría del Arte, 2, (1990), pp. 213-216.

1990: "El proyecto de Rubens para la Torre de la Parada"; "Psique", en Rubens, Dédalo y el Minotauro. Recuperación de la tabla del Museo de Bellas Artes de A Coruña, (A Coruña: Museo de Bellas Artes, 1990), pp. 23-50 y pp. 71-72.

1991: "Un paisaje inédito de Ambrosio Brueghel", Archivo español de arte, 254, LXIV, (1991), pp. 202-203.

1991: "Una tercera réplica del San Pedro de Gerard Seghers del Museo de Castres", Archivo español de arte, 256, LXIV, (1991), pp. 537-538.

1991: "Tres nuevos lienzos de Jan de Momper en colecciones de Barcelona y Roma", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 57, (1991), pp. 487-489.

1992 – y Mercedes Royo Villanova: David Teniers, Jan Brueghel y Los gabinetes de pinturas, (Madrid: Museo del Prado, 1992).

1992: "Rubens" en *Veinte* biografías de Pintores, ed. Javier Portús, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 1992).

1993: "Influencia de Van Dyck en Carreño, Cerezo y Crayer", *Galería Antiqvaria*, 109, (1993), pp. 32-37. 1993: "Significación y legado del paisaje flamenco en los siglos XVI y XVII", en *Los paisajes del Prado*, eds. Francisco Calvo Serraller et al,

(Madrid: Nerea, 1993) pp. 105-126.

1993: "Una tabla de la Predicación de San Juan Bautista, de H. Van Balen atribuida a Adam van Noort, en la colección Hartveld (Nueva York)", Archivo español de arte, 264, LXVI, (1993), pp. 408-410.

1995 – con la colaboración de Aída Padrón Mérida: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, 3 vols., (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1995).

1998 – y Aída Padrón Mérida: Rubens y su siglo, (México: Museo Nacional de San Carlos, 1998).

1998: "Las Tres Gracias", en Las Tres Gracias de Rubens. Estudio técnico y restauración, (Madrid: Museo del Prado, 1998), pp. 19-24.

1999: "Dos cobres de Joanna Vergouwen en el Museo de San Carlos de Méjico", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 65, (1999), pp. 329-331.

1999: "Dos cobres de Victor Wolfvoet en el Museo San Carlos de Méjico", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 65, (1999), pp. 323-328.

1999: "Heindrich Van Balen, pintor de Cámara de la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia y maestro de Van Dyck, en las Islas Canarias" en IV Centenario del ataque de Van der Does a las Palmas de Gran Canaria. Coloquio Internacional 1580-1648, coord. Antonio de

Béthencourt Massieu, (Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999) pp. 695-718.

1999: "Un lienzo de los sentidos de Jean Cossiers", *Archivo español de arte*, 288, LXXII, (1999), pp. 555-557.

1999: "Un lienzo de *Santa Catalina de Siena* de Vicente Maló*", Archivo español de arte,* 288, LXXII, (1999), pp. 558-560.

1999 – y Aída Padrón Mérida: Rubens e il sui secolo, (Ferrara: Galleria Cívica d'Art Moderna, 1999).

2000: "El lienzo de *Vertumno y Pomona* de Rubens del cuarto bajo de verano del Alcázar de Madrid", *Archivo español de arte*, 291, LXXIII, (2000), pp. 268-277.

2000: "Un lienzo de los *Evangelistas* de A. Wolffort atribuido a P. Van Mol", *Galería Antiqvaria*, 180, (2000), p. 104-105.

2001 – J.J. Grau y J. Estapé: "Breast cancer in Rubens paintings", *Breast Cancer Research and Treatment*, 89-93, 68, (2001), pp. 89-93.

2001: "Un lienzo de Erasmus Quellinus en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya. Revista de arte,* 280, (2001), pp. 46-48.

2003: "Un cobre de Willem van Herp con *El sueño del patricio Juan y su esposa* del templo de la Virgen de las Nieves", *Archivo español de* arte, 301, LXXVI, (2003), pp. 83-88.

2003 - en colaboración con Jahel Sanzsalazar, Ana Diéguez-Rodríguez y María del Mar Doval: "El triunfo del mar", "Naturaleza muerta con figuras", "Naturaleza muerta", "Historia y mitología", "Pintura de género", "Gabinetes de interior", "Paisajes" en El triunfo del mar. Las riquezas marinas en la pintura europea del siglo XVII, (Madrid: Ministerio de Agricultura y Pesca, F.R.O.M., 2003), pp. 13-31, y 32-342.

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

2004 – con la colaboración de Jahel Sanzsalzar y Sirga de la Pisa: Sansón y el León. Peter Paul Rubens, (Madrid: Ediciones El Viso, 2004).

2004: "El tercer *Rapto de Europa* de Cornelis Schut", *Goya. Revista de arte*, 299, (2004). pp. 80-84.

2004: "Tres paisajes flamencos del siglo XVII en colecciones madrileñas: Joos de Momper, Jan Brueghel I, y Jan Wildens", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69, (2004), pp. 373-382.

2005: "El boceto de la Inmaculada Concepción de Thomas Willeboirts Bosschaert del Museo de Valladolid, identificado en la Johannesburg Art Gallery", Boletín del Seminario de Estudios de Arte, 71, (2005), pp. 259-274.

2005: "Una correcta atribución. *Los cinco Dolores de la Virgen* de Marco Antonio Garibaldo", *Galería Antigvaria*, 236, (2005), pp. 60-61.

2005: "Una nueva obra de Thomas Willeboirts Bosschaert: *San Francisco y el ángel músico"*, *BSAA Arte*, 71, (2005), pp. 349-356.

2005: "Una nueva Visitación de la Virgen de Peter Paul Rubens", Cuadernos de Arte e Iconografía, 28, 14, (2005), pp. 255-280.

2005: "Un retrato de un Monje Agustino con atribución a Van Dyck y restituido a Peter Thijs", *Goya*. *Revista de arte*, 307-308, (2005), pp. 261-264.

2005: "El retrato del obispo Jan Malderus de Van Dyck identificado en la antigua colección del marqués del Carpio", *Archivo español de arte*, 312, LXXVIII, (2005), pp. 413-438.

2005: "Tres pinturas flamencas identificadas en Méjico", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte,* 71, (2005), pp. 163-173.

2005 – con la colaboración de Jahel Sanzsalazar: *La Visitación de la Virgen. Peter Paul Rubens,* (Madrid, Tf Artes Gráf, 2005).

2006-2007: "Un Van Dyck de España en la corona de Inglaterra: adiciones y precisiones a *San Martín partiendo su capa* del palacio de Windsor", *BSSA arte*, 72-73, (2006-2007), pp. 159-175.

2006: "La continencia de Escipión de Van Dyck del Alcázar de Madrid, identificada en la Christ Church de Oxford". Goya. Revista de arte, 311, (2006), pp. 85-94.

2006: "Nueva atribución a Frans Luyck. *Retrato de María de Hungría"*, *Galería Antiqvaria*, 253, (2006), pp. 50-53.

2006: "Obra de Erasmo Quellinus. Una Bacanal de niños y sátiros con Baco", *Galería Antiqvaria*, 249, (2006), pp. 52-54.

2006: "Obras de Gillis van Tilborgh. Un paisaje con figuras inédito", Galería Antiqvaria, 255, (2006), pp. 44-47.

2006: "Tres cobres restituidos a Victor Wolfvoet, el más fiel seguidor de Rubens" *Archivo español de arte*, 316, LXXIX, (2006), pp. 403-411.

2006: "Tres pinturas de tres pintores flamencos del siglo XVII: Rubens, Jordaens y Van Dyck", *Archivo español de arte*, 313, LXXIX, (2006), pp. 77-99.

2007: "Minerva y las Musas en el Helicón: una nueva pintura de Martín de Vos"", Archivo español de arte, 317, LXXX, (2007), pp. 85-88.

2007: "Un nuevo lienzo de Van Dyck restituido: *La Virgen con niño y ángeles junto a un rosal* de la Casa Ducal de Osuna", *Archivo español de arte*, 320, LXXX, (2007), pp. 440-444.

2007: "El retrato de Carlos I de Van Dyck del palacio de Summerset identificado en los fondos del Museo de El Prado", *Archivo español de arte*, 318, LXXX, (2007), pp. 127-140.

2007: "Van Dyck: *El Martirio de San Sebastián* de El Escorial, localizado en la colección Hall & Knight de Nueva York", *Goya. Revista de arte*, 316-317, (2007), pp. 45-50.

2008: "Una adoración de los Reyes de Víctor Wolfvoet en el coleccionismo madrileño", Tendencias del mercado del arte, 18, (2008), pp. 32-33.

2008: "Dos pinturas de David Ryckaert III identificadas en la colección del Marqués de Leganés: la Anunciación y la Adoración de los Reyes", *Archivo español de arte*, 321, LXXX, (2008), pp. 81-83.

2008: "Hendrick de Clerck: una serie de las Artes Liberales en el Monasterio de El Escorial y algunas anotaciones y precisiones de su obra en España", *BSAA arte*, 74, (2008), pp. 127-150.

2008: "Un lienzo de la piscina en Bethesda de Artus Wolffort con atribución a P. van Mol", Tendencias del mercado del arte, 15, (2008), pp. 60-62.

2008: "Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez", *Anales de historia del arte*, extra 1, (2008), pp. 189-212.

2008: "Rubens y satélites bajo la égida de los Austrias", en *Arte*,

poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: C.S.I.C. Instituto de Historia, 2008), pp. 233-251.

2008: "Un San Francisco orante de Juan van der Hamen atribuido a Velázquez", Archivo español de arte, 323, LXXXI, (2008), pp.307-314.

2008: "Van Dyck: La influencia del retrato del más prestigioso discípulo de Rubens en la pintura española del siglo XVII", Anuario de Estudios Atlánticos, 54, 2, (2008), pp. 229-263.

2008: "Van Dyck: Un nuevo retrato de Ambrosio Spínola identificado en España", *Archivo español de arte*, 322, LXXXI, (2008), pp. 165-173.

2009: "Un boceto de Pieter Crijnse Volmarijn recuperado del anonimato en España", *Tendencias del mercado del arte*, 27, (2009), pp. 40-41

2009: "Dos nuevas alegorías de Hendrick van Balen en el coleccionismo madrileño", *Tendencias del mercado del arte*, 25, (2009), pp. 48-50.

2009: "Un lienzo de Cristo y la Samaritana restituido a Van der Hamen con atribución a Jerónimo Jacinto de Espinosa", *Tendencias del mercado del arte*, 24, (2009), pp. 32-35.

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

2009: "El retrato de Sir Arthur Hopton y secretario del Meadows Museum restituido a Jacob van Oost", *Archivo español de arte*, 326, LXXXII, (2009), pp. 194-226.

2009: "Testimonio y legado de la guerra de Flandes en la pintura flamenca en tiempo de los Austrias", en *Arte en tiempos de guerra*, eds. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, "Biblioteca de Historia del Arte", 13, (Madrid: C.S.I.C. Instituto de Historia, 2009), pp. 171-182.

2009: Vertumno y Pomona de Rubens y los cuartos bajos de verano del Alcázar de Madrid, (Madrid: Ediciones El Viso, 2009).

2010: "Una Adoración de los Reyes Magos de Artus Wolffort rescatada del anonimato", *BSAA arte*, 76, (2010), pp. 209-214.

2010: "El bufón, la mujer y el gato de Jacob Jordanes", *Mas Arte. The World Art Magazine*, 60, (2010), pp. 20-25.

2010: "Un interesante lienzo de Gaspar de Crayer en el coleccionismo español: Reinaldo y Armida", *Mas Arte. The World Art Magazine*, 61, (2010), pp. 24-26.

2010: "Un lienzo de Van der Hamen atribuido a Abraham Janssens en la colección Gerstenmaier", Tendencias del mercado del arte, 31, (2010), pp. 38-40.

2010: "Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII", *Anales de historia del arte*, 20, (2010) pp. 125-144.

2011: "La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos. El Van Dyck del Escorial reencontrado", *Ars magazine*, 10, (2011), pp. 52-61.

2011: "Prestigio y Fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles", *Archivo español de arte*, 333, LXXXIV, (2011), pp. 41-58.

2011: "Dos lienzos identificados de Pieter Crijnse Volmarijn en el Ermitage de San Petersburgo y Galería de los Uffizi de Florencia", Archivo español de arte, 335, LXXXIV, (2011) pp. 276-282.

2011: "Un bodegón de aves y caza de Adriaen Van Utrecht y David Teniers atribuido a Frans Snyders en el Santander Central Hispano", *Tendencias del mercado del arte,* 39, (2011), pp. 90-92.

2011: "Un lienzo de *La creación de Adán* de Jacob Bouttats atribuido a Jan Brueghel II en Feriarte 2010", *Tendencias del mercado del arte,* 43, (2011), pp. 84-86.

2011: "Las huellas de Rubens en su periplo por Europa", en *El viaje y el Arte,* eds. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón García, "Biblioteca de Historia del Arte", 19, (Madrid: CSIC, 2011), pp. 33-46.

2011 – con la colaboración de Jahel Sanzsalzar, Ana Diéguez-Rodríguez y Magdala García Sánchez de la Barreda: *Ecos de Van Dyck,* com. Jose María Luzón Nogué, (Murcia-Madrid: Centro cultural Las Claras-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011).

2011: "Van Dyck: El Martirio de San Sebastián del Museo del Louvre identificado en el coleccionismo español de la galería Stanley", *BSAA arte*, 77, (2011), pp. 163-172.

2011: "La Virgen con el Niño de Van Dyck del duque de Medina de las Torres, identificada en el Monasterio de El Escorial", Reales Sitios, 189, XLVIII, (2011), pp. 4-15.

2012: "Una Andrómeda con Perseo y Pegaso en la lejanía de Victor Wolfvoet atribuida a David Teniers en la galería Christie's de Nueva York", *Tendencias del mercado del arte*, 53, (2012), pp. 92-94.

2012: "Un bodegón con cocinera de Paul de vos atribuido a Fransz Snyders en la colección Santander", *Tendencias del mercado del arte,* 52, (2012), pp. 87-89.

2012: "Una escena campesina de Gillis van Thilborgh atribuido a H. Erghel van Heenykert en la Fundación BBVA", *Tendencias del mercado del arte,* 49, (2012), pp. 58-59.

2012: "Jordaens: Sátiro tocando la flauta (La infancia de Júpiter)", Buletina = Boletín = Bulletin, Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Eder Museoa, 6, (2012), pp. 151-173.

2012: "Un nuevo Van Dyck en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca: *El martirio de San Sebastián* del Conde de Monterrey", *Archivo español de arte*, 339, LXXXV, (2012), pp. 233-250.

2012: "El retrato de joven a la edad de quince años ¿Rubens o Van Dyck?" *Tendencias del mercado del arte,* 56, (2012), pp. 76-78.

2012: "La Sagrada Familia de la Catedral de Toledo restituida a Van Dyck", Tendencias del mercado del arte, 58, (2012), pp. 78-80.

2012: "La Sorpresa de Corneille Mahu atribuida a David Teniers en la galería Dorotheum de Viena", Tendencias del mercado del arte, 51, (2012), pp. 82-84.

2012: "Tres nuevos cobres de Víctor Wolfvoet con la guerra y la paz bajo la consigna de Rubens", *Archivo español de arte,* 337, LXXXV, (2012), pp. 75-94.

2012 – con la colaboración de Jahel Sanzsalzar y Ana Diéguez-Rodríguez, *Van Dyck en España*, 2 vols. (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 2012).

2012: "Van Dyck: The painting Virgin and Child with the Repentant Sinners from the Foresacristy of El Escorial, identified at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art Belgisch **Tijdschrift** voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, 81, (2012), pp. 111-128.

2012: "Van Dyck: San Sebastián asistido por un ángel del marqués de la Ensenada identificado en el Hermitage de San Petersburgo", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 110, (2012), pp. 127-142.

2013: "Un *Calvario* de Victor Wolfvoet identificado en la

colección Gerstenmaier", Tendencias del mercado del arte, 68, (2013), pp. 82-84.

2013: "Un cobre de *Cristo* recogiendo las vestiduras de Gerard Seghers atribuido a Alonso Cano en la galería Durán de Madrid", *Tendencias del mercado* del arte, 65, (2013), pp. 78-79.

2013: "Un cobre de San Agustín adorando la Santísima Trinidad de Juan de Van der Hamen", Tendencias del mercado del arte, 63, (2013), pp. 92-94.

2013: "Dos lienzos de *Jesús y los niños* de Pieter van Lint", *BSAA arte*, 79, (2013), pp. 151-156.

2013: "Un lienzo de Artus Wolffort en la catedral de Sevilla: *La piscina de Bethesda*", *Laboratorio de Arte*, 25, 2, (2013), pp. 901-908.

2013 - con la colaboración de Magdala García Sánchez de la Barreda: Peter Paul Rubens. The archduke Albert of Austria. Medium, space and time, col. Picturarum, (Madrid-Studia Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2013) web: (En https://www.institutomoll.com/es/ publicacion/158 consultada: 27 de febrero de 2024).

2013: "Precisiones a la tabla. El viejo y la criada de David Teniers en la Casa de Alba", *Tendencias del mercado del arte*, 59, (2013), pp. 76-79.

2013: "El rapto de las sabinas de Rubens y Gaspar de Crayer del Salón de los Espejos en los fondos del Palacio de Oriente", Tendencias del mercado del arte, 61, (2013), pp. 66-69. 2013 – con la colaboración de Magdala García Sánchez de la Barreda: *Rubens. El archiduque Alberto de Austria. El medio, el espacio y el tiempo*, col. Studia Picturarum, (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2013) (En web:

https://www.institutomoll.com/es/publicacion/41 consultada: 27 de febrero de 2024).

2013: "Van Dyck: el retrato del conde Newport y lord Goring de la Newport Foundation identificado en la colección del prócer canario Bernardo Iriarte, Miembro del Consejo de Indias, Ministerio de Agricultura, Comercio, Navegación y posesiones de Ultramar", Anuario de Estudios Atlánticos, 59, (2013), pp. 793-839.

2014: "Una Adoración de los pastores de Hendrick Van Balen atribuida a William Van Herp por la Galería Sotheby's de Amsterdam", Tendencias del mercado del arte, 72, (2014), pp. 82-84.

2014: "Una interesante pintura de Pieter Quast localizada en el coleccionismo madrileño", Tendencias del mercado del arte, 74, (2014), pp. 84-86.

2014: "Un retrato de Gillis van Tilborgh con atribución a Gonzales Coques en la Galería Sotheby's", Tendencias del mercado del arte, 73, (2014), pp. 82-83.

2014: "Una Santa Inés restituida a Van Dyck en la catedral de Toledo", *Tendencias del mercado del arte*, 71, (2014), pp. 74-75.

2014: "El último canto del cisne del mejor discípulo de Rubens",

Tendencias del mercado del arte, 78, (2014), pp. 74-76.

2015: "Una asunción de Antoine Sellaert recuperada para el coleccionismo español", Tendencias del mercado del arte, 80, (2015), pp. 84-85.

2015: "¿Un bodegón de Jacobo Jordaens? Una reflexión sobre la tiranía del gusto", *Tendencias del mercado del arte,* 85, (2015), pp. 72-73.

2015: "La Cacería de Diana de Rubens del alcázar en el Museo de San Carlos de México", Tendencias del mercado del arte, 83, (2015), pp. 75-77.

2015: "Dos lienzos de Cornelis de Vos en colecciones españolas con atribución discutible a E. Quellinus y P. van Lint", *Tendencias del mercado del arte,* 86, (2015), pp. 78-80.

2015: "El Martirio de San Sebastián de don Diego de Mexía, marqués de Leganés, en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 113, (2015), pp. 33-49.

2015: "Una pintura de la *Duda de Santo Tomás* de Frans Francken II atribuida al primero de la dinastía", *Laboratorio de Arte*, 27, (2015), pp. 597-603.

2015: "Retrato de Francisco de Quevedo y Villegas", en *Camiño (A Orixe)*, (Santiago: Cidade da Cultura de Galicia. Museo Centro Gaiás, 2015), pp. 220-223.

2015: "Van Dyck: una crucifixión en el coleccionismo español", *Tendencias del mercado del arte,* 81, (2015), pp. 78-79.

2016: "Las bodas de Tetis y Peleo", Tendencias del mercado del arte, 91, (2016), pp. 84-86.

2016: La joven reina Tomiris de Peter Paul Rubens, col. Studia Picturarum, (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2016) (En web:

https://www.institutomoll.com/es/publicacion/29, consultada: 27 de febrero de 2024).

2016: "Miguel de Salamanca, a client of Gaspar de Crayer (1584-1669) at the Monastery of San Francisco, Burgos", Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art = Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, 85, (2016), pp. 5-28.

2016: "¿Velázquez o Juan Van der Hamen? El retrato de Francisco Quevedo y Villegas del Instituto Valencia don Juan", *Tendencias del mercado del arte,* 93, (2016), pp. 90-91.

2016: The Young Queen Tomyris. Peter Paul Rubens, col. Studia Picturarum, (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2016) (En web:

https://www.institutomoll.com/es/ publicacion/157, consultada: 27 de febrero de 2024).

2017: "Algunas pinturas más de Pieter Van Lint en el coleccionismo español", en Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones, ed. Ximo Company, Iván Rega Castro y Isidro Puig, (Lleida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017), pp. 153-159.

2017: "Boceto del San Agustín de Rubens del Convento de las Agustinas de Salamanca en Christie's", *Tendencias del mercado del arte*, 99, (2017), pp. 86-87.

2017: "Dos cobres restituidos a Gabriel Franck en colecciones madrileñas", *Tendencias del mercado del arte,* 103, (2017), pp. 90-92.

2017: "Dos pinturas de Pieter Crijnse Volmarijn en el coleccionismo español: Sansón y Dalila y el Encuentro final de Helena y Menelao", Philostrato. Revista de Historia y Arte, 2, (2017), pp. 70-81.

2017: "El *Hércules y Anteo* de Jordaens del Salón de los Reinos del Alcázar", *Tendencias del mercado del arte,* 101, (2017), pp. 84-86.

2017: "A Saint Augustine by Rubens identified in the Altarpiece of the Convento of the Augustinian Recollects in Salamanca", Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art = Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, 86, 2, (2017), pp. 301-315.

2017: "Tres nuevos cobres de Frans Francken el Joven en el coleccionismo madrileño", Tendencias del mercado del arte, 107, (2017), pp. 88-90.

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

2017: "La Visitación de Saint-Jacques de Amberes ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos?", Philostrato. Revista de Historia y Arte, 1, (2017), pp. 43-55.

2018: "Una *Bacanal* de Peter Casteels I en el Museo Nacional de La Habana", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64, (2018), pp. 1-10.

2018: "El baño de Betsabé: Un lienzo de David Teniers II en el coleccionismo madrileño", Tendencias del mercado del arte, 110, (2018), pp. 86-88.

2018: "Una cacería de León de Paul de Vos en la Fundación Santamarca", *Tendencias del mercado del arte*, 111, (2018), pp. 92-93.

2018: "La cacería del jabalí de la Colección Santamarca, restituida a Frans Snyders en colaboración con Jan Wildens", *Tendencias del mercado del arte*, 113, (2018), pp. 92-93.

2018: "Dos cobres de Ykens en el coleccionismo madrileño", *Tendencias del mercado del arte,* 117, (2018), pp. 88-90.

2018: "Dos guirnaldas de Jan Philip van Thielen en la Fundación Santamarca", *Tendencias del mercado del arte*, 114, (2018), pp. 90-91.

2018: "Entre la Arcadia y el amor cortés. Un nuevo paisaje de Jan Wildens", Philostrato. Revista de Historia y Arte, 3, (2018), pp. 90-95.

2018: *Jacob Jordaens y España*, 2 vols. (Barcelona-Madrid: Epiarte-Instituto Moll, 2018).

2018: "Una nueva obra de Johannes de Lairesse, la *Alegoría del Dibujo"*, *Philostrato. Revista de* Historia y Arte, 4, (2018), pp. 73-81.

2018: "Un San Agustín de Rubens en el altar de las Agustinas de Salamanca", *Tendencias del mercado del arte,* 116, (2018), pp. 84-87.

2019: "Gaspar de Crayer: aquel paso por Burgos y tres nuevas pinturas para su catálogo", en Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, ed. René Jesús Payo Hernanz et al., (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), pp. 717-722.

2019: Gaspar de Crayer, a Painter of Stories: Rinaldo and Armida, col. Studia Picturarum, (Barcelona-Madrid: Epiarte-Instituto Moll, 2019) (En web: https://www.institutomoll.com/es/publicacion/156, consultada: 27 de febrero de 2024).

2019: Gaspar de Crayer, un pintor de historias. El lienzo de Rinaldo y Armida, col. Studia Picturarum, (Barcelona-Madrid: Epiarte-Instituto Moll, 2019) (En web: https://www.institutomoll.com/es/publicacion/155, consultada: 27 de febrero de 2024).

2019: *Jacob Jordaens and Spain,* (Barcelona-Madrid: Epiarte-Instituto Moll, 2019).

2019: "Un lienzo de Peter Casteels I Atribuido a Simon de Vos" Tendencias del mercado del arte, 128, (2019), pp. 88-89.

2019: "Rubens y la cacería de leones de Alejandro Magno en la Pieza Oscura del Alcázar", *Tendencias del mercado del arte,* 119, (2019), pp. 74-75.

2019: "Un San Juan Bautista de Gaspar de Crayer atribuido a Mateo Cerezo", *Tendencias del mercado del arte*, 126, (2019), pp. 88-89.

2019: "Venecia en Flandes, a propósito del lienzo de Jan Ykens de Alejandro y Hefestión con la familia de Darío", *Philostrato. Revista de Historia y Arte,* 5, (2019), pp. 94-104.

2020: "Estudio y precisiones a un Hendrick van Balen del coleccionismo español", *Tendencias del mercado del arte,* 130, (2020), pp. 88-90.

2020: "Lamentación sobre Cristo muerto, Anton van Dyck", en *Obras Maestras de la colección Valdés,* ed. Nerea Sagredo Ezquerra, (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2020), pp. 98-99.

2020: "Una segunda réplica de la *Crucifixión* de Víctor Wolfvoet atribuida a Abraham Diepenbeeck", *Tendencias del mercado del arte,* 136, (2020), pp. 74-75.

2021: Escritos sobre Rubens, Colección Scripta Selecta, (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte).

2021: "Ha muerto Rubens. La recepción y llegada de parte de su colección al patrimonio de la Corona española", en *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop: Artist, Collections and Friendship in Europe, 1500-1900,* eds. Ana Diéguez-Rodríguez y Ángel Rodríguez Rebollo, (Turnhout: Brepols, 2021), pp. 77-103.

2021: "Precisiones a dos cobres de La construcción de la Torre de Babel de Frans Francken II", Tendencias del mercado del arte, 144, (2021), pp. 72-74.

2021: "Rubens y Van Dyck. Tres nuevas pinturas de Victor Wolfvoet bajo su estela", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 10, (2021), pp. 77-92.

2021: "Sobre Abraham Willemsens y el éxito del tema de *Moisés salvado de las aguas* dentro de su producción", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 9, (2021), pp. 127-140.

2022: "The Count-Duke of Olivares in the Hispanic Society of America: Velázquez or Gaspar de Crayer", Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art = Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, 91, (2022), pp. 189-198.

2022: "Jan Wildens identificados en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País", en Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País Congreso en Gran Canaria (2021), ed. Juan José Laforet, (Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, 2022), pp. 37-48.

2024 – Ana Diéguez-Rodríguez y Magdala García Sánchez de la Barreda: *Rubens en Madrid. El retrato de Felipe IV,* Col. Studia Picturarum, (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2024) (En web:

https://www.institutomoll.com/es/publicacion/191 consultado el 27 de febrero de 2024).

2024 – Ana Diéguez-Rodríguez y Magdala García Sánchez de la Barreda: *Rubens in Madrid. The* Portrait of Philip IV, Col. Studia Picturarum (Madrid-Barcelona: Instituto Moll-Epiarte, 2024) (En web:

https://www.institutomoll.com/en/publication/192 consultado el 27 de febrero de 2024).

2. Escuelas del norte

1965: "Una obra de Christian Wilhelm Ernst Dietrich identificada", *Archivo español de arte*, 150, XXXVIII, (1965), pp.125-126.

2010: "Una cuarta réplica del *Sacrificio de Isaac* de Christian Dietrich atribuida a Januarius Zick en la Galería Christie's de Londres", *Tendencias del mercado del arte*, 33, (2010), pp. 80-82.

3. Escuela española

Siglo XV:

1972: "Una nueva tabla del Maestro de Osma", *Archivo español de arte*, 177, XLV, (1972), p. 61.

1972: "Una tabla de Huguet identificada", *Archivo español de arte*, 179, XLV, (1972), pp. 317-318.

1974: "Un retablo de San Miguel Arcángel del Maestro de Osma en el Museo Diocesano de Valladolid", *Archivo español de arte,* 186, XLVII, (1974), pp. 168-169.

1979: "Nuevas pinturas del Maestro de Osma", *Archivo español de arte,* 207, LII, (1979), pp. 343-347.

1986: "La Crucifixión atribuida a Fernando Gallego del Museo del

Prado, restituida al Maestro de Ávila", *Boletín del Museo del Prado*, 20, 7, (1986), pp. 75-80.

1986: "El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de La Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado", Boletín del Museo del Prado, 19, 7, (1986), pp. 5-12.

1987: "Una tabla anónima de San Antonio de Padua, restituida al Maestro de Don Álvaro de Luna, en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 22, 8, (1987), pp. 5-9.

1987: "Tres tablas restituidas a tres importantes maestros de Tierra de Campos: Nicolás Frances, Fernando Gallego y Juan Sureda", Goya. Revista de arte, 197, (1987), pp. 270-273.

1989: "Una tabla inédita de la Virgen de la Leche de Juan Sánchez, "Maestro de las Figuras Anchas", en el Castillo de Pedraza", Archivo español de arte, 246, LXII, (1989), pp. 195-198.

2003: "Cuatro tablas del Renacimiento español identificadas en el museo diocesano de Palencia: Pedro Berruguete, Antonio Vázquez, el Maestro de Becerril y el Divino Morales", Goya. Revista de arte, 292, (2003), pp.28-34.

2003: "Una nueva tabla de la Natividad de Pedro Berruguete", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 91, (2003), pp. 165-167.

Siglo XVI:

1965: "Un nuevo *Cristo crucificado* de Pacheco", *Archivo español de arte*, 150, XXXVIII, (1965), pp.

128-130.

1968: "Nuevas tablas del Divino Morales y del Maestro de Portillo", Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, 7, (1968), pp. 17-25.

1968: "Una tabla del Maestro de Becerril en el Museo de Burgos", Archivo español de arte, 161, XLI, (1968), pp.63-64.

1970: "Dos nuevas tablas del Divino Morales y Seis medallones de Yáñez de la Almedina", Archivo español de arte, 172, XLIII, (1970), pp. 409-413.

1970: "Dos retablos inéditos del Maestro de Becerril en Ventosa de la Cuesta", *Archivo español de arte,* 171, XLIII, (1970), pp. 269-278.

1970: "El retablo de Robledo de Chavela", Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, 11, (1970), pp.33-38.

1971: "Una Anunciación de Antonio Vázquez atribuida al Maestro de Borja", Archivo español de arte, 174, XLIV, (1971), pp. 193-194.

1981 - e Isabel Mateo Gómez: "Juan Correa de Vivar y los retablos del convento de clarisas de Griñón (Madrid)", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 18, (1981), pp. 91-97.

1981: "Una tabla inédita de Pedro Machuca en el Monasterio de Coria", *Archivo español de arte*, 216, LIV, (1981), pp. 441-448.

1982: "Una tabla del Maestro de Pozuelo en la colección Simonsen de Sao Paulo", *Boletín del* Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 48, (1982), pp. 377-379.

1983: "El Maestro de Ventosilla. Nuevas obras", Archivo español de arte, 224, LVI, (1983), pp. 355-376.

1983: "Nuevas tablas de Antonio Vázquez en colecciones españolas", *Goya. Revista de arte*, 175-176, (1983), pp. 21-29.

1984: "Un retablo del maestro de Ventosilla inédito en los depósitos del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 13, 5, (1984), pp. 57-63.

1985: "Una tabla restituida de Juan de Borgoña el Joven en el Museo del Prado", Boletín del Museo del Prado, 16, 6, (1985), pp. 14-21.

1985: "Una *Visitación* inédita de Jerónimo Cosida en el Museo de Bilbao", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 22*, (1985), pp. 5-9.

1986: "Dos tablas de la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto, de Lorenzo de Ávila, en Alicante", Archivo de arte valenciano, 67, (1986), pp. 12-15.

1986: "Una *Visitación* de Juan de Tejerina en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 18, 6, (1985), pp. 134-137.

1986: "Un retablo inédito del Maestro de Pozuelo en Belver de los Montes", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 52, (1986), pp. 417-423.

1987 – y Aída Padrón Mérida: "Pintura valenciana del siglo XVI: Aportaciones y precisiones", Archivo español de arte, 238, LX, (1987), pp. 105-137.

1987: "La Virgen del Rosario del Monasterio de Santa Clara de Valladolid restituida al maestro de Gamonal", Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 64, (1987), pp. 163-179.

1988 – y Aída Padrón Mérida: "Cuatro versiones de *la Virgen y el Niño* por cuatro Maestros Castellanos del siglo XVI*", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 54, (1988), pp. 394-402.

1988: "Nuevas pinturas del Maestro del Portillo en España y Chile", Goya. Revista de arte, 202, (1988), pp. 194-199.

1989: "El Maestro de Astorga: nuevas tablas inéditas o poco conocidas en colecciones españolas y extranjeras", Archivo español de arte. 247, LXII, (1989), pp. 345-354.

1989: "El Tríptico de la Torre de Luzea y la escuela del Maestro de Astorga" en *Renacimiento y Barroco. Colección Grupo Banco Hispano Americano*. (Toledo: Museo de Santa Cruz, 1989), pp. 11, 35-83

1995 – y Aída Padrón Mérida: "Luis del Castillo 0 el maestro de Abezames" Homenaje en Profesor Martín González, (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones: 1995), pp. 763-770.

2001: "Una tabla de Lorenzo de Ávila con atribución a Baldassare Candiani por la galería Sotheby's de Mónaco", *Tendencias del* mercado del arte, 46, (2011), pp. 90-92.

2003: "Cuatro tablas del Renacimiento español identificadas en el museo diocesano de Palencia: Pedro Berruguete, Antonio Vázquez, el Maestro de Becerril y el Divino Morales", Goya. Revista de arte, 292, (2003), pp. 28-34.

2003: "Tres tablas del Renacimiento español en Tierra de Campos", *Galería Antiquaria*, 219, (2003), pp. 50-54.

2008: "Pintura española del Renacimiento: dos tablas del Maestro de Zamora atribuidas erróneamente a Juan Rodríguez de Solís en la Galería Sotheby's de Londres", *Galería Antiquaria*, 270, (2008), pp. 56-59.

2015: "Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el Patrimonio de las Islas: el Tríptico de Nava-Grimón, La Piedad de los Llanos de Aridane y otra en Las Palmas", Anuario de Estudios Atlánticos, 62, (2015), pp. 1-12.

2015: "Un nuevo Ecce-Homo del Divino Morales", *Tendencias del mercado del arte,* 87, (2015), pp. 74-75.

2021: "Tres tablas de la Torre de Luzea restituidas al Maestro de Zamora", *Tendencias del mercado del arte*, 141, (2021), pp. 76-77.

Siglo XVII:

1972: "Dos Grecos y un Jusepe Ribera inéditos", Archivo español de arte, 179, XLV, (1972), pp. 318-320.

1981: "Una quinta repetición inédita del Agnus Dei, de Zurbarán identificada", *Goya. Revista de* arte, 164-165, (1981), pp. 66-69.

1982: "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias", Archivo español de arte, 218, LV, (1982), pp.129-142.

1986: Apostolado de El Greco. Colección Marqués de San Feliz. (Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1986).

1988: "Una *Inmaculada* inédita de Alonso Cano en la Villa de Getafe", *Archivo español de arte*, 244, LXI, (1988), pp. 446-448.

1989: "Un lienzo de Pedro Orrente identificado en Torino", *Archivo de arte* valenciano, 70, (1989), pp. 48-50.

1990: "Gaspar de Crayer y Velázquez bajo la sombra de los Austrias", *Galería Antiqvaria*, 75, (1990), pp. 14-21.

1990: "Un lienzo de Alejandro de Loarte en el Museo Nacional de La Habana", *Archivo español de arte,* 250, LXIII, (1990), pp. 335-336.

1998: "Miscelánea de Pintura Barroca de la Escuela de Madrid: Van der Hamen, Alonso del Arco, Escalante y J.S. Navarro", *Goya. Revista de arte*, 262, (1998), pp. 17-24.

1999: "Una sexta repetición del *Agnus Dei* de Zurbarán", *Goya. Revista de arte*, 270, (1999), pp. 153-154.

2000: "Velázquez, Inocencio X y el Obispado de Canarias", Galería Antiqvaria, 181, (2000), pp. 66-68.

2001: "Tres nuevas pinturas de Murillo en el coleccionismo madrileño", *Goya. Revista de arte,* 282, (2001), pp. 131-136.

2003: "Velázquez extramuros: La Inmaculada Concepción, Santa Rufina y Las Meninas de Kingston Lacy", en *El Arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*, ed. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: CSIC. Instituto de Historia, 2003), pp. 207-226.

2005: "Una serie de Santos y Santas de Murillo de las Islas Canarias", *Goya. Revista de arte,* 306, (2005), pp. 145-154.

2005: "Sugestiones e Influencias del Arte Flamenco en la obra de Velázquez", en *El Arte Foráneo en España. Presencia e influencia,* ed. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: CSIC. Instituto de Historia, 2005), pp. 347-360.

2006: "Tres nuevas pinturas de Juan Antonio de Frías y Escalante", *BSAA arte*, 72, (2006), pp. 193-202.

2008: "Propuesta a tres Velázquez discutidos: San Francisco en éxtasis, el Conde Duque de Olivares del Metropolitan y las Meninas de Kingston Lacy", en En torno a Santa Rufina, Velázquez: de lo íntimo a lo cortesano. Sevilla del 10 al 12 de marzo de 2008, ed. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2008). pp. 242-249.

2013: "El Conde Duque de Olivares del Metropolitan de Nueva York es de Mazo", *Tendencias del mercado del arte*, 67, (2013), pp. 72-75.

2013: "Velázquez, Inocencio X y el obispado de Canarias", *Tendencias del mercado del arte,* 70, (2013), pp. 78-79.

2014: "Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas", Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 7, (2014), pp. 213-225.

2014: "Una nota a la razón y sinrazón de la pintura de Doménikos Theotocópuli, El Greco" en Entre el Cielo y la Tierra. Doce miradas al Greco cuatrocientos años después, (Valladolid-Madrid: Museo Nacional de Escultura-Real Academia de Bellas artes de san Fernando, 2014). pp. 106-108.

2016: "Filósofo mirándose al espejo, de Jusepe Ribera, de nuevo rescatado", Tendencias del mercado del arte, 92, (2016), pp. 86-88.

2016: "Francisco Collantes: una tercera versión de San Pedro arrepentido en el coleccionismo madrileño", *Tendencias del mercado del arte*, 90, (2016), pp. 76-77.

2017: "El Greco: Nueva versión inédita de Cristo coronado de espinas", *Tendencias del mercado del arte*, 108, (2017), pp. 90-92.

2017: "Tres pinturas de Zurbarán", Tendencias del mercado del arte, 104, (2017), pp. 90-92

2019: "El Cardenal y El Greco", Tendencias del mercado del arte, 120, (2019), pp. 88-89. 2019: "¿Por qué el Greco pintó así?" I, Tendencias del mercado del arte, 124, (2019), pp. 82-83.

2019: "¿Por qué el Greco pintó así?" II, *Tendencias del mercado del arte*, 125, (2019), pp. 86-87.

Siglo XVIII:

1965: "Pinturas de Juan de Miranda en la casa de Castillo", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 11, (1965), pp. 399-411.

1966: "Seis pinturas de Juan de Miranda sobre la infancia de Cristo", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 12, (1966), pp. 529-541.

1977-1979: "Una Inmaculada de Juan de Miranda en La Habana", *El Museo Canario*, 38-40, (1977-1979), pp. 135-138.

4. Escuela italiana

Siglo XVI:

2012: "Reflexiones y precisiones sobre *La Gioconda* del Prado", *Ilustración de Madrid*, 25, (2012), pp. 17-22.

2015: "La Gioconda del Museo del Prado (I)", Tendencias del mercado del arte, 88, (2015), pp. 78-80.
2015: "La Gioconda del Museo del Prado (II)", Tendencias del mercado del arte, 89, (2015), pp. 80-83.

5. Catálogos y exposiciones

1966: *I Exposición de Anticuarios de España,* dir. Gratiniano Nieto

(Madrid: Casón del Buen Retiro, 1966).

1972: Obras de arte en el Banco Exterior de España, coord., Natacha Seseña, (Madrid: Banco Exterior de España, 1979).

1981-1982: El Arte en la época de Calderón, (Madrid: Palacio de Velázquez, 1981-1982).

1981- con la colaboración de Mercedes Orihuela y Lucía Pan de Soraluce: 400 años de pintura española, (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1981).

1981: Museo del Prado. Adquisiciones de 1978 a 1981, ed. José Manuel Pita Andrade, (Madrid: Casón del Buen Retiro, 1981).

1982 en colaboración con Enrique Lafuente Ferrari y Xavier de Salas: Colección Banco Urquijo. Pintura, Dibujo, Escultura, (Madrid: Fundación Banco Urquijo, 1982).

1987: Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco, (Toledo: Museo de Santa Cruz, 1987).

1988-1989: Obras maestras de la Colección Masaveu, com. Alfonso Pérez Sánchez, (Oviedo-Madrid: Museo de Bellas Artes de Asturias-Palacio de Villahermosa, 1988-1989).

1990: "Ignacio Zuloaga coleccionista" en *Ignacio Zuloaga.* 1870-1945, (Bilbao-París-Dallas-Nueva York-Madrid: Gobierno Vasco, 1990), pp. 95-131.

1991: Arte de los siglos XVI al XVIII, Colección Banco Hispano

Americano. Cuatro libros de Arte, (Madrid: Ed. El Viso, 1991), pp. 19-79.

1992: Arte y Cultura en torno a 1492, (Sevilla: Exposición Universal, 1992), p. 163.

1992: "La colección Thyssen-Bornemisza / The Thyssen-Bornemisza Collection", Hotel Villa Real, (1992), pp. 36-45.

1993: Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993, (Madrid: Museo del Prado, 1993).

1993: Pintura flamenca y holandesa en *Legado Lledo-Suárez*. (Gijón: Museo Casa Natal de Jovellanos. Ayuntamiento de Gijón, 1993).

1995: Últimas adquisiciones. 1982-1995, ed. Teresa Posada Kubissa, (Madrid: Museo del Prado, 1995).

1996: Colección Central Hispano, Alfonso E. Pérez Sánchez et al., 2 vols., (Madrid: Fundación Central Hispano, 1996).

1996: Pintura Flamenca Barroca. (Cobres, siglo XVII), coord. Francisco Fernández Pardo, (San Sebastián: Diócesis de Calahorra y la Calzada, 1996).

1996: Realidad e Imagen. Goya (1746-1828), (Zaragoza: Museo de Zaragoza, 1996).

2000: Carlos V. La náutica y la navegación. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2000).

2000: Esplendores de Espanha: de El Greco a Velázquez, (Rio de Janeiro: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000).

2001: Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVII, dir. Jesús Urrea, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2001).

2003: Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano, (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa, 2003).

2003: Introducción en *La Colección Pérez Simón,* (México: Museo de San Carlos de México, 2003).

2004-2005: "Alonso Cano, La educación de la Virgen", "Murillo, San Hugo de Lincon, y Santa Teresa de Jesús", "Van Balen, Retablo de Mazuelos", en La Huella y la Senda, VI Centenario en la Diócesis Rubicense, (Las Palmas de Gran Canaria: Catedral de Santa Ana, 2004-2005), pp. 123-124, 467-470, 741-747.

2004: Obras maestras de la colección BBVA: pintura española de los siglos XV al XX, (México: Museo Nacional San Carlos, 2004).

2009: *Colección Casa de Alba*, dir. Jose Manuel Calderón, (Sevilla: Museo de Bellas Artes, 2009), pp. 228-238.

2011: "Reflexiones y precisiones a la colección Zanchi en exposición de Novacaixagalicia", *Tendencias del mercado del arte,* 44, (2011), pp. 70-73.

2012: El Legado Casa de Alba, dir. Jose Manuel Calderón (Madrid: Centro, Ayuntamiento de Madrid, 2012), pp. 132-137.

2012: "Presentación" en *La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, (San Cristóbal de La Laguna, Tenerife: Sala de arte María Rosa Alonso, 2012), pp. 10-12.

2017 en colaboración con Arturo Ansón Navari, Enrique Arias Anglés, Ricardo Centellas Salamero, Ismael Gutiérrez Pastor Rincón Wifredo García: "Colección Santamarca pinturas selectas" en Colección Santamarca. Esplendor Barroco: De Giordano a Goya y la Pintura Romántica, ed. Wifredo Rincón (Zaragoza: Diputación García, Provincial de Zaragoza, 2017), pp. 37-277.

6. Varios

1965: "Estilo y cronología" en "Las Pinturas Murales del Monasterio de Valbuena (Valladolid)", Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología, 4 (1965), pp.13-18.

1968: "Restauración de pinturas murales", Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología, 7 (1968), p. 43.

1971: Catálogo de pinturas en Catálogo de obras restauradas 1967-1968. Sección de pintura. Instituto de Conservación y

Restauración de Obras de Arte, (Madrid: Dirección general de Bellas Artes, 1971), pp. 7-39.

1973: "Application of X-rays to the study of some paintings in the Prado Museum", *Medicamundi*, n°3, vol.18, (1973), pp. 98.-106.

1981: "Exposición: Imagen romántica en España", Crónica, Archivo español de arte, 216, LIV, (1981), pp. 485-488.

1991: *Muñoz Vera 1981-1991,* Col. Grandes maestros del mundo moderno, (Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1991)

1998: Introducción en *Iglesia Catedral Santa María Magdalena: joya de Getafe*, Martín Sánchez González, José Mª Sánchez González, (Getafe: M. Sánchez, 1998).

1999: "Semblanza del Escultor Abraham Cárdenes" en Abraham Cárdenes y alumnos. Academias Municipales 1942-1971, (Arucas: Sala de exposiciones del Museo Municipal de Arucas, 1999), pp. 7-11.

1999: Introducción en *Roberto Domingo (1883-1956),* (Murcia: Ayuntamiento, 1999).

2001- Martín Páez Buruezo y Serafín Alonso Navarro: *Ángel Tomas (1898-1978)* (Murcia: Antiquaria, 2001).

2001: Prólogo en *Con Chu-Lily*, Mari Cruz Galatas, (Madrid: Editorial autores, 2001). 2001: El toro y el Mediterráneo, (Palma de Mallorca: Centro cultural Caja Duero, 2001).

2002: Elisabeth GIesler 1896-1992, (Palma: Ajuntament de Palma, 2002), pp. 25-27.

2003: "La aventura de la Pintura rusa del siglo XX en una colección española" en *Rusia Siglo XX. Colección Dolores Tomás*, (Oviedo: Cajastur, 2003), pp. 19-25.

2003: Canarias, la Atenas del Atlántico, pregón de las Fiestas Fundacionales de Las Palmas de Gran Canaria, 2002, (Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento, 2003).

2003: "Moda y Pintura en la misma encrucijada", Adistancia, UNED, Madrid, (2003), pp. 119-124.

2006: Introducción en *Jesús Sus. La representación como necesidad individual,* (Huesca: Centro cultural Ibercaja, 2006).

2007: "La aventura de la pintura rusa del siglo XX en una colección española" en *Rusia, siglo XX. Colección Dolores Tomás,* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Patronato del Real Alcázar, 2007), pp. 17-23.

2007: Introducción en *Un artista* pensador, Jesús Sus, (Zaragoza: Aqua, 2007).

2008: "Una visita a la pintura de Eufemiano", *Tendencias del mercado del arte,* 16, (2008), pp. 84-85.

2009: "Chu-Lily en la vertiente de Oriente y Occidente", *Tendencias del mercado del arte*, (2009).

2009: "Elisabeth Giesler, una pintora entre dos siglos", *Tendencias del mercado del arte,* 22, (2009), pp. 40-44.

2009: "El pequeño gran ejército de Palacios. Un ejercicio artístico" en La Defensa de Madrid, Conjunto escultórico de Pascual Palacios Tárdez, (Madrid: Ministerio de Cultura, 2009), pp. 18-21.

2010: Prólogo en, Federico Utrera, *Cordel de Extraviados. (Literatura y Arte) 1989-2009*, (Las Palmas de Gran Canaria, 2010), pp. 9-20.

2010: "Roberto Domingo en la antinomia del arte y la vida", *Tendencias del mercado del arte,* 36, (2010), pp. 90-92.

2011: Prólogo al catálogo en *Lorris Elbaz, La vibración y el trazo,* (Marbella: Cortijo Miraflores, 2011).

2012: Introducción al catálogo de Yolanda Graziani, *El sueño y el éxtasis del universo en un alma*, com. Laura García Morales, (Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento, 2012), pp. 13-16.

2012: "Lorris Elbaz, pintor del alma", *Tendencias del mercado del arte*, 49, (2012), pp. 90-91.

2012: "Una reflexión a la moda en la historia y la pintura del siglo

XVII", Tendencias del mercado del arte, 55, (2012), pp. 92-94.

2012: "Una segunda reflexión de la moda y la pintura en los actos y los hechos cotidianos", *Tendencias del mercado del arte,* 57, (2012), pp. 70-72.

2014: "Enrique Ochoa en el fugaz recuerdo", *Tendencias del mercado del arte*, 69, (2014), pp. 88-89.

2014: Introducción al catálogo en Ochoa vuelve al Sur. 1914-2014. El Pintor de la Música, (Málaga: Museo del Patrimonio Municipal, 2014).

Madrid, marzo 2024

El triunfo del Tiempo. Tapices humanistas en la corte de Isabel la Católica y su fortuna posterior

'The Triumph of Time'. Humanist Tapestries in the Court of Isabel the Catholic and her Subsequent Fortune

Roberto Muñoz Martín¹

Patrimonio Nacional

Resumen: el Ministerio de Cultura y Deporte ha adquirido recientemente un tapiz titulado *El triunfo del Tiempo*, datado hacia 1502-1504 y cuyo diseño se atribuye al círculo de Colyn de Coter. Su compra y adscripción a Patrimonio Nacional ha reavivado el interés por una serie de tapices, de inspiración petrarquiana, que pudieron haber pertenecido a Isabel I de Castilla (1451-1504). En este artículo se aborda la importancia de incorporar esta temática en las Colecciones Reales, se investigan otros paños que pudieron formar parte del conjunto, o se hicieron con los mismos diseños, y se aborda su vinculación con la reina Católica tras el cotejo de la documentación localizada hasta la fecha.

Palabras clave: Tapiz; coleccionismo artístico; Isabel la Católica; feria de Medina del Campo; Triunfos; Petrarca; humanismo.

Abstract: the Ministerio de Cultura y Deporte has recently acquired a tapestry entitled 'The Triumph of Time', dated around 1502-1504 and whose design is attributed to the circle of Colyn de Coter. Its purchase and assignment to Patrimonio Nacional has revived interest in a series of Petrarchan-inspired tapestries that may have belonged to Isabel I of Castile (1451-1504). This article discusses the importance of incorporating this theme into the Royal Collections, investigates other cloths that could have been part of the set, or were made with the same designs, and their relationship with the Catholic queen is discussed after checking the documentation located to date.

Keywords: Tapestry; Artistic collecting; Isabel la Católica; Medina del Campo Fair; Triumphs; Petrarch; Humanism

http://orcid.org/0000-0003-4684-0809

^{© 2024} Philostrato. Revista de Historia y Arte



I primero de marzo de 2023 el Ministerio de Cultura y Deporte anunció la compra, tras ejercer su derecho de tanteo, de un tapiz del siglo XVI a un coleccionista español². Para ello, se aplicaron aquellas fórmulas de adquisición preferente de las que dispone el

Estado³. Este acuerdo materializaba una serie de negociaciones, dilatadas durante años, que han culminado con la compra de esta pieza y su adscripción de forma casi inmediata a Patrimonio Nacional (inv. n.º 10247062), institución que la ha dispuesto en la nueva Galería de Colecciones Reales. La entrega de esta obra, titulada *El triunfo del Tiempo*, es cuanto menos curiosa, porque no ha formado parte de las colecciones históricas del organismo, ni se tiene constancia de su pertenencia a alguno de los reyes españoles de la casa de Austria o Borbón⁴. Sin embargo, su incorporación ha mejorado cualitativamente el ya de por sí importante conjunto que atesora este organismo y su posible vinculación se irá desgranando, desde varios puntos de vista, a lo largo de este artículo.

El primero de estos aspectos es la valoración de la calidad y singularidad de este tapiz (Fig. 1). La obra tiene un formato casi cuadrado (342 x 338 cm), y está ejecutado solo con seda y lana, sin filamentos metálicos. Su trama tiene una densidad de entre 6 y 7 hilos de urdimbre por centímetro cuadrado. El estado de conservación es muy bueno, manteniendo unos colores intensos. Esta viveza es resultado de la gran calidad de los tintes empleados en sus fibras y de la maestría de los tejedores, que consiguen reproducir valores visuales y táctiles, como la seda, el damasco o el terciopelo⁵. Otra muestra del buen estado de conservación del paño es la distinción a simple vista del proceso de tejido denominado *trapiel*, en el que se yuxtaponen diferentes tonos y grosores del mismo color para conseguir modularlos y lograr efectos de tridimensionalidad en rostros o telas⁶. A pesar de ello, se deben destacar algunas restauraciones de importancia en lugares como el cabello y ropas del personaje alado o la parte superior del palco.

Este tapiz pertenece a una serie de seis paños, basados en la famosa obra literaria italiana, de la segunda mitad del siglo XIV, de Francesco Petrarca

_

² Ministerio de Cultura y Deporte, "El Ministerio de Cultura y Deporte adquiere un tapiz del siglo XVI para que sea expuesto en la Galería de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. (En web: https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2023/03/230301-tapiz-triunfo-tiempo.html; consultada: 30 de abril de 2023).

³ Boletín Oficial del Éstado, "Orden CUD/220/2023, de 27 de febrero, por la que se adquiere por el ejercicio del derecho de tanteo, el tapiz *El triunfo del Tiempo*, de Bruselas, siglo XVI", *BOE*, n.º 56, sec. III, (2023), p. 34485. A tener en cuenta en particular el artículo 38 de la Ley de Patrimonio Histórico (16/1985, de 25 de junio) y el artículo 41 del Real Decreto de desarrollo parcial de dicho Reglamento (111/1986, de 10 de enero).

⁴ Sobre la colección de tapices de Patrimonio Nacional: Concha Herrero Carretero, "La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación", *Arbor*, 169, (665), 2001, pp. 163-192.

⁵ Tapestry in the Renaissance Art and Magnificence, dir. Thomas P. Campbell, (Nueva York, Metropolitan Museum, 2002), p. 134.

⁶ Concha Herrero Carretero, *Vocabulario histórico de la tapicería*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008), p. 161.



Fig. 1. Taller flamenco sobre cartones del círculo de Colyn de Coter, Triunfo del Tiempo, tapiz, seda y lana, ca. 1502-1504. Madrid, Galería de las Colecciones Reales © Patrimonio Nacional, Madrid.

(1304-1374) I Trionfi. El conjunto textil se data en torno a los primeros años del siglo XVI (1502-1504) y el diseño de su campo se relaciona con el círculo del pintor bruselense Colyn o Colijn de Coter (h. 1455-1525). La atribución se basa en similitudes técnicas de obras del mismo autor, tales como el tratamiento de los rasgos físicos y poses de los personajes o las representaciones de sus vestiduras⁷. En Patrimonio Nacional hay otro tapiz que comparte atribución con el artista, La misa de san Gregorio (nº inventario 10005810) y aunque la calidad técnica de este segundo es superior (también por el hecho de tener una mayor densidad de hilos en su trama, entre 8 y 9, así como filamentos metálicos), se pueden establecer semejanzas compositivas en las figuras o el vestuario, que relacionan ambas obras. También es interesante ponerlo en conexión, como ya hacía Phyllis Ackerman

⁷ Tapestry in the Renaissance, p. 149.

en 1931, con el *Descendimiento de Cristo* conservado en el Musée Art et Histoire de Bélgica, conocido como Cinquantenaire⁸.

El segundo punto a destacar radica en el refuerzo, con la compra de esta obra, de la presencia de los Reyes Católicos en la Galería de Colecciones Reales y, en especial, las relaciones artísticas y culturales que se establecen con la figura de Isabel I de Castilla (1451 - 1504)⁹. Tanto ella como su marido, Fernando II de Aragón (1452 - 1516) eran unos entusiastas de las tapicerías y la reina poseyó alrededor de 370 paños¹⁰. Las valoró mucho más que otro tipo de manifestación artística, como la pintura o la escultura¹¹. A la muerte de la monarca, en noviembre de 1504, todas sus posesiones fueron puestas a la venta en pública almoneda para pagar sus deudas¹². Solo se exceptuaron unas cuantas pinturas y objetos litúrgicos, que pasaron a la Capilla Real de Granada y los que devolvió a su hija Juana¹³. Este tipo de disposiciones tardomedievales, lejos de vincular los bienes a la Corona, lo hacían a lugares de patrocinio de los difuntos, dispersando su legado hasta el punto de casi perderse¹⁴.

1. Los tapices de Isabel I

Esto es lo que sucede con las obras de arte de los Reyes Católicos que se conservan en Patrimonio Nacional. Lejos de ser la base de la colección artística de los sucesivos monarcas hispanos, son en realidad ejemplos puntuales, casi anecdóticos, de lo que poseyeron en vida y muchos de ellos con una procedencia bastante confusa. En el caso de los tapices de Isabel I, la presencia de su afamada colección se ha reducido tan solo a dos paños. El primero de ellos es un fragmento de una composición mayor, titulado *El árbol de Jesé*, y comprado en el año 2004 en Londres. Se trata de un trozo de tapiz, representando a la Virgen con el Niño, que en origen formaba parte de una composición mayor con la genealogía de Cristo¹⁵. Aunque el fragmento se asocia de forma inequívoca al reinado de los Reyes Católicos, por llevar tejidos el yugo y las flechas, emblemas de su reinado, la relación con una determinada entrada del inventario del tesoro del Alcázar de Segovia, no

_

⁸ Phyllis Ackerman, "The final solution of maître Philippe", *Apollo. A Journal of the arts*, XIV, 80 (agosto 1931), p. 87. *Descendimiento de Cristo*, Musée Art et Histoire de Bélgica (inv. n.º 0858).

⁹ Para profundizar en este aspecto: *Arte y cultura en la época de Ísabel la Católica*, ed. Julio Valdeón Baruque, (Valladolid: Instituto Universitario de Historia de Simancas y Ámbito ediciones, 2003).

¹⁰ Francisco Javier Sánchez Cantón, Libros, tapices y cuadros que colección Isabel la Católica, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1950), p. 90.

¹¹ Miguel Ángel Zalama, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA Arte*, 74, (2008), pp. 45-66.

¹² Golden weavings. Flemish Tapestries of the Spanish Crown, dir. Yvan Maes y Guy Delmarcel, (Malinas: Royal Manufacturers of Tapestry Gaspard de Wit, 1993), p. 12.

¹³ Miguel Ángel Zalama, "Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada", *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345, (2014), pp. 1-14.

¹⁴ Tesoros de la corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro, dir. Fernando Checa, (Bruselas: Mobilier national et des Manufactures Nationales des Gobelins de Beuvais et de la Savonnerie, 2010), p. 63.

¹⁵ Virgen con el Niño, Patrimonio Nacional, número de inventario 10199609. Subastado en Londres, Christie's, (2 abril 2003, lot. nº 1).

parece sostenerse. En ella se indica que un tapiz de idéntica temática «tiene mucha seda», aspecto que no comparte con la citada obra¹⁶.

El otro paño que se ha venido asociando a la reina es una magnífica obra titulada *El nacimiento de Jesús*¹⁷. Con un original formato de tríptico, se data hacia 1492. Aunque no se conoce con certeza el taller de manufactura ¹⁸, ni los diseños en los que se basó, por analogías suele asociarse a modelos compositivos de los hermanos van Eyck y Rogier van der Weyden¹⁹. Sin embargo, como en el caso anterior, la base documental en la que se apoya posee lagunas²⁰.

El asiento del libro de cuentas de Sancho de Paredes, donde aparece registrado un paño de similar temática, da unas medidas muy diferentes a las del tapiz conservado²¹. El paño, que no está recortado ni manipulado, presenta más de metro y medio de diferencia de alto y sesenta centímetros de ancho con respecto a las medidas incluidas en el inventario²². Este tapiz no está inscrito en ninguno de los registros posteriores consultados hasta la fecha. Aparece por primera vez referenciado en la *Testamentaría General e Ymventario de tapizería* de Felipe V en el Palacio de Buen Retiro, dentro de las tapicerías "ya existentes"²³. En esta cita se indica que a los lados tenía dos "pedazos" de brocado de oro "para hacer el cuadro", es decir, para completar los extremos superiores del paño y culminar su formato regular²⁴. Estos fragmentos, estilísticamente de la misma época que el tapiz, se retiraron en 1967 al ubicarse esta obra en el Museo de Tapices Góticos del

¹⁶ "Otro paño de la ystoria de la raíz de Jese en que esta nuestra señora con una vestidura azul con el niño en los braços e otras muchas figuras tiene mucha seda tiene de largo once varas y media e de cayda cinco varas". Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 112. Tampoco se indican otros aspectos formales, como la presencia de los escudos de los reyes que se pueden ver ahora y que sí se aprecian en otras descripciones de este mismo inventario.

¹⁷ El nacimiento de Jesús, Patrimonio Nacional, (inv. n.º 10005862).

¹⁸ Al igual que sucede con los *Triunfos*, el tapiz no tiene ningún tipo de marca porque es anterior a la normativa impuesta a los maestros tapiceros en los Países Bajos el 15 de mayo de 1528. Esta fue confirmada por edicto imperial de Carlos V en 1544. Alphonse Wauters, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapisseries de haute et de basse-lice de Bruxelles*, Bruselas, 1878, pp. 143-152

¹⁹ Concha Herrero Carretero, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la Colección Real española,* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2004), p. 35.

²⁰ "Un paño grande de Ras con oro que está en lo alto del dios padre cercado de Serafines e angeles e debaxo el nascimiento e Josepe con una candela en la mano que tiene de cayda quatro varas e una tercia de largo quatro varas, el cual diz que ovo dado Hernan Nuñez Coronel". *Libro de Cuentas del Camarero Sancho de Paredes. Año de 1505*. Referenciado en Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 129.

²¹ A la manera de Flandes. Tapices ricos de la Corona de España, dir. Concha Herrero Carretero, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2002), p. 62 (ficha con medidas del tapiz).

²² Joaquín Yarza Luaces, "El tesoro sagrado de Isabel la Católica", *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, dir. Isidro Bango Torviso, (León: Real Colegiata de San Isidoro de León, 2001) p. 321. Menciona que el inventario no cita que tuviera hilos de plata (es plata sobredorada). Sin embargo, es Zalama quien ya saca a colación el tema de las medidas y su falta de relación. Miguel Ángel Zalama, "Entorno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica", en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, (Madrid: Doce calles, 2020), p.34

²³ Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Libros y registros, 247-248, *Testamentaría del rey Felipe V. Inventario, confrontación y tasación de todos los bienes y alhajas que han quedado por fallecimiento del Rey D. Felipe V con distinción y separación de oficios de ambas Casas Reales y Sitios de esta Corte y fuera de ella*, 1747, Tomo 1, fol. 56, número 27. Agradezco a Mario Mateos Martín haberme facilitado esta cita.

²⁴ Herrero, *Tapices de Isabel la Católica*, p. 35.



Fig. 2. Tapiz con *El Nacimiento de Jesús* o la *Epifanía*, antigua disposición. Fototipia de Hauser y Menet, 1887. © Publicado en Juan Bautista Crooke y Navarrot, conde de Valencia de don Juan, *Tapices de la Corona de España*, (Madrid: 1903), lám. 1.

Palacio Real de Madrid. Aunque ahora no están con el paño, se conserva una fototipia de Hauser y Menet del año 1879 con dichos añadidos²⁵ (Fig. 2).

2. El triunfo petrarquiano

En una situación documental similar se encuentra el tapiz de *El triunfo del Tiempo* que ha adquirido el Ministerio de Cultura y Deporte español. No se conoce con certeza el origen del mismo, pero sí se conoce que entre finales del siglo XIX y principios del XX, perteneció a la prestigiosa colección de Gonzalo María de Ulloa Ortega-Montañés, IX marqués de Adanero²⁶. A su muerte sin descendencia directa, fue heredada por su hermano, José María de Ulloa Ortega-Montañés, VIII marqués de Castro Serna²⁷. Este paño ahora en Patrimonio Nacional formaba pareja con otro de la misma serie, titulado *El triunfo de la Fama*, que actualmente se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York (inv. nº 1998.205)²⁸ (Fig. 3). Conocidas ambas

_

²⁵ Juan Bautista Crooke y Navarrot, Conde de Valencia de don Juan, *Tapices de la Corona de España*, (Madrid: [s.n.], 1903), p. 3 y fotografía en p. 42 (lám. 1).

Pedro J. Martínez Plaza y Carmen Pérez-Seoane Mazzuchelli, "La colección Adanero – Castro Serna en Madrid. De la Restauración a la Guerra Civil", Locus Amoenus, 19, (2021), pp. 177-219.
 Carmen Pérez-Seoane Mazzuchelli, "Tapices custodiados en el Museo Arqueológico Nacional durante la

²⁷ Carmen Pérez-Seoane Mazzuchelli, "Tapices custodiados en el Museo Arqueológico Nacional durante la Guerra Civil. La colección Adanero", en *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021), pp. 647-661.

²⁸ El Triunfo de la Fama, Metropolitan Museum, (inv. nº1998.205). Thomas P. Campbell, "The Triumph of Fame from a set of The Triumph of Petrarch", en *Recent* Acquisitions. A selection: 1998-1999, ed. Joan Holt, (New York: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1999), p. 24.



Fig. 3. Taller flamenco, *Triunfo de la Fama*, tapiz, seda y lana, ca. 1502-1504. Metropolitan Museum, Nueva York © Metropolitan Museum, donación de la Fundación Annenberg, 1998.

obras, a raíz de las publicaciones de Sánchez Cantón se pusieron en relación con unos asientos de compras realizados por Isabel I de Castilla en Medina del Campo²⁹. En la documentación aportada por el historiador, se dice que en julio de 1504 se compran cuatro tapices a Matys de Girla o Matías de Guirla con el tema de los Triunfos de Petrarca. De los dos que poseía esta familia nobiliaria, solo el neoyorquino parece citado en el inventario, debido a la gran semejanza tanto en diseño como en medidas:

"Un paño de Ras de figuras que tiene en el medio un ángel que tiene una vestidura azul y la delantera della bordada de pedrería y en la mano derecha

²⁹ Leon van Buyten, *Aspekten van de laatgotiek in Brabant*, (Leuven: Stedelijk Museum, 1971), pp. 600-601.

un mundo que tiene una cruz en la otra mano asentada sobre un libro y encima de la cabeza unas letras amarillas que dicen Fama y encima dellas un Rótulo que comienza veterum synata e faman ect e tiene la una pierna descubierta desnuda y entre los pies unas letras amarillas dicen Lachesys y a los pies del una vestidura azul que tiene unas letras que dicen Cloto y en lo alto del dicho paño una mujer vieja con unas alas debaxo de ella a la mano yzquierda una boca del ynfierno con dos cabeças de Syerpes que tiene de largo quatro varas e de cayda quatro varas de sesma largas"³⁰.

Sin embargo, nada se dice del paño recién incorporado a la colección de Patrimonio Nacional. Al no existir certeza documental sobre la adquisición de este tapiz por parte de Isabel la Católica, no se afirma con rotundidad la pertenencia de ambas obras a las colecciones de la monarca. Aunque no es extraño que la reina tuviera paños de tapicería sueltos, sí resulta controvertido que tuviera solo una parte de un conjunto comprado por ella³¹.

La colección completa de los Triunfos estaba basada en los poemas homónimos del ya mencionado Francesco Petrarca. Fue una obra literaria imperfecta, ya que la muerte del escritor impidió que este ordenara y corrigiera errores de su texto. A pesar de ello, tuvo un gran calado en toda Europa, mucho más que su conocido Cancionero³². Aunque estos versos fueron realizados entre 1352 y 1374, su difusión fue un éxito entre finales del siglo XV hasta comienzos del XVI, tanto en su versión original como en las diferentes traducciones en lenguas romances que se realizaron. Mientras en la Corona de Aragón, debido a sus estrechas relaciones político-militares, las transcripciones se realizaron ya desde finales del siglo XV, en Castilla habría que esperar para encontrar las primeras traducciones parciales³³. Estas se deben a Alvar Gómez (hacia 1510) y, sobre todo, al conocido como capellán real Antonio de Obregón, quien en 1512 tradujo al castellano la obra de forma completa³⁴. Este hecho no impedía que se disfrutaran de los *Triunfos* en lengua toscana. Incluso la propia Isabel la Católica tuvo en su poder una edición, que fue vendida en la almoneda de Toro³⁵.

Esta obra literaria la componen seis poemas alegóricos que representan las diferentes etapas existenciales a las que una persona se enfrenta a lo largo de su vida. Petrarca adapta y actualiza la tradición clásica de los triunfos romanos que celebran una festividad o la magnanimidad de una deidad o de un jefe victorioso³⁶. Esta conmemoración tenía su punto álgido por medio de

³⁰ Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 131.

³¹ Guy Delmarcel, "La collection de tapisseries de la reine Isabelle de Castille", en *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, dirs. Fernando Checa y Bernardo J. García García, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), p. 301.

³² Roxana Recio, "Las traducciones del *Triunfo de Amor* de Petrarca de Alvar Gómez y Guillaume de Belliard: importancia de la poética cancioneril castellana", *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 1, enero-junio, (2012), p. 52, nota 2.

³³ Leonardo Francalanci, "La traduzione catalana del commento di Bernardo Ilicino ai Triumphi del Petrarca: alcune novità a proposito del modelo italiano", *Quadenrs d'Italià*, 13, (2008), pp. 113-126.

³⁴ Antonio de Obregón, *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*, ed. Roxana Recio, (Santa Bárbara: Ehumanista, 2012), pp. 1-3.
³⁵ Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 46.

³⁶ Thomas P. Campbell, "New evidence on 'Triumphs of Petrarch' tapestries in the early sixteenth century. Part II: the English court", *The Burlington Magazine*, no 1218, CXLVI, (septiembre 2004), pp. 602-609.

un desfile iniciado a la entrada de una ciudad, donde el homenajeado recibía los vítores y alabanzas del pueblo, que le rendían un sentido homenaje tanto a él como a su comitiva³⁷. Petrarca toma esta tradición clásica, que modifica ligeramente Ovidio, y la lleva al ámbito tardomedieval en un claro sentido humanista. Esa actualización se basa no tanto en ese desfile, sino en el uso de la narración alegórica a través de un personaje invicto, Laura, que va cruzándose con todas estas alegorías y sus séquitos, transmitiendo sus mensajes³⁸.

Aprovechando sistemática entrada y la salida de las distintas personificaciones de los Triunfos, Petrarca exponía también los diferentes estados vitales por los que pasa el ser humano en su vida. Así, el amor es el estado propio de la juventud, poco atento a lo que sucede a su alrededor. A este le vence la llegada de la madurez y con ella, la castidad. Como consecuencia del envejecimiento, llega la muerte. Y antes de ella, surge un deseo de abandonar lo material y obtener la fama. Aquella que solo unos pocos alcanzan y que nada ni nadie puede destruir. Sin embargo, el paso del tiempo triunfa sobre todo y es entonces cuando el ser humano es consciente de que lo único imperecedero es inmortal, es Dios y su vida eterna³⁹.

La representación prototípica de los *Triunfos* se realizaba por medio de alegorías provistas de un carro: Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Divinidad. En el poema de Petrarca, solo la primera personificación, el Amor, iba en una carroza y con una procesión triunfal, pero en las ilustraciones miniadas italianas, desde el primer momento, se mostraron todos sobre carros triunfales⁴⁰. Así eran las representaciones más antiguas de tapices de los que se tiene constancia en la Península Ibérica. Doña María, esposa de Alfonso V de Aragón tenía en 1458 una serie con esta temática literaria y años después se menciona que Juana Enríquez, esposa de Juan II de Aragón (y suegra de Isabel) tenía otros similares⁴¹.

La contraposición de carrozas seguiría siendo la tipología más utilizada y en España se encuentran varios conjuntos notables que así lo demuestran. Destaca en Patrimonio Nacional la serie *Triunfos* de Petrarca, de hacia 1540, donde carros alados con las personificaciones vencedoras transportan a los vencidos, mientras debajo las correspondientes comitivas hacen acto de presencia⁴². Otra importante serie se expone en la actualidad en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona⁴³. Fue adquirida en 1557 por la Ge-

³⁹ Martín de Riquer, *Historia de la literatura universal I. De la Antigüedad al Renacimiento*, (Barcelona: Noguer, 1968), pp. 382-387.

³⁷ Jennifer Rushworth, "Petrarch's French Fortunes: negotiating the relationship between poet, place, and identity in the sixteenth and nineteenth centuries", *Revue électronique de littérature française*, 12, 2, (2018), p. 30.

³⁸ Recio, "Las traducciones del *Triunfo de Amor"*, pp.66-69.

⁴⁰ Thomas P. Campbell, "New evidence on 'Triumphs of Petrarch' tapestries in the early sixteenth century. Part I: the French court", *The Burlington Magazine*, no 1215, CXLVI, (junio 2004), p. 376.

⁴¹ Delmarcel, "La collection de tapisseries", p. 297.
⁴² Paulina Junquera y Concha Herrero Carretero, *Catálogo de tapices Patrimonio Nacional*, vol. I, s. XVI (Madrid: Patrimonio Nacional, 1986), pp. 273-279. Corresponde a la serie de tapices *Los Triunfos*, TA-38, formada por (inv. n.º 10026475, 10026474, 10026476, 10026472 y 10026473).

⁴³ En el Museu Nacional d'Art de Catalunya se encuentran tres tapices: El triunfo del *Tiempo sobre la Fama* (inv. n.º 2141-00-000), *Triunfo de la Fama sobre la Muerte* (inv. n.º 214-101-000) y *Triunfo de la Divinidad*



Fig. 4. Jean Robertet y Henri Baude, *Triunfo del Tiempo*, dibujo, en *Recueil de dessins accompagnés de textes, dit Recueil Robertet*, ca. 1490-1520, fol. 6r. París, Biblioteca Nacional de Francia. © Dominio público.

neralitat de Cataluña y se depositó en fechas recientes en el museo barcelonés⁴⁴. Esta tipología responde a diseños de artistas florentinos de mediados del siglo XV y hay otras series paralelas, completas e incompletas, entre las que destacan los paños del palacio londinense de Hampton Court⁴⁵.

3. Particularidades del Triunfo del Tiempo de Patrimonio Nacional

No obstante, el tapiz adquirido por el Ministerio de Cultura y Deporte de España es totalmente diferente, en su concepción iconográfica, a lo planteado hasta ahora. Aquí no hay ningún carro triunfal ni una comitiva que festeje. La composición es más sencilla, tanto en la cenefa como en el campo. La primera es una estrecha orla decorada con un tallo vegetal, con hojarasca y salpicada de flores, pámpanos y racimos de uvas, siguiendo un ritmo aleatorio, muy común en tapices de esa época, como por ejemplo el denominado *Virgen con Niño* del Museo Arqueológico Nacional, de posible

sobre el Tiempo (inv. n.º 214-099-000). En este caso, se muestran dos carros: a la izquierda está el del poder menguante en el momento de su derrota, y a la derecha el poder ascendente, derrocado a sus pies. ⁴⁴ Victoria Ramírez Ruiz, "Las decoraciones con tapicerías en los espacios parlamentarios", en *Congreso internacional de artes decorativas en instituciones parlamentarias*, Madrid: Congreso de los Diputados, 2023), p. 176.

⁴⁵ Thomas P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court,* (New Haven and London: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007).

procedencia real y una cronología anterior a 1510 ⁴⁶. Similar tanto en procedencia como en cronología es el denominado paño del *Juicio Final* de la Seo de Zaragoza, que posee una cenefa bastante similar a las ya enumeradas⁴⁷.

En el campo del tapiz, se observa un grupo numeroso de figuras, todas en primer plano, que apenas dejan vislumbrar el fondo de la composición: un paisaje campestre, bucólico y primaveral que solo es visible en los extremos superior e inferior de la escena. En el centro se sitúa un caballero, vistiendo armadura, fuerte, poderoso y que mira directamente al espectador. Se trata de la personificación del Tiempo y porta una espada envainada y una lanza en una de sus manos. En la otra sostiene un reloj mecánico, que es el símbolo que lo representa.

La apariencia de este guerrero no se corresponde con las tradicionales imágenes de esta alegoría, que muestran al Tiempo como un viejo decrépito y encorvado. Este aspecto está muy íntimamente relacionado con el descubrimiento en Francia y Países Bajos, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, de los *Triunfos* de Petrarca⁴⁸. Los artistas del norte de Europa habían revisado la imagen del Tiempo desarrollada por los italianos, creando una alternativa con un sentido destructor, fuerte y poderoso⁴⁹. Por tanto, la personificación que preside el tapiz es un caballero joven, aguerrido, que mira al espectador sin achantarse y que todo lo aniquila a su paso, gracias a sus armas, preparadas para el ataque.

Esta visión del Tiempo no será el único cambio compositivo procedente del norte de Europa. Es también bastante significativo en el tapiz de Patrimonio Nacional la eliminación de los ya mencionados carros triunfales con comitivas, vinculados a la tradición clásica italiana. Se puede apreciar esta ausencia en otros ejemplos artísticos, como los diseños para vidriera o tapiz, atribuidos a Jean Robertet y Henri Baude, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Francia, en París ⁵⁰. Con una cronología situada entre 1490 y 1520, se conservan seis dibujos de los *Triunfos* de Petrarca (Fig. 4). En ellos, se aprecia de forma clara no solo la ausencia de carruaje alguno, sino una curiosa iconografía en la que la alegoría ganadora se sitúa pisando literalmente a la vencida, dando por finalizada la lucha de ambas fuerzas. Aunque en el paño madrileño esa victoria no es tan explícita, sí se conservan ejemplos similares

4

⁴⁶ Virgen con el Niño, Museo Arqueológico Nacional, (inv. n.º 51985). María Jesús Sánchez Beltrán, "Los tapices del Museo Arqueológico Nacional", Boletín del Museo Arqueológico Nacional, n.º 1, 1, (1983), pp. 51-52.

⁴⁷ Juicio Final, Seo de Zaragoza, (inv. n.º 11). Ricardo Centellas, Los tapices de La Seo de Zaragoza, (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998), p. 106.

⁴⁸ Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, (Boston: Brill, 2014), p. 118.

⁴⁹ Cohen, *Transformations of Time*, p. 163.

⁵⁰ Jean Robertet y Henri Baude, *Recueil de dessins accompagnés de textes, dit Recueil Robertet*, (Francia: manuscrito, 1490-1520), fol. 2v-7r, (inv. n.º MAD 595).

al diseño, como el tapiz *Las tres Parcas* del Victoria and Albert Museum de Londres⁵¹.

4. La adquisición de los Triunfos por Isabel I

Este aspecto alejado del simbolismo más humanista, descarnado y veraz del arte flamenco es algo que se puede apreciar en cualquier representación artística de esta región europea, y que tuvo en el cliente castellano uno de sus más fieles compradores⁵². La llegada directa tanto de artistas de esa zona a esta parte de España como de obras, gracias al intenso tránsito comercial con Medina del Campo, reforzado en épocas de feria, nutrió de arte flamenco de primera calidad a los reyes y familias nobiliarias castellanas y es donde, Isabel la Católica, compró cuatro tapices de los *Triunfos* ya mencionados⁵³.

Esta habría sido la última adquisición de tapices que hizo la reina antes de su muerte, de no ser por la recepción de otro paño el dieciocho de septiembre de 1504⁵⁴. La filiación de este tapiz a la serie de los *Triunfos* de Petrarca, vendidos con anterioridad a Isabel I, no quedaría del todo clara si no fuera por la minuciosa descripción de este, recogida por Sánchez Cantón, y el gran parecido que guarda con un paño conservado en el Musée du Louvre (inv. n.º OA 6437)⁵⁵ (Fig. 5). Titulado *El Triunfo del Amor*, entró en las colecciones de la institución francesa en 1911 y comparte similitudes tanto estilísticas como compositivas con los tapices de la antigua colección Castro Serna. Solo se aprecian un par de diferencias menores entre el texto transcrito por Sánchez Cantón y el tapiz. La figura de Cupido no lleva una corona en la mano, sino un lazo, y en algunas de las palabras de la filacteria de la parte superior hay diferencias gramaticales, que pueden deberse a errores de apreciación de quien tomaba la referencia⁵⁶.

Bien es cierto que es difícil demostrar que este tapiz fuera uno de los comprados por Isabel la Católica, pero si no fue este, debió ser uno muy similar⁵⁷. Sin embargo, su existencia posibilita establecer varias conjeturas. La primera de ellas, que la reina encargara la serie completa de seis tapices de los *Triunfos*, y no solo una parte, al comerciante y tapicero, Matys de Gir-

⁵¹ The Three Fates (Las tres Parcas), Victoria & Albert Museum, (inv. n.º 65&A-1866). En este tapiz se representa el episodio del texto petrarquiano del triunfo de la Muerte sobre la Castidad, pisando las tres alegorías ganadoras el cuerpo de la vencida.

⁵² Museo de las Ferias, *Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel. V Centenario de la muerte de Isabel La Católica 1504-2004*, (Valladolid: Fundación Museo de las Ferias, 2004).

⁵³ Ibán Redondo Parés, *El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I (1474-1504)*, (Madrid: La Érgastula, 2020).

⁵⁴ Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, pp. 130-131. En el texto de Sánchez Cantón se mencionan dos adquisiciones anteriores, una de ellas sin fecha. Por ser recibida en la ciudad de Sevilla no parece que esta fuera de ese mismo momento.

⁵⁵ *Tapisserie: Le triomphe de l'Amour, de la tenture des Triomphes de Pétrarque* =Tapicería: El tiunfo del Amor, de la serie Los triunfos de Petrarca, Musée du Louvre, (inv. nº OA 6437).

⁵⁶ Van Buyten, *Aspekten van de laatgotiek*, p. 600.

⁵⁷ Desde el departamento de documentación del Musée du Louvre indican no tener información acerca del donante, el coleccionista Charles André. Agradezco encarecidamente a Pascal Torres Guardiola, conservador jefe del departamento de objetos de arte del Musée du Louvre, la información y facilidades prestadas.



Fig. 5. Taller flamenco sobre cartones del círculo de Colyn de Coter, *Triunfo del Amor*, tapiz, seda y lana, ca. 1502-1504. París, museo del Louvre © Musèe Louvre.

la ⁵⁸. Esta compra debió realizarse con anterioridad a la entrada en su inventario y por medio de alguna "muestra de tienda"⁵⁹, puesto que las ferias de Medina del Campo se celebraban dos veces al año: en mayo y en octubre (aunque había una caravana diaria entre Lyon y Medina)⁶⁰. Tras la compra o encargo, los paños fueron ingresando según se concluían: cuatro en julio y otro al finalizar el verano⁶¹. Así, la llegada del paño correspondiente a *El Triunfo del Amor* se produjo en un momento en el que la reina ya se encontraba enferma, asentándose en su inventario y disponiéndose de forma inmediata en su dormitorio junto a otros paños de diferentes motivos⁶².

-

⁵⁸ Este personaje era bien conocido por Isabel I. Llegado posiblemente en el séquito de Felipe el Hermoso, Matys de Girla fue documentado en Medina del Campo, en distintos momentos del año 1504, percibiendo sumas de dinero por la venta a la reina de tapices, goteras de cama y antepuertas. Museo de las Ferias, *Comercio, mercado*, p. 95.

⁵⁹ Redondo Parés, *El mercado de arte*, pp. 207-263. Es decir, una tela dibujada en la que se daban a conocer los productos que se encargaban.

⁶⁰ Redondo Parés, El mercado de arte, p. 306.

⁶¹ Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 131.

⁶² "Limitada a pasar todo el tiempo en cama, Isabel hizo que colgaran varios tapices en su habitación: algunos representaban temas del apocalipsis de san Juan, otros a Dios Padre y uno, al menos, aludía a la



Fig. 6. Taller bruselense, *Vida y muerte de un caballero*, tapiz, seda y lana, primer cuarto del siglo XVI. Lyon, Musée des Tissus et Arts décorativs, Lyon © Musée des Tissus et Arts décorativs, Lyon.

Que comprara la colección completa de escenas implicaría que el tapiz con la representación de *El Triunfo del Tiempo* debería haberse finalizado el último y entregarse una vez ya fallecida la reina. Eso explicaría que quedara un solo paño de esta serie sin asentar, y que no se mencionara en el *Libro de cuentas* de Sancho de Paredes⁶³.

Por tanto, la llegada de este tapiz tiempo después de *El triunfo del Amor* coincidió con un momento delicado dentro de la monarquía castellana. El fallecimiento de la reina hace plantearse que ni siquiera se registrara entre sus bienes, sabiendo que ya no iba a ser disfrutado por su compradora. Por temática, tampoco podía ser depositado en ninguna institución religiosa, ni devuelto a pariente alguno, como sí ocurrió con otros paños entregados a Juana I⁶⁴. Así pues, lo más lógico era que se depositase de forma inmediata en su almoneda de bienes, a la espera de conseguir una cantidad importante de dinero con la que pagar a sus acreedores⁶⁵. Sin embargo, la falta de documentación más amplia sobre la subasta de posesiones de la reina hace que, de momento, no se pueda cerciorar esta teoría.

legendaria Visión de la Misa, entonces erróneamente atribuida a san Gregorio, que representaba la muerte, varios con árboles y plantas y uno de Cupido y el triunfo del Amor". Peggy K. Liss, *Isabel la Católica. Su vida y su Tiempo*, (Madrid: Nerea, 1998), p. 331.

⁶³ Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros*, p. 131.

⁶⁴ Éstos habían sido regalados a la reina católica, con anterioridad por su hija. Miguel Ángel Zalama, "Origen y destino de la colección de tapices de la reina Juana I", en Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI, dir. Fernando Checa Cremades, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2013), pp. 53-69.

⁶⁵ Es conocido que el emperador Carlos V tuvo que hacer frente a pagos de su abuela, lo que hace previsible que este paño fuera vendido con los otros. Miguel Ángel Zalama, "El gran expolio. Carlos V y los tapices de Juana I", en *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, dir. Miguel Ángel Zalama, (Gijón: Trea, 2018), p. 15-18.



Fig. 7. Taller flamenco, *Triunfos de Petrarca: Triunfo de la Muerte*, tapiz, seda y lana, posterior a 1504. Glasgow, The Burrel Collection © The Burrell Collection, Glasgow,

5. Avatares de los Triunfos de lana y seda

De *El triunfo del Amor*, se conoce otra réplica, de medidas algo mayores que el del museo francés, que se vendió el 5 de diciembre de 1929 en la galería Cassirer de Berlín⁶⁶. También hay copias de los otros *Triunfos*. Es notorio resaltar el tapiz conservado en el Musée de Tissus et Arts décorativs de Lyon, donde se unen dos Triunfos en un solo paño: *El triunfo del Tiempo* y *El triunfo de la Eternidad*, que permite conocer el aspecto del último tapiz de la serie⁶⁷ (Fig. 6). A ellos deberán sumarse *El triunfo de la Castidad*, de los que hay dos versiones una en The Burrell Collection de Glasgow y otra en

⁶⁶ Van Buyten, *Aspekten van de laatgotiek*, p. 601.

⁶⁷ Guy Blazy, "Vie et mort d'un chevalier", en *Musée des Tissus. Musée des Arts décoratives. Catalogue des* tapisseries, (Lyon: Chevalier, 1996), pp. 22-23. (inv. nº MT 25855). Este tapiz de 3,65 metros de alto por 6,65 de ancho, fue adquirido a don Pedro Ruiz en Vitoria en 1896.

el castillo de Azay-le-Rideau, en Francia⁶⁸ (Fig. 7). Sin embargo, estas interpretaciones son algo diferentes no solo con los anteriores tapices, sino con la descripción de los que poseyó la reina, por lo que no podrían considerarse parte del conjunto.

Esta enumeración evidencia que los más similares entre sí, tanto en tamaño como en composición y diseño, compartiendo incluso el patrón de cenefa, son los paños de Patrimonio Nacional, Metropolitan Museum (ambos procedentes de la colección Castro Serna) y Musée du Louvre. Según diversos estudios sobre la colección aristocrática española, se supone que los nobles conservaban los seis triunfos en su inventario de 1905, lo que no haría ilógico pensar que el tapiz francés pudiera provenir de una venta posterior al inventario, ya que el paño ingresó en la institución francesa en 1911.

A pesar de poder trazar esta línea de investigación tan clara, hay varios interrogantes, con respecto a la posesión por parte de la familia Castro Serna de los seis Triunfos. El primero de ellos es un cotejo cuidadoso del inventario de 1905⁶⁹. Si se analiza de forma concienzuda y se rastrean tanto los tipos como los datos que se aportan de los catorce tapices que aparecían en dicho listado, se puede comprobar que no hay cabida para todos los paños de la serie petrarquiana. Aunque el inventario es muy escueto y apenas se dan datos de los mismos, se permite cotejar información bastante relevante que incline la balanza hacia otro lado.

En ese sentido, hay algunos tapices que se quedan excluidos por temática en el listado, como son los denominados Verónica, Cabeza niño, Padre Eterno, Paso, Bodas y Calvario (números de asientos 981, 982, 983 y 986)⁷⁰. Algunos de estos paños se encuentran actualmente en colecciones estatales, tras su ingreso a través de compras o donaciones posteriores⁷¹. Esto dejaría solo cinco tapices sin reconocer, lo que invalidaría ya la teoría de los seis dentro de la misma colección.

Los tapices de los Triunfos estarían agrupados bajo el número 979, que tiene una tasación alta y reseña la documentación "que son compañeros", algo que no se menciona en ninguna de las otras entradas⁷². El número de asiento 980 es "un tapiz grande situado en la escalera", con una tasación totalmente diferente con respecto a los otros cuatro y el 978 un par de paños tasados en 30 000 pesetas cada uno, 10 000 menos que los de los Triunfos. A no ser que el estado de conservación fuera deficiente, no hay motivo para que unos tapices, que son iguales y pertenecen a la misma serie, se valoren de forma distinta. Además, estas obras podrían asociarse con tres paños que

69 Martínez Plaza y Pérez-Seoane Mazzuchelli, "La colección Adanero", p. 184.
 70 Martínez Plaza y Pérez-Seoane Mazzuchelli, "La colección Adanero", notas 35 y 37.

72 Martínez Plaza y Pérez-Seoane Mazzuchelli, "La colección Adanero", p. 184.

⁶⁸ Triumphs of Petrarch: The Triumph of Death (Triunfos de Petrarca: El Triunfo de la Muerte), después de 1504, The Burrell Collection (Glasgow), (inv. n.º 46.128). Es interesante comparar la cenefa y la arquería tan similar entre el de Lyon y el de Glasgow, lo que podría relacionarlos.

⁷¹ Museo Nacional del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, (inv. n.º 0002722); Museo Nacional del Prado, Crucifixión, (inv. n.º 0005622; Museo Nacional de Artes Decorativas, Dios Padre acompañado de los símbolos de los Evangelistas (La Trinidad) o Visión de Ezequiel, (inv. n.º CE26806).



Fig. 8. Juan Comba García, Exposición de los cuadros, tapices, muebles y objetos del estudio de Eduardo Rosales, ca 1899. Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado, Madrid, catálogo digital.

fueron incautados en la Guerra Civil y devueltos posteriormente a la familia⁷³.

Aparte de estas indicaciones que se mencionan, hay otro aspecto que hace pensar que los tapices ya se habían dispersado antes de entrar en la colección Adanero. Es muy probable que el marqués comprara estas obras a algún noble e ingresaran en su colección, gracias al asesoramiento del pintor Eduardo Rosales (1836-1873)⁷⁴. Aunque no hay pruebas fehacientes de estas recomendaciones artísticas, más allá de hipótesis mantenidas por el marqués de Valdeiglesias y miembros de la familia, un estudio pormenorizado del taller del pintor podría dar la clave.

No se conocen fotografías de cómo era el obrador, pero sí se conserva alguna pintura que lo recrea. En este punto es interesante destacar la realizada por su discípulo Juan Comba García, titulada *Exposición de los cuadros, tapices, muebles y objetos del estudio de Eduardo Rosales*⁷⁵ (Fig. 8). En esta obra de hacia 1899 se aprecia el estudio del pintor madrileño, compuesto por una antesala con diversos enseres, que conduce a un luminoso espacio donde reposa su obra maestra *Isabel la Católica dictando su testamento*. En la primera sala mencionada, podemos ver en el lado izquierdo un tapiz que, aunque esbozado, muestra una silueta y gama cromática muy similar a la de los *Triunfos* de Petrarca y con personajes ataviados con similares indumentarias. Comparando con los otros paños con-

⁷⁴ Martínez Plaza y Pérez-Seoane Mazzuchelli, "La colección Adanero", p. 179 y nota 2.

⁷³ Pérez-Seoane Mazzuchelli, "Tapices custodiados", pp. 647-661.

⁷⁵ Juan Comba García, *Exposición de los cuadros, tapices, muebles y objetos del estudio de Eduardo Rosales*, hacia 1899, Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P004274).



Fig. 9. Jean Laurent y Minier, *Hamlet, de Eduardo Rosales*, albúmina sobre papel, 1874. Madrid, Museo Sorolla. © Ministerio de Cultura y Deporte, catálogo digital.

servados y repasando el inventario de la reina, se puede concluir que estamos ante uno de esos tapices, en concreto el *Triunfo de la Castidad*.

A este juego de metapintura, debe sumarse el de incluir una pieza, no se sabe si adrede o sin querer, que el tiempo ha asociado a Isabel I de Castilla junto a la obra maestra de Rosales, cuyo tema estaba protagonizado por esta reina. Lo que sí se puede establecer es que el pintor madrileño conocía bastante bien la calidad de las obras que tenía en su taller y las utilizaba en sus composiciones históricas. En concreto, esta obra fue utilizada por el artista de modelo para la pintura *Hamlet*, actualmente en colección particular y que se conoce gracias a una fotografía antigua en blanco y negro (Fig. 9)⁷⁶.

A la muerte de Rosales, en su testamentaría aparecen no solo pinturas y bocetos de su estudio, también los muebles y objetos que había allí y usaba en sus composiciones pictóricas⁷⁷. Analizando esta última parte, se asientan solo tres tapices en el inventario, justo los mismos que en la pintura de Comba. Interesa el último, que es descrito como "[Tapiz] gótico con figuras del siglo XV". Posee una tasación altísima, de 2500 reales siendo, con diferencia, el objeto de todo el estudio más costoso, aventajando en muchos

-

⁷⁶ Eduardo Rosales, *Hamlet*, hacia 1874. Museo Sorolla, (inv. n.º 82356).

⁷⁷ Catálogo de los cuadros, dibujos, estampas, fotografías, armaduras, muebles antiguos y otros efectos de la testamentaría de D. Eduardo Rosales los cuales han de venderse en pública subasta en los días 21, 22 y 23 del corriente de dos a cuatro de la tarde, en el local de la Antigua Platería de Martínez, (Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873), p. 8.

casos a gran parte de sus pinturas, solo superado, por *Muchacha de la campiña de Nápoles* (4000 reales), *Campesinas napolitanas, madre e hija* y los dos estudios de cabezas de evangelistas *San Mateo* y *San Juan* (3000 reales cada uno)⁷⁸.

Por tanto, no es descabellado pensar que fuera el propio pintor, que ya tenía un tapiz de la serie, quien recomendara al conde de Adanero comprar otros que estuvieran a la venta, animado quizá por la calidad de las piezas o por la aparente relación que ya se establecía con Isabel la Católica. Sea como fuere, los paños pasaron a ser una de las señas de identidad de la colección nobiliaria (y la de sus herederos los Castro Serna) y fueron utilizados en exposiciones nacionales en diversos lugares de la geografía española.

Dos de estas muestras más destacadas se produjeron más o menos en las mismas fechas de la pintura del taller de Rosales ⁷⁹. Son la *Exposición Universal* de Barcelona de 1888 y la *Exposición Histórico - Europea* de Madrid, realizada entre 1892 y 1893⁸⁰. En ambas, el marqués de Castro Serna, que ya había heredado todos los bienes de su hermano, prestó parte de su colección de tapices, 5 en Barcelona y 7 en Madrid⁸¹. En todas, cedió los dos *Triunfos* de su colección y se pueden ver a la perfección en algunas de las imágenes del recinto madrileño. De hecho, en una foto histórica de Patrimonio Nacional, se aprecia *El triunfo del Tiempo* formando parte de la sala 21, de telas árabes⁸² (Fig. 10).

Los dos paños estuvieron unidos hasta tiempos bastante recientes. Se ha visto que en 1971 se seguía mencionando a ambos dentro de la colección Castro Serna⁸³. En 1990, *El triunfo de la Fama* aparece ya en un catálogo de tapices de la prestigiosa galería especializada en arte medieval y tapices Bernard Blondeel de Amberes, en asociación con de Wit Fine Tapestries⁸⁴. Después, el 14 de junio de 1993, aparece a la venta en la casa de subastas Christie's de Londres con el número de lote 178. La pieza fue finalmente adquirida por Bernard Blondeel quien la tendrá hasta 1998, momento en el que la fundación Annenberg la donará al Metropolitan⁸⁵.

El otro tapiz que acompañó al neoyorquino durante tanto tiempo, permaneció en España, en la colección de la familia. En ambos, todavía es posible apreciar en su parte trasera el sello del marquesado del que dependió.

⁷⁸ Eduardo Rosales, *Ciociara*, hacia 1862. Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P004627).

⁷⁹ Se suele dar como fecha hacia 1899, aunque el pintor falleció en 1873 y su estudio fue desmontando en esas tempranas fechas. Es posible que Comba pudiera basarse en bocetos o fotografías o que la pintura sea anterior a la fecha de donación al desaparecido Museo de Arte Moderno.

⁸⁰ Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona con un catálogo de objetos por el orden alfabético de expositores, (Barcelona: Jaime Jepús), p. 114 y láminas 13-15.

⁸¹ Exposición Histórico-Europea. 1892 á 1893. Catálogo General, (Madrid: Fortanet, 1893), p. 570.

 ⁸² Madrazo y Ca, Vista parcial de la sala número 21 de la Exposición Histórico Europea de 1892. AGP, fototeca, n.º 10214079. Forma parte del Álbum Monumental Fotográfico de la Exposición Histórico Europea. Madrid, 1892-93. Cuarto Centenario de Colón, AGP, fototeca, n.º 10214058.
 83 Van Buyten, Aspekten van de laatgotiek, p. 600.

⁸⁴ Bernard Blondeel y Garpard de Wit (N.V.), *Tapestry*, (Bruselas: Imprenta Van In-Lier, 1990), pp. 10-11.

⁸⁵ Thomas P. Campbell, *Philippe de Montebello and The Metropolitan Museum of Art 1977-2008*, dir. James R. Houghton, (Nueva York: The Metropolitan Museum, 2009), p. 60.



Fig. 10. Madrazo y C^a, *Vista parcial de la sala nº21 de la Exposición Histórico Europea de 1892*, albúmina sobre papel, 1892. Madrid, Fototeca del Archivo General de Palacio © Patrimonio Nacional.

Ahora es una obra que pertenece a toda la sociedad, complementando la labor coleccionista de Isabel la Católica y dando muestras de una faceta que no estaba muy presente hasta ahora en la colección de Patrimonio Nacional: la reina de Castilla como receptora de arte profano de carácter humanista⁸⁶.

Esta faceta de la monarca ha estado siempre infravalorada, con comentarios como los de Pedro de Madrazo y Kuntz (1816-1898), quien no consideraba a Isabel I como una reina coleccionista, al no tener pinturas profanas o de artistas renacentistas italianos. Sin embargo, un estudio conjunto de sus colecciones revela que la presencia de estos *Triunfos* de Petrarca y otras obras como *La oración en el Huerto*, de Sandro Botticelli, conservada en la Capilla Real de Granada, ponen de manifiesto que deben revisarse semejantes afirmaciones, ceñidas a convencionalismos estereotipados.

La presencia de esta obra, en las nuevas salas de Patrimonio Nacional, viene a reforzar este impulso y cambio de mentalidad en la faceta colectora de Isabel, revelándose como una de las más importantes de su tiempo. Su gusto e inquietudes fueron transmitidas y desarrolladas con posterioridad por sus descendientes, dando como resultado uno de los mejores conjuntos de arte europeo, origen del recién inaugurado espacio expositivo de Patrimonio Nacional. *El triunfo del Tiempo* recibe al visitante, devolviendo el merecido papel que tuvo como gran coleccionista la reina de Castilla, e iniciando el recorrido a través de cinco siglos de mecenazgo regio en la Galería de Colecciones Reales.

⁸⁶ Pedro de Madrazo, Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid, (Barcelona: Daniel Cortezo y compañía, 1884), pp. 22-23.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Libros y registros, 247-248, Tomo 1, fol. 56, número 27. Testamentaría del rey Felipe V. Inventario, confrontación y tasación de todos los bienes y alhajas que han quedado por fallecimiento del Rey D. Felipe V con distinción y separación de oficios de ambas Casas Reales y Sitios de esta Corte y fuera de ella, 1747.

Fototeca, 10214058. Álbum Monumental Fotográfico de la Exposición Histórico Europea. Madrid, 1892-93. Cuarto Centenario de Colón, 1892.

Fototeca, 10214079. Vista parcial de la sala nº21 de la Exposición Histórico Europea de 1892, 1892.

Bibliografía:

Ackerman 1931: Phyllis Ackerman, "The final solution of maître Philippe", *Apollo. A Journal of the arts*, XIV, 80, (agosto 1931), pp. 83-87.

Barcelona 1888: Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona con un catálogo de objetos por el orden alfabético de expositores, (Barcelona: Jaime Jepús, 1888).

Blazy 1996: Guy Blazy, "Vie et mort d'un chevalier" en *Musée des Tissus. Musée des Arts décoratives. Catalogue des* tapisseries, (Lyon: Chevalier, 1996), pp. 22-23.

Bruselas 1990: Bernard Blondeel y Garpard de Wit (N.V.), *Tapestry*, (Bruselas: Imprenta Van In-Lier, 1990).

Bruselas 2010: *Tesoros de la corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro*, dir. Fernando Checa, (Bruselas: Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins de Beuvais et de la Savonnerie, 2010).

Buyten 1971: Leon van Buyten, *Aspekten van de laatgotiek in Brabant*, (Leuven: Stedelijk Museum, 1971), pp. 600-601.

Campbell 1999: Thomas P. Campbell, "The Triumph of Fame from a set of The Triumph of Petrarch" en *Recent* Acquisitions. A selection: 1998-1999, ed. Joan Holt, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), pp. 24 y 25.

Campbell 2004: Thomas P. Campbell, "New evidence on 'Triumphs of Petrarch' tapestries in the early sixteenth century. Part I: the French court", *The Burlington Magazine*, no 1215, CXLVI, (junio 2004), pp. 376-385.

Campbell 2004: Thomas P. Campbell, "New evidence on 'Triumphs of Petrarch' tapestries in the early sixteenth century. Part II: the English court", *The Burlington Magazine*, no 1218, CXLVI, (septiembre 2004), pp. 602-609.

Campbell 2007: Thomas P. Campbell, Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court. (New Haven and London: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art), 2007.

Campbell 2009: Thomas P. Campbell, *Philippe de Montebello and The Metropolitan Museum of Art 1977-2008*, dir. James R. Houghton, (Nueva York: The Metropolitan Museum, 2009).

Catálogo de cuadros 1873: Catálogo de los cuadros, dibujos, estampas, fotografías, armaduras, muebles antiguos y otros efectos de la testamentaría de D. Eduardo Rosales los cuales han de venderse en pública subasta en los días 21, 22 y 23 del corriente de dos a cuatro de la tarde, en el local de la Antigua Platería de Martínez, (Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873).

Centellas 1998: Ricardo Centellas, *Los tapices de La Seo de Zaragoza*, (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998).

Cohen 2014: Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, (Boston: Brill, 2014).

Crooke y Navarrot 1903: Juan Bautista Crooke y Navarrot, Conde de Valencia de don Juan, *Tapices de la Corona de España*, (Madrid, 1903).

Delmarcel 2005: Guy Delmarcel, "La collection de tapisseries de la reine Isabelle de Castille", en *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, eds. Fernando Checa y Bernardo J. García García, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), pp. 287-303.

Francalanci 2008: Leonardo Francalanci, "La traduzione catalana del commento di Bernardo Ilicino ai Triumphi del Petrarca: alcune novità a proposito del modelo italiano", *Quadenrs d'Italià*, 13, (2008), pp. 113-126.

Herrero Carretero 2001: Concha Herrero Carretero, "La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación", *Arbor*, 169, (665), 2001, pp. 163-192.

Herrero Carretero 2004: Concha Herrero Carretero, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la Colección Real española,* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2004).

Herrero Carretero 2008: Concha Herrero Carretero, *Vocabulario histórico de la tapicería*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008).

Junquera 1986: Paulina Junquera y Concha Herrero Carretero, *Catálogo de tapices Patrimonio Nacional*, vol. I, s. XVI, (Madrid: Patrimonio Nacional), 1986.

Liss 1998: Peggy K. Liss, *Isabel la Católica. Su vida y su Tiempo*, (Madrid: Nerea, 1998).

Madrazo 1884: Pedro de Madrazo, Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid, (Barcelona: Daniel Cortezo y compañía, 1884).

Madrid 1893: Exposición Histórico-Europea. 1892 á 1893. Catálogo General, (Madrid: Fortanet, 1893).

Madrid 2002: A la manera de Flandes. Tapices ricos de la Corona de España dir. Concha Herrero Carretero, (Madrid, Patrimonio Nacional, 2002).

Malinas 1993: Golden weavings. Flemish Tapestries of the Spanish Crown, dirs. Yvan Maes y Guy Delmarcel, (Malinas: Royal Manufacturers of Tapestry Gaspard de Wit, 1993).

Martínez Plaza, Pérez-Seoane 2021: Pedro J. Martínez Plaza y Carmen Pérez-Seoane Mazzuchelli, "La colección Adanero-Castro Serna en Madrid. De la Restauración a la Guerra Civil", *Locus Amoenus*, 19, (2021), pp. 177-219.

Nueva York 2002: *Tapestry in the Renaissance Art and Magnificence*, dir. Thomas P. Campbell, (Nueva York, Metropolitan Museum, 2002).

Pérez-Seoane Mazzuchelli 2021: Carmen Pérez-Seoane Mazzuchelli, "Tapices custodiados en el Museo Arqueológico Nacional durante la Guerra Civil. La colección Adanero", en *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021), pp. 647-661.

Petrarca, ed Recio 2012: Antonio de Obregón, Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo, ed. Roxana Recio, (Santa Bárbara: Ehumanista, 2012).

Ramírez Ruiz 2023: Victoria Ramírez Ruiz, "Las decoraciones con tapicerías en los espacios parlamentarios", en *Congreso internacional de artes decorativas en instituciones parlamentarias*, (Madrid: Congreso de los Diputados, 2023), pp. 171-198.

Recio 2012: Roxana Recio, "Las traducciones del *Triunfo de Amor* de Petrarca de Alvar Gómez y Guillaume de Belliard: importancia de la poética cancioneril castellana", *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 1, enero-junio, (2012), pp. 51-74.

Redondo Parés 2020: Ibán Redondo Parés, *El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I (1474-1504)*, (Madrid: La Érgastula, 2020).

Riquer 1968: Martín de Riquer, *Historia de la literatura universal I. De la Antigüedad al Renacimiento*, (Barcelona: Noguer, 1968).

Robertet y Baude 1490: Jean Robertet y Henri Baude, *Recueil de dessins accompagnés de textes, dit Recueil Robertet*, (ms., 1490-1520), fol. 2v-7r.

Rushworth 2018: Jennifer Rushworth, "Petrarch's French Fortunes: negotiating the relationship between poet, place, and identity in the sixteenth and nineteenth centuries", *Revue électronique de littérature française*, 12, 2, (2018), p. 23-37.

Sánchez Beltrán 1983: María Jesús Sánchez Beltrán, "Los tapices del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, N.º 1, 1, (1983), pp. 47-82.

Sánchez Cantón 1950: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que colección Isabel la Católica*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1950).

Valdeón Baruque 2003: *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, ed. Julio Valdeón Baruque, (Valladolid: Instituto Universitario de Historia de Simancas y Ámbito ediciones, 2003).

Valladolid 2004: Museo de las Ferias, *Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel. V Centenario de la muerte de Isabel La Católica 1504-2004*, (Valladolid: Fundación Museo de las Ferias, 2004).

Wauters 1878: Alphonse Wauters, Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapisseries de haute et de basse-lice de Bruxelles, (Bruselas, 1878).

Yarza Luaces 2001: Joaquín Yarza Luaces, "El tesoro sagrado de Isabel la Católica", *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, dir. Isidro Bango Torviso, (León: Real Colegiata de San Isidoro de León, 2001).

Zalama 2008: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA Arte*, 74, (2008), pp. 45-66.

Zalama 2013: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, "Origen y destino de la colección de tapices de la reina Juana I", en *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, dir. Fernando Checa Cremades, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2013), pp. 53-71.

Zalama 2014: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, "Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada", *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345, (2014), pp. 1-14.

Zalama 2018: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, "El gran expolio. Carlos V y los tapices de Juana I", en *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, dir. Miguel Ángel Zalama (Gijón: Trea, 2018), pp. 13-28.

Zalama 2020: Miguel Ángel Zalama Rodríguez, "Entorno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica", en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, (Madrid: Doce calles, 2020), pp. 15-40.

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

Richard Hoesman, concepteur et réalisateur de vitraux pour Érard de La Marck, banni de Liège en 1533

Richard Hoesman, diseñador y vidriero para Érard de La Marck, desterrado de Lieja en 1533

Dr. Isabelle Lecocq¹

Institut royal du patrimoine artistique (KIK-IRPA, Bruxelles)

Résumé: La découverte par Hilary Wayment, en 1983-84, d'un projet de vitrail au Kuperstichkabinett de Berlin a jeté une lumière nouvelle sur la production verrière de Richard Hoesman, vitrier exilé de la ville de Liège en 1533. En effet, comme le supposait Yvette Vanden Bemden, Richard Hoesman est lié au moins à la conception de trois vitraux du chœur de la basilique Saint-Martin de Liège, offerts par le prince-évêque Érard de La Mark, et, également, comme nous l'établissons ici, à un vitrail monumental sur le thème de la *Vie de saint Hubert*, destiné à l'église de l'ancienne abbaye de Saint-Hubert. Ces œuvres ont permis à Richard Hoesman de s'imposer comme un créateur de talent à une époque où l'art du vitrail intégrait les innovations de la Renaissance italienne.

Mots clés: Richard (Rifhart, Richale) Hoesman; Érard de La Marck; vitrail; dessin; Liège; XVI^e siècle; basilique de Saint-Hubert; basilique Saint-Martin; saint Hubert.

Resumen: El descubrimiento por Hilary Wayment en 1983-1984 de un proyecto de vidriera en el Kuperstichkabinett de Berlín ha arrojado nueva luz sobre la producción vidriera de Richard Hoesman, vidriero desterrado de la ciudad de Lieja en 1533. En efecto, como había supuesto Yvette Vanden Bemden, Richard Hoesman está vinculado al menos al diseño de tres vidrieras del coro de la basílica de Saint-Martin de Lieja, donadas por el príncipe-obispo Érard de La Mark, y a una vidriera monumental sobre el tema de la *Vida de San Huberto*, destinada a la iglesia de la antigua abadía de Saint-Hubert. Estas obras consagran a Richard Hoesman como diseñador de talento en una época en la que el arte de las vidrieras incorporaba las innovaciones del Renacimiento italiano.

Palabras clave: Richard (Rifhart, Richale) Hoesman; Érard de La Marck; vidrieras dibujo; Lieja; siglo XVI; basilica de san-Huberto; basílica de san Martín; san Huberto.

¹ http://orcid.org/0000-0003-0482-3744

Abstract: Hilary Wayment's discovery in 1983-1984 of a relatively unknown project for a stained-glass window at the Kuperstichkabinett in Berlin has shed new light on the stained-glass work of Richard Hoesman, a glassmaker banished from the city of Liège in 1533. As Yvette Vanden Bemden had hypothesised, Richard Hoesman is indeed linked to at least the design of three stained glass windows in the choir of the Basilica of Saint-Martin in Liège, donated by Prince-Bishop Érard de La Mark, and a monumental stained-glass window on the theme of the Life of Saint Hubert, intended for the church of the former Abbey of Saint-Hubert. These works establish Richard Hoesman as a talented designer at a time when the art of stained glass was embracing the innovations of the Italian Renaissance.

Keywords: Richard (Rifhart, Richale) Hoesman; Érard de La Marck; stained glass; drawing; Liège; 16th century; Saint-Hubert abbey; Saint-Martin basilica; saint Hubert.

1. Le bannissement de Richard Hoesman, "voirier"



e 9 juin 1533, une ordonnance fut promulguée à Liège au pied du "péron"², touchant l'hérésie luthérienne, les blasphémateurs, les maîtres d'école, les vendeurs de livres, etc³. Huit réformés furent condamnés au bannissement et à la

confiscation de leurs biens:

"Item, que Richale Hoesman, voirier, Charle le corbesier, Johan le tourneur, Bastin de Chaisne, Piron le bollengier, Johan le Moine, Lambert de Burre le jeune et Johan Reneri sont, pour désobéissances et comme entachiez de l'hérésie luthériane, à tousjours bannis hors de la cité et pays de Liège et de Looz, et avec ce tous leurs biens confisquez au proffit de laditte cité, et qu'ils apartent dedans soleil luisant"⁴.

Les lois et les arrêts étaient publiés et rendus exécutoires en étant proclamés au pied du Perron de la ville de Liège; c'est "le cri du péron".

70

² Je remercie chaleureusement les relecteurs attentifs chargés de l'évaluation de cet article qui m'ont fait bénéficier de judicieuses recommandations.

³ Cri du péron touchant l'hérésie luthérienne, les blasphémateurs, les maîtres d'école, les vendeurs de livres, etc. Le texte de l'édit est publié dans Recueil des ordonnances de la Principauté de Liège, ed. Mathieu Lambert Polain, 2º série, vol. 1, (Bruxelles: Goobaerts, 1869), p. 94. Voir également Jean Chapeaville, Gesta pontificum Leodiensium, vol. 3, (Liège: Ouwerx, 1616), p. 325; Théodose Bouille, Histoire de la ville et pays de Liége, vol. 2, (Liège: Barnabé, 1731), p. 326; Laurent Mélart, L'histoire de la ville et chasteau de Huy et de ses antiquitez avec une chronologie de ses comtes et évesques, (Liège: Tournay, 1641), p. 334; David Lenoir, Histoire de la Réformation dans l'ancien pays de Liége, (Bruxelles: Librairie chrétienne évangélique, 1861), p. 22; Chroniques liégeoises, ed. Sylvain Balau, vol. 2, (Bruxelles: Kiessling et Imbrechts, 1913), p. 386; Léon E. Halkin, Réforme protestante et Réforme catholique au diocèse de Liège. Le cardinal de La Marck, prince-évêque de Liège (1505-1538), (Liège: Vaillant-Carmanne, 1930), p. 172; Paul Harsin, Études critiques sur l'histoire de la Principauté de Liège 1477-1795, vol. 2, (Liège: Sciences et Lettres, 1955), p. 314; Olivier Donneau, "L'anabaptisme au Pays de Liège (1533-1593)", Annuaire d'Histoire liégeoise, 32, (2003), pp. 5-38.



Fig. 1. Atelier liégeois, Vitrail de la *Vie de saint Martin*: la ville de Tours assiégée par les Normands. Liège, basilique Saint-Martin © Photo de l'auteur.

L'ordonnance proposait également à "ceux entachez de ceste hérésie qui n'ont esté mis par escript" de se présenter pour "faire obéissance et requérir mercy et pardon à messieurs les bourguemaistres et conseil", "autrement ils seront privez de leur bourgoisie et mestier"⁵. Trente-six personnes saisirent l'opportunité⁶.

L'acte liquidant les biens de Richard Hoesman au profit de la cité mentionne à plusieurs reprises la raison de son expulsion:

"Rigaldt Hoesman [...] encoulpeit et grandement entachiet de la secte et heresie lutheranne contrevenant par ce aux mandemens de dieu de notre mere saincte engliese et aussi auz ordonnances et deffensses lues et publiiees le IXe jour de Jung XVe et XXXIII et este lors banny et exyliiet de tout le pays

⁵ Cité dans Polain, *Recueil des ordonnances*, p. 94.

⁶ Halkin, Réforme protestante et Réforme catholique au diocèse, p. 173.



Fig. 2. Atelier liégeois, Inscription sur le fourreau de l'épée d'un personnage à droite de la scène. Vitrail de la *Vie de saint Martin*: la ville de Tours assiégée par les Normands. Liège, basilique Saint-Martin © Photo de l'auteur.

de liege et conte de looz ensembles tous ses biens meubles et immeubles confisquez $[...]^{r/7}$.

Il possédait notamment une maison dans la paroisse de Saint-Martin-en-Isle. On ignore si Richard Hoesman s'installa à Strasbourg, où se fixèrent d'autres liégeois exilés, parmi lesquels un dénommé Jean Stordeur, identifié à "Johan le tourneur". L'anabaptiste Jean Stordeur, natif de Liège et tourneur de métier ("tornier du Lyege"), décéda de la peste à Strasbourg, après le 4 mars 1540. En août de la même année, sa veuve – Idelette de Bure – épousa Calvin⁸. Le prénommé Lambert banni également de Liège le 9 juin 1533 était probablement son frère et il s'installa lui aussi à Strasbourg.

Richard Hoesman est qualifié de "voirier" dans l'ordonnance de 1533 et de "vitrarius" par Jean Chapeaville⁹. Ces termes assez vagues ne permettent pas à eux seuls de connaître son activité réelle. Plus qu'un simple vitrier qui effectuait des travaux de vitrerie communs, comme des mises en plomb losangées ou de verres découpés selon d'autre formes géométriques simples, Hoesman aurait pu intervenir également dans la confection de vitraux monumentaux, soit au stade du projet, soit en tant qu'exécutant.

72

⁷ Archives de l'État à Liège, Échevins, Œuvres, reg. 128, fol. 136r–147v (fol. 136r pour l'extrait cité). Paul Harsin, Études critiques sur l'histoire de la Principauté de Liège 1477-1795, vol. 2, (Liège: Sciences et Lettres, 1955), p. 314; et Donneau, L'anabaptisme au Pays de Liège, p. 11, note 25.

⁸ Donneau, L'anabaptisme au Pays de Liège, sp. p. 11 (avec bibliographie sur l'état de la question).

⁹ Chapeaville, Gesta pontificum, p. 325; Bouille, Histoire de la ville, p. 325.

Il a été mis en rapport pour la première fois avec un vitrail historié conservé dans l'ancienne collégiale Saint-Martin de Liège par Yvette Vanden Bemden¹⁰, dans son étude sur les vitraux anciens des provinces de Liège, Luxembourg et Namur. Le lien a été établi grâce à deux indices: l'inscription RIFHART SOHM sur le fourreau d'un personnage de la scène du siège de la ville de Tours, dans le vitrail de la Vie de saint Martin, dans l'abside du chœur de l'ancienne collégiale, à gauche de la baie axiale (Figs. 1 et 2) et le monogramme RH dans le couronnement trilobé au centre de la partie inférieure du vitrail de la Vie de saint Lambert (Fig. 3 et 4).

L'inscription SOHM avait déjà été commentée par Edmond Levy qui la lisait REICHANT SON et l'interprétait comme l' "indication probable du peintre verrier [...] qui aura voulu se parer de la célébrité de son père, peut-être peintre verrier comme lui, ou offrir à l'auteur de ses jours un hommage public de respect filial."¹¹. Jean Yernaux la lisait quant à lui "Solms" et pensait qu'elle se rapportait plutôt au donateur qui aurait été un chanoine de Saint-Lambert, Bernard de Solms¹². Yvette Vanden Bemden a proposé de reconnaître le verrier liégeois banni de la ville et du pays de Liège, ainsi que du comté de Looz, car un seul verrier prénommé Richard est connu pour cette période à Liège, Richard Hoesman, et le monogramme RH pouvait alors lui correspondre. Cette séduisante hypothèse qui ne reposait que sur une similitude de prénom restait fragile.

2. Richard Hoesman, concepteur et réalisateur de vitraux

Un document permet de confirmer définitivement l'attribution des vitraux de l'abside du chœur de l'ancienne collégiale Saint-Martin à Richard Hoesman. Il s'agit d'un dessin conservé au Kupferstichkabinett de Berlin¹³ (inv. KdZ 9297) (Fig. 5). Ce dessin est un projet de vitrail complet, avec deux scènes disposées sous les arcades d'un ample décor architectural rythmé dans sa partie supérieure par des niches à fronton et de grandes torchères. Il porte deux monogrammes: le monogramme RH et un autre monogramme, composé des lettres V et E disposées en hauteur, de part et d'autre de la lettre A placée sous deux traits obliques formant un chevron et que nous proposons de lire comme "AVE". Ce dessin retint l'attention de Hilary

Yvette Vanden Bemden, Les Vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique: Provinces de Liège, Luxembourg et Namur, (Corpus Vitrearum Belgique, IV), (Gent-Ledeberg: Erasmus, 1981), sp. p. 197.

¹¹ Edmond Lévy, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*, vol. 2, (Bruxelles: Tircher, 1860), p. 48.

¹² Jean yernaux, "L'art du vitrail au Pays mosan", *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 18, (1951),

p. 169. ¹³ Le dessin est décrit comme suit par Elfried Bock et Jakob Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Die niederländischen Meister: beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 220 Lichtdrucktafeln*, (Berlin: Julius Bard, 1930), vol. 1, p. 42: "MEISTER AVE (RH), um 1520. 9297 (Tafel 37). Entwurf für ein Kirchenfenster. Links unten erscheint ein Engel dem schlafenden Papst, der in einer Säulenhalle thront, rechts kniet ein heiliger Jüngling. Im Hintergrund Landschaft. Architektonische Bekrönung mit reicher Renaissanceornamentik und je zwei Lilien im Vierpaß. Auf dem Mittelbalken des Fensters unten das Monogramm V/A/E RH (V E A, H R). Feder in Braun, grau laviert. 415 x 275. Erworben 1918". Il est reproduit dans le vol. 2, planche 37.

Wayment¹⁴ qui en adressa une photographie en noir et blanc en 1984 à Yvette Vanden Bemden¹⁵, avec une note dactylographiée de quelques lignes:

"See Belgique IV, p. 171-172 and fig. 128: these inscriptions were restored during the 19th century. It is obvious that what has happened is that RIFHART SOHM originally read RICHART HOSM; the letters HOS are all reversible, and at some point a piece carrying these capitals was reversed, then copied in the form now seen. To the copyist such an error would be easy, since he would have no idea of the purport of the letters. In any case your hypothesis of the identity of RIFHART SOHM and Richard Hoesman is clearly supported by the stylistic affinity of the two windows, and incidentally of this drawing too. H.G.W.".

La démonstration est claire. La signature du vitrail a été modifiée lors d'une intervention antérieure et sa formulation initiale "RIFHART HOSM" a été altérée en "RIFHART SOHM"; les deux monogrammes HR correspondent parfaitement, avec le même creux dans la traverse du H.

Richard Hoesman peut donc bien être reconnu comme le créateur des vitraux de l'abside du chœur de l'ancienne collégiale Saint-Martin. Ces vitraux ont été offerts par une figure politique et religieuse de tout premier plan: le prince évêque Érard de La Marck. Celui-ci pacifia la principauté de Liège et y rétablit une certaine stabilité économique, tout en combattant fermement les idées protestantes. Diplomate avisé, il joua un rôle certain sur le plan international et se retrouva au sein de différentes tractations avec le cardinal Wolsey et le cardinal d'Amboise. Il jouissait d'énormes revenus et fut l'un des financiers les plus importants d'Occident, prêtant de conséquentes sommes

-

¹⁴ Historien du vitrail britannique (23 avril 1912-20 mars 2005), Hilary Godwin Wayment est l'auteur du premier volume de la série britannique du Corpus Vitrearum, sur les vitraux de Cambridge: The Windows of King's College Chapel, (Cambridge, 1972). Son intérêt pour les vitraux de Cambridge – et plus largement pour l'art du vitrail - a été encouragé par Eric Milner-White (1884-1963), son parrain, doyen de King's College à Cambridge (de 1918 à 1941), puis de York (de 1941 à 1963). Diplômé en 1935 de l'Université de Cambridge en langues classiques et littérature anglaise, Hilary Wayment fut maître de conférences adjoint au Caire puis maître de conférences en anglais à l'université Fuad I, de 1937 à 1944. Il apprit également l'arabe et procéda à la traduction en anglais de l'autobiographie du très influent érudit Taha Hussein: The Stream of Days: a student at the Azhar, (1943). En 1944, de retour en Angleterre, il occupa un poste au British Council et travailla à Londres puis à Cambridge de 1948 à 1952. Il connaîtra ensuite diverses affectations à l'étranger: 1952-54 à Bruxelles, 1954-59 comme directeur de l'Institut britannique à Paris et 1963-68 à Amsterdam. Ces périodes de résidence ont favorisé ses recherches sur le verre du XVIe siècle et son amitié avec des spécialistes du vitrail, parmi lesquels Jean Lafond et I. Q. van Regteren Altena. Il mit ses connaissances et ses amitiés à profit pour sélectionner et acquérir des vitraux pour King's College à Cambridge, en sa qualité de conseiller du collège pour le vitrail. C'est grâce à son intervention que des fenêtres des chapelles latérales de King's College ont été ornées de dizaines d'œuvres exceptionnelles, par exemple un splendide médaillon du Jugement de Zaleucus par Dirk Vellert (provenant de la collection de van Regteren Altena), qui avait d'ailleurs participé à la vitrerie originale de la chapelle. On lui doit de nombreuses publications dans le domaine du vitrail. Voir principalement Jean Michel Massing, "Obituary: Hilary Wayment Historian of stained glass", The Independent, (9 May 2005), (en ligne: https://www.independent.co.uk/news/obituaries/hilary-wayment-489983.html, consulté: 22 juin 2023). 15 Cette photographie noir et blanc porte au revers l'indication de la provenance du dessin (Berlin, Kupferstichkabinett), sans précision du numéro d'inventaire. Celui-ci m'a aimablement été communiqué par Andreas Heese (Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz), que je remercie chaleureusement.



Fig. 3. Atelier liégeois, Vitrail de la *Vie de saint Lambert*: l'assassinat de saint Lambert Liège. Liège, basilique Saint-Martin. © Photo de l'auteur.

d'argent aux puissants, entre autres à Charles Quint. Féru de lettres et d'humanisme¹⁶, il est à l'origine d'une véritable renaissance des arts¹⁷. Grand constructeur et mécène, il soutenait les artistes, dont le plus connu est le Liégeois Lambert Lombard. Il fut particulièrement attentif à l'art du vitrail.

16

¹⁶ Jean Hoyoux, "Les rapports entre Érasme et Érard de La Marck", *Chronique archéologique du pays de Liège*, 36, (1945), pp. 8–10; Franz Bierlaire, "Humanisme, humanistes et humanités à Liège", in *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège, 1505/6-1566: Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition* [Liège Musée de l'Art wallon], dir. Godelieve Denhaene, (Scientia Artis, 3), (Bruxelles: Institut royal du Patrimoine artistique, 2006), pp. 17–24.

royal du Patrimoine artistique, 2006), pp. 17–24.

¹⁷ Voir notamment les contributions de Adam et Allart. Renaud Adam, "Érard de La Marck, mécène et collectionneur (1472-1538)", La Vie des Musées, 20, (2006), pp. 19-22; Dominique Allart, *Splendeur artistique de Liège sous Erard de la Marck Bilan des recherches récentes (résumé)*, (Liège: Société des Bibliophiles liégeois, 2019).



Fig. 4. Atelier liégeois, Vitrail de la *Vie de saint Lambert*: putto au sommet de la partie inférieure présentant dans un écu le monogramme RH. Liège, basilique Saint-Martin. © Photo de l'auteur.

D'autres vitraux qu'il offrit sont conservés: le monumental vitrail du Jugement dernier au-dessus du portail occidental de l'ancienne collégiale Saints-Michel-et-Gudule, datant de 1528¹⁸, et le vitrail offert à l'église de l'ancienne abbaye de Herkenrode, aujourd'hui conservé dans la cathédrale de Lichfield en Angleterre. Le prince-évêque fit don d'autres vitraux, à l'église Saint-Pierre et à la collégiale Saint-Denis de Liège¹⁹, à la nouvelle église et pour le cloître l'abbaye de Scheut (près de Bruxelles)²⁰, à Saint-Hadelin de Visé, à l'église d'Anderlecht (Bruxelles), au prieuré de Rouge-Cloître et celui de Sept-Fontaines (tous deux près de Bruxelles)²¹.

(2009), pp. 78-111, et spécialement pp. 106-107 et 109.

¹⁸ Jean Helbig et Yvette Vanden Bemden, *Les Vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique: Brabant et Limbourg, (Corpus Vitrearum Belgique, III), (Bruxelles: Weissenbruch, 1974), pp. 49-66; Isabelle Lecocq, "Bernard van Orley et l'art du vitrail", in <i>Bernard van Orley: Bruxelles et la Renaissance*, dir. Véronique Bücken et Ingrid De Meûter (Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 2019), pp. 66-76.

¹⁹ Découverte de François Remy à l'occasion des recherches menées pour son mémoire de maîtrise en histoire de l'art et archéologie (ULiège), durant l'année académique 2019-2020. François Remy, "L'église Saint-Denis à Liège, adaptations et transformations d'un édifice d'origine ottonienne (X°-XX° siècle)".
²⁰ Mario Damen, "De schenkers van Scheut. Her Glasmecenaat van een kartuizerklooster, 1450-1550", in De Kartuize van Scheut en Rogier van der Weyden, Millenium: Tijdschrift voor mideleeuwse studies, 23,

²¹ Jean Helbig, *De glasschilderkunst in België: Repertorium en documenten*, (Antwerp, 1943).

Érard de La Mark offrit les trois vitraux au centre de l'abside de l'ancienne collégiale Saint-Martin. Il est représenté dans la partie inférieure du vitrail central, vêtu de la cappa magna, accompagné de la Vierge à l'Enfant, mais son portrait est en grande partie renouvelé. Ses armes figurent à trois reprises dans le vitrail de la Vie de saint Martin, où l'on voit la signature de Richard Hoesman. Dans le vitrail de la Vie de saint Lambert, elles sont représentées à la base de la partie supérieure.

Même en étant proche du prince-évêque Érard de La Marck pour lequel il est intervenu dans la conception de vitraux pour la collégiale Saint-Martin, Richard Hoesman n'a pas eu de traitement de faveur et a été sommé de quitter la ville et le pays de Liège, ainsi que le comté de Looz.

3. Un vitrail illustrant la vie de saint Hubert

Hilary Wayment confirme non seulement l'hypothèse d'Yvette Vanden Bemden, mais il fait également connaître un dessin d'une exceptionnelle qualité, dont l'auteur est connu et qui laisse présumer un vitrail remarquable. Jusqu'à la présente publication, ce dessin n'avait guère retenu l'attention, l'iconographie n'en avait pas été identifiée et on ignorait la destination du vitrail projeté.

L'iconographie du projet dessiné laisse *a priori* penser qu'il s'agit d'un vitrail destiné à la ville, à la principauté ou au diocèse de Liège: les deux scènes représentées se rapportent à la vie de saint Hubert²². Avec Lambert de Maastricht, saint Hubert est l'un des deux saints patrons de la ville de Liège. La scène de sa conversion est la plus célèbre. Le fils de Bertrand d'Aquitaine, chasseur impénitent, privilégiait les plaisirs d'une vie mondaine, négligeait son épouse et délaissait sa foi. Alors qu'il chassait un jour de Noël, le Christ en croix lui apparut dans la ramure d'un cerf, l'enjoingnit à se convertir, faire pénitence de ses péchés et prendre conseil auprès de l'évêque Lambert, l'un des prélats les plus instruits de son temps. Cette scène est représentée sur le fronton de la façade occidentale de l'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert.

Les deux scènes du projet dessiné (Fig. 5) sont postérieures à la conversion du saint et correspondent aux récits de sa vie. Après plusieurs années, saint Lambert considéra que l'éducation de son disciple Hubert était terminée. Il l'envoya alors en pèlerinage à Rome et fut assassiné la nuit du jour même de l'arrivée d'Hubert. Le pape Serge en fut averti par un ange qui lui intima l'ordre de nommer Hubert évêque de Maastricht; c'est la scène du songe du pape Serge représentée sur le projet (Fig. 5), à gauche. Le pape eut le

Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel, *Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore*, t. 6, (1995), (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1995).

²² Au sujet de saint Hubert: *Saint-Hubert: le culte de saint Hubert au pays de Liège* dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel, *Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore*, t. 1, (1990), (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1991); *Saint-Hubert: le culte de saint Hubert en Namurois* dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel, *Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore*, t. 3, (1992), (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1992); Dierkens, Duvosquel et al. 1995: *Saint-Hubert: le culte de saint Hubert en Rhénanie* dir.

pressentiment que le pèlerin Hubert était en chemin afin de se recueillir devant les tombeaux des apôtres Pierre et Paul. Il fit fermer toutes les portes de Saint-Pierre, à l'exception d'une seule auprès de laquelle il guetta tous les arrivants. Il reconnut saint Hubert d'emblée et lui exposa aussitôt l'objet de sa mission; cet entretien entre le pape et le pèlerin Hubert est représenté dans la partie droite du projet (Fig. 5), en présence d'un évêque et d'un cardinal. Saint Hubert se récusa d'abord, par humilité, mais il accepta finalement la charge qui lui était destinée.

L'illustration de ces scènes, moins fréquentes que celle de la conversion, bénéficie néanmoins de célèbres précédents²³. La scène du songe du pape Serge a été peinte vers 1435 par Rogier van der Weyden sur un panneau du retable de la Vie de saint Hubert (Fig. 6), manifestement destiné à la chapelle Saint-Hubert de l'ancienne collégiale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, et dont ne subsistent aujourd'hui que deux panneaux conservés au J. Paul Getty Museum de Los Angeles et à la National Gallery de Londres²⁴. Un ange apporte au pape Serge la mitre et la crosse de saint Lambert, et le charge de désigner Hubert comme évêque de Maastricht. Le texte d'une vie de saint Hubert, compilé par Hubert le Prévost, est conservé dans deux manuscrits, l'un à la Bibliothèque nationale de France (Paris), l'autre à la Koninklijke Bibliothek (La Haye)²⁵. Le plus richement illustré, celui de la BNF, a été enluminé entre 1470 et 1480 par le Maître de Marguerite d'York pour son commanditaire, Louis de Gruuthuse²⁶ (Fig. 7). Dans sa *Vie de saint Hubert*, Hubert le Prévost precise qu'il a, par dévotion pour son saint patron, collecté en 1459 des documents relatifs à la vie du saint en divers endroits: Saint-Hubert en Ardenne, Tirlemont, Bruxelles et Bruges. Les deux scènes correspondant à celles du dessin (Fig. 5) sont décrites comme suit:

"Advint que la nuyt du jour que sainct Hubert arriva à Romme, le benoist sainct Lambert, pour défendre et maintenir vérité, fut mis à martyre par le très impiteux Dodon. Adoncques l'ange de Nostre-Seigneur prinst incontinent le baston pastoral du sainct homme et en celle mesme heure le porta et mist

_

²³ Sur l'iconographie de saint Hubert: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3/2, (Paris: Presses universitaires de France, 1958), p. 661-666; *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum, (Rome-Fribourg en Brisgau-Bâle-Vienne: Herder, 1974), t. 6, col. 547-551; Alain-Gérard Krupa, "Quatre siècles d'images consacrées à saint Hubert: iconographie, répertoire et fonctions", in *Saint-Hubert: le culte de saint Hubert au pays de Liège*, dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel, *Saint-Hubert en Ardenne*, *Art-Histoire-Folklore*, t. 1,(1990), (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1991), pp. 31-50; Christine A. Dupont, Alain Gérard et Jacques Toussaint, "Saint Hubert dans l'art du pays de Liège. Pour un catalogue thématique et typologique des représentations de saint Hubert", in *Saint-Hubert: le culte de saint Hubert au pays de Liège*, dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel, *Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore*, t. 1, (1990), (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1991), pp. 114-139; Jean-Marie Doucet, *Hubert d'Ardenne. Histoire d'une légende universelle*, (Bastogne: Musée en Piconrue, 2011), pp. 91-109; Jean-Marie Doucet, "La Légende de saint Hubert de Liège à La Gemäldegalerie de Berlin, un chef-d'œuvre méconnu du peintre Jacob Cornelisz van Oostsanen (vers 1470 – vers 1533)", *Bloc-Notes, Bulletin trimestriel du Trésor de la cathédrale de Liège*, n° 28, (2011), pp. 1-7.

Dirk Devos, Rogier van der Weyden, (Anvers: Fonds Mercator, 1999), pp. 411-412.
 Ilona Hans-Collas, "Hubert le Prévost, Vie de saint Hubert", in Miniatures flamandes, 1402-1482, dir.

Bernard Bousmanne et Thierry Delcourt, cat. exp., (Bruxelles-París: Bibliothèque royale de Belgique-Bibliothèque nationale de France, 2011), pp. 305-306 (avec bibliographie des travaux antérieurs).

²⁶ Hubert Le Prévost, *Légende de saint Hubert*, 1460-1490, BnF, Département des Manuscrits, Français 424, (Manuscrit numérisé, sur le web: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105389110).



Fig. 5. Richard Hoesman et le maître "AVE"(?), Project de vitrail identifié ici comme deux scenes de la *Vie de saint Hubert*, Berlin, Kuperstichkabiett. © Photo Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

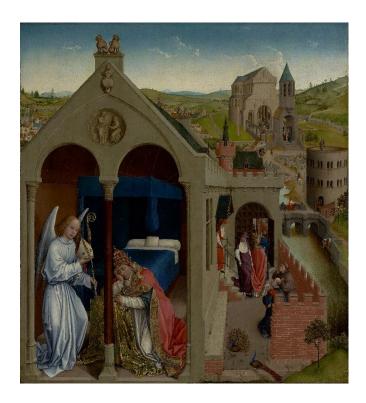


Fig. 6. Atelier de Rogier van der Weyden, *Le Songe du pape Serge*, *ca* 1435. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. © Getty Images

sur l'autel sainct Pierre à Romme, puis s'apparut au pape qui pour lors estoit nommé Sergius en songe environ l'aubbe du jour, disant ainsy: Sergius, dist l'ange, entens à ce que je t'ay à dire de par Dieu et adjouste foy à mes parolles et les metz à plaine exécution par diligence. Lambert évesque de Trecht a été mis à martyre en ceste mesme heure, dedans le sainctuaire de Dieu, des maulvais et inhumains tyrans pour défendre et maintenir vérité. Il est à Dieu offert et mis au nombre des martyrs et bien est rayson qu'il soit logié avec eulx et en leur compaignie pour ce mesmement qu'il a eu foy et constance et n'a point eu tremeur de recepvoir martyre. Vecy son baston pastoral avec lequel il a bien et salutairement gouverné ceulx qui luy ont esté commis à gouverner; voy le yci lequel je t'ay apporté dès le lieu de sa passion, prens luy et remetz au gouvernement et plaine administration de la dicte église de Trecht à ung nouvel pèlerin appelé Hubert, lequel Dieu, pour ses mérites et vertus, a desjà esleu en prestre et successeur de Lambert. Il visite les lieulx des apostres et des autres sainctz martyrs. Et le cognoistras entre les autres à telz et telz signes.

[...] Quant monseigneur sainct Hubert eut bien entendu ce que le pape luy avoit dit, il fust de l'ung grandement doloreux et de l'austre moult esmerveillé. Il fut moult dolent de la mort de son bon maistre sainct Lambert. Il fut moult esmerveillé de la grande charge que le pape luy présentoit. Toutesfois quant il eut recouvert force en son courage, il respondit et dist au pape en toute humilité: Hélas! tres sainct père, comment pourroit estre chose bien convenable que je, qui ne cognois lettre aucune, puisse ne doyve dignement accepter le gouvernement et administration de tant grant chose laquelle me présentez.

Après ce que le pape eut entendu de Hubert, qu'il ne savoit lettre aucune, il commença moult à doubter en soy mesme s'il le vouloit consacrer ou non.



Fig. 7. Maître de Marguerite d'York, *Miracle de l'étole de saint Hubert* (Paris, BnF, Français 424 f.16v). © Photo gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

Mais l'ange de Nostre-Seigneur qui ceste consecration avoit annoncée, pour esclaircir leurs doubtes, descendant du ciel apporta une moult belle estolle et ung petit brevet escript de lettre et dist à Hubert ainsy: Hubert, dist l'ange de Dieu, ly ces lettres et plus ne soies incredul, ains te dispose à obéir et accomplir la voulenté de Dieu. Hubert print le brevet et incontinent qu'il regarda dedens, il commença à lyre, et tant ligerement le leut comme se tous les jours de sa vie il n'eust fait que estudier et lyre"²⁷.

Ces détaillées descriptions permettent d'apprécier les choix iconographiques opérés lors de la conception du vitrail. Même au stade du projet, les scènes sont soigneusement représentées et les espaces, les personnages habilement dessinés. Les deux scènes sont situées dans deux espaces intérieurs distincts: la chambre du pape Serge et une chapelle à Saint-Pierre de Rome. La scène où le pape Serge s'entretient avec saint Lambert est représentée avec celle du miracle de l'étole (Fig. 5), illustrée dans une miniature du manuscrit de la Vie de saint Hubert (Fig. 7). L'ange apportant l'étole est à peine esquissé dans le dessin (Fig. 5), dans la partie supérieure de la scène, entre un pilier et une colonne, mais il n'y a quère de doute qu'il s'agisse de cette scène du miracle de l'étole.

Dans la partie supérieure de l'architecture apparaissent des armoiries (Fig. 5), très probablement celles du commanditaire. Elles sont dessinées à deux reprises

_

²⁷ Édouard Fétis, *Légende de Saint Hubert*, (Bruxelles: A. Jamar, 1846), pp. 125-127. Édouard Fétis, conservateur de la Bibliothèque royale de Belgique, publie pp. 120-182 le texte de la Vie de saint Hubert d'Hubert le Prévost, d'après l'ouvrage imprimé à Paris à la fin du XV^e siècle (*La vie de Monseigneur sainct Hubert d'Ardeine*), et vendu à Paris à l'enseigne du Pellican, rue Sainct-Jacques. Le texte imprimé est "conforme, sur tous les points, à celui du manuscrit" (p. XIII de la préface).



Fig. 8. Grande fenêtre du transept et fenêtre de la nef. Basilique Saint-Hubert © Photo de l'auteur.

et comportent un buste de cerf en cimier. Leur propriétaire n'a malheureusement pu être identifié; cela aurait sans doute permis de déterminer la destination du vitrail projeté. Mais d'autres indices existent à cette fin, comme la configuration du remplage.

La division de la fenêtre en six lancettes et le réseau ont leur équivalent dans l'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert. Les réseaux des grandes fenêtres des extrémités du transept, manifestement modifiées lors d'une restauration, devaient être identiques à ceux des fenêtres hautes de la nef, qui correspondent parfaitement au projet (Fig. 8). Le projet indique sept registres dans les lancettes, contre neuf à Saint-Hubert. Il est possible que deux registres aient été prévus dans la partie inférieure de la fenêtre pour la représentation de donateurs et n'aient pas été pris en compte sur le projet. Le projet a aussi pu être élaboré avant l'aménagement du cadre architectural, sans que le nombre définitif de registres ait été clairement défini.

L'abbaye, qui abritait les reliques de saint Hubert, et le quartier abbatial furent ravagés par un incendie criminel en janvier 1525, sous le règne de l'abbé Nicolas de Malaise (1503-1538). Les dégâts ont été importants et l'église dut être rasée, l'avant-corps excepté. La construction d'une nouvelle église commença aussitôt, dès 1525; elle dura jusque 1567. L'ensemble des murs fut construit entre 1525 et 1535. Un témoin précieux de cette phase de reconstruction subsiste dans le bras nord du transept. Il s'agit du vitrail d'Adolphe de Schauenburg, prévôt de la cathédrale de Liège jusqu'en 1547²⁸.

Holland: quarterly of Dutch Art History, vol. 124, 2/3, (2011), pp. 81-111.

82

²⁸ Sur ce vitrail et son attribution: Vanden Bemden, *Les Vitraux de la première moitié du XVI*^e *siècle*, p. 348-363; Wim de Groot, "Qui est l'auteur du vitrail d'Adolf von Schauenburg dans la basilique de Saint-Hubert? Sur les traces du peintre-verrier Pieter Dircksz Crabeth et de son fils dans les anciens Pays-Bas", *Saint-Hubert d'Ardenne. Cahiers d'histoire*, tome XI, 39, (2007), pp. 39-72. Wim de Groot "De glazeniersfamilie Crabeth en hun werkzaamheden in Saint-Hubert d'Ardenne", *Oud*

Le vitrail est placé dans la première quinzaine du mois d'avril 1542 par Bastin le "voirier de Liège", qui reçut pour l'occasion un paiement pour son vin le 16 avril. Les premières démarches pour vitrer le nouvel édifice ont dû accompagner le chantier, dès le début, sous l'abbatiat de l'abbé Nicolas de Malaise, avant même que les travaux de construction ne soient terminés. Comme on le verra plus loin, le projet dessiné peut être daté du deuxième quart du XVIe siècle, plus précisément des années 1530. Les données chronologiques correspondent donc également.

L'iconographie, la structure du remplage de la fenêtre et l'état d'avancement de la construction d'une nouvelle abbatiale invitent donc à considérer que le projet dessiné signé par RH (Richard Hoesman) et un autre maître a vu le jour dans le contexte de la reconstruction de l'église de l'abbaye bénédictine de Saint-Hubert, et de la campagne de vitrerie qui s'en est suivie.

4. Un important jalon de l'art du vitrail de la Renaissance à Liège

Le projet de vitrail est un exemple abouti du développement de l'art de la Renaissance dans le vitrail à partir des années 1510-1515. Les deux scènes de la Vie de saint Hubert sont disposées dans l'écrin d'une architecture extrêmement élaborée, rigoureusement construite et soigneusement ordonnée. Cette architecture est composée de deux arcades reposant sur un haut socle et surmontées d'une corniche sur laquelle repose un couronnement formé de trois édicules séparés par de hautes torchères, posées en ressaut de la corniche. Des colonnes et des piliers soutiennent l'entablement d'une architecture intérieure, en même temps qu'ils limitent à l'arrière la chambre et l'oratoire du pape. Le carrelage des deux scènes a été dessiné comme s'il s'agissait d'un seul espace, avec un point de fuite unique.

L'ornementation est d'une grande richesse; on distingue des bucranes, des angelots, des guirlandes, des médaillons, des ornements feuillagés en forme de S, avec des crosses à leur extrémité. Les supports - piliers et colonnes - offrent une grande variété dans toutes leurs composantes: socles, fûts et chapiteaux.

L'architecture est saturée par cette ornementation qui l'envahit avec exubérance. Une telle horreur du vide n'est pas sans rappeler l'esprit du gothique tardif, même si les motifs décoratifs appartiennent au répertoire de la Renaissance italienne, avec des putti, des frises et des frontons à coquille, notamment, et l'on est clairement ici dans le registre des architectures à l'antique qui ont triomphé dans l'art du vitrail des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège dès le début du XVIe siècle. Le meilleur point de comparaison est le vitrail du Couronnement de la Vierge et de la Conversion de saint Paul offert par le prévôt Léon d'Oultres à la collégiale Saint-Paul en 1530²⁹ (Fig. 9). La parenté des décors architecturaux des deux vitraux mé-

²⁹ Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden, "Une parure de lumière au fil des siècles", in *Les vitraux de la cathédrale Saint-Paul à Liège. Six siècles de création et de restauration*, dir. Isabelle Lecocq, (Turnhout: Brepols, 2016), pp. 4-93.

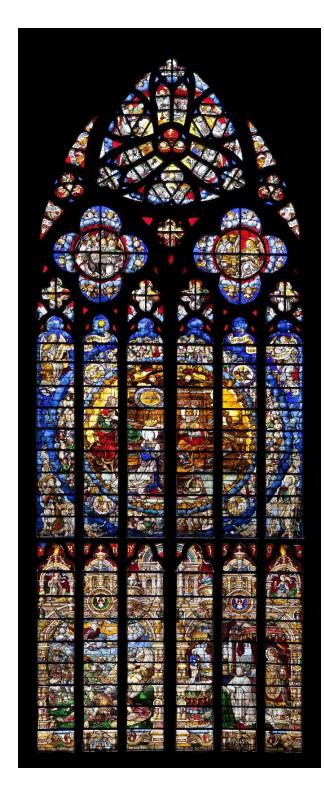


Fig. 9. Vitrail offert par le doyen Léon d'Oultres, 1530. Liège, cathédrale Saint-Paul. © Photo KIK-IRPA, Bruxelles.

rite d'être soulignée. Dans le vitrail de la collégiale Saint-Paul (aujourd'hui cathédrale), on retrouve l'incorporation des deux arcades dans lesquelles sont logées les scènes historiées au sein d'une architecture unifiée par son socle et son couronnement rythmé de torchères disposées devant les édicules.

Le projet de Richard Hoesman est manifestement contemporain Léon du vitrail de d'Oultres (1530), et légèrement postérieur aux vitraux de Saint-Martin (ca. 1527). Mais la conception de ce décor n'est peut-être pas à attribuer à Richard Hoesman. La présence de deux monogrammes sur le projet invite à envisager l'intervention de deux personnalités distinctes. L'un aurait pris les charge scènes et les personnages: l'autre le décor architectural. Il s'agit là d'une simple hypothèse. L'examen du dessin sur la base d'une photographie couleur numérique en haute résolution ne permet toutefois distinguer pas de différentes mains.

La présentation de ce dessin est l'occasion de rappeler combien il convient d'être prudent et réservé sur la question de l'attribution des l'absence œuvres, en de documents d'archives. Des artistes talentueux peuvent rester anonyme et, même s'ils avaient signé leurs œuvres, la signature pouvait disparaître ou être altérée lors de restaurations, comme c'est le cas pour le vitrail de la Vie de saint Martin de l'ancienne collégiale Saint-Martin à Liège. Il

convient aussi de ne pas oublier les pratiques d'atelier et les modalités d'organisation du travail, malheureusement souvent pas ou trop peu documentées.

L'étude des œuvres est le fruit d'un long cheminement et bénéficie de collaborations et d'échanges d'informations généreux et désintéressés. Yvette Vanden Bemden avait étudié les vitraux de l'ancienne collégiale Saint-Martin pour la première fois à l'occasion de sa thèse de doctorat, présentée à l'Université catholique de Louvain en 1972³⁰. Elle n'avait alors pas encore rapproché l'inscription "Rifhart Sohm" du verrier Richard Hoesman. C'est chose faite en 1982, dans le volume IV de la série belge du *Corpus Vitrearum*, au stade d'hypothèse. Deux ans plus tard, un collègue britannique lui communique une information clé, qui a été exploitée pour la première fois dans le présent article. Cette information m'a été transmise par Yvette Vanden Bemden peu après 1997, quand je venais de commencer ma carrière à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles. Récemment, en 2023, j'ai remis la main sur le document et l'évidence de son intérêt s'est imposée. C'est en remerciant chaleureusement Yvette Vanden Bemden que je termine cet article.

_

³⁰ Yvette Vanden Bemden, *Vitraux liégeois de la première moitié du XVI^e siècle*, Thèse de doctorat. Université Catholique de Louvain, (Louvain: 1972), vol 1, pp. 179-190.

Sources documentaires:

Archives de l'État à Liège Échevins, œuvres, reg. 128.

Bibliographie:

Adam 2006: Renaud Adam, "Érard de La Marck, mécène et collectionneur (1472-1538)", La Vie des Musées, 20, (2006), pp. 19-22.

Allart 2019: Splendeur artistique de Liège sous Erard de la Marck Bilan des recherches récentes (résumé), (Liège: Société des Bibliophiles liégeois, 2019), 3 p.

Balau 1913: *Chroniques liégeoises*, ed. Sylvain Balau, vol. 2, (Bruxelles: Kiessling et Imbrechts, 1913).

Bierlaire 2006: Franz Bierlaire, "Humanisme, humanistes et humanités à Liège", in Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège, 1505/6-1566: Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition [Liège Musée de l'Art wallon], dir. Godelieve Denhaene, (Scientia Artis, 3), (Bruxelles: Institut royal du Patrimoine artistique, 2006), pp. 17–24.

Bock et Rosenberg 1930: Elfried Bock et Jakob Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Die niederländischen Meister: beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 220 Lichtdrucktafeln*, Berlin, 2 vol., (Berlin: Julius Bard, 1930).

Bouille 1725-1732: Théodose Bouille, *Histoire de la ville et pays de Liège*, vol. 2, (Liège: Barnabé, 1731).

Chapeaville 1616: Jean Chapeaville, *Gesta pontificum Leodiensium*, vol. 3, (Liège: Ouwerx, 1616).

Damen 2019: Mario Damen, "De schenkers van Scheut. Her Glasmecenaat van een kartuizerklooster, 1450-1550", in *De Kartuize van Scheut en Rogier van der Weyden, Millenium: Tijdschrift voor mideleeuwse studies*, 23, (2009), pp. 78–111.

De Groot 2007: Wim de Groot, "Qui est l'auteur du vitrail d'Adolf von Schauenburg dans la basilique de Saint-Hubert? Sur les traces du peintreverrier Pieter Dircksz Crabeth et de son fils dans les anciens Pays-Bas", Saint-Hubert d'Ardenne. Cahiers d'histoire, tome XI, 39, (2007), pp. 39-72.

de Groot 2011: Wim de Groot, "De glazeniersfamilie Crabeth en hun werkzaamheden in Saint-Hubert d'Ardenne", *Oud Holland: quarterly of Dutch Art History*, vol. 124, 2/3, (2011), pp. 81-111.

Devos 1999: Dirk Devos, *Rogier van der Weyden*, (Anvers: Fonds Mercator, 1999).

Dierkens, Duvosquel et al. 1991: Saint-Hubert: le culte de saint Hubert au pays de Liège, dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel, Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore, t. 1/1990, (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1991).

Dierkens, Duvosquel et al. 1992: Saint-Hubert: le culte de saint Hubert en Namurois, dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel. Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore, t. 3/1992, (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1992).

Dierkens, Duvosquel et al. 1995: Saint-Hubert: le culte de saint Hubert en Rhénanie, dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel. Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore, t. 6/1995, (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1995).

Dierkens, Duvosquel, Nyst et al. 1999: L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert, dir. Alain Dierkens, Jean-Marie Duvosquel et Nathalie Nyst. Études et Documents, Monuments et Sites, 7, (Namur: MRW et DGTALP, 1999).

Donneau 2003: Olivier Donneau, "L'anabaptisme au Pays de Liège (1533-1593)", Annuaire d'Histoire liégeoise, 32, (2003), pp. 5-38.

Doucet 2011: Jean-Marie Doucet, *Hubert d'Ardenne. Histoire d'une légende universelle*, (Bastogne: Musée en Piconrue, 2011).

Doucet 2011: Jean-Marie Doucet, "La Légende de saint Hubert de Liège à La Gemäldegalerie de Berlin, un chef-d'œuvre méconnu du peintre Jacob Cornelisz van Oostsanen (vers 1470 – vers 1533)", *Bloc-Notes, Bulletin trimestriel du Trésor de la cathédrale de Liège*, n° 28, (2011), pp. 1-7.

Dupont, Krupa et Toussaint 1991: Christine A. Dupont, Alain Gérard et Jacques Toussaint, "Saint Hubert dans l'art du pays de Liège. Pour un catalogue thématique et typologique des représentations de saint Hubert", in Saint-Hubert: le culte de saint Hubert au pays de Liège dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel. Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore, t. 1/1990, (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1991), pp. 114-139.

Fétis 1846: Édouard Fétis, *Légende de saint Hubert*, (Bruxelles: A. Jamar, 1846).

Halkin 1930: Léon E. Halkin, *Réforme protestante et Réforme catholique au diocèse de Liège. Le cardinal de La Marck, prince-évêque de Liège* (1505-1538), (Liège: Vaillant-Carmanne, 1930).

Hans-Collas 2011: Ilona Hans-Collas, "Hubert le Prévost, *Vie de saint Hubert"*, in *Miniatures flamandes, 1402-1482*, dir. Bernard Bousmanne et Thierry Delcourt, cat. exp., (Bruxelles-Paris : Bibliothèque royale de Belgique-Bibliothèque nationale de France, 2011), pp. 305-306.

Harsin 1955-1959: Paul Harsin, Études critiques sur l'histoire de la Principauté de Liège 1477-1795, vol. 2, (Liège: Sciences et Lettres, 1955).

Helbig 1943: Jean Helbig, *De glasschilderkunst in België: Repertorium en documenten*, (Antwerp: De Sikkel, 1943).

Helbig et Vanden Bemden 1974: Jean Helbig et Yvette Vanden Bemden, *Les Vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique: Brabant et Limbourg. Corpus Vitrearum* Belgique, III, (Bruxelles: Weissenbruch, 1974).

Hoyoux 1945: Jean Hoyoux, "Les rapports entre Érasme et Érard de La Marck", Chronique archéologique du pays de Liège, 36, (1945), pp. 8–10.

Krupa 1990: Alain-Gérard Krupa, "Quatre siècles d'images consacrées à saint Hubert: iconographie, répertoire et fonctions", in *Saint-Hubert: le culte de saint Hubert au pays de Liège. Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore*, tome 1, dir. Alain Dierkens et Jean-Marie Duvosquel, (Saint-Hubert: Centre P.J. Redouté, 1990), pp. 31-50.

Lecocq et Vanden Bemden 2016: Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden, "Une parure de lumière au fil des siècles", in *Les vitraux de la cathédrale Saint-Paul à Liège. Six siècles de création et de restauration*, dir. Isabelle Lecocq, (Turnhout: Brepols, 2016), pp. 28-165.

Lecocq 2019: Isabelle Lecocq, "Bernard van Orley et l'art du vitrail", in *Bernard van Orley: Bruxelles et la Renaissance*, dir. Véronique Bücken et Ingrid De Meûter, cat. exp., (Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 2019), pp. 66–76.

Lenoir 1861: David Lenoir, *Histoire de la Réformation dans l'ancien pays de Liége*, (Bruxelles: Librairie chrétienne évangélique, 1861).

Levy 1860: Edmond Lévy, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*, vol. 2, (Bruxelles: Tircher, 1860).

Kirschbaum 1974: Lexicon der Christlichen Ikonographie, ed. E. Kirschbaum, (Rome-Fribourg en Brisgau-Bâle-Vienne: Herder, 1974), t. 6.

Massing 2005: Jean Michel Massing, "Obituary: Hilary Wayment Historian of stained glass", *The Independent*, (9 May 2005), (en ligne: https://www.independent.co.uk/news/obituaries/hilary-wayment-489983.html, consulté: 22 juin 2023).

Mélart 1641: Laurent Mélart, L'histoire de la ville et chasteau de Huy et de ses antiquitez avec une chronologie de ses comtes et évesques, (Liège: Tournay, 1641).

Polain 1869: Recueil des ordonnances de la Principauté de Liège, ed. Mathieu Lambert Polain, 2^e série, vol. 1, (Bruxelles: Goobaerts, 1869).

Réau 1958: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3/2, (Paris: Presses universitaires de France, 1958).

Yernaux 1951: Jean yernaux, "L'art du vitrail au Pays mosan", Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois, 18, (1951), pp. 121-191.

Vanden Bemden 1972: Yvette Vanden Bemden, *Vitraux liégeois de la première moitié du XVI^e siècle*, thèse de doctorat. Université Catholique de Louvain, 2 vol. (Louvain: 1972).

Vanden Bemden 1981: Yvette Vanden Bemden, Les Vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique: Provinces de Liège, Luxembourg et Namur. Corpus Vitrearum Belgique, IV, (Gent-Ledeberg: Erasmus, 1981).

Reçu: 28/06/2023

Acceptée: 07/11/2023

Un tableau inconnu du Maître de Paul et Barnabé à la cathédrale de Bordeaux: le *Martyre de saint André*

Una pintura desconocida del Maestro de Pablo y Barnabás en la catedral de Bordeaux: el *Martirio de san Andrés*

Véronique Bücken*

Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique

Résumé: L'article étudie une *Crucifixion de saint André*, inédite, qui se trouve à la cathédrale de Bordeaux. Erronément attribuée à Jan Sanders van Hemessen, il s'agit en réalité de l'œuvre de l'un de ses plus talentueux élèves, un peintre anonyme nommé Maître de Paul et Barnabé d'après un tableau de sa main conservé au Musée des Beaux-Arts de Budapest. Actif à Anvers entre 1530 et 1560, ce maître a sans doute travaillé pour l'exportation, plusieurs de ses tableaux se trouvant aujourd'hui en Espagne, entre autres le *Triptyque de la Nativité* de Ténériffe.

Mots clés: Peinture flamande; Maître de Paul et Barnabé; Jan van Hemessen; XVIème siécle; saint André.

Resumen: El artículo estudia una *Crucifixión de san Andrés* inédita, conservada en la catedral de Bordeaux. Erróneamente atribuida a Jan Sanders van Hemessen, el estudio demuestra que, en realidad, es obra de uno de sus seguidores más talentosos, un pintor anónimo conocido como Maestro de Pablo y Barnabás, según un cuadro de su mano conservado en el museo de Bellas Artes de Budapest. El pintor, activo en Amberes entre 1530 y 1560, trabajó para la exportación. Muchos de sus cuadros se conservan en España, entre otros, el *Tríptico de la Natividad* de Tenerife.

Palabras clave: Pintura flamenca; Maestro de Pablo y Barnabás; Jan van Hemessen; siglo XVI; san Andrés.

Abstract: This contribution studies a *Crucifixion of Saint Andrew*, unpublished, preserved at the Cathedral of Bordeaux. Erroneously attributed to Jan Sanders van Hemessen, this is actually the work of one of his most talented students, an anonymous painter named Master of Paul and Barnabas, after a painting kept in the Museum of Fine Arts in Budapest. Active in Antwerp between 1530 and 1560, this

master probably worked for export, several of his paintings being preserved in Spain, among others the *Nativity Triptych* of Tenerife.

Keywords: Flemish Painting; Master of Paul and Barnabas; Jan van Hemessen; 16th century; Saint Andrew.

epuis la fin de l'année 2015, la sacristie de la cathédrale Saint-André à Bordeaux expose dans une présentation renouvelée la riche collection léguée par le chanoine Marcadé (1866-1951)¹.

Quelques tableaux de provenances diverses viennent étoffer ce bel ensemble. Parmi ces derniers, on remarque un Martyre de saint André manifestement réalisé par un artiste flamand dans la première moitié du XVIe siècle. Il est attribué au peintre anversois Jan Sanders van Hemessen mais nous verrons qu'il faut y reconnaître le travail de l'un de ses proches collaborateurs, le Maître de Paul et Barnabé (Fig. 1). Le supplice d'André occupe le centre de la composition. On y voit le martyr sur une croix en forme de X, légèrement en diagonal par rapport au plan du tableau. Comme le veut la tradition, ses jambes et ses bras sont liés par des cordes et non pas cloués sur les branches de la croix. La scène se déroule devant un ample paysage vallonné agrémenté de divers bâtiments, où évoluent deux groupes de cavaliers. La peinture est exécutée sur un panneau, probablement du chêne balte², mesurant 115 cm de haut et 87 cm de large. Sa provenance ne semble pas clairement établie. Elle n'appartient pas à la collection Marcadé et il est certain qu'il ne s'agit pas davantage d'un envoi de l'Etat. On sait tout au plus que l'œuvre figure dans l'inventaire dressé en 1905 et 1906 lors de la séparation des églises et de l'état³. Le tableau a été classé au titre d'objet en 1999⁴. Il a peu retenu l'attention des chercheurs et ne semble pas avoir fait l'objet d'une publication.

_

^{*}C'est un agréable devoir que de remercier ici les collègues qui m'ont aidée dans mes recherches. Ma reconnaissance va particulièrement à Philippe Maffre, conservateur des antiquités et objets de la Gironde, qui a fait réaliser un cliché de qualité du tableau et qui m'a généreusement transmis les données disponibles sur sa provenance. Les informations communiquées par Camille Duclert, directrice adjointe et Anne-Violaine Bouilloud, chargée de documentation à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine à Charenton-au-Pont, m'ont été précieuses.

¹ Sur la collection Marcadé: Elsa Vernier Lopin, *La collection du chanoine Marcadé du trésor de la cathédrale de Bordeaux: le gardien des sémiophores*, Mémoire de recherche, Ecole du Louvre (Paris: 2012).

² Il n'a pas été possible de consulter le rapport de restauration ni d'obtenir davantage de données techniques. Selon un ordre de service conservé dans le dossier d'objet à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine à Charenton-au-Pont, il apparait que le tableau a été restauré en 1996 dans les ateliers Rougier à Bordeaux.

³ Selon Philippe Maffre, le tableau pourrait avoir été donné à la cathédrale par un paroissien, ou acquis par le cardinal Donnet, archevêque de Bordeaux entre 1837 et 1882. (Correspondance personnelle avec l'auteur, mail du 17 juin 2022).

⁴ Fiche du tableau dans la base Palissy (sur le web: https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM33001078, consulté le 10 juillet 2022).

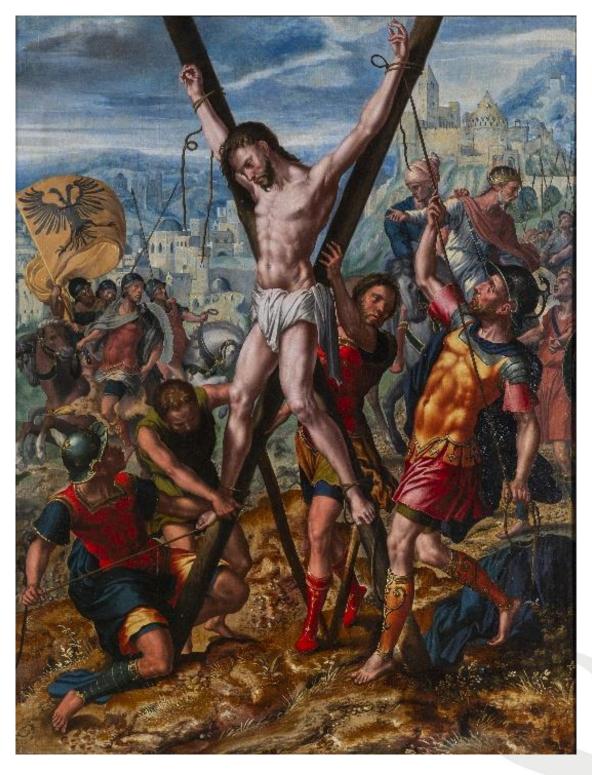


Fig.1. Maître de Paul et Barnabé, Le *Martyre de saint André*. Cathédrale Saint-André Bordeaux. © cliché A. Guilhem-Ducléon.

1. Iconographie

Frère ainé de saint Pierre et comme lui, simple pêcheur, André n'est que peu mentionné dans les Evangiles. Sa légende a été nourrie par les récits apocryphes de sa vie et de son martyre et formalisée dans les *Actes d'André*,



Fig. 2. Maître de Paul et Barnabé, *Paul et Barnabé à Lystra*. Musée des Beaux-Arts, Budapest. © Szépművészeti Múzeum, Budapest.

rédigés en grec entre 150 et 2005. On trouve en outre le récit de la Passion d'André dans deux textes du VIe siècle qui ont connu une vaste diffusion au Moyen Age: L'Epitre des prêtres et diacres d'Achaïe et la passion Conversante et docente. Le premier surtout a été largement répandu. Il était lu le jour de la fête de saint André, le 30 novembre, date supposée de son martyre et donc de son entrée dans la gloire éternelle. Enfin, les légendiers abrégés, qui fleurissent dès le XIIIe siècle, s'ouvrent souvent sur la légende de saint André. Jean de Mailly, Barthélémy de Trente, Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine, le plus célèbre d'entre eux, rapportent les hauts faits de la vie légendaire d'André, depuis sa vocation jusqu'à ses miracles posthumes. Barthélémy de Trente et Jacques de Voragine en particulier, mettent l'accent sur le récit de sa mort glorieuse sur la croix. Ce dernier ajoute la tradition de la translation du corps de l'apôtre à Constantinople. La richesse et la diversité des sources écrites soulignent l'intérêt que le Moyen Age portait au saint. L'ajout d'un nouveau miracle au XVe siècle et la création de mystères sur la vie de saint André à la fin du XVe et au début du XVIe siècle, en témoignent.

Le martyre d'André est l'épisode de sa vie légendaire qui a le plus inspiré les artistes⁶. Les récits apocryphes nous apprennent qu'après avoir propagé la parole divine en Scythie, et avoir accompli une série de miracles en Grèce

⁵ Ce bref résumé des sources textuelles relatives à saint André est tiré de l'étude très détaillée de Charlotte Denoël, *Saint André: culte et iconographie en France, Ve-XVe siècles* (Paris: École des Chartes, 2004), p. 23-41.

⁶ Denoël, *Saint André*, pp. 163-164 et 169-176.



Fig. 3. Maître de Paul et Barnabé, La *Parabole de la fête du mariage*. The Cummer Museum of Art & Gardens, Jacksonville. © The Cummer Museum of Art & Gardens.

et en Asie Mineure, André s'était rendu dans le Péloponnèse à Patras. Il y avait converti de nombreux païens, parmi lesquels se trouvait Maximilla, l'épouse du proconsul Egée. Lui reprochant de prêcher la désobéissance à l'empereur, Egée accusa André d'hérésie, le fit emprisonner et ordonna de le crucifier. Pour faire durer le supplice, il le fit attacher à la croix avec des cordes. André y resta deux jours, exhortant la foule qui finit par s'indigner des souffrances infligées à ce vieil homme plein de sagesse. Sous la pression menaçante, Egée prit peur et ordonna de détacher l'apôtre. C'est alors que survint le miracle. Les soldats furent dans l'impossibilité de défaire les liens. Une lumière éblouissante, venue du ciel, entoura le martyr qui à ce moment seulement, rendit l'âme. Maximilla veilla à ce que son corps soit honorablement enseveli tandis qu'Egée, saisi par un démon, expira dans la rue en présence de tous. On situe ces faits vers l'an 60. Selon plusieurs sources, le corps de saint André aurait été transféré de Patras à Constantinople sous l'empereur Constance II, pour être exposé dans l'église des Saints-Apôtres avec les corps des saints Luc et Timothée.

Sur le tableau de la cathédrale de Bordeaux, l'apôtre est représenté non pas au moment où on l'attache à la croix, mais lorsqu'il rend l'âme, sa tête s'affaissant sur son épaule après deux jours de supplice. Il est vêtu uniquement d'un périzonium, qui dévoile un corps étonnamment athlétique, très éloigné de celui d'un homme âgé, ce qui accroit le mimétisme avec la



Fig. 4. Maître de Paul et Barnabé, *Triptyque de la Crucifixion*. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. © Musée de l'Ermitage/photo Svetlana Suetova.

Passion du Christ⁷. Le peintre restitue le moment précis du miracle, quand le martyr est submergé par une lumière divine qui détaille tous les muscles de son anatomie, avant de mourir et d'accéder à la vie éternelle.

Autour de l'apôtre, deux soldats casqués, aidés d'un troisième homme, tentent sans succès de dénouer les cordes tandis qu'un quatrième soutient la croix. Leurs tenues fortement colorées où des tons bleus et rouges saturés côtoient des verts et des orange vifs, s'opposent à la nudité de l'apôtre et accentuent le caractère pathétique et poignant du martyr. La croix occupe toute la hauteur du panneau, ce qui confère un côté spectaculaire à la mise en scène. La croix en X ou *crux decussata* est traditionnellement associée au martyre de saint André bien qu'elle n'apparaisse pas dans les *Actes* apocryphes. Les représentations les plus anciennes montrent le saint crucifié sur une croix ordinaire⁸. La croix en X s'est imposée peu à peu face à la croix latine, sans doute pour différencier le supplice d'André de celui de son frère, l'apôtre Pierre, qui fut crucifié sur une croix latine, la tête en bas. Elle apparait dès le Xe siècle dans l'iconographie chrétienne mais ce n'est qu'au XVe siècle qu'elle se généralise et devient partie intégrante de l'iconographie de saint André⁹. Sans doute faut-il y voir l'influence des ducs de Bourgogne qui avaient

1951), pp. 412-420. L'auteur cite plusieurs exemples de crucifixion sur une croix ordinaire mais aussi sur une croix *per transversum*, c'est-à-dire horizontale. Denoël, *Saint André*, fig. 8, 16, 19, 25, 27, 36, 41, 59, 60 et 62.

Les représentations les plus anciennes du martyre de saint André le montre vêtu d'une tunique. Sur le parallélisme entre le Martyre de saint André et la Passion du Christ. Denoël, Saint André, pp. 174-176.
 Emile Mâle, "Histoire et légende de l'apôtre saint André dans l'art", Revue des Deux Mondes, (1er octobre 1951), pp. 412-420. L'auteur cite plusieurs exemples de crucifixion sur une croix ordinaire mais aussi sur

⁹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints I A-F* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958), p. 79.

choisi André comme protecteur de la maison ducale et avaient érigé la crux decussata au rang d'emblème dynastique. Ce choix était motivé d'une part par le prestige dont l'apôtre était auréolé grâce à ses apparitions répétées à des croisés en route vers Jérusalem et au rôle décisif qu'il a joué dans la découverte de la Sainte Lance à Antioche par Pierre Barthélémy. Son statut de protecteur des soldats du Christ dans le contexte des croisades rencontrait les aspirations de la maison de Bourgogne où un fort idéal de chevalerie a longtemps persisté¹⁰. D'autre part, une ancienne légende permettait de justifier ce choix tout en rattachant le duché de Bourgogne à un passé prestigieux. En effet, une fable apocryphe raconte que les Burgondes, ayant été convertis au christianisme par André lorsqu'il évangélisait la Scythie, se seraient placés sous son patronage lorsqu'ils entrèrent en Gaule. A Marseille en 401, leur roi légendaire Etienne aurait confié aux moines de Saint-Victor la croix de saint André, que les Burgondes avaient rapportée de Constantinople. Depuis la campagne menée par Jean sans Peur contre les Liégeois en septembre 1408, la croix de saint André avait été choisie comme signe distinctif par les partisans des ducs de Bourgogne. Philippe le Bon ayant placé l'Ordre de la Toison d'Or sous le double patronage prestigieux de la Vierge et de saint André, la croix en X devint un des emblèmes de l'ordre. Elle fut transmise aux Habsbourg en 1477, devenant à la fois un signe d'opposition à la France et un rappel de l'héritage des Bourguignons¹¹.

Le peintre a situé le supplice d'André devant un ample paysage. Dans la vallée, derrière la croix, la cité à laquelle on accède par un chemin qui passe sous un porche, regroupe une série de constructions fantaisistes. Il faut y voir une représentation imaginaire de Patras, la ville où André fut martyrisé. Cette impression est renforcée par la présence sur la droite, d'un château défendu par des murailles ponctuées de tours qui partent à l'assaut de la colline. Dans ce cas précis, il s'agit sans doute d'une évocation de la forteresse de Patras qui, bâtie sur une petite élévation du mont Panachaïkos, dominait la ville de ses murs renforcés de tours et de bastions¹². En choisissant de représenter le martyre de saint André devant Patras, l'artiste convoque d'emblée le modèle traditionnel de la Crucifixion du Christ devant Jérusalem. L'adjonction de ces éléments naturels et architecturaux ne traduit en revanche aucune volonté d'exactitude topographique, qui n'est certainement pas une préoccupation du peintre. Dans le fond bleuté derrière la ville, on

¹⁰ Sur le rôle joué par saint André dans les croisades. Denoël, *Saint André*, pp. 85-86. Sur son rôle pour la découverte de la Sainte Lance à Antioche: Jean Flori, *Pierre l'Ermite et la première croisade* (Paris: Fayard, 1999), pp. 367-368.

¹¹ Bertrand Schnerb, "La Croix de Saint-André *ensaigne congnoissable* des Bourguignons", in *Signes et couleurs des identités politiques: Du Moyen Âge à nos jours*, dir. Denise Turrel, Martin Aurell, Christine Manigand, Jérôme Grévy, Laurent Hablot et Catalina Girbea, (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008), pp. 45-55; Nicolas Vernot, "La croix de saint André, facteur d'unité entre les Pays-Bas et le comté de Bourgogne, de Maximilien aux Archiducs (1493-1633)", in *La Franche-Comté et les anciens Pays-Bas XIIIe-XVIIIe siècles*, dir. Laurence Delobette et Paul Delsalle, (Actes du colloque international à Vesoul (Haute-Saône) et Tournai (Belgique), les 25, 26 et 27 octobre 2006), (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009), pp. 95-128.

¹² Aujourd'hui encore, la forteresse domine la ville. Sur la topographie de Patras, voir Hélène Saranti-Mendelovici, "A propos de la ville de Patras aux 13e-15e siècles", Revue des études byzantines, 38, (1980), pp. 219-232. Sur la forteresse de Patras: Kevin Andrews, Castles of the Morea: Revised Edition (Princeton N.J.: The American School of Classical Studies at Athens, 2006), pp. 116-129.



Fig. 5. Maître de Paul et Barnabé, La *Lignée de sainte Anne*. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Schloss Wilhelmshöhe. Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister.

peine à discerner le bras de mer et les rivages du golfe de Patras, éléments pourtant essentiels de la topographie des lieux¹³.

A droite de la Crucifixion, le proconsul Egée drapé d'un manteau rouge a pris la tête de ses soldats, dont certains brandissent des lances. Sa position dominante sur son cheval, la couronne qui ceint son front et son index levé en signe d'autorité, le distinguent d'emblée en affirmant son pouvoir mais aussi sa surprise face au prodige des cordes qui refusent de se dénouer.

-

¹³ Une belle évocation du golfe de Patras s'observe dans le fond du *Martyre de saint André,* panneau central du *Triptyque Costa*, peint à Bruges en 1499. Santa Margherita Ligure (Ge), église San Lorenzo della Costa, (huile sur chêne, 150 x 92 cm), (chaque panneau). Carla Cavelli Traverso (dir), *Primitivi fiamminghi in Liguria*, (Genova: Le Mani-Microart's, 2003), pp. 113-118.

Contrairement à la légende et à la tradition iconographique qui se développe à partir du XVe siècle, la foule qui écoute le prêche d'André pendant deux jours n'est pas présente¹⁴. Elle est remplacée sur la gauche par un groupe de cavaliers rassemblés sous un étendard «d'or, à l'aigle bicéphale de sable». Dans la première moitié du XVIe siècle, moment où le tableau fut réalisé, cet emblème du Saint-Empire romain germanique indique qu'il s'agit d'une troupe impériale. La présence d'une armée impériale peut se comprendre comme un simple rappel de l'usage politique que les ducs de Bourgogne et les Habsbourg à leur suite, avaient fait du patronage de saint André¹⁵. D'autre part, son irruption dans le récit du martyre pourrait aussi marquer une volonté d'associer la scène à un événement contemporain lié aux Habsbourg et à la situation politique de Patras durant la première moitié du XVIe siècle.

Le duché d'Athènes et de Patras avait été rattaché à la couronne d'Aragon en 1377, conférant aux rois d'Espagne le titre de duc d'Athènes et de Patras, un titre dont Charles Quint héritera encore, bien que vidé de toute substance. En 1458, le sultan Mehmed II avait repris Corinthe après un siège de trois mois. Les châteaux de Patras, Kalavryta et Vostitza étaient tombés et des garnisons turques s'y étaient installées. En 1461, sous les derniers assauts des armées de Mehmed II, toute la Morée était passée sous domination ottomane. Patras devint un des principaux lieux de pouvoir des ottomans dans le Péloponnèse¹⁶. Succédant à Mehmed II, Soliman le Magnifique sera l'ennemi implacable de Charles Quint. Dans la recherche de la suprématie en Méditerranée, les flottes des deux empires s'affronteront à maintes reprises, jusqu'en 1571, lors de la bataille navale de Lépante où la victoire impériale porta un coup d'arrêt aux visées expansionnistes des Ottomans. Quelques années auparavant, en 1532, la flotte impériale, placée sous le commandement de l'amiral génois Andréa Doria, s'était emparée de Corinthe et de Patras. La forteresse à l'entrée du golfe était tombée après un siège de deux jours et un assaut brutal. Andréa Doria put alors poursuivre son avance dans le golfe de Patras et investir les autres citadelles qui le défendaient, offrant aux alliés de Charles Quint le contrôle de ce bras de mer stratégique. Sur le moment, cette victoire fut importante. Elle augmenta encore le prestige de l'amiral génois et permit aux deux empereurs de conclure un armistice en 1533. La trêve sera cependant de courte durée: dès le mois d'avril 1534, la flotte de Soliman placée sous le commandement de Barberousse reprendra Coron, Patras et les autres places fortes du golfe¹⁷. La présence d'une armée impériale sur le tableau pourrait commémorer la victoire de 1532 à Patras.

¹⁴ Denoël, *Saint André*, p. 173. Voir par exemple les compositions de Jean Fouquet, *Heures d'Etienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, Ms. 71, f° 34r; Simon Marmion, Jean Mansel, *Fleur des Histoires*, vol. 2, Bruxelles, KBR, Ms. 9232, f°9; Otto van Veen, *Martyre de saint André*, (huile sur panneau, 74 x 57 cm) Anvers, église Saint-André.

¹⁵ L'aigle bicéphale devrait être "membrée, becquée et armée de gueule". Cependant, les artistes n'étant pas des spécialistes de l'héraldique, ils le représentent souvent totalement noir. Je remercie le Dr Theodoor Goddeeris pour ces informations.

¹⁶ Andrews, Castles.

¹⁷ Jean Bérenger, "La monarchie universelle de Charles Quint", in *Histoire générale de l'Europe*, dir. Georges Livet et Roland Mousnier, (Paris: Presses Universitaires de France, 1980), p. 291; Antoine-Marie Graziani, *Andrea Doria: un prince de la Renaissance* (Paris: Tallandier, 2008), pp. 161-163.



Fig. 6. Maître de Paul et Barnabé, La *Guérison du paralytique de Capharnaüm*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. © Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

En l'absence de toute information sur l'histoire du tableau, on ne peut qu'avancer quelques hypothèses prudentes. Il n'est pas impossible que le tableau ait été commandé ou offert à Andréa Doria pour célébrer la prise de Patras. Il pourrait aussi avoir été donné à un membre de la famille Habsbourg afin de mettre cette victoire en valeur.

2. Attribution

Suivant une suggestion de Jacques Foucard, le tableau est actuellement attribué à Jan Sanders van Hemessen¹⁸. Pour sa part, Nicole Dacos aurait avancé avec prudence le nom de Pieter Coecke¹⁹. C'est effectivement à Anvers dans les années 1535/40 qu'il faut situer l'exécution de ce panneau. Son auteur n'est ni Pieter Coecke, ni Jan Sanders van Hemessen. Il faut y reconnaitre un de leur plus talentueux élèves et collaborateurs, un artiste anonyme nommé par convention le Maître de Paul et Barnabé, d'après un tableau de sa main représentant *Paul et Barnabé à Lystra*, conservé à Budapest (inv. 4315)²⁰ (Fig. 2). Identifiée dès 1975 par Mary Braman Buchan, cette personnalité artistique originale fut active à Anvers entre 1530 et

¹⁸ Il s'agit du nom indiqué sur le cartel apposé à côté du tableau.

¹⁹ Selon la fiche du tableau répertorié dans la base Palissy, l'attribution aurait été avancée par Jacques Foucard. La fiche mentionne aussi une communication écrite (1996) de Nicole Dacos qui aurait suggéré le nom de Pieter Coecke. Pour la fiche de la base Palissy, voir note 4.

²⁰ (Huile sur chêne, 59,5 x 95,7 cm).



Fig. 7. Maître de Paul et Barnabé, Le Festin d'Assuérus. Collection privée. © Dorotheum.

1560²¹. L'artiste fut sans doute le maître de Pieter Aertsen et collabora avec plusieurs peintres de la cité scaldienne. A plusieurs reprises, Jan Sanders van Hemessen lui a confié la réalisation des fonds de ses tableaux à grands personnages²², Henri Bles a fait appel à son talent pour étoffer ses paysages de petites figurines dynamiques²³ et il fut associé à Pieter Coecke pour la réalisation d'un grand Triptyque de la Nativité²⁴. Il a également été proche du Monogrammiste de Brunswick avec qui on l'a souvent confondu²⁵. Autour

²¹ Mary Braman Buchan, *The Paintings of Pieter Aertsen* (Ann Arbor: UMI, 1975), pp. 42-52.

²² Buchan a reconnu sa main dans le fond de l'Enfant prodigue de Bruxelles, MRBAB, (huile sur chêne, 140 x 198 cm; inv. 2838); la Joyeuse compagnie, Staatliche Kunsthalle (huile sur chêne, 103,5 x 132,5 cm), Musée de Karlsruhe, (inv. 152); la Vocation de saint Matthieu de Vienne, (huile sur chêne, 85 x 107 cm), Kunsthistorisches Museum (inv. 985); l'Extraction de la pierre de folie conservée à Madrid, (huile sur chêne, 100 x 141 cm), Museo del Prado (inv. P-1541) et dans le registre supérieur du *Triptyque du* Jugement dernier de l'église Saint-Jacques à Anvers (huile sur chêne, 98,5 x 97,5 cm, panneau central). ²³ La collaboration entre les deux artistes s'observe dans *David et Bethsabée* conservé à Boston. Chacun des peintres y exécute la partie dans laquelle il excelle; le paysage pour Bles et les personnages pour notre anonyme. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, (huile sur bois, 45,1 x 69,2 cm), (inv. P25W40-10). Véronique Bücken, "La Guérison du paralytique de Capharnaüm attribuée au Maître de Paul et Barnabé. Une acquisition récente des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique", in Autour de Henri Bles. Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 249-264, spécialement

pp. 261-262.

²⁴ (Bois, 110 x 194 cm [centre] et 110 x 94 cm [volets]). Aída Padrón Mérida, "El Tríptico de la Natividad de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Barnabas: addenda y corrigenda", Anuario de estudios atlanticos, 35, (1989), pp. 397-403. Maître de Paul et Barnabé (volets) et Pieter Coecke (panneau central). Matías Díaz Padrón, "Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el Tríptico de Nava-Grimón, la Piedad de los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria", Anuario de Estudios Atlánticos, 62, (2016), pp. 1-14 (Maître de Paul et Barnabé).

²⁵ La question des rapports entre le Maître de Paul et Barnabé et le Monogrammiste de Brunswik a été réévaluée par Matthias Ubl, Der Braunschweiger Monogrammist: Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel, (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014), pp. 52-57, 295, 389-394. L'auteur



Fig. 8. Maître de Paul et Barnabé, Parabole du bon Samaritain. Collection privée. © Dorotheum.

du tableau éponyme de Budapest, Buchan a regroupé des œuvres qui lui sont proches par leurs compositions complexes peuplées de nombreuses petites figures, telles *La parabole du festin* conservée au Musée de Jacksonville (inv. AP 1965.12.1)²⁶ (Fig. 3), le *Triptyque de la Crucifixion* du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (inv. 5577)²⁷ (Fig. 4), ainsi que l'*Adoration des mages* d'une collection privée qui serait une œuvre de jeunesse²⁸. La chercheuse a aussi reconnu sa main dans des compositions plus monumentales comme la

٠

place dans l'entourage du Maître de Paul et Barnabé deux *Scène de bordel*, Anvers, KMSKA (inv. 875; huile sur chêne, 30 x 38 cm), et Frankfurt am Main, Historishes Museum (inv. B 628; huile sur chêne, 33 x 41 cm), et un *Ecce Homo*, Greenville, Bob Jones University (inv. 158; huile sur chêne, 23 x 28,4 cm). Wouter Kloek, "Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn œuvre", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40, (1989), pp. 1-28, fig. 12.

²⁶ The Cummer Museum of Art & Gardens, (huile sur bois, 123 x 170 cm). Bücken, "La *Guérison"*, p. 262, note 35. Une copie de ce tableau se trouve au Musée d'Art Roger Quilliot à Clermont Ferrand (inv. 980-8-1; huile sur bois, 119 x 168 cm). Marie-Laure de Contenson-Hallopeau, "La *Parabole du Festin* par le Maître du fils prodigue", *Revue du Louvre*, (1982), pp. 273-277.

²⁷ (Huile sur bois, 77 x 44,5 cm [centre] et 75 x 28 cm [volets]). Le triptyque était attribué au Monogrammiste de Brunswick. Nikolai Nikulin, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting:* Netherlandish Painting Fifteenth and Sixteenth Centuries, (Firenze: Giunti, 1989), n° 87.

²⁸ Liège, collection privée (huile sur bois, 85 x 115 cm). Une autre version, traitée dans un format vertical, est conservée à Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 062101-000; huile sur bois, 91,5 x 73 cm). Nicole Dacos, "Cartons et dessins raphaélesques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas", in *Fiamminghi a Roma 1508-1608: Atti del convengno internazionale*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Istituto Poligraphico e zecca dello Stato, 1997), p. 5; Nicole Dacos, *Voyage à Rome: Les artistes européens au XVIe siècle*, (Bruxelles: Fonds Mercator, 2012), pp. 20-21. L'auteur attribue au Maître de Paul et Barnabé le dessin préparatoire de cette composition: Paris Musée du Louvre, Cabinet des dessins (inv. 3934).



Fig. 9. Maître de Paul et Barnabé, *Crucifixion*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. © Patrimonio Nacional.

Lignée de sainte Anne du château de Wilhemshöhe à Kassel²⁹ (Fig. 5) ou les revers des volets du *Triptyque du Martyre de saint Sébastien* au Petit Palais à Paris (inv. 2568)³⁰. En supposant que le Maître de Paul et Barnabé avait eu Pieter Aertsen comme disciple, Josua Bruyn a proposé de l'identifier à Jan Mandyn chez qui Aertsen aurait étudié si l'on en croit Van Mander³¹. Cette identification reste cependant très hypothétique et n'a pas toujours rencontré l'adhésion des spécialistes. Suite aux publications fondatrices de ces deux historiens de l'art, le catalogue de l'artiste s'est étoffé. En 2000, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ont pu acquérir un panneau illustrant la *Guérison du paralytique de Capharnaüm*³² (Fig. 6), très proche de celui de Budapest tant par son écriture picturale que par sa composition. En 2015, Peter van den Brink a reconnu le peintre dans un panneau imposant montrant

³⁰ (Huile sur bois, 136 x 93,5 [centre] et 106 x 43 cm [volets]). Juliette Laffon, *Catalogue sommaire illustré des peintures. Musée du Petit Palais* (Paris: Les Musées de la ville de Paris, 1981), n° 436.

²⁹ Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Schloss Wilhelmshöhe. Gemäldegalerie Alte Meister (inv. GK 1061; huile sur chêne, 105 x 89,8 cm). Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel* (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1996), p. 181.

³¹ Josua Bruyn, "De Meester van Paulus en Barnabas (Jan Mandijn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen", in *Rubens and his World: Bijdragen, Etudes, Studies, Beiträge,* dir. Roger d'Hulst, (Antwerpen: Het Gulden Cabinet, 1985), pp. 17-28. L'idée selon laquelle ce collaborateur de Jan van Hemessen pourrait être Jan Swart, avancée par Burr Wallen, n'a pas convaincu et n'est plus retenue aujourd'hui. Burr Wallen, *Jan van Hemessen: an Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform* (Ann Arbor: UMI, 1983), pp. 89-95.

³² (inv. 12065; huile sur chêne, 99 x 149 cm). Bücken, "*La Guérison*".



Fig. 10a. Maître de Paul et Barnabé, *Martyre de saint André*, détail de l'entrée de la ville. Cathédrale Saint-André Bordeaux. © cliché A. Guilhem-Ducléon (Bordeaux).



Fig. 10b. Maître de Paul et Barnabé, *Triptyque de la Crucifixion*, détail de l'entrée de la ville. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. © Musée de l'Ermitage/photo Svetlana Suetova.

le *Pécher originel*, Adam et Eve étant représentés presque grandeur nature dans le jardin d'Eden³³. En 2019, la maison Dorotheum a mis en vente le *Festin d'Assuérus*³⁴ (Fig. 7), une composition très élaborée qui se rattache manifestement aux oeuvres à petits personnages de Budapest, Bruxelles et Jacksonville. Enfin, plusieurs tableaux ont été découverts en Espagne. La *Parabole du bon Samaritain* (Fig. 8) et une *Crucifixion*, se trouvaient encore récemment dans des collections privées espagnoles³⁵. Une autre *Crucifixion* conservée à Madrid, au Monasterio de las Descalzas Reales³⁶ (Fig. 9) et le grand *Triptyque de la Nativité* du Musée des Beaux-Arts de Ténériffe³⁷ sont venus compléter un *corpus* aussi riche que cohérent, dans lequel *La crucifixion de saint André* de Bordeaux trouve aisément sa place.

3. Style

Le tableau de la cathédrale de Bordeaux présente toutes les spécificités du style du Maître de Paul et Barnabé. L'espace est organisé en trois plans su-

³³ Maastricht, Bonnefantenmuseum (inv. 10-05427; huile sur bois, 200 x 168 cm). Peter te Poel et Peter van den Brink, "De Zondeval. Meester van Paulus en Barnabas (werkzam in Antwerpen ca. 1530-1560)", *Vereniging-Rembrandt-Nationaal-Fonds-Kunstbehoud,* 15, (2005), pp. 13-15. L'attribution n'est plus unanimement acceptée. Lars Hendrikman, *Dutch Art in Detail. Works of Art from seven Centuries,* (Eindhoven: 2014), pp. 64-72 (Cercle de Van Hemessen).

 $^{^{34}}$ (Huile sur bois, $117 \times 162,5$ cm). Vienne, Dorotheum, (22 octobre 2019, n° 150).

³⁵ Àna Diéguez-Rodríguez, "Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, (2011), pp. 62-66 et 69-70. Les deux tableaux ont été vendus récemment: Vienne, Dorotheum, 10 octobre 2021, n° 10 (Sur le web: <u>Lot-Art | MAESTRO DE PABLO Y BARNABÁS (Escuela flamenca, siglo XVI) Crucifixión</u>; consulté le 27 juillet du 2022).

³⁶ (Bois, 44 x 32,5 cm). L'attribution au Maître de Paul et Barnabé a été proposée par Peter Van den Brinck (dossier de l'œuvre) et confirmée par Ana Diéguez-Rodríguez, "Una Crucifixión del Maestro de Pablo y Barnabás en las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 199, (2014), pp. 76-80.

³⁷ Voir note 24.



11a. Maître de Paul et Barnabé, Martyre de saint André, détail des typologies masculines. Cathédrale Saint-André Bordeaux. © cliché A. Guilhem-Ducléon (Bordeaux).



11b. Maître de Paul et Barnabé, Lignée de sainte Anne, détails des visages masculins. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Schloss Wilhelmshöhe. Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister.

ccessifs. A l'avant, les protagonistes prennent place sur une sorte de promontoire constitué d'une bande de terre brune ponctuée de touffes d'herbes et de cailloux. Un large paysage verdoyant sert de fond aux deux groupes de soldats placés de part et d'autre de la croix. Enfin, le regard se perd dans des lointains bleutés où les montagnes et peut-être un bras de mer se confondent avec le ciel. Le peintre est coutumier de cette palpitation atmosphérique construite par la progression des plans brun, vert et bleu, qui doit beaucoup aux paysages de Patenier et surtout de Henri Bles avec qui l'artiste a collaboré. On l'observe entre autres dans la Parabole du bon Samaritain (Fig. 8) ou le Triptyque de la Crucifixion de l'Ermitage (Fig. 4). Les édifices disséminés dans le paysage, bordés d'un fin trait gris et minutieusement peints à l'aide de légers glacis beiges qui laissent parfois transparaître le dessin sous-jacent, sont récurrents chez l'artiste. Il partage certains modèles avec Henri Bles³⁸ et n'hésite pas, comme ce dernier, à réutiliser des éléments de bâtiments d'un tableau à l'autre en les recombinant. A cet égard, l'entrée de Patras, à droite de la croix, à laquelle on accède par un chemin qui serpente vers la porte fortifiée dont un battant est fermé et qui est flanquée d'une tour et d'un bâtiment circulaire coiffé d'un dôme est identique à l'entrée de Jérusalem dans le Triptyque de la Crucifixion (Fig. 10a et 10b). Dans les deux cas, ces constructions dérivent d'un modèle dessiné sur une des pages d'un carnet de croquis conservé à Berlin, dont l'exécution est généralement située dans l'entourage de Henri Bles³⁹.

³⁸ Bücken, "La *Guérison"*, pp. 252-253.

³⁹ Recueil d'esquisses, Kupferstichkabinett des Staatlichen Museen zu Berlin, (inv. 79 C 2), fo 33r. Luc Serck, "L'album Errera et le Recueil d'esquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles", in Autour de Henri Bles. Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), p. 111.

Pour les personnages, l'artiste utilise une palette de couleurs vives, souvent saturées, où les rouges et les jaunes orangés ponctuent la composition d'accents dynamiques, selon un procédé qui lui est habituel. La touche fluide et vigoureuse, caractéristique de l'artiste, s'attache rarement au rendu des textures. Les tuniques et les manteaux tombent en plis souples, mettant en valeur les torses et les membres musclés, puissamment modelés par la lumière. A l'exception de saint André, tous les personnages sont animés de gestes amples et semblent traversés par une énergie qui les charge d'une intensité dramatique peu commune. Les chevaux piaffent, l'étendard à l'aigle bicéphale est gonflé par le vent. Les postures déséquilibrées et les raccourcis expressifs des différents protagonistes contrastent violemment avec la figure claire et immobile du martyr qui confère à la composition une grandeur tragique et une monumentalité propres à exalter la compassion des croyants.

Les physionomies des personnages sont typiques du peintre. Les visages masculins au profil acéré, au nez aquilin, au menton aigu encore accentué par une barbichette effilée, se répètent de tableaux en tableaux⁴⁰. Les similitudes sont nombreuses entre le profil du soldat debout à droite de la croix et celui du personnage agenouillé au premier plan à droite du *Triptyque de la Crucifixion* de l'Ermitage. De même, l'homme en rouge juste derrière lui, vu de profil la tête rejetée vers l'arrière et les bras écartés est une figure souvent utilisée par l'artiste. On la retrouve par exemple à l'avant de la *Guérison du paralytique de Capharnaüm* de Bruxelles, dans les figures de Paul et Barnabé du panneau éponyme de Budapest et dans le fond de l'*Enfant prodigue* réalisé en collaboration avec Jan Sanders van Hemessen (Fig. 11a et 11b). Enfin, la comparaison du visage de saint André avec celui du personnage à l'extrême droite de la *Parabole du bon Samaritain* ou ceux des hommes à droite de la *Lignée de sainte Anne* est éloquente.

Le Martyre de saint André trouve parfaitement sa place au sein de la production du Maître de Paul et Barnabé et vient enrichir le nombre de tableaux à grands personnages réalisés par le peintre. Tant l'organisation spatiale que la palette chromatique, le dynamisme des postures déséquilibrées et les physionomies caractéristiques renvoient sans équivoque possible aux œuvres déjà rassemblées autour du panneau de Paul et Barnabé *à Lystra* du Musée de Budapest. Par sa composition monumentale, ses coloris éclatants, la richesse de son contenu iconographique, cette oeuvre pleine d'un dynamisme poignant témoigne de l'originalité dont l'artiste était capable sans pour autant se départir de la tradition anversoise dont il reste proche. L'identification du peintre avec Jan Mandyn, très problématique, n'a pas convaincu et l'artiste reste pour le moment anonyme. Il faut espérer cependant que ce talentueux collaborateur de Jan Sanders van Hemessen sortira un jour de l'anonymat. La cathédrale Saint-André de Bordeaux est réputée pour avoir été la première église de la chrétienté fondée sous le vocable de saint André, le jour même de la mort de l'apôtre, à la suite d'une révélation de saint Martial; une légende qui fut confirmée en 1488 par une

⁴⁰ Diéguez-Rodriguez, "Una Crucifixión", p. 76; Díaz Padrón, "El Tríptico de la Natividad", p. 5, fig. 4.

bulle du Pape Innocent VIII⁴¹. S'il est certain que le tableau n'a pas été conçu pour la cathédrale de Bordeaux, il est plaisant de constater que, par son sujet, il y trouve parfaitement sa place.

⁴¹ Réau, *Iconographie*, p. 78.

Bibliographie:

Andrews 2006: Kevin Andrews, *Castles of the Morea*: *Revised Edition* (Princeton N.J.: The American School of Classical Studies at Athens, 2006).

Bérenger 1980: Jean Bérenger, "La monarchie universelle de Charles Quint", in *Histoire générale de l'Europe*, dir. Georges Livet et Roland Mousnier, (Paris: Presses Universitaires de France, 1980).

Bruyn 1985: Josua Bruyn, "De Meester van Paulus en Barnabas (Jan Mandijn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen", in *Rubens and his World: Bijdragen, Etudes, Studies, Beiträge,* dir. Roger d'Hulst, (Antwerpen: Het Gulden Cabinet, 1985), pp. 17-28.

Buchan 1975: Mary Braman Buchan, *The Paintings of Pieter Aertsen* (Ann Arbor: UMI, 1975).

Bücken 2002: Véronique Bücken, "La *Guérison du paralytique de Capharnaüm* attribuée au Maître de Paul et Barnabé. Une acquisition récente des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique", in *Autour de Henri Bles. Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000*, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 249-264.

Cavelli Traverso 2003: Carla Cavelli Traverso (dir), *Primitivi fiamminghi in Liguria* (Genova: Le Mani-Microart's, 2003).

Contenson-Hallopeau 1982: Marie-Laure de Contenson-Hallopeau, "La *Parabole du Festin* par le Maître du fils prodigue", *Revue du Louvre,* (1982), pp. 273-277.

Dacos 1997: Nicole Dacos, "Cartons et dessins raphaélesques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas", in *Fiamminghi a Roma 1508-1608: Atti del convengno internazionale*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Istituto Poligraphico e zecca dello Stato, 1997).

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

Denoël 2004: Charlotte Denoël, Saint André: culte et iconographie en France, Ve-XVe siècles (Paris: Ecole des Chartes, 2004).

Díaz Padrón 2016: Matías Díaz Padrón, "Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el Tríptico de Nava-Grimón, la Piedad de los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 62, (2016), pp. 1-14.

Diéguez-Rodríguez 2011: Ana Diéguez-Rodríguez, "Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, (2011), pp. 62-66 et 69-70.

Diéguez-Rodríguez 2014: Ana Diéguez-Rodríguez, "Una Crucifixión del Maestro de Pablo y Barnabás en las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 199, (2014), pp. 76-80.

Flori 1999: Jean Flori, *Pierre l'Ermite et la première croisade,* (Paris: Fayard, 1999).

Graziani 2008: Antoine-Marie Graziani, *Andrea Doria: un prince de la Renaissance*, (Paris: Tallandier, 2008).

Hendrikman 2014: Lars Hendrikman, *Dutch Art in Detail. Works of Art from seven Centuries*, (Eindhoven: 2014).

Kloek 1989: Wouter Kloek, "Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn œuvre", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40, (1989), pp. 1-28.

Laffon 1981: Juliette Laffon, *Catalogue sommaire illustré des peintures. Musée du Petit Palais,* (Paris: Les Musées de la ville de Paris, 1981).

Mâle 1951: Emile Mâle, "Histoire et légende de l'apôtre saint André dans l'art", Revue des Deux Mondes, (1er octobre 1951), pp. 412-420.

Nikulin 1989: Nikolai Nikulin, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting: Netherlandish Painting Fifteenth and Sixteenth Centuries,* (Firenze: Giunti, 1989).

Padrón Merida 1989: Aída Padrón Mérida, "El Tríptico de la Natividad de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Barnabas: addenda y corrigenda", *Anuario de estudios atlanticos*, 35, (1989), pp. 397-403.

Te Poel et Van den Brink 2005: Peter te Poel et Peter van den Brink, "De Zondeval. Meester van Paulus en Barnabas (werkzam in Antwerpen ca. 1530-1560)", Vereniging-Rembrandt-Nationaal-Fonds-Kunstbehoud, 15, (2005), pp. 13-15.

Réau 1958: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints I A-F* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958).

Saranti-Mendelovici 1980: Hélène Saranti-Mendelovici, "A propos de la ville de Patras aux 13^e-15^e siècles", *Revue des études byzantines*, 38, (1980), pp. 219-232.

Schnackenburg 1996: Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel,* (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1996).

Schnerb 2008: Bertrand Schnerb, "La Croix de Saint-André ensaigne congnoissable des Bourguignons", in Signes et couleurs des identités politiques: Du Moyen Âge à nos jours, dir. Denise Turrel, Martin Aurell, Christine Manigand, Jérôme Grévy, Laurent Hablot et Catalina Girbea, (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008), pp. 45-55.

Serck 2002: Luc Serck, "L'album Errera et le Recueil d'esquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles", in *Autour*

de Henri Bles. Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 95-118.

Ubl 2014: Matthias Ubl, *Der Braunschweiger Monogrammist: Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel,* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014).

Vernier Lopin 2012: Elsa Vernier Lopin, *La collection du chanoine Marcadé du trésor de la cathédrale de Bordeaux: le gardien des sémiophores*, Mémoire de recherche, Ecole du Louvre, (Paris: 2012).

Vernot 2009: Nicolas Vernot, "La croix de saint André, facteur d'unité entre les Pays-Bas et le comté de Bourgogne, de Maximilien aux Archiducs (1493-1633)", in *La Franche-Comté et les anciens Pays-Bas XIIIe-XVIIIe siècles,* dir. Laurence Delobette et Paul Delsalle, (Actes du colloque international à Vesoul (Haute-Saône) et Tournai (Belgique), les 25, 26 et 27 octobre 2006), (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009), pp. 95- 128.

Wallen 1983: Burr Wallen, Jan van Hemessen: an Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform (Ann Arbor: UMI, 1983).

Reçu: 26/06/2023

Acceptée: 07/11/2023

Nuevas reflexiones sobre las pinturas de Michiel Coxcie en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*

New Considerations on the Paintings of Michiel Coxcie in the Royal Collections of Patrimonio Nacional

Carmen García-Frías Checa¹

Conservadora de Patrimonio Nacional

Resumen: Patrimonio Nacional conserva uno de los repertorios más completos de pinturas de Coxcie, repartidas entre el Monasterio de El Escorial, Galería de las Colecciones Reales y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. A excepción del *Cristo camino del Calvario*, el resto del conjunto está imbuido por el peculiar academicismo romanista de los años de madurez del artista de la década de los 50, en los que el artista consigue una perfecta integración de la lección aprendida en Italia al gusto flamenco. La restauración de las piezas durante las dos últimas décadas ha permitido aclarar algunos interrogantes sobre el estado físico de las piezas, así como determinar nuevas fuentes de inspiración para sus composiciones y su influencia sobre otros artistas.

Palabras clave: Coxcie; Escorial; Descalzas Reales; Galería Colecciones Reales; Carlos V; Felipe II; restauración en tabla.

Abstract: Patrimonio Nacional preserves one of the most complete catalogues of paintings by Coxcie, distributed between the Monastery of the Escorial, Gallery of the Royal Collections and Monastery of the Descalzas Reales of Madrid. Except for *Christ on the way to Calvary*, the entire collection is imbued with the peculiar Romanist academicism of the artist's mature years from the 50s, in which the artist achieves a perfect integration of the lesson learned in Italy to the Flemish taste. The restoration

^{*} Mi agradecimiento a la directora del Instituto Moll, Ana Diéguez, por invitarme a participar en este emotivo encuentro para recordar la memoria de nuestro querido profesor y amigo Matías Díaz Padrón, a quien me unía una relación especial. Él fue mi director de tesina y quien me encauzó a dirigir mis estudios sobre El Escorial, al que he dedicado gran parte de mi vida profesional. Su enorme conocimiento de la pintura flamenca le permitió descubrir una nueva versión del *Cristo con la cruz a cuestas* de Coxcie en Madrid: Matías Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense *El Camino al Calvario"*, *Academia*, 63, (1986), pp. 97-104.

¹ http://orcid.org/0000-0002-5708-1695

of all the pieces during the last two decades has made it possible to clarify some questions about the physical state of the pieces, as well as determine new sources of inspiration for their compositions.

Keywords: Coxcie; Escorial; Descalzas Reales; Royal Collections Gallery; Charles V; Philip II of Spain; restore in table



esde las primeras aportaciones a la producción de Michiel Coxcie (Malinas, 1499-Amberes, 1592) en España: los artículos de Álvarez Cabanas de 1934 o el fundamental de Ollero de 1975, o el Congreso Internacional por el V aniversario de la muerte del

pintor celebrado en 1992², se ha avanzado mucho en la configuración de su personalidad artística. Gracias al catálogo de la exposición monográfica celebrada en Leuven en 2013, o a las investigaciones de Diéguez o Pérez de Tudela³, han salido a la luz nuevas precisiones sobre la producción del artista en nuestro país, así como se han identificado obras inéditas y descubierto procedencias. Patrimonio Nacional ha abordado en estas dos últimas décadas la restauración de todas las pinturas de Coxcie de sus colecciones, lo que ha permitido profundizar en el conocimiento de dichas piezas, tanto desde el punto de vista documental como técnico, así como extraer algunas reflexiones relevantes sobre este importante pintor al servicio de la Casa de Austria.

Michiel Coxcie fue uno de los pintores flamencos más significativos del siglo XVI, como bien lo muestra el gran éxito de su obra entre una variada clientela europea⁴. Ello fue posible gracias a la creación de un estilo propio, en el que se combinaban a la perfección el lenguaje grandioso de los grandes maestros del Renacimiento italiano: Leonardo, Rafael o Miguel Ángel, con la tradición pictórica flamenca aprendida en Bruselas a través de su maestro Bernard van Orley⁵. A la vez, introdujo en gran parte de sus obras unos fondos de arquitecturas, con esculturas y relieves, o ruinas, que demuestran su

² Andrés Álvarez Cabanas, "Michel Coxcie en El Escorial", *Religión y cultura*, XXVI, año VII, (1934), pp. 225-234; Jacobo Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", *Archivo Español de Arte*, 190-191, (1975), pp. 165-198; *Michiel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 1992,* ed. Raphael de Smedt, (Malinas: Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines, 1993).

³ Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013); Ana Diéguez Rodríguez, "Precisiones a la historia documental de las copias de Michiel Coxcie del Descendimiento de Roger van der Weyden en las colecciones reales", Quintana, 9, (2010), pp. 105-117; Almudena Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, pintor de corte", en Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants, pp. 100-115.

⁴ Como el duque Christoph de Württember, quien encargó a Coxcie en 1568 una serie del Génesis, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena, de la que se conserva el cartón correspondiente a la escena *El embarque en el Arca de Noé* en las colecciones de Patrimonio Nacional (n.º inv. PN10007058), gracias a su compra por Alfonso XIII al anticuario de Munich, Klostermann, en 1930. Renilde Vervoot, "Die verschollen geglaubten Tapisserien von Herzog Christoph von Württemberg (+1568)", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum,* Wien, 2, (2001), pp. 85-103; Concha Herrero, "Le carton de L'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de L'Histoire de Noé de la collection royale d'Espagne", en *Le Martyre de saint Paul: renaissance d'un chef-d'œuvre de papier,* dir. Bérengère De Laveleye y Cecilia Paredes, (Bruselas: Musée de la Ville de Bruxelles, 2019), pp. 405-432.

⁵ Karel van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* (Roma: Apeiron Editori, 2000), p. 263.

conocimiento directo de la antigüedad clásica⁶, en especial, tras su estancia en Roma entre 1530 y 1539⁷.

A su vuelta de Roma en 1539 la dinastía habsbúrgica española eligió a Coxcie como su pintor de corte en Bruselas, ya que su vocabulario tan versátil y novedoso se adaptaba a sus necesidades representativas y devocionales8. María de Hungría, hermana de Carlos V, fue la primera en nombrarlo su pintor de corte a partir de la muerte de su maestro Van Orley en 15419, heredando algunos de sus encargos no finalizados, como los cartones para las vidrieras de la capilla del Santísimo Sacramento en la catedral de San Miguel y Santa Gúdula en Bruselas. Entre 1548 y 1549 le encargó las pinturas murales de temática mitológica para el gran salón del Palacio de Binche, a las afueras de Bruselas, para celebrar la visita del príncipe Felipe a Flandes en agosto de ese último año¹⁰. Aquí fue donde Felipe conoció la obra de Coxcie, por la que sintió pronto interés, ya que pasaría a su servicio durante su segunda estancia intermitente en los Países Bajos, cuando Carlos V y María de Hungría habían marchado a España en agosto de 1556, apareciendo en los registros como "pintor del rey de Inglaterra", por su boda con María Tudor¹¹. Entre 1554 y 1559 encargó a Coxcie la copia del Descendimiento de Rogier van der Weyden, que había visto en directo en agosto de 1549 en la capilla del Palacio de Binche¹², así como la copia del *Políptico de San Bavón* de Gante de Jan y Hubert Van Eyck (1556-1558)¹³, cuyas creaciones acabarán viniendo a la corte española.

Cuando Felipe II vuelve definitivamente a España en 1559, continúa con el encargo de obras a Coxcie, a la vez que heredaba las traídas por María de Hungría y adquiría las que Carlos V dejaba a su muerte en su retiro de Yuste, ambos en 1558. Su postura en contra de la polémica de las imágenes, surgida por la revuelta iconoclasta iniciada en 1566 en los Países Bajos, le hará configurarse como el gran pintor nórdico de la Contrarreforma¹⁴, aunque su lenguaje artístico anterior era ya conforme a los acuerdos de Trento. Esto

6

⁶ Ollero "Miguel Coxcie", p. 167.

⁷ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Arles: Thesaurus, 2005), Libro X, p. 176.

⁸ Ollero, "Miguel Coxcie"; Víctor Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato a la casa de Habsburgo", Archivo Español de Arte, 322, (2008), pp. 191-196; Raphael de Smedt, "La réception de Michel Coxcie en Espagne", Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 79, (2010), pp. 71-83; Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", pp. 100-103.

⁹ Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 100, considera que Coxcie entró en torno a 1540 al servicio de Carlos V, por la reclamación de honorarios realizada en 1587 a Alejandro Farnesio desde ese año.

¹⁰ Además, realizó para dicha sala el cuadro de *Tántalo*, encargado previamente a Tiziano junto al resto de los condenados o *Furias*. Miguel Falomir, *Las Furias*. *Alegoría política y desafío artístico* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), pp. 31-33.

¹¹ Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 103.

¹² Presidirá la capilla del Palacio Real de El Pardo, quizás desde que el original fue a El Escorial en 1566. Desde 1857 es propiedad del Museo Nacional del Prado (n.º inv. P001893), en depósito en El Escorial. Diéguez, "Precisiones"; Laura Alba, "El Descendimiento de Rogier van der Weyden. Aspectos técnicos de sus copias más fieles", en Roger van der Weyden y España, ed. Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), pp. 142-153; pp. 146-147.

¹³ Ver nota 5. La copia del Políptico sirvió de retablo de la capilla del Alcázar de Madrid desde 1561 hasta que fue desmembrado en 1661: Véronique Gerard, "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios", *Archivo Español de Arte*, 221, (1983), pp. 275-283: p. 280. Actualmente conservado en diferentes instituciones.

¹⁴ Fernández Soriano, "Miguel Coxcie"; Koenraad Jonckheere, "First Painter of the Counter-Reformation", en *Michiel Coxcie* (1499-1592) and the Giants, pp. 116-137.

será clave para que sus obras, salvo las copias de primitivos flamencos ya mencionadas, tengan como destino el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde siguen estando y de donde proceden la mayor parte de las pinturas de Coxcie existentes en España¹⁵. Las fuentes documentales no ayudan a desvelar en qué momento exacto llegaron estas pinturas a las colecciones reales, aunque sí se cuenta con el dato exacto de su llegada oficial a El Escorial. Lo que no hay duda es que algunas de ellas estaban ya antes presentes en España. A pesar de su fama, Coxcie nunca vino a trabajar de forma presencial a las obras reales, aunque oportunidades tuvo¹⁶, como cuando fue recomendado en 1578 por el cardenal Granvela para pintar el retablo mayor de la Basílica escurialense¹⁷.

1. Pinturas de la colección de Carlos V

Entre las pinturas traídas por Carlos V de Bruselas, cuando vino a su retiro de Yuste en 1556, había cuatro pinturas devocionales de Coxcie¹⁸. Además de un *Cristo con la cruz a cuestas* y una *Dolorosa*¹⁹, que hacían pareja con otros dos de idéntico tema de Tiziano, había una *Crucifixión*, hoy no localizada²⁰, que acompañaba como remate a otro *Cristo con la cruz a cuestas* de gran tamaño y muchas figuras, situándose en el lado de la epístola del presbiterio de la iglesia de Yuste²¹. El primer *Cristo camino del Calvario* de menor tamaño se viene identificando con la versión en solitario de hacia 1555 y de parecido tamaño, firmada por el artista, que conserva el Prado (n.º inv. P002641),²² cuyo modelo está claramente basado en Sebastiano del Piombo, con quien coincidió en la capilla de santa Bárbara en la iglesia de Santa María

¹⁵ Para las pinturas destinadas a El Escorial, hoy en otras colecciones: San Pedro en lágrimas del Museo de Bellas Artes de Valencia, el *Tributo de la Moneda* del Museo de Pontevedra, o la *Lamentación* de la iglesia de San Ginés de Madrid; o las que quedan todavía por identificar: Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 184-197; Fernando Benito, "San Pedro", en *Pintura europea en colecciones valencianas*, ed. Fernando Benito, (Valencia: Museo de Bellas Artes, 1999), pp. 42-43; Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", pp. 109-110; Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre algunas obras de Michael Coxcie en España: La lamentación sobre lienzo de El Escorial y la Resurrección de Cristo del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Libros de la Corte*, 14, 9, (2017), pp. 122-136 (DOI: https://doi.org/10.15366/ldc2017.9.14.002); y Mª Ángeles Tilve Jar, "El Tributo al César de Michiel Coxcie en el Museo de Pontevedra", (En web: https://museo.depo.gal/es/-/coneces-o-tributo-o-cesar; consultado el 15/01/2016), pp. 1-9.

¹⁷ "Cartas de d. Juan de Zúñiga, embajador de Felipe II en Roma", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, (1877), pp. 301-302. Como gran admirador de Coxcie, Granvela debió ayudar a Felipe II a conseguir obras del pintor, especialmente entre 1559 y 1564. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "El cardenal Granvela, gestor y mentor artístico de Felipe", en *Felipe II y las artes*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000), pp. 149-159.

¹⁸ Mª Dolores Mármol, "Inventario de los bienes muebles que quedaron de Carlos V en Yuste", *Cuadernos de Arte y Arqueología*, X, 19, (2001), p. 34.

¹⁹ Felipe II las envío a El Escorial con la "Entrega primera" de 1574, fol. 209. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Libro n.º 1 y Entregas. Trascripción en *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial,* dir. Fernando Checa Cremades, (Madrid: Patrimonio Nacional, Gracel Asociados, 2013), p. 215. Se documentan por última vez en el "Inventario del Real Sitio de San Lorenzo" de 1838, n. 1, en AGP, Sección Administrativa, Leg. 773.

²⁰ La única Crucifixión localizada en España es la monumental de la Catedral de Valladolid, posiblemente la mencionada por Van Mander, Le vite, p. 264, como procedente de la Iglesia de Nuestra Señora en Alsemberg, que adquirió Granvela para el rey a través del marchante bruselés Thomas Werry. Ollero, "Miguel Coxcie", p. 191.

²¹ Véase nota 18.

²² Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 187-188.

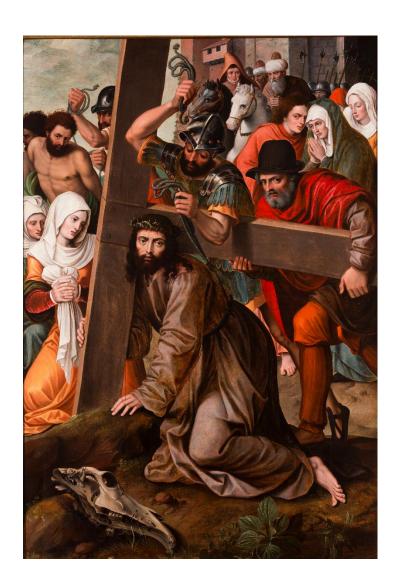


Fig. 1. Michiel Coxcie, *Cristo con la cruz a cuestas*, ca. 1530. Madrid, Galería de las Colecciones Reales, (n.° inv. PN10010189) © Patrimonio Nacional.

dell'Anima en Roma. Mientras que el segundo *Cristo* fue la única obra que permaneció por orden de Felipe II en Yuste, junto al cuerpo de Carlos V²³, incluso después de llevados sus restos a El Escorial, pasando a quedar instalada en el otro lado del presbiterio, tras el montaje del nuevo retablo mayor con la copia de la *Gloria* de Tiziano encargada por Felipe II a Antonio de Segura en 1580. El cronista jerónimo fray Luis de Santa María nos lo describe hacia 1620 como el retablo principal de la recién reorganizada sacristía, indicando que fue un regalo de María de Hungría a su hermano Carlos²⁴. Tras las muchas vicisitudes acontecidas en el monasterio extremeño se pierde su rastro, hasta que en 1848 la obra ingresa en el Palacio Real de Madrid por su compra por Isabel II al marqués de Salamanca (inv. nº PN10010189), hoy en la Galería de las Colecciones Reales²⁵ (Fig. 1). Existe una copia exacta de esta composición atribuida a Wilhelm Wach (1787-1845),

_

²³ Véase nota 18.

²⁴ Luis de Santa María, A la Cassa y Monasterio ymperial de St. Hrmo. De Yuste (1620-1629), (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000), p. 697; y Ángel Perla, "Una vista al monasterio de San Jerónimo de Yuste", en El monasterio de Yuste, dir. Fernando Checa, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008), pp. 47, 53 y 54.
²⁵ El primero en identificarla con la perteneciente a Carlos V fue Martín González. Juan José Martín González, "El Palacio de Carlos V en Yuste", Archivo Español de Arte, 91, (1950), pp. 237-238.

que se encuentra en el museo alcantarino del Santuario de San Pedro de Alcántara, a las afueras de Arenas de San Pedro (Ávila), cuya capilla real fue finalizada bajo el patrocinio de Carlos III en 1775. La copia de buena calidad es, sin duda, de a partir de finales del siglo XVIII, lo que nos obliga a pensar que el original debía haber pasado tras la desamortización de Yuste a alguna colección importante.

Es el único cuadro de Patrimonio Nacional que no está ligado históricamente a El Escorial, y posiblemente sea la obra más temprana hasta ahora conocida de Coxcie en España, ya que todo indica a que sea anterior a su estancia en Roma a partir de 1530²⁶. El artista todavía recurre a la composición grabada Martin Schongauer, famosa de reinterpretándola de forma novedosa mediante la reducción del número de personajes y adaptándola al formato vertical, como también había hecho Rafael al plasmar su Pasmo de Sicilia. El estudio anatómico de uno de los ladrones es buena muestra de las inquietudes del pintor por las nuevas tendencias italianas, mientras que las fisonomías de los personajes nos remiten a los maestros flamencos del siglo XV, al igual que el tratamiento tan preciso de las formaciones rocosas y calavera de primer término²⁷.

Su soporte de madera de roble de unas dimensiones considerables (207,2 x 143,3 cm.) está formado por tres paneles de anchuras diferentes: 42,5, 80,5 y 20,3 cm., ensamblados a unión viva²⁸. Durante la restauración llevada a cabo en 2013, se pudo constatar que la capa de preparación blanca de carbonato cálcico no es muy gruesa y está perfectamente lijada, mientras que la capa de imprimación grasa de color claro lleva encima una veladura a base de tierras que deja transparentar la de preparación, con lo que se suele conseguir un efecto de mayor luminosidad. Las capas de color son tan finas, que en ocasiones se transparenta el dibujo preparatorio en los colores claros, y generalmente se utiliza para delimitar contornos y marcar campos, no apreciándose arrepentimientos.

2. Pinturas de la colección de Felipe II

Entre las obras heredadas en 1558 de su tía María de Hungría, que llegaron a El Escorial en 1574, se encontraba el David y Goliat de Coxcie (n.º inv. PN10014584; óleo sobre tabla, 141 x 112,5 cm.)²⁹. Es una obra excepcional

²⁶ Carmen García-Frías, "Cristo con la cruz a cuestas de Michiel Coxcie", en *Carlos V en Yuste: Muerte y* gloria eterna, ed. Carmen García-Frías, (Monasterio de Yuste: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 246-247,

²⁷ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 184-187.

²⁸ Las espigas de refuerzo que aparecen en varias zonas debieron ser colocadas cuando se rebajó la tabla a unos 5,5 mm. para anclar el engatillado, con idea de corregir el alabeo cóncavo que todavía presenta. Dicho engatillado debió realizarse en una fecha anterior a su compra en 1848, ya que la etiqueta de dicha adquisición está pegada por encima de esa estructura. Este rebaje tan excesivo de la tabla ha provocado una fragilidad innecesaria, produciendo unas microfisuras a lo largo de su superficie pictórica, que, aunque son apenas perceptibles, resultan irreversibles.

²⁹ Inventario de María de Hungría, 1558, fol. 154v., trascripción en Fernando Checa, *Los inventarios de* Carlos V y la familia imperial, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones. 2010), p. 2914; y "Entrega primera", 1574, fols. 198-199. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Trascripción en Libros de entregas, p. 212, y al margen se indica su ubicación "en la Sacristía".

de los años 40, muy cercana en el tiempo a la excepcional *Santa Parentela* de la abadía benedictina austríaca de Kremsmünster. Su composición basada en la escena del mismo tema de Rafael, grabada por Marcantonio Raimondi, trajo consigo que en el asiento de la "Entrega" a El Escorial se considerara "de mano de Rafael de Urbina"³⁰, aunque Sigüenza acertadamente la retorna a Coxcie, calificándola de "tan buen colorido, perspectiva y movimiento que la tendrán por de hombre valiente"³¹. La potente anatomía de Goliat y el profundo escorzo de ambas figuras son prácticamente idénticos a Rafael, aunque la versión de Coxcie resulta más serena, a pesar de que ha elegido el momento de atravesar la garganta de Goliat. Falomir ve un reflejo del rostro de *Ticio* de Tiziano en Goliat³², ya que Coxcie conoció el original cuando participó en las decoraciones del palacio de Binche por encargo de María de Hungría (1548-1549), aunque la factura es mucho más precisa y prieta. El magnífico paisaje ambiental está dentro de la tradición eyckiana, con esa precisión técnica por desarrollar la vegetación y las formaciones rocosas.

A su buen estado de conservación ha ayudado su larga permanencia dentro de El Escorial, en la sacristía desde época fundacional, y en la Iglesia Vieja, a partir de la reordenación de la colección por Velázquez a partir de 1656³³, ya que reúnen las condiciones óptimas para ello. Quizás los traslados de ida y vuelta al exconvento madrileño del Rosario durante la invasión napoleónica³⁴, provocaron alguna alteración al ensamble de los cuatro tableros verticales de roble que componen su soporte, ya que bajo las bandas de lino que protegen las uniones a arista viva de los mismos, se observan colas de milano de madera de pino incrustadas en alguna restauración anterior³⁵.

En 1574 también llegaron a El Escorial dos lienzos con un *Descendimiento* y una *Santa Cecilia*³⁶, que Felipe II había comprado a Coxcie en 1569 a través del tercer duque de Alba que estaba en aquel momento de gobernador de los Países Bajos (1567-1573)³⁷. El *Descendimiento* continuó en El Escorial hasta su desaparición tras la invasión napoleónica y en ocasiones se ha confundido con la copia realizada por Coxcie sobre tabla del original de Van der Weyden, cuando ésta estuvo en la capilla de El Pardo hasta el siglo XVIII³⁸. Como indican Pérez de Tudela y Diéguez, posiblemente pueda identificarse por su soporte sobre lienzo y por sus medidas: "7 pies y medio de alto x 8 de ancho", con la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, firmada por Coxcie, que desde hace unos años figura en la capilla del Santísimo Cristo de la re-

_

³⁰ Ollero, "Miguel Coxcie", p. 178.

³¹ José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real,* (Madrid: Turner, 1988), p. 375.

³² Falomir, *Las Furias*, pp. 75-76.

³³ Sigüenza, *La fundación*, p. 375; Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, (Madrid: Imprenta Real, 1657), fol. 56r.

³⁴ Imbentario principiado en el Depósito del Rosario de las Pinturas en el existentes el día 23 de julio de 1813. AGP, Reinados, Fernando VII, Caja 357, exp. 5, n. 235.

Durante la última intervención se han acoplado a la forma de los paneles de diferente grosor, entre 5 a 12 mm., dos travesaños horizontales flotantes, lo que supone un refuerzo, que permite la libertad de movimiento.
 Entrega primera", 1574, fols. 197 y 208, respectivamente. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Trascripción en *Libros de entregas*, pp. 212 y 215, respectivamente.

³⁷ Duquesa de Berwick y de Alba, *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba,* (Madrid: Manuel Tello, 1891), p. 168.

³⁸ Diéguez, "Precisiones", pp. 110-111.



Fig. 2a. Michiel Coxcie, *Santa Cecilia*, ca. 1550. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, (n.º inv. PN00621366) © Patrimonio Nacional.

dención de la iglesia madrileña de San Ginés³⁹. Mientras que la *Santa Cecilia* es la firmada por el pintor: "MICHAEL DE COXSYEN ME FECIT", que hoy se encuentra en el Prado (n.º inv. P001467).

La otra versión de *Santa Cecilia* del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (n.º inv. PN00621366; Óleo sobre tabla, 98 x 112 cm.) (Fig. 2a), puede considerarse la "prínceps" de todas ellas, situándose en los años de madurez de su producción en la década de los 50, por la conexión tan directa de los ángeles cantores que escuchan atentamente el motete que interpreta la santa con los que conforman el coro angélico que canta a la Virgen en la copia que Coxcie realiza entre 1556 y 1559 del *Políptico de San Bavón*⁴⁰. Su pertenencia a las Descalzas permite proponer su vinculación a la colección de su fundadora, la hermana pequeña de Felipe II, Juana de Austria, quien mostraba un gusto paralelo al del rey, pero no aparece en su testamentaría de 1574⁴¹, por lo que no se puede confirmar quién fue su comitente. Además de ser en tabla y de una década anterior, se diferencia de la del Prado, en su formato apaisado y en presentar un ángel más, sin olvidar la factura más precisa y un colorido menos vistoso. Pero el brillo de las joyas, la transparen-

⁴¹ Almudena Pérez de Tudela, *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573*), (Jaén: Universidad de Jaén, 2017).

³⁹ Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 104; Diéguez Rodríguez, "Más precisiones", 123-125.

⁴⁰ Ollero, "Miguel Coxcie", p. 176.



Fig. 2b. Michiel Coxcie, Santa Cecilia, ca. 1550, imagen radiográfica. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, (n.º inv. PN00621366) © Patrimonio Nacional.

cia de los velos de la santa o los detalles de las partituras revelan el alto grado de virtuosismo técnico que alcanza Coxcie en esos años 50, a la vez que incluye de fondo una bella arquitectura clasicista con pilastras de falso mármol en los típicos tonos del autor. La otra versión del Musée des Beaux-Arts de Lieja, quizás la que era propiedad de Pedro Pablo Rubens⁴², es también en vertical, aunque con solo dos cantores, y con una factura más cercana a la del Prado.

La Santa Cecilia presenta la particularidad, como también lo hacía la copia del Descendimiento, de presentar la disposición de los tableros en horizontal, lo que la hace ser más frágil. En esta ocasión son cuatro paneles de diferente altura y de unos 15 mm de grosor, habiéndose despegado los dos inferiores en algún momento, porque hay restos de adhesivo en su unión y estucos nuevos. En la imagen radiográfica (Fig. 2b) no se aprecian espigas de refuerzo en las uniones, que son a arista viva. Pero sí se vislumbran algunos cambios de composición, como en el atuendo de la santa que tenía un mayor escote y unas mangas más cortas, y bajo la cinta que sujeta el joyel de su tocado hay una tiara de perlas; y el ángel del fondo a la izquierda presentaba una postura más erguida y separada del grupo. En la imagen reflectográfica de

_

 $^{^{42}}$ Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artists as Collector*, (New Jersey: Princeton University Press, 1989), p. 130, cat. 204.



Fig. 3. Michiel Coxcie, *El nacimiento de Cristo*, ca. 1554. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10014583). © Patrimonio Nacional.

infrarrojos, se ven unas líneas finas bien definidas con un medio seco para precisar los contornos y los plegados, así como las arquitecturas del fondo. Se aprecian muy bien los perfiles de modificación de las facciones y del hombro izquierdo del ángel del fondo, así como de los finos pliegues de su manga y del rayado para su sombreado.

En la "Entrega" de 1584⁴³, se recibe el tríptico de la Adoración de los Magos de Coxcie⁴⁴, junto a la mayor parte de las pinturas para los altares de la basílica escurialense. Aunque en el asiento del documento se indica que era de "buena mano", su descripción hace imposible no reconocer las dos alas laterales del tríptico con la Anunciación y el Nacimiento⁴⁵. Sus medidas descomunales -"quatro varas y dos terçias de alto y de ancho cerrado dos baras"- y su montaje en un importante retablo con "peana de madera dorada y negra con un letrero de dos renglones de letras doradas, y en lo alto con arquitrave, frisso, cornixa y frontispiçio", hacen pensar en una procedencia de algún altar flamenco, salvado de las revueltas iconoclastas, más que en un encargo para uno de los altares escurialenses. Su estructura retablística hacía complicada su ubicación, por lo que muy pronto el tríptico se separa y las tres tablas se exhiben sueltas, como así aparecen descritas por primera vez por Santos en 1657: "Unas tablas de la adoración de los Reyes, y otras dos Pinturas del Nacimiento, y de la Anunciación, Antiguas, Flamencas"46, en la recién creada sacristía del Panteón de Reyes, que fue la primera pieza redecorada con pinturas por Velázquez por orden de Felipe IV. Como indicó Ximénez casi un siglo después, las pinturas de esta sala tuvieron que redistribuirse en otros lugares, "advirtiendo podían

⁴³ En esta "Entrega Quarta" de 1584, fol. 102. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Trascripción en *Libros de entregas*, p. 318, también llega: "Otro lienço al ollio de la muerte de Abel con Dios Padre en lo alto y Cayn que va huyendo con lexos. Tiene de alto bara y terçia y de ancho poco mas de una bara", que por descripción y soporte coincide con la versión del Prado (inv. n.º P001518), pero es de mayor tamaño y pertenece a la colección del IX Almirante de Castilla en 1647, pasando a la colección real a través de Isabel Farnesio.

⁴⁴ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 182-183.

⁴⁵ "Entrega Quarta" de 1584, fols. 103-104. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Trascripción en *Libros de entregas,* p. 318.

⁴⁶ Santos, Descripción, 1657, fol. 142r.

deslustrarse, y perderse con la humedad"⁴⁷, y ya en 1667 se describen las dos alas en la capilla del Colegio escurialense, flanqueando el retablo que acogía en su interior el *Cristo crucificado* de Gian Lorenzo Bernini⁴⁸. Pero la *Adoración de los Magos* no vuelve a citarse en las fuentes escurialenses, y dados los antecedentes de la sala, seguramente se echó a perder. Su composición debió ser parecida a la realizada en grisalla en el reverso de la parte inferior del ala derecha del tríptico de la *Vida de la Virgen* de hacia 1550 del Prado (inv. n.º P001468), ya que la versión posterior del mismo tema de 1581 para un retablo de la catedral de Santa María Mayor en Funchal (Madeira) es prácticamente idéntica a ésta⁴⁹. Tras su paso por el exconvento del Rosario durante la invasión napoleónica⁵⁰, las dos tablas de la *Anunciación* y el *Nacimiento* regresaron a los lados del altar de la capilla del Colegio⁵¹, para pasar a lucirse en la "celda prioral baja", a partir de Poleró (1857), quien sería el primero en atribuirlas a Coxcie⁵².

El ala izquierda con la Anunciación (n.º inv. PN10014582; Óleo sobre tabla, 263 x 62,7 cm.) es una copia casi literal del original de Tiziano, que Felipe II había destinado a la capilla del Palacio Real de Aranjuez⁵³, y que tuvo una gran difusión gracias al grabado de Giovanni Jacopo Caraglio. El cadorino incluyó las columnas de Hércules, el emblema de Carlos V, porque fue un regalo que el pintor hizo al emperador. La composición tuvo que adaptarse al formato más estrecho del ala, produciéndose diversos cambios, como la transformación del ángel superior de Tiziano en el arcángel del de Coxcie para convertirlo en el mensajero que entrega el ramo de azucenas a la Virgen, la cual es prácticamente idéntica a la del cadorino; o la reducción de los ángeles a tres, pero interpretados de igual forma; o el cambio de la inscripción del "PLUS ULTRA" por el del "AVE GRATIA PLENA", acorde con el tema; o la disposición del libro sobre una pequeña mesa, abierto por el episodio relacionado con su prima Isabel y la concepción de un hijo. En su reverso figura pintado en grisalla Santiago el Mayor de cuerpo entero, que aparece con sus atributos de peregrino: el capelo, la concha y el bastón, simulando ser una escultura sobre una peana con la inscripción "S. IACOBUS. MA", y lleva al frente a modo de relieve una escena de Santiago matamoros.

Mientras que la tabla derecha con el *Nacimiento de Cristo* (n.º inv. PN10014583; Óleo sobre tabla, 260 x 61 cm.), (Fig. 3) es una adaptación re-

-

⁴⁷ Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial,* (Madrid; Imprenta de Antonio Marín, 1764), p. 370.

⁴⁸ Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, (Madrid: Imprenta Real, 1667), fol. 94v.

⁴⁹ Vitor Serrâo, "La peinture maniériste portugaise entre la Flandre et Rome, 1550-1620", en *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Bolletino d'arte, 1997), p. 272; Didier Martens e Isabel Santa Clara, "Exotisme flamand mitigé à Madère: les huit Coxcie de la cathédrale de Funchal", *Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen,* (2012), pp. 71-113.

⁵⁰ Imbentario principiado, n. 179. Están perfectamente descritas, incluso con las figuras representadas en sus reversos.

⁵¹ Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión francesa*, (Madrid: Imp. Rosa Sanz, 1820), p. 313.

⁵² Vicente Poleró, Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial, (Madrid: Imp. Tejado, 1857), pp. 104-105, n. 416 y 418.

⁵³ Carmen García-Frías, "Una obra perdida de Tiziano: *La Anunciación* de la antigua capilla del Palacio de Aranjuez", *Reales Sitios*, 159, (2004), pp. 74-77.



Fig. 4. Michiel Coxcie, *La expulsión de san Joaquín*, 1552. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

ducida a formato vertical de la *Natividad mística* de Rafael de 1519-1520, que se conoce a través del cartón de Gianfrancesco Penni del Museo del Louvre, Départment des Arts Graphiques (n.º inv. 3460), para el tapiz con dicho tema de la serie para la *Scuola Nuova* (1524-1531), hoy en la Pinacoteca Vaticana. Es probable que Tommaso Vincidor, el ayudante de Rafael enviado a Bruselas para supervisar la ejecución de los tapices bajo cartones de Rafael encargados por León X, pintara una versión de esta *Natividad* en Flandes, porque Coxcie no es el único artista flamenco que lo reproduce de forma tan exacta. Se copian la actitud tan particular de la madre y del hijo, o de san José tan respetuoso, mientras el pastor, que señala con la diestra a Jesús, cambia de posición para estar detrás y otros pastores ocupan otros lugares. El grupo celestial de ángeles que sobrevuela la escena con esas particulares posturas en escorzo es idéntico, aunque reducido a cuatro, al que aparece en la *Adoración de los pastores* grabada en 1553 por Giorgio Ghisi sobre composición del Bronzino de la Real Biblioteca de Bélgica de Bruselas.



Fig. 5. Michiel Coxcie, *La alegoría de la redención*, 1552. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

En el reverso aparece en grisalla un san Juan Evangelista con el cáliz emponzoñado y con la inscripción "S. IOHANNES. EVA". Aunque muy condicionada por estar pintada la tabla por ambas caras, la radiografía ha desvelado que Coxcie pintó anteriormente otro personaje vestido de militar romano, con loriga y casco, sosteniendo un halcón y una lanza, y con la inscripción "S. JULIANUS"⁵⁴. Este letrero permitió aseverar durante la restauración llevada a cabo en 2006, que posiblemente fuera san Julián el hospitalario, patrón de los peregrinos y los barqueros, que suele representarse de esta forma. La escena de la peana vendría a refrendarlo, ya que aparece un cazador con perros persiguiendo a dos ciervos, uno con una cruz en su cornamenta, aludiendo al venado que predijo al santo que mataría accidentalmente a sus padres. San Julián tiene su parangón con Santiago en la ruta jacobea de la zona franco-flamenca, pero en España es poco conocido, lo que explicaría el cambio iconográfico por san Juan evangelista, tan ligado a la tradición monárquica española desde época me-

⁵⁴ Esta noticia ya la dio a conocer Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 106.



Fig. 6. Michiel Coxcie, *La alegoría de la redención*, 1552, imagen reflectográfica. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

dieval. Esta es la razón de que esta figura sea tan ajena al estilo de Coxcie, ya que posiblemente debió realizarla algún pintor escurialense a su llegada al monasterio y cuya decisión de cambio quizás pueda deberse a Felipe II.

Esta amalgama de influencias presentes en estas dos alas era propia del estilo de Coxcie, y la virtuosidad técnica de los pormenores y la gama cromática son claramente de su época álgida de finales de los años 50, pudiendo poner la fecha de 1553 del grabado como un *terminus ante quem* para las mismas. El soporte de ambas tablas ha sido también muy cuidado, al ser de un solo panel de 5 mm de grosor, lo que unido a su gran altura ha provocado algunas grietas, siendo especialmente relevante la que presenta la *Anunciación* en su parte superior, que está sujeta de antiguo con tres colas de milano, encastradas y encoladas, en la parte de su reverso con Santiago⁵⁵.

55

⁵⁵ Francisco Vicente, restaurador del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, debió ser el que realizó la intervención, ya que ambas tablas aparecen citadas en su "Memoria de pinturas restauradas" con el fin de formar "un pequeño Museo en las Salas Capitulares" del monasterio, que presentó en 1887 al Sr. Intendente de la Casa Real. La razón estriba en ese sistema de refuerzo con colas de milano para la unión de las tablas, que es idéntico al que se empleó en el *Tríptico de San Felipe* de Coxcie, obra que también se menciona en la citada "Memoria" del restaurador. AGP, Sección Administrativa, Legajo 1187, exp. 10.

En 1586 se registra en El Escorial el *Tríptico de la vida de la Virgen* del Prado (n.ºs inv. P001468 a P001470)⁵⁶, obra excepcional de la época madura de Coxcie, con múltiples recuerdos de artistas consagrados y dentro de escenografías arquitectónicas clasicistas. Según Karel van Mander era una obra excelente realizada por encargo de la cofradía de Nuestra Señora para la catedral de san Miguel y santa Gúdula en Bruselas, vendiéndose "muy caro en España" durante las revueltas iconoclastas (1566-1578)⁵⁷. Pero no indica que lo comprara directamente Felipe II, por lo que debió haber algún intermediario.

El segundo retablo en llegar en 1586 es el gigantesco Díptico de la Redención de 1552 (n.º inv. PN10014588; óleo sobre tabla de roble, 285 x 197,5 cm.), cuyas grandes tablas son descritas en el asiento de entrega, conformando juntas un curioso conjunto, "guarneçido con molduras doradas", de claro significado contrarreformista. En el documento de entrega figura como una "pintura antigua y buena", cuando el panel fijo que haría de ala interior con un Asunto místico está firmado y fechado en 1552: "MICHAEL COXIEN. FACIEBAT. ANNO Mº. Vº. LII". Dicha escena está resuelta en una composición triangular, en cuyos vértices se sitúan las imágenes sedentes de los padres de la Virgen, san Joaquín y santa Ana, y arriba la Virgen entronizada con el Niño, cuyo papel de madre queda reforzado por la inscripción que reza bajo sus pies: "BEATA VIRGO QUAE COELI REGEM GENUIT" (Beata Virgen que dio a luz al rey de los cielos). La otra tabla pintada por ambas caras (n.º inv. PN10034992, óleo sobre tabla de roble, 282 x 197 cm.), que haría de ala exterior, presenta en su interior nuevamente a san Joaquín en el episodio de cuando los sumos sacerdotes le echaron del templo por su esterilidad (Fig. 4), saliendo enérgicamente en una actitud de dolor y vergüenza. Un lisiado pidiendo limosna y varias mujeres y niños sentados sobre las escaleras con la ofrenda de las palomas son testigos de la expulsión. Al fondo, se ve la figura diminuta de Joaquín en su retiro, implorando al cielo con sus ovejas en el campo; y en un plano más cercano, la escena del abrazo de Joaquín y Ana en la Puerta Dorada, a modo de un arco de triunfo. En su otra cara, que quedaba al exterior del díptico cuando éste se cerraba, acoge la Alegoría de la Redención (Fig. 5), de un hondo valor teológico y como fin del programa iconográfico. Cristo se presenta como Salvador del mundo, ya resucitado y triunfante, con su cuerpo inmaculado, con tan sólo las llagas, sirviéndose de la herida del costado, que señala con su diestra, y de la cruz, situada a sus pies, para ofrecer al Padre el motivo de su sacrificio por la redención de la humanidad. El mundo se representa por un gran globo terráqueo, sobre el que se asienta la cruz, cuyo INRI (Iesus Nazarenus Rex *Iudaeorum*) va en las cuatro lenguas, según las normas más ortodoxas. Arriba la figura anciana de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo aceptan con su gesto la petición del Hijo, conformando una Santísima Trinidad. A la derecha de Cristo, la Virgen, en posición postrada, actúa como intercesora entre la humanidad y Dios Padre. Pero tras su última restauración en 2019

-

⁵⁶ "Entrega Quinta" de 1586, fols. 78-79. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Trascripción en Libros de entregas, p. 354.

⁵⁷ Van Mander, Le vite, p. 264.

se ha descubierto su nueva faceta de lactante, lo que vendría a reforzar su papel como madre. En la reflectografía infrarroja se pudo descubrir que el pecho de la Virgen estaba originalmente desnudo, y que una mano intrépida lo había tapado con un velo púdico (Fig. 6), tergiversando el significado de su iconografía, a la vez que también se había cubierto el cuello y parte de su hombro con un burdo mechón de pelo. Durante la limpieza, los repintes oleosos pudieron eliminarse con facilidad y salieron a la luz unas gotas transparentes de leche alrededor de su pezón. Coxcie ha logrado con ello vincular muy estrechamente la maternidad divina de María con la Santísima Trinidad, muy en la línea de la importancia dada durante la Contrarreforma a la veneración de la Virgen, que era rechazada por los protestantes. Por su disposición en la escena, María, como madre de Cristo, se relaciona con el Padre y del mismo modo con el Espíritu Santo, por obra del cual concibe al Hijo.

Esta peculiar representación de la Trinidad, de la que se separa la figura de Cristo para situarla frente a la Virgen, servirá de referencia a Alonso Sánchez Coello para crear la parte celestial de su complicada composición para la Alegoría mística con San Sebastián, San Bernardo y San Francisco de 1582 del museo del Prado (n.º inv. P002861; Fig. 7)⁵⁸, encargada para una de las capillas de san Jerónimo el Real por Francisca de Vargas, viuda de Clemente Gaitán de Vargas (+1577), que fue secretario de Felipe II en el Consejo de Italia. Aunque se entregó en El Escorial en 1586, el díptico de Coxcie fechado en 1552 debía estar ya en España, porque la dependencia del artista valenciano con la composición del flamenco es total, incluso la disposición de la Virgen con la mano en el pecho y la de Cristo mirando a Dios Padre son muy parecidas.

El díptico se desmontó muy pronto para conformar cada tabla los altares enfrentados más cercanos al presbiterio de la basílica de El Escorial en los deambulatorios del coro, donde han permanecido buena parte de su historia. El Asunto Místico, en el llamado "oratorio de damas", que cae justo encima de la capilla de santa Ana, hasta que se desmontó en los años 60 del siglo XX para llevarlo al museo de pintura escurialense. Mientras que la Alegoría de la Redención, cuyo reverso con san Joaquín ha hecho en algunos momentos de su historia como altar del aula de moral, se ha desmontado en estos últimos años para su restauración y formará parte del nuevo museo de pintura de El Escorial. La "Relación de Ajuda" de hacia 1650 describe por primera vez el San Joaquín como altar de dicha capilla⁵⁹, aunque posiblemente debió estar allí desde época de fundación. Poco tiempo duró su exhibición, ya que el padre Santos en 1657 ya no lo describe⁶⁰, al quedar oculto por la segunda versión del Santo Entierro de Tiziano, hoy en el Prado (inv. n.º P000441), que se co-

_

⁵⁸ Actualmente en depósito en la iglesia de san Jerónimo el Real de Madrid.

⁵⁹ Fernando Bouza, "Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una descripción escurialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa" (H. 1650), *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 64-75: pp. 67, 70 y 74.

⁶⁰ Santos, *Descripción*, 1657, fol. 71v.



Fig. 7. Alonso Sánchez Coello, *La alegoría mística con san Sebastián, san Bernardo y san Francisco*, 1582. Madrid, Museo Nacional del Prado, (n.º inv. P002861). © Patrimonio Nacional.

locó en época de Felipe IV tras su llegada a El Escorial⁶¹, situándose por encima la *Aparición de Cristo resucitado a su Madre* de Paolo Veronese (n.º inv. PN10014715)⁶². Este montaje no impedía que el reverso con la *Alegoría de la Redención* siguiera mostrándose en los tránsitos del Coro. Así continuó todo hasta inicios del siglo XIX⁶³, ya que el *Santo Entierro* de Tiziano pasó a formar parte del Real Museo de Pinturas y Esculturas en 1819, y un año después Bermejo daba cuenta de cómo el *San Joaquín* presidía el Aula de Moral⁶⁴. Esta circunstancia de haber permanecido siglo y medio oculta bajo el *Santo Entierro*, explicaría que afluyeran sobre la superficie pictórica del *San Joaquín* unos microorganismos del tipo hongos, que han dejado pigmentaciones irreversibles

⁶¹ Esta versión había pertenecido a la colección del secretario de Felipe II y en 1585 ingresó en la colección real, siendo mencionada en 1626 por Cassiano dal Pozzo en la capilla del Palacio de Aranjuez.
⁶² Santos, Descripción, 1657, fol. 72v.

 ⁶³ Ximénez, Descripción, p. 118; Antonio Ponz, Viaje de España (1788), (Madrid: Aguilar, 1988), p. 405.
 64 Bermejo, Descripción, p. 106.



Fig. 8. Michiel Coxcie, *La expulsión de san Joaquín*, 1552, imagen reflectográfica. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

en forma de motas circulares, siendo más visibles en los colores claros y en las lacas. La magnífica reintegración llevada a cabo durante esta última restauración ha permitido igualar toda esa increíble combinación de ricos colores.

Cuando el díptico estaba abierto, se veían las dos escenas con San Joaquín, pero no existe una línea de horizonte que las ponga en conexión. Aunque estilísticamente ambas están relacionadas por la monumentalidad de las arquitecturas clásicas, que sirven de marco a las escenas, y por la grandiosidad de las figuras, que recuerdan a Sebastiano del Piombo y hacen de estas obras uno de los conjuntos más extraordinarios del repertorio escurialense de Coxcie. La amalgama de alusiones a los grandes maestros son claves para su increíble resultado. La distribución triangular de los personajes del *Asunto místico* recuerda a la escena de santa Bárbara presentando la Santísima Trinidad al cardenal Enchevoirt, que Coxcie pintó al fresco en la capilla de santa Bárbara de la iglesia de Santa Maria dell'Anima

de Roma (1531-1534), que previamente había diseñado del Piombo⁶⁵. Para el grupo de la Virgen y el Niño, Coxcie parece inspirarse en la Madonna de Foligno de Rafael; y la enorme matrona de santa Ana está claramente basada en la Dolorosa de la *Piedad* de Del Piombo para la iglesia de san Francisco de Viterbo de 1516, hoy en el Museo Cívico de esa ciudad. El lisiado de la Expulsión de san Joaquín recuerda a las figuras de las escaleras de la Presentación de la Virgen de Baldassarre Peruzzi de los años 20 para la iglesia de Santa María della Pace, y es un modelo que Coxcie repetirá después, en 1589, en la Circuncisión de la catedral de san Rumoldo o san Rombaut de Malinas, hoy en la capilla del Santo Sacramento de la catedral de san Miguel y santa Gúdula de Bruselas. Tampoco se olvidan los recuerdos a la Antigüedad clásica con la inclusión de bajorrelieves en las dos escenas de san Joaquín. En el pódium que sirve de trono a la Virgen del Asunto místico, se hace referencia a la Expulsión del paraíso como origen del pecado original de la humanidad, condenada a la espera de su redención, que llegará con la resurrección de Cristo; y en la de San Joaquín figuran en un pedestal, tras el lisiado, una Victoria alada, escribiendo sobre una estela, quizás la musa de la historia, Clío, sacada de una versión atribuida a Rafael y que grabó Marcantonio Raimondi; y como frontal de altar, un bello pavo real con las alas explayadas.

En la Alegoría de la Redención, las tipologías son las propias de las obras de Coxcie, así como la mezcla de influencias. La figura de fuerte musculatura de Cristo es muy similar a la que utilizará en las versiones de Cristo resucitado del Tríptico Morillon del Museo M de Lovaina y del Museo de Douai (n.º inv. 2824)66, o en la del San Juan Bautista de la capilla lateral del sagrario de la catedral de Granada⁶⁷. Todas ellas remiten a la escultura de mármol de Cristo resucitado de Miguel Ángel para Santa María sopra Minerva, que, en definitiva, era otro Cristo redentor, basado en la estatuaria romana. Sin embargo, el rostro está sacado de los modelos de Cristo de Tiziano, que Coxcie pudo extraer del Noli me tangere encargado al cadorino en 1553 por María de Hungría⁶⁸, que estuvo en Bruselas y de cuya escena hoy sólo se conserva la figura de menos de medio cuerpo del Salvador, hoy en el Prado (n.º inv. P000442). La Virgen lactante de la Alegoría de la Redención es prácticamente idéntica a la figura de María con la mano en el pecho que aparece junto a Cristo y san Juan Bautista en la Deesis con san Pablo y santa Catalina de Alejandría, atribuida a Giulio Romano, bajo invención de Rafael, que fue grabada por Marcantonio Raimondi hacia 1520-1530. El coro de ángeles que rodea a Dios Padre recuerda en su disposición y ademanes al que aparece en torno a María en la tabla central del tríptico de la Vida de la Virgen del Prado, que, en realidad, es un detalle que ha tomado de Rafael de

_

⁶⁵ Nicole Dacos, "Michel Coxcie. Peinture à fresque et imitation de Raphaël", en *Les peintres belges à Rome au XVIe siécle*, (Bruselas: L'Institut historique belge de Rome, Bruselas, I, 1964), pp. 23-30.
⁶⁶ Dado a conocer por Dacos en 1993. Nicole Dacos, "Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits", en *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592)*, (Malinas: International colloquium, 1993), pp. 55-92 (esp. p. 75).

⁶⁷ Descubierto por Japón en 2019. Rafael Japón, "Un desconocido 'San Juan Bautista' de Michiel Coxcie en el Sagrario de la Catedral de Granada", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, (2019), pp. 98-110. ⁶⁸ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 170-171.

los múltiples ejemplos de ángeles que pintó junto a las Sibilas en la capilla Chigi de la iglesia de Santa Maria della Pace.

Los soportes de ambas tablas son de madera de roble⁶⁹, compuestos por siete tableros verticales de distinto ancho⁷⁰. El sistema de unión sólo es perceptible en su canto inferior, y es a base de un machihembrado, cuyo perfecto comportamiento sin alabeos ha contado con la ayuda imprescindible de ese monumental marco de factura escurialense, que es idéntico al que presentan todas las pinturas de los altares laterales de la Basílica, realizados su mayoría en último tercio del siglo XVI por Gilles de Bouillon y su taller. En una intervención no conocida, la otra tabla del *Asunto místico*, que no conserva su marco original, se engatilló con seis travesaños encolados y atornillados en sentido horizontal, y la unión de uno de sus paneles se reforzó con espigas. La capa de preparación blanca de estas dos tablas es muy fina, ya que con luz rasante se hace visible el relieve de la veta de la madera en toda la obra, y la imprimación es de color gris.

La imagen reflectográfica de la *Expulsión de san Joaquín del templo* es muy interesante (Fig. 8), ya que se han podido detectar algunos arrepentimientos, siendo los más significativos el muñón del tullido que cambia de posición o el paño blanco sobre los hombros de san Joaquín, que finalmente acabó cubierto por el manto rojo. El dibujo subyacente de esta escena puede apreciarse a simple vista en las zonas más claras, viéndose diversas líneas transversales y paralelas hechas posiblemente con un medio fluido. Tras la limpieza han salido los colores originales del atuendo de san Joaquín o de la Virgen, con unos increíbles malvas para la túnica, rojo para las bocamangas, azul para el manto y un velo transparente muy sutil le cubre el pelo.

En 1586 se registra la llegada a El Escorial del tríptico del *Martirio de San Felipe* de hacia 1554 (n.º inv. PN10014587), (Fig. 9)⁷¹. Es uno de los primeros en que Coxcie utiliza la fórmula tradicional de desplegar tres escenas pintadas de un santo, con su martirio en el centro, y que será tan frecuente en su producción, sobre todo a partir de la reconciliación entre las provincias meridionales de los Países Bajos y España. Su iconografía, en honor al santo patrono del rey⁷², permite pensar en un encargo personal de Felipe, o si no, de otro comitente para regalárselo. La lectura de las escenas empezaría en el ala derecha, con el apóstol predicando el evangelio a la multitud, para continuar en el ala izquierda, donde Felipe es obligado por los soldados roma-

⁷² Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 177-178.

⁶⁹ En 1813 en el *Razón de los quadros... que se han imbentariado en el Combento del Rosario por la comisión de la RI. Academia de Sn. Fernando ... y todo se ha trasladado a dha. RI. Academia. 1813*. AGP, Reinados, Fernando VII, Caja 357, exp. 2, núm. 60 y 62 y en ambos casos, se indica que "se tienen que restaurar".

Tos tableros varían desde unos 23,2 a unos 29,5 cm., pero la tabla pintada por las dos caras presenta además una fisura vertical en su centro, que se confunde con otra nueva unión. El grosor de la tabla es tan fino, entre 15 a 18 mm. en su centro, que cualquier movimiento inadecuado pudo provocar esta fractura accidental, ya que si hubiera tenido una caída mostraría otros daños colaterales. Quizás pudo efectuarse durante la restauración llevada a cabo en 1971 en el Palacio Real de Madrid, de la que únicamente consta su traslado. AGP, Archivo Delegación de El Escorial, 1971, exp. 8, Caja 409/1/1.

^{71 (}Óleo sobre tabla, 222 x 342 cm [abierto con marco]; 194 x 100 cm [escena central], y 194 x 175 cm [alas laterales]). "Entrega Quinta" de 1586, fols. 79-80. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Trascripción en Libros de entregas, p. 354, no se atribuye a ningún autor.



Fig. 9. Michiel Coxcie, *El martirio de san Felipe*, ca. 1554. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10014587). © Patrimonio Nacional.

nos a adorar una estatua de Marte, de la que sale un dragón, que, según la *Leyenda Dorada*, mató y enfermó a personas con su aliento venenoso, siendo salvadas por el apóstol. Arriba el apóstol es arrestado para ser conducido a su martirio, desarrollado en el centro, donde seis sayones le están apedreando, mientras un soldado sujeta la cesta con las piedras.

Las escenas central y derecha se desarrollan en unos marcos de paisaje de signo eyckiano de gran interés, mientras la de la izquierda se escenifica en un foro clásico, que haría las veces del ágora de Estiria, donde estuvo predicando. Las tres escenas introducen figuras contorsionadas de extremada sofisticación, junto a otras de medio cuerpo en primer plano, que la convierten en la pieza más manierista de todas las existentes en la colección escurialense. Pero a la vez el lenguaje gesticular es bastante contenido, a pesar de que algunos rostros resultan caricaturescos. En el reverso de los paneles laterales aparecen pintadas en grisalla las figuras de san Felipe y san Andrés, patrón de la orden del Toisón de Oro, de la que el rey fue Gran Maestre, en el interior de unos nichos fingidos. Ambas están inspiradas en los evangelistas figurados como esculturas que adornan los reversos de las tablas laterales de la copia del políptico del *Cordero místico*⁷³, que Coxcie había interpretado de una forma muy italianizante para Felipe II entre 1556 y 1558.

_

⁷³ Bruselas, Museé des Beaux-Arts de Belgique, (n.º inv. 6697).

La tabla central está compuesta de seis tableros verticales de roble, unidos a arista viva, habiendo tenido que ser reforzada una de las juntas con cuatro colas de milano de madera de pino, así como el remate semicircular que lleva un travesaño transversal en su parte trasera. Este sistema de refuerzo es idéntico al que presentan las alas de la *Anunciación* y del *Nacimiento* de Coxcie, que también son mencionadas dentro de las actuaciones realizadas sobre determinadas pinturas de El Escorial por el restaurador Francisco Vicente en torno a 1887⁷⁴. Como suele ser lo habitual, las dos puertas laterales están realizadas en una sola pieza. En la radiografía se aprecia la estructura del soporte, las uniones y vetas de la madera, así como ligeros cambios compositivos, que apenas se aprecian en el paño de pureza de san Felipe o en el traje del personaje que le apedrea.

La Genealogía temporal de Cristo o la Santa Parentela fue otro de los cuadros arribados a El Escorial en 1586 (Fig. 10), como obra de "maestre Miguel", ya que no había duda de su autoría, al estar firmado en el borde del escalón inferior: "MICHEL. D. COXCIIEN. FE."75. Es una bella reinterpretación simplificada de finales de los años 50, posiblemente para Felipe II, de aquella monumental versión que Coxcie realizó sobre el tema en 1540 para el tríptico para la capilla de la guilda de los lenceros en la catedral de Nuestra Señora de Amberes, que entre 1619 y 1639 fueron donadas, después de haber estado un breve tiempo en la colección de Rodolfo II, a la abadía benedictina de Kremsmünster. Las influencias leonardescas llegaron en esta tabla austríaca a sus máximas consecuencias, no sólo por el suave modelado de sus figuras, sino por el número de referencias literales del maestro florentino. Coxcie introduce en la tabla escurialense nuevas alusiones a otros artistas, como la cabeza de la anciana santa Isabel a la derecha, inspirada en la Sibila Pérsica de Miguel Ángel, figura muy común en sus composiciones. También la imagen del Bautista niño, con ese gesto rápido de adelantarse al Niño, está tomada de la escena del Encuentro de las dos Sagradas Familias, cartón para un tapiz perdido de hacia 1519, que se atribuye a Tommaso Vincidor sobre composición de Rafael, hoy en la colección del duque de Buccleuch en Boughton House en Northamptonshire.

La santa parentela fue un tema bastante popular en Flandes desde comienzos del siglo XV al difundirse la visión de santa Coleta, abadesa del convento de clarisas de Gante, a quien se le habría aparecido santa Ana con sus tres hijas, María, María Cleofás y María Salomé. Éstas dos últimas eran fruto de sus otros dos matrimonios con Cleofás, hermano del fallecido Joaquín, y con Solás o Salomas, y con los hijos de éstas. Entre los seis hijos de las hermanastras de la Virgen se encontraban algunos de los más importantes apóstoles, como Juan evangelista, Santiago el mayor y el menor, Judas Tadeo, Bernabé y Simón. El esquema iconográfico sitúa arriba a la Virgen y al Niño, junto a la abuela, santa Ana, como progenitora de una gran

-

⁷⁴ Ver nota 58.

 $^{^{75}}$ PN10014585, (óleo sobre tabla, 192 x 139,5 cm), "Entrega Quinta" de 1586, fol. 80. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Trascripción en Libros de entregas, p. 354.



Fig. 10. Michiel Coxcie, *La Genealogía de Cristo*, ca. 1559. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo (n.º inv., PN10014585). © Patrimonio Nacional.

familia, ofreciéndole una manzana a su nieto, y delante san Juanito, acompañado de su madre santa Isabel. El resto de la parentela resulta más difícil su identificación, al no contar con ningún atributo o cartela que los reconozca. Muy original resulta la figura del hombre lector de la izquierda, que aparece reconocido como el autorretrato del pintor en el asiento de la "Entrega" de 1586, lo que parece constatarse por su parecido con otros seguros del pintor, como cuando figura junto a Carlos V y Felipe II entre los caballeros cristianos en la copia de la tabla del Políptico -*Milites Christi*-(1556-1559) del Museo de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas (inv. n.º 6697); o como san Jorge para una de las alas laterales del tríptico del santo que Coxcie realizó para la capilla de la Milicia Nueva de la Ballesta de la catedral de Amberes (1575), hoy en el Museo Real de Amberes. La observación aportada por Ollero resulta interesante, dado que dicho hombre

aparenta unos 60 años, lo que vendría a situar la obra a finales de los 50, coincidiendo con su técnica y estilo⁷⁶. La imagen de santa Ana tan joven y con ese tocado se repite en obras posteriores del pintor, como en el grupo de mujeres orantes que figuran en el ala derecha del *Tríptico Morillon* del Museum M de Lovaina.

Se menciona por primera vez en la descripción de Santos de 1667, quien la sitúa en la portería del convento y la atribuye sorprendentemente a Carlo Veronese, cuando esta obra no muestra nada de venecianismo, emparejándose con una *Magdalena a los pies de Cristo y Marta*, también de Carlo Veronese, no localizada⁷⁷. Con idéntica atribución al veneciano, pasarán ambas a la sacristía del coro en 1764⁷⁸, hasta que Ponz en 1777 la atribuya a Coxcie, cuando la describe en el claustro principal alto⁷⁹.

El soporte está formado por dos únicos tableros verticales de diferente ancho: 72,5 y 67 cm., e idéntico grosor de 7 mm., aunque existen varias grietas que dan sensación de nuevas uniones al recorrer rectilíneamente y de arriba a abajo los dichos paneles. Todo el reverso de la tabla está teñido de color negro, incluidas las tiras de estopa que protegen las uniones, con las que se intentaba controlar los movimientos de la madera ocasionados por los cambios de temperatura y humedad ambientales. En la imagen radiográfica se observa que la arquitectura era distinta, ya que dejaba mayor espacio al paisaje, así como aparecen figuras cortadas en los ángulos superiores y se asoman ropajes y un pie en el ángulo inferior derecho. Sólo existen ligeras modificaciones en rostros, manos y ropajes. La reflectografía revela un dibujo preparatorio, que se deja transparentar en los colores claros, como en los rostros, pero no aporta ningún cambio de composición.

3. Conclusiones

El análisis técnico de las obras de Coxcie en las colecciones de Patrimonio Nacional ha permitido comprobar la gran unidad estilística que presenta toda su producción a lo largo de su larga carrera artística. En los casos en que no existe documentación o noticia sobre estas pinturas para la corona española, se ha podido establecer una cronología bastante exacta, gracias a estos paralelismos técnicos. Sus creaciones artísticas y tipos humanos resultan bastante reconocibles, al igual que ocurre con la decoración arquitectónica tan frecuente en sus composiciones, con sobrios motivos escultóricos u ornamentales.

El hecho de que todas sean tablas, como suele ser lo habitual, a excepción de la *Santa Cecilia* en lienzo de El Escorial, hoy en el Museo Nacional del Prado, ha posibilitado definir que las uniones de los tableros se han hecho a arista viva, que, en ocasiones, han tenido que ser reforzadas con espigas. La

⁷⁶ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 178-179 y 182.

⁷⁷ Santos, *Descripción*, 1667, fol. 55r.

⁷⁸ Ximénez, *Descripción*, p. 134.

⁷⁹ Ponz, *Viaje*, p. 387, nota 1. AGP En el *Imbentario principiado*, n. 234, vuelve a perder la atribución para ser considerada de "escuela florentina". Reinados, Fernando VII, Caja 357, exp. 5, N. 234

reflectografía infrarroja de cada una de las tablas permite establecer de forma más precisa el proceso creativo de las mismas, así como conocer el carácter tan exquisito de su dibujo subyacente, que a veces se adivina también a través de su estado pictórico. Los análisis de pigmentos de algunas tablas nos desvelan que el aparejamiento de las tablas se hizo con la típica capa de creta, lo que indicaría que fueron construidas, preparadas y pintadas en Flandes.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Archivo Delegación de El Escorial, 1971, exp. 8, Caja 409/1/1.

Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83.

"Entrega primera", 1574, fols. 197, 198-199, 208 y 209.

"Entrega Quarta", 1584, fols. 102, 103-104.

"Entrega Quinta", 1586, fols. 78, 79 y 80.

Reinados, Fernando VII, Caja 357, Exp. 2, núms. 60 y 62.

Razón de los quadros... que se han imbentariado en el Combento del Rosario por la comisión de la Rl. Academia de Sn. Fernando ... y todo se ha trasladado a dha. Rl. Academia. 1813.

Reinados, Fernando VII, Caja 357, Exp. 5, n. 235.

Imbentario principiado en el Depósito del Rosario de las Pinturas en el existentes el día 23 de julio de 1813.

Sección Administrativa, Leg. 773.

Inventario del Real Sitio de San Lorenzo de 1838, n. 1.

Sección Administrativa, Legajo 1187, Exp. 10.

Francisco Vicente, "Memoria de pinturas restauradas al sr. intendente de la Casa Real" 1887.

Bibliografía:

Alba 2016: Laura Alba, "El Descendimiento de Rogier van der Weyden. Aspectos técnicos de sus copias más fieles", en *Roger van der Weyden y España*, ed. Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), pp. 142-153.

Álvarez Cabanas 1934: Andrés Álvarez Cabanas, "Michel Coxcie en El Escorial", Religión y cultura, XXVI, año VII, (1934), pp. 225-234.

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

Bermejo 1820: Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión francesa*, (Madrid: Imp. Rosa Sanz, 1820).

Berwick y Alba 1891: Duquesa de Berwick y de Alba, *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, (Madrid: Manuel Tello, 1891).

Bouza 2000: Fernando Bouza, "Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una descripción escurialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa" (H. 1650), *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 64-75: pp. 67, 70 y 74.

Cartas 1877: "Cartas de d. Juan de Zúñiga, embajador de Felipe II en Roma", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, VII, (1877), pp. 301-302.

Checa Cremades 2010: Fernando Checa, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones. 2010), pp. 89-834.

Dacos 1964: Nicole Dacos, "Michel Coxcie. Peinture à fresque et imitation de Raphaël", en *Les peintres belges à Rome au XVIe siécle*, (Bruselas: L'Institut historique belge de Rome, Bruselas, I, 1964), pp. 23-30.

Dacos 1993: Nicole Dacos, "Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits", en *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592)*, (Malinas: International colloquium, 1993), pp. 55-92.

Díaz Padrón 1986: Matías Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense *El Camino al Calvario"*, *Academia*, 63, (1986), pp. 97-104.

Diéguez Rodríguez 2010: Ana Diéguez Rodríguez, "Precisiones a la historia documental de las copias de Michiel Coxcie del *Descendimiento* de Roger van der Weyden en las colecciones reales", *Quintana*, 9, (2010), pp. 105-117.

Diéguez Rodríguez 2017: Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre algunas obras de Michael Coxcie en España: La lamentación sobre lienzo de El Escorial y la Resurrección de Cristo del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Libros de la Corte,* 14, 9, (2017), pp. 122-136 (doi: https://doi.org/10.15366/ldc2017.9.14.002).

Entregas Escorial 1571-1598, transcripción 2013: *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, dir. Fernando Checa Cremades, (Madrid: Patrimonio Nacional, Gracel Asociados, 2013).

Falomir 2014: Miguel Falomir, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014), pp. 31-33.

Fernández Soriano 2013: Fernández Soriano, "Miguel Coxcie"; y Koenraad Jonckheere, *Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël* (Leuven: Davidsfonds, 2013).

García-Frías Checa 2004: Carmen García-Frías Checa, "Una obra perdida de Tiziano: *La Anunciación* de la antigua capilla del Palacio de Aranjuez", *Reales Sitios*, 159, (2004), pp. 74-77.

García-Frías Checa 2008: Carmen García-Frías, "Cristo con la cruz a cuestas de Michiel Coxcie", en *Carlos V en Yuste: Muerte y gloria eterna,* ed. Carmen García-Frías, (Monasterio de Yuste: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 246-247.

Gerard 1983: Véronique Gerard, "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios", *Archivo Español de Arte*, 221, (1983), pp. 275-283.

Herrero 2019: Concha Herrero, "Le carton de L'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de L'Histoire de Noé de la collection royale d'Espagne", en *Le Martyre de saint Paul: renaissance d'un chef-d'œuvre de papier*, dir. Bérengère De Laveleye - Cecilia Paredes, (Bruselas: Musée de la Ville de Bruxelles, 2019), pp. 405-432.

Japón 2019: Rafael Japón, "Un desconocido 'San Juan Bautista' de Michiel Coxcie en el Sagrario de la Catedral de Granada", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, (2019), pp. 98-110.

Jonckheere 2013: Koenraad Jonckheere, "First Painter of the Counter-Reformation", en *Michiel Coxcie* (1499-1592) and the Giants of his Age, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013), pp. 116-137.

Mander 2000: Karel van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* (Roma: Apeiron Editori, 2000), p. 263.

Mármol 2001: Mª Dolores Mármol, "Inventario de los bienes muebles que quedaron de Carlos V en Yuste", *Cuadernos de Arte y Arqueología*, X, 19, (2001), p. 34.

Martens y Santa Clara 2012: Didier Martens e Isabel Santa Clara, "Exotisme flamand mitigé à Madère: les huit Coxcie de la cathédrale de Funchal", Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, (2012), pp. 71-113.

Martín González 1950: Juan José Martín González, "El Palacio de Carlos V en Yuste", *Archivo Español de Arte*, 91, (1950), pp. 237-238.

Michiel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 1992, ed. Raphael de Smedt, (Malinas: Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines, 1993).

Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013).

Muller 1989: Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artists as Collector,* (New Jersey: Princeton University Press, 1989).

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

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

Pérez de Tudela 2017: Almudena Pérez de Tudela, *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, (Jaén: Universidad de Jaén, 2017).

Pérez de Tudela 2013: Almudena Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, pintor de corte", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013) pp. 100-115.

Perla 2008: Ángel Perla, "Una vista al monasterio de San Jerónimo de Yuste", en *El monasterio de Yuste*, dir. Fernando Checa, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008), pp. 47, 53 y 54.

Poleró 1857: Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial,* (Madrid: Imp. Tejado, 1857), pp. 104-105.

Ponz 1788: Antonio Ponz, Viaje de España (1788), (Madrid: Aguilar, 1988).

Rodríguez G. de Ceballos 2000: Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "El cardenal Granvela, gestor y mentor artístico de Felipe", en *Felipe II y las artes*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000), pp. 149-159.

Roger van der Weyden 2016: Roger van der Weyden y España, ed. Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), pp. 142-153.

Santa María 2000: Luis de Santa María, *A la Cassa y Monasterio ymperial de St. Hrmo. De Yuste (1620-1629*), (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000).

Santos 1667: Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, (Madrid: Imprenta Real, 1667).

Serrão 1997: Vitor Serrão, "La peinture maniériste portugaise entre la Flandre et Rome, 1550-1620", en *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Bolletino d'arte, 1997).

Sigüenza 1988: José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, (Madrid: Turner, 1988).

Smedt 2010: Raphael de Smedt, "La réception de Michel Coxcie en Espagne", Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 79, (2010), pp. 71-83.

Tilve Jar 2016: Mª Ángeles Tilve Jar, "El Tributo al César de Michiel Coxcie en el Museo de Pontevedra", (En web: https://museo.depo.gal/es/-/coneces-o-tributo-o-cesar; consultado el 15/01/2016), pp. 1-9.

Vasari 2005: Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Arles: Thesaurus, 2005), Libro X, p. 176.

Vervoot 2001: Renilde Vervoot, "Die verschollen geglaubten Tapisserien von Herzog Christoph von Württemberg (+1568)", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum*, Wien, 2, (2001), pp. 85-103.

Ximénez 1764: Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial,* (Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1764).

Recibido: 30/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

DOI: 10.25293/philostrato.2024.05

Los retratistas de la corte de Saboya en el siglo XVI y sus relaciones con España*

The Portraitists of the Savoy Court during 16th century and their Relationships with Spain

Almudena Pérez de Tudela¹

Patrimonio Nacional

Resumen: Los estrechos vínculos familiares entre Emanuel Filiberto I de Saboya y Felipe II propiciaron que intercambiaran retratos familiares desde que se separaron en 1551. El italiano envió a su pintor Giorgio Solario a la península Ibérica en una campaña entre 1578 y 1580 para retratar a las familias reales portuguesa y española. Paralelamente, otros pintores como Alessandro Ardente viajaron a la vecina corte de Parma para retratar al sobrino de Felipe II, Alejandro Farnesio, y a toda su familia. Sin embargo, el pintor más destacado fue el flamenco Jan Kraeck, italianizado Giovanni Caracca, quien acompañó a Carlo Emanuele de Saboya a Zaragoza en 1585 con motivo de su matrimonio con la infanta Catalina Micaela. Un segundo viaje de este artista a España para retratar a la familia real española tuvo lugar entre 1591 y 1592. Así mismo, en reciprocidad, llegaron a Madrid muchos retratos de Turín para que en España se pudiera conocer a la familia de Catalina Micaela y su evolución.

Palabras clave: Retrato; pintura de corte; siglo XVI; Jan Kraeck; Giorgio Solario; Alessandro Ardente; Felipe II; Catalina Micaela; Emanuel Filiberto de Saboya; Alejandro Farnesio.

Abstract: The close family ties between Emanuele Filiberto I of Savoy and Philip II led to the exchange of family portraits since their separation in 1551. The Italian sent his painter Giorgio Solario to the Iberian Peninsula for a campaign between 1578 and 1580 to portray the Portuguese and Spanish royal families. At the same time, other painters such as Alessandro Ardente traveled to the court of neighboring Parma to portray Philip II's nephew, Alexander Farnese, and his entire family. However, the

^{*} Este trabajo es resultado de los proyectos de investigación los proyectos de investigación *La agencia artística de las mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700* (PID2020-116100GB-I00) y *Mulieres & Ars (MARS) I: Art and Power in Noblewomen's Correspondence (Spain and Italy, 16th century)* (PDI2020-113410RJ-I00). Nos encontramos en deuda con las profesoras Blyte Alice Raviola y Franca Varallo por todo su apoyo a lo largo de los años en esta investigación.

bhttps://orcid.org/0000-0003-4590-951X

most outstanding painter was the Flemish Jan Kraeck, known as Giovanni Caracca, who accompanied Carlo Emanuele of Savoy to Saragossa in 1585 for his marriage to the Infanta Catalina Micaela. A second trip of this artist to Spain to portray the Spanish royal family took place between 1591 and 1592. Likewise, many portraits from Turin arrived in Madrid in reciprocity so that Catalina Micaela's family and its evolution could be known in Spain.

Keywords: Portrait; court painting; 16th century; Jan Kareck; Giorgio Solario; Alessandro Ardente; Philip II; Catharina Micaela; Emanuel Filibert of Savoy; Alexandro Farnese.



as estrechas relaciones familiares entre la corte de los duques de Saboya y la española propiciaron el intercambio de regalos y retratos durante todo el siglo XVI. La duquesa Beatriz de Portugal era hermana de la emperatriz Isabel y, por lo tanto, el

príncipe Felipe (II) primo-hermano de Emanuel Filiberto de Saboya. Luis, hijo de Carlos III y Beatriz, se formó en Madrid y falleció en 1539 recibiendo sepultura en San Jerónimo el Real. Posteriormente los dos príncipes de la misma edad se educaron conjuntamente entre 1548 y 1551. Cuando se separaron, el ya duque pidió a Felipe II un retrato. En este momento se habló de la partida de Antonio Moro hacia Bruselas desde Portugal, ya que Felipe II no encontraba adecuado para realizarlo a ningún pintor de los que en 1553 trabajaban en Castilla². Años después Antonio Moro retrataría a ambos primos tras la batalla de San Quintín, el 10 de agosto de 1557, con las armaduras que lucieron esa memorable jornada.

En los inventarios de Felipe II se relacionan varios retratos de su primo hermano y hacia 1586 trasladó algunos del nuevo duque de Saboya a una galería de relevancia en el Alcázar de Madrid, donde serían admirados por los que visitaban al monarca³. En el inventario del Palacio Real de Madrid se describen dos retratos del Duque de Saboya que se destinaron al Oficio del Guardajoyas tras la muerte de Felipe II⁴. El único que subsiste de estos retratos es el de Emanuele Filiberto que se menciona por primera vez en el inventario de Alcázar de Madrid en 1636⁵ (Fig. 1). También María de Hungría

⁻

² Almudena Pérez de Tudela, "La Biblioteca del Monasterio de El Escorial y su relación con la Grande Galleria de Turín", en *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*. Atti del convegno internazionale, eds. Erika Guadagnin, Franca Varallo y Maurizio Vivarelli, (Torino, 1-9 diciembre 2020), (Turín: Lexis, 2022), pp. 35-36.

³ Almudena Pérez de Tudela, "Regalos y retratos. Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567-1584)", en *L'infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, eds. Blythe Alice Raviola y Franca Varallo, (Roma: Carocci, 2013), pp. 117-118.

⁴ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959), II, p. 232, n.º 3980: "Otro retrato entero, en lienzo, al ollio, del Duque de Saboya, armado, con calzas blancas y collar de la Anunciada y una banda azul en el brazo derecho, con un perro a los pies: tiene de alto dos baras y una ochava y bara y quarta de ancho. Tasado en treynta ducados" que se destinó al Guardajoyas. En las pp. 234-235, n.º 4003: "Otro retrato entero, en lienzo, al ollio, del Duque de Saboya, armado con calzas blancas, con un pajecillo bestido de verde, que le lleva las manoplas; tiene de alto dos baras y una sesma y de ancho una bara y cinco dozavos. Tasado en cinquenta ducados".

⁵ Patrimonio Nacional (en adelante PN), n.º inv. 10014147. Gloria Martínez Leiva y Angel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: CSIC,

trajo a España en 1556 un retrato del joven Emanuel Filiberto, posiblemente realizado por Tiziano en Augsburgo entre 1550-1551. Este retrato de tres cuartos fue heredado por Felipe II, quien lo colgó en la Galería de Retratos del palacio del Pardo alrededor de 1564, pero se perdió en el incendio de 1604⁶. Asimismo, se registran retratos de los duques de Saboya del siglo XVI en algunas colecciones españolas y aún hoy hay un retrato en el Museo de Vigo Quiñones de León, durante años identificado con Alejandro Farnesio⁷, que podría asociarse al duque de Saboya⁸ (Fig. 2).

Aparte de las imágenes del duque y su familia, también Emanuel Filiberto contó con varios retratistas de corte que enviaba a otras para obtener retratos. Uno de ellos fue Giacomo Vighi (1510-1573), conocido como *L'Argenta* por su localidad de nacimiento cercana a Ferrara y autor de las imágenes más célebres del duque de Saboya y de su heredero. En 1561, tras pasar por Francia, donde dominaba la figura de Clouet, vino incluso a España y retrató a Felipe II, a Isabel de Valois y al príncipe don Carlos, regresando a Turín en 1562. En 1571 viajó a Centro Europa para retratar a la familia imperial⁹.

Otra figura que cabe destacar en el campo del retrato de corte sabaudo es la de Alessandro Ardente, quien falleció en 1595 y también cultivó la pintura religiosa¹⁰. Sin embargo, más en relación con España estuvo Giorgio Soleri, natural de Alessandria, donde se conserva su único cuadro firmado hasta el

-

^{2015),} p. 389, n.º 422. Podría tratarse del primero de los mencionados en el inventario de Felipe II que se mutiló con el paso de los años.

⁶ Alexandre Pinchart, "Tableaux et sculptures de Marie d'Austriche, reine douairière de Hongrie (1558)", Revue Universelle des Arts, 3 (1856), p. 140, n.º 16; María Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción pictórica", Archivo Español de Arte, 255 (1991), p. 270. Posiblemente este retrato del joven "príncipe de Saboya" por Tiziano fue el que copió el pintor Rabuyate. Mª José Redondo Cantera, "Beneditto Rabuyate (1527-1592), un pintor florentino en Valladolid", en María José Redondo Cantera (dir.), El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), p. 344. El aspecto del joven sería similar a la miniatura que recoge María Beatrice Failla, "L'immagine della corte sabauda: taccuini di disegni e ritratti incisi", en "Il nostro pittore fiamengo". Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607), comis. Paola Astrua, Annamaria Bava y Carla Enrica Spantigati, (Turín: Allemandi, 2005), p. 61, fig. 10.

⁷ Manuel Estévez Caride, O Legado Policarpo Sanz: A Colección De Pintura [exposición] Casa Das Artes De Vigo Entre as Datas 23 De Novembro E 16 De Decembro De 2001. (Vigo: Caixanova, 2001), p. 82.

⁸ (Inv. n.º 50; óleo sobre lienzo, 120'5 x 91'5 cm.) Procede de la colección reunida en Madrid en 1935 por Policarpo Sanz. Agradezco a Ana Diéguez su ayuda en el estudio de esta pintura. Ella en 2012 ya identifica correctamente al representado y sugiere el trabajo de un seguidor flamenco de Moro, en particular, Jan Kraek. A. Diéguez Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, vol. 2, Tesis doctoral, (Santiago de Compostela, 2012), pp. 1008-1013, nº 113.

⁹ Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, (Turín: Società piemontese di Archeologia e Belle Arti), 1963-1982, III, p. 1092; Cecilia Vicentini, "Giacomo Vighi da Argenta all'Europa passando per Ferrara: il punto sugli studi", *Annali on line dell'Università di Ferrara, Sezione lettere*, XIV (2019), p. 238.

¹⁰ Clelia Arnaldi di Balme, "Alessandro Ardente, un artista poliedrico per le nozze di Caterina", en *L'infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, eds. Blythe Alice Raviola y Franca Varallo, (Roma: Carocci, 2013), pp. 307-327, con bibliografía precedente.



Fig. 1. Retratista sabaudo, *Emanuel Filiberto I de Saboya*, anterior a 1580. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional. © Patrimonio Nacional.

momento, una Sagrada Familia con san Lorenzo¹¹. Fue enviado en 1576 a la vecina corte de Parma para retratar a la familia de Ottavio Farnesio, a su hijo Alejandro Farnesio y a María de Portugal, junto a sus tres hijos: Ranuccio, Margarita y Odoardo. La indisposición de Ottavio Farnesio y de su nieta hizo que se entretuviera más de lo esperado, pero los parmesanos quedaron muy satisfechos y Alejandro, retratado desde su juventud por afamados artistas como Antonio Moro, le calificó de "raro" en su arte¹². En octubre de ese año retornó a Saboya con las cartas de recomendación de los Farnesio¹³. Habría representado a Alejandro Farnesio de treinta y un años y uno de los últimos retratos de María de Portugal, quien falleció en 1577. Copias o réplicas de estos retratos se ofrecieron a la madre de Alejandro Farnesio, Margarita de Austria, entonces gobernadora del Aquila, especialmente de los tres hijos de la pareja¹⁴. Aunque se trataba de una rama espuria de la Casa de Austria, tanto Alejandro Farnesio como su madre Margarita de Austria siempre intentaron mantener estrechos vínculos con la Casa de Austria.

El pintor Giorgio Soleri estuvo también relacionado con la familia real española. Poco antes de su muerte, Emanuele Filiberto de Saboya le envió

¹¹ Astrua, Bava, Spantigati, "Il nostro pittore", pp. 78-79.

¹² Archivio di Stato de Turín (en adelante AST), Materie politiche per rapporto all'interno, Lettere Diverse Real Casa, Lettere principi forestieri, 82.

¹³ Véase anexo documental en estas páginas.

¹⁴ Almudena Pérez de Tudela, "La galería de retratos de Margarita de Austria (1522-1586), gobernadora de los Países Bajos", en Ao Modo da Flandres...Disponibilidade, inovação e mercado de Arte na Época dos Descubrimientos (1415-1580), eds. Bernardo J. García y Fernando Grillo, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), p. 128.



Fig. 2. Anónimo italiano siglo XVI. ¿Emanuel Filiberto de Saboya?, anterior a 1580. Vigo, Museo Municipal Quiñones de León. © Museo Municipal de Vigo.

a las cortes española y portuguesa para retratar a sus familiares entre 1578 y 1580. Así el último retrato de don Sebastián de Portugal realizado quince días antes de su muerte en la batalla de Alcazarquivir el verano de 1578 pudo ser realizado por Solario. Sabemos que Sánchez Coello lo copió y, entre otros, lo envió a Roma al cardenal Alessandro Farnese en 1580¹⁵. Posiblemente con este retrato haya que emparentar el hoy conservado en el Museo Nacional del Prado (inv. n.º P05764; Fig. 3). Cuando Soleri, "Solario" en la documentación española, regresó a Italia en febrero de 1580 llevaba en su equipaje casi una veintena de retratos sobre lienzo, algunos sin acabar¹⁶.

Se enviaron desde Turín algunos retratos del duque de Saboya que podrían haber sido ejecutados por este pintor con un estilo cercano a Alonso Sánchez Coello¹⁷. También uno de los retratos de Emanuel Filiberto se le ha atribuido, como el ya mencionado del Real Monasterio de El Escorial¹⁸.

¹⁵ Almudena Pérez de Tudela, "Relaciones entre el pintor Alonso Sánchez Coello y la familia Farnesio", Archivo Español de Arte, 282, (1998), p. 168.

¹⁶ Almudena Pérez de Tudela, "Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI", en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, ed. Francisco Javier Campos (San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001), p. 487; A. Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", pp. 105-108.

¹⁷ Francisco Pacheco, *Tratado de la Pintura: su antigüedad y su grandeza*, (Sevilla: Simón Fajardo, 1649), p. 93; Remón Mª Zarco del Valle, "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* (CODOIN), (Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1870) LV, pp. 445 y 447. Entre los retratos que pidió Gonzalo de Molina que debía hacer Alonso Sánchez Coello en 1571 estaba el de Emanuel Filiberto armado, aunque no figura en el listado final.

¹⁸ Paola Astrua, "Gli anni di Emanuele Filiberto di Savoia", en "Il nostro pittore fiamengo". Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607), comis. Paola Astrua, Annamaria Bava y Carla Enrica Spantigati, (Turín: Allemandi, 2005), p. 17, fig. 14.



Fig. 3. Alonso Sánchez Coello siguiendo a Giorgio Soleri, *Don Sebastián de Portugal*, ca 1578. Madrid, Museo Nacional del Prado © Museo del Prado.

Solario murió en Turín en 1587, pero el retratista por antonomasia de la corte saboyana fue el flamenco Jan Kraeck, natural de Haarlem, donde nació en torno a 1540 y que trabajó en Turín desde 1567. A partir de entonces su nombre se italianizó como Giovanni Caracca¹⁹.

En 1585 se trasladó a Zaragoza con ocasión del matrimonio de Carlos Emanuele con Catalina Micaela, la hija de Felipe II²⁰. En esta ciudad pudo coincidir con Alonso Sánchez Coello, el más afamado de los retratistas cortesanos de aquel momento, quien acompañó hasta allí al cortejo español²¹. Desde el año siguiente comenzaron a llegar retratos a la corte española de la incipiente familia de Catalina Micaela de los que han sobrevivido dos del príncipe de Piamonte, Felipe Manuel (1586-1605) en 1587 y 1591, ambos en el Museo Nacional del Prado (P-1980 y P-1264)²² (Figs. 4 y 5).

Una fuente importante para avanzar en el conocimiento de la producción de Caracca es la correspondencia entre Catalina Micaela y su marido cuando estaban separados. La duquesa informaba al duque de los más nimios

¹⁹ El estudio de conjunto más completo sobre el pintor es el catálogo de la exposición celebrada en Turín en 2005. "*Il nostro pittore fiamengo"*. *Giovanni Caracca*.

²⁰ Luigi Cibrario, *Origine e progressi delle instituzioni della monarchia di Savoia: sino alla costituzione del regno d'Italia*, (Florencia: Cellini, 1869), p. 292. Recogido por Baudi di Vesme. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, I, p. 262.

²¹ Archivo General de Palacio, Madrid (en adelante AGP), Maestro de Cámara, leg. 6725. No siguió al cortejo regio hasta Barcelona y posiblemente acompañara a su hijo eclesiástico que pasó en este momento hacia Roma.

²² Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", pp. 117-127.

detalles familiares y sobre todo de la evolución de sus hijos²³. En esta ocasión, vamos a analizar las cartas con las que le respondía su marido mucho más parco al estar normalmente en el campo de batalla. En octubre de 1591, desde Niza, el duque se alegró de que sus hijos estuvieran tan bien y pidió que el flamenco retratara a una de sus hijas vestida de monja, como era frecuente efigiar a los niños para que estos hábitos religiosos les protegieran en estas edades con una salud frágil²⁴. Poco después se lo recordó embarcado en una galera²⁵. Ya desde Grass, en la Provenza, volvió a escribir alabando la linda vista llena de naranjos y pidió que Caracca trajera la pintura "de la monja". En el inventario del Palacio Real de Valladolid de 1606 se describirá un retrato de Margarita con hábito pardo y unas horas en una de sus manos. En algunos de los retratos de otras hermanas llevan elementos religiosos protectores como el de Francisca Catalina a la edad de un año (1596) con un colgante con una Crucifixión de azabache26. De paso, el pintor podría enviar a la infanta el dibujo de esos paisajes y de un montículo con un castillo que se podría fortificar²⁷. Son numerosas las referencias al versátil Caracca como topógrafo, incluso dibujó para Felipe II la casa de recreo de Miraflores²⁸. En 1591 el pintor volvió a pasar a España, donde se encontraba el yerno de Felipe II para exponer a su suegro sus necesidades²⁹. Aunque Carlo Emanuele regresó a Italia en junio de ese mismo año, Caracca no lo hizo hasta julio de 1592. A su vuelta llevó los retratos de buena parte de la familia real española para constatar visualmente su evolución y completar la información que ofrecía la correspondencia³⁰. Durante la jornada veraniega escurialense, cuando la férrea etiqueta se relajaba, retrató a la infanta Isabel Clara Eugenia y al príncipe heredero, quien ya tenía trece años. El embajador saboyano relató como Caracca trabajó varios días en la Cámara de su majestad del recinto palaciego. Se ha identificado este retrato con el conservado en el Museo Nacional del Prado (P06184) en el que la infanta viste una saya negra

_

²³ Catalina Micaela d'Austria. Lettere inedite a Carlo Emanuele I (1588-1597), ed. Giovanna Altadonna, (Mesina: il Grano edizioni, 2012), 3 vols. Para la correspondencia del bien avenido matrimonio Magdalena S. Sánchez, "Lord of My Soul: The Letters of Catalina Micaela, Duchess of Savoy, to Her Husband, Carlo Emanuele I", en Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities, eds. Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino, (Burlington: Ashgate, 2013), pp. 79-96.

²⁴ Duque de Saboya a Catalina Micaela, Niza, 8 de octubre de 1591. AST, Corte, Lettere duchi e sovrani . Lettere Diversi Saboya, (en adelante LDS), mazzo 17, f. 1110C. Le gustaría ver al príncipe Filippo Emanuele y a Vittorio "la monja quería ver y suplicos q areys quel flammengo aga un retratto della y me lo embien y tanbien embiara el flamenco q tubiere? Lindas cosas de lo que avremos vida...".

²⁵ Duque de Saboya a Catalina Micaela, Niza, 12 de octubre de 1591. AST, LDS, mazzo 17, f. 115Av, PD "acordaos del retrato del flamengo".

²⁶ Nueva York, Sotheby's, (20 de mayo de 1993, p. 99, n.º lot. 62). Actualmente en el Museo Soumaya (Fundación Carlos Slim) de México. Alfonso E. Pérez Sánchez, "Jan Kraeck. Retrato de Catalina Francisca de Saboya ¿?", en *Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX,* (Madrid-Bilbao: Fundación BBVA, 2004), p. 104, n.º 21.

²⁷ Duque de Saboya a Catalina Micaela, Grasse, 22 de octubre de 1591. AST, LDS, mazzo 17, f. 1127E: "la pitura de la mongia deseo y aselde pintar con los abitos y en la cabeza aquellas toallas como monja y traygala el flamenco porque os embiaria el disegno de todos estos lugares que se os gustarían porque ay muy lindos paesages".

²⁸ Felipe II a Catalina Micaela, Tortosa, 2 de enero de 1586. *Cartas de Felipe II a sus hijas*, ed. Fernando Bouza Álvarez, (Madrid: Akal, 1998), p. 132. El rey recibió una miniatura de esta residencia que hizo Caracca en 1585. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, I, pp. 262 y 264.

²⁹ Para esta visita del duque de Saboya a la corte española: Almudena Pérez de Tudela, "El Alcázar de Madrid y los Reales Sitios en la visita del duque de Saboya de 1591", en *La extensión de la Corte: los Sitios Reales, Madrid*, dir. Concepción Camarero Bullón y Félix Labrador Arroyo, (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017), pp. 185-228.

³⁰ Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", pp. 122-125.



Fig. 4. Jan Kraeck, *Príncipe Felipe Manuel de Saboya*, 1587. Madrid, Museo Nacional del Prado © Museo del Prado.

de la que pende un pequeño san Antonio de Padua de orfebrería, posiblemente una joya que contenía una reliquia protectora a las que era muy aficionada³¹ (Fig. 6). Precisamente en el verano de 1591 su joyero Francisco de Reinalte se desplazó hasta el monasterio de El Escorial para que la infanta supervisara un relicario a manera de joyel que estaba guarneciendo³².

Un retrato del príncipe Felipe (III) de unos trece años está actualmente en la residencia de Racconigi y podría tratarse del que hizo del heredero español en este mismo momento³³(Fig. 7). El joven está rodeado de cortinajes muy similares al retrato de su hermana y en vez de la silla hay un lebrel de caza, actividad que le placía sobremanera, con su collar con una venera. Viste calzas y jubón amarillos con una cuera blanca acuchillada sobre la que descansa el toisón de oro colgando de una cadena del mismo metal. Esta cuera con brahones en los hombros tapa la bragueta y se abrocha con tres botones de oro en la parte superior nos ayuda a fechar esta indumentaria en

³³ Astrua, Bava, Spantigati, "Il nostro pittore", pp. 112-113, nº 20. (L., 203 x 100 cm.).

³¹ En el curso de la investigación para la preparación de la exposición de *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019) comisariada por Leticia Ruiz. ³² Almudena Pérez de Tudela, "Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos: una perspectiva general de las fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias personales de la infanta Isabel (1566-1599)", en *La infanta Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, ed. Cordula van Wyhe, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011), p. 83, nota 147.



Fig. 5. Jan Kraeck, *Príncipe Felipe Manuel de Saboya*, 1591. Madrid, Museo Nacional del Prado © Museo del Prado.

torno a la década de los noventa del siglo XVI. Bajo ella asoma el cuello de lechuguilla blanco y los puños que también nos remiten a esta cronología. Sus zapatos de seda blancos van picados conforme a la moda del momento³⁴. Ambos retratos de dimensiones muy similares, se relacionan entre las pinturas añadidas que resultan de la cuenta del Guardajoyas regio Antonio Voto en mayo de 1603, cuando la corte ya estaba en Valladolid, aunque el documento es el inventario que se hizo del alcázar de Madrid tras la muerte de Felipe II³⁵.

El 10 de noviembre de 1592 "el flamenco" estaba de regreso junto al duque en el campo de batalla y se mencionaba el retrato de Isabel Clara Eugenia que trajo consigo³⁶. La infanta Catalina le había enviado una cruz protectora que el duque afirmaba llevaría consigo toda su vida. En otra carta informaba

³⁴ Carmen Bernis, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, (Madrid: Museo del Prado, 1990), p. 80; Almudena Pérez de Tudela, "La educación y la imagen del príncipe Felipe (III)", en *La monarquía de Felipe III: La corte*, eds. José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, (Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2008), III, pp. 140-141.

³⁵ Sánchez Cantón, *Inventarios Reales*, II, p. 240, nºs 4.043 y 4.044. En una anotación marginal se indica que este retrato lo regaló Felipe III a la condesa de Lemos, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, cuando su marido fue a Nápoles de Virrey en 1599. Agradezco la ayuda de la doctora doña Manuela Sanz para intentar localizar este retrato en la documentación familiar sin éxito por el momento.

³⁶ Duque de Saboya a Catalina Micaela, 10 de noviembre de 1592. AST, LDS, mazzo 18, f. 1323.



Fig. 6. Atribuido a Jan Kraeck, *Infanta Isabel Clara Eugenia*, 1591. Madrid, Museo Nacional del Prado © Museo del Prado.

de que "el flamenco" no había venido aún y jamás olvidará que pensaba traerse los retratos³⁷.

En 1594 el duque suplicó a su esposa que le enviara a Caracca con los retratos de sus hijos³⁸. Posiblemente en esta coyuntura también quisiera al "flamenco" para que tomara apuntes de sus avances bélicos en el campo de batalla para después estamparlos, como ocurrió en la campaña militar de ese año³⁹. En 1595 Carlo Emanuele agradeció unas pinturas que podrían ser retratos⁴⁰. El 21 de julio dio parte de la llegada del "flamenco"⁴¹.

 $^{^{37}}$ Duque de Saboya a Catalina Micaela. AST, LDS, mazzo 18, f. 1396: "te beso mas manos por la crux que traeré toda mi vida".

³⁸ Duque de Saboya a Catalina Micaela. AST, LDS, mazzo 20, f. 1671: "suplicos que membies el flamenco con las pinturas de los muchachos".

³⁹ Astrua, "Gli anni di Emanuele", p. 18.

⁴⁰ Duque de Saboya a Catalina Micaela, Borgo [Varallo], 19 de diciembre de 1595. AST, LDS, mazzo 21, f. 2042: "besos las manos por las pinturas que con ellas me olgado mucho".

⁴¹ Duque de Saboya a Catalina Micaela, Susa, 21 de julio de 1596. AST, LDS, mazzo 22, f. 2211.



Fig. 7. Atribuido a Jan Kraeck, *Príncipe Felipe (III)*, 1591. Turín, Castillo de Racconigi. © Foto del autor.

Paralelamente la infanta enviaba retratos de sus hijos, muchas veces duplicados, para las galerías de retratos de su padre y hermana en el Alcázar de Madrid. Aunque no se mencionan en el inventario de Felipe II de 1598, sí que sabemos que su hija los iba agrupando en una pieza junto a su oratorio, en el ala este del Alcázar, protegidos con cortinas de seda verde⁴².

Algunos nobles de la corte en los años finales del siglo XVI, como el conde de Barajas, desearon réplicas o copias de estos retratos y pudo haberlos en las colecciones nobiliarias españolas⁴³ (Fig. 8). También desde la magnífica

⁴² Para la galería de la infanta Isabel Clara Eugenia en sus estancias del Alcázar de Madrid: Almudena Pérez de Tudela, "La decoración del Alcázar de Madrid en la segunda mitad del siglo XVI", en *El legado de Borgoña, fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, eds. Krista De Jonge, Bernardo García García y Alicia Esteban, (Madrid: Marcial Pons, 2010), p. 135; Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", pp. 118 y 123; Almudena Pérez de Tudela, "El despliegue de las colecciones de mujeres de la familia de Felipe II en el Alcázar de Madrid y en los Reales Sitios", en *El despliegue artístico en la Monarquía Hispánica. Siglos XVI-XVIII, Contextos y perspectivas,* eds. José Policarpo Cruz Cabrera y David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2023), p. 120.

⁴³ Baudi de Vesme, *Schede Vesme*, I, p. 263; Anna Maria Bava, "Giovanni Caracca alla corte dei Savoia", en Astrua, Bava, Spantigati, "*Il nostro pittore fiamengo*". p. 33; Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", pp.



Fig. 8. Anónimo, *Retrato infantil*. Colección privada. © Foto del autor.

exposición monográfica de 2005 han ido surgiendo en el mercado otros retratos de los vástagos del matrimonio de los duques de Saboya, como las parejas de los hermanos de Nápoles⁴⁴. Un retrato familiar conjunto se estuvo en el mercado artístico y fue adquirido por la colección Abelló de Madrid⁴⁵. Se puede relacionar con una grisalla muy similar del Palazzo Madama de Turín. Sin embargo, algunas atribuciones e identificaciones recientes de niños de la casa de Saboya no las interpretamos en este sentido⁴⁶.

A pesar de la importancia de este género en su producción, no se puede reducir a Caracca solo a retratista, ya que cultivó otros asuntos, como la pintura religiosa. En este ámbito cabe destacar sus pinturas de la *Madonna di Mondovi* a partir de 1596. En 1595 ya el duque relató a su mujer una visita a la capilla previa al diseño de la iglesia afirmando que creía que no había una devoción similar y que el suelo de aquella capilla "siente a divinidad y aquella pintura toca al coraçon"⁴⁷. El 2 de abril vio su carta de respuesta cuan-

¹¹⁹ y 123. En este sentido se puede interpretar la del catálogo de *Abalarte*, Madrid (diciembre de 2019, n^0 lot. 189, 67 x 38 cm.).

⁴⁴ Blindarte, Nápoles (30 de noviembre de 2019, pp. 78-79, nº lot. 153).

⁴⁵ (Óleo sobre lienzo. 64,2 x 51 cm.). Anteriormente en *Old Master Paintings*, Londres, Sotheby's, (6 de julio de 2006, venta 6032, nº lot. 136).

⁴⁶ Sotheby's, *Old Masters*, (5 de diciembre de 2020, lote 109), proveniente de la colección del marqués de Casa Torres, y en *Caylus*, Madrid.

⁴⁷ Duque de Saboya a Catalina Micaela. AST, LDS, mazzo 21, f. 2046.



Fig. 9. Jan Kraeck, *Virgen de Mondovi*, 1596. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional © Patrimonio Nacional.

do regresaba de ese lugar de culto y las medallas que venían insertas que "las hará tocar mañana la santa imagen" posiblemente para enviar a España⁴⁸. El 3 de abril relató a su mujer como tocó estas imágenes con la pintada al fresco y que apareció milagrosamente para transmitirle sus benéficas propiedades tal y como se hacía con las reliquias "de contacto". En septiembre de 1597 se refirió a la gloriosa Virgen de Mondovi⁴⁹. Ese mismo año llegó a Felipe II una réplica por Caracca que aún hoy en día se conserva en el Monasterio de El Escorial (Fig. 9). De esta manera la infanta contribuía a difundir las devociones de los estados de su marido⁵⁰. Buena prueba del impacto que tuvo en la corte española son las copias que se hicieron, como la que hoy se conserva en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (PN 00615727).

_

⁴⁸ Duque de Saboya a Catalina Micaela. AST, LDS, mazzo 22, f. 2190, Mondovi, 2 de abril de 1596. Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", p. 128, nota 202.

⁴⁹ Duque de Saboya a Catalina Micaela, Fuerte de San Bartolomeo, 2 de septiembre de 1597. AST, LDS, mazzo 23, f. 2299.

⁵⁰ (PN 10014631). Fr. Julián Zarco Cuevas, "Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598) II", Boletín de la Real Academia de la Historia, 97, (1930), p. 74, n.º 1391; Paolo Cozzo, La geografia celeste dei duchi di Savoia. Politica, devozioni e sacralità in uno stato di età moderna (secoli XVI-XVII), (Bolonia: Il Mulino, 2006), pp. 104-115; Almudena Pérez de Tudela, "Algunos regalos diplomáticos devocionales para la familia de Felipe II", en La Corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI-XVIII), eds. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteengen, (Madrid: Polifemo, 2012), III, pp. 1832-1833.

En 1597 el duque envió un cuadro a su mujer para que lo copiara el flamenco. Se trataba de una profecía política con animales en la que también aparecían franceses y venecianos⁵¹. El 19 de junio de 1597 quería que le encaminara hacia Susa al flamenco para pintar "porque lo quiero aser pintar el mas lindo paesage que se pue[de]"52. Frecuentemente el duque expresaba con las noticias de su familia que "los deseaba ver a todos"53.

Cuando falleció Felipe II en 1598 tenía distribuidos por el Alcázar de Madrid muchos de estos retratos. El viajero alemán Diego Cuelbis describió algunos en su visita de 1599. En una sala del Alcázar estaban varios de estos retratos, destacando el del príncipe de Piamonte, actualmente en el Museo Nacional del Prado: "El portrato de su alteza el duque de Savoya Emanuel que caso con la infanta de España donna [en blanco: Catalina] hija del Rey Felipe II donde tuvo siete hijos e hijas, los quales muchos tienen sus commendatorias y rentas de la cruce rubia y verde. Uno está pintado como un soldado alemanesco con un jabelino o piqua en la mano (...) Otro en habito de un cardinal S.R.E.". Por último, en otra pequeña sala estaba "un infante de Savoya sobre un colchon o almoada"54. Este último retrato podría ser el del príncipe Felipe Manuel de Saboya en camisa y sentado sobre una almohada que se describía en el inventario de 1621 en "la galería de adentro"55. Cabe pensar, aunque no se describan con nitidez en los inventarios españoles, que llegarían retratos infantiles del resto de los hijos del matrimonio, como de Isabel (1591-1626) o Tomás Francisco (1596-1656)⁵⁶. El tratadista Van Mander contaba en 1604 como Caracca tenía algún discípulo y un taller que le ayudaría a la hora de hacer algunas de estas réplicas para enviar a España y a otras cortes.

Los tres hijos mayores de Catalina Micaela vinieron a educarse a España ya en el reinado de Felipe III. Entre 1601 y 1606 la corte residió en Valladolid y fueron retratados por Pantoja de la Cruz, el discípulo de Sánchez Coello⁵⁷. En el Palacio Real de Valladolid había una denominada "Galería de Saboya" que caía sobre el jardín⁵⁸. Para decorar otra de las galerías más relevantes de este palacio real Felipe III hizo llevar desde Madrid muchos de los retratos de la familia de Catalina Micaela y de sus sobrinos a los que tenía especial cariño.

⁵¹ Duque de Saboya a Catalina Micaela. AST, LDS, mazzo 22, f. 2230 bis, 22 de junio de 1597: "os embio un quadro que allado aquio que me ha dado el conde de beynette? donde e posado y su casa con la u[e]speda tan ermosa como siempre porque el castillo era todo lleno de soldados (...) el quadro es una profecía y la q puso mi embaxador en ... porque los gallos y el leon q esta en la grota dicen que son los franseses y venezianos como os vea os dire linterpretation acelde copiar al flamengo y mas en grande porque lo quiero por miraflor y ased q[ue] no tapisen mis piezas alli".

⁵² Duque de Saboya a Catalina Micaela, Susa, 19 de junio de 1597? AST, LDS, mazzo 22, f. 2259 bis.

⁵³ Duque de Saboya a Catalina Micaela. AST, LDS, mazzo 23, f. 2344C.

⁵⁴ Pérez de Tudela 2010, "La decoración del Alcázar", pp. 120 y 122.

⁵⁵ Qvadros y otras cosas que tiene su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636, eds. Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007), p. 192, n.º 1854.

⁵⁶ La infanta Catalina poco antes de morir prometió a su hermana un retrato del pequeño, Pérez de Tudela, "decoración del Alcázar", p. 135, nota 51.

57 Annemarie Jordan y Almudena Pérez de Tudela, "El retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya. La

imagen de un príncipe italiano en la corte española", Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao, B'07, 3, (2008), pp. 3-29, con bibliografía anterior.

Sa Javier Pérez Gil, *El Palacio Real de Valladolid. Sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*, (Valladolid:

Universidad de Valladolid, 2006), pp. 394-397.

Estos retratos se describen en el inventario de 1606, redactado por el pintor Bartolomé Carducho. Ya en el siglo XVIII buena parte de estas pinturas se trasladaron al Palacio del Buen Retiro y actualmente se conservan sólo dos en el Museo Nacional del Prado, pero podrían aflorar otros, como ha sucedido con algunos cuadros con un recorrido similar por las colecciones reales españolas.

Resulta curioso como en la descripción del retrato del duque de Saboya de finales del siglo XVI parece que se adaptó alguno de los retratos de Caracca conocidos a una iconografía que sería muy bien acogida por su tío a la vez que suegro. En vez de la orden de la *Annunziata* y otras que solían lucir, empuñaba el bastón de mando y lucía una banda roja que distinguía a los generales del ejército español en el campo de batalla. En cierta manera se inspiraría en el retrato paterno por Antonio Moro tras la victoria de la batalla de San Quintín en 1557⁵⁹. Así se presentaría como un eficaz militar al servicio de Felipe II en los territorios estratégicos del ducado de Saboya⁶⁰.

Aparte de los retratos de Catalina Micaela y su familia, en esta galería vallisoletana estaba el plano de la ciudad de Turín. Como flamenco Caracca ya se había enfrentado a cartografía con un plano en perspectiva de la capital del estado en 1572 grabado por Johann Criegher⁶¹. Esta estampa se había trasladado a un gran lienzo de aproximadamente 167 x 251 centímetros que parece perdido ya en el siglo XVIII.

En el siglo XVIII el Palacio Real de Valladolid cayó en desuso y en 1761 se decidió trasladar parte de estos retratos al Palacio del Buen Retiro en Madrid para también distribuirlos entre otros Reales Sitios⁶². Las descripciones de este momento nos ayudan a conocer cómo eran estos retratos y los atributos de los niños. El que en una fecha tan tardía se identifiquen los personajes representados, hace pensar que llevaran algunos una inscripción con la edad del efigiado, como tienen otros de los que han llegado a nuestros días.

El Palacio del Buen Retiro sufrió mucho, especialmente en el siglo XIX, por lo que muchas de sus pinturas se perdieron y sólo han subsistido los dos que hoy están en el Museo Nacional del Prado provenientes de la colección real⁶³.

⁵⁹ The Royal Collection, Hampton Court, Londres (nº inv. RCIN 403945).

⁶⁰ Para su actividad militar: Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei: La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I,* (Turín: Società editrice internazionale, 1991).

⁶¹ Astrua, "Gli anni di Emanuele", pp. 10-14. En 1577 se volvió a estampar.

⁶² Mariano Alcocer, "Las pinturas del Palacio Real de Valladolid", *Revista Castellana*, 3, (1922), pp. 33 y 35. "Un lienzo con marco de vara y media en que esta pintado un niño en paños menores.— Número 17. Un lienzo de más de vara con marco en que está pintado un niño con un paxaro en la mano y en la otra una campanilla. —Número 46. Un lienzo con marco de moldadura en que está retratado un Príncipe Cardenal. —Número 19. Un lienzo con su marco de tres quartas en que está pintado un Príncipe con su morrión y escopeta. —Número 51. Un lienzo de siete quartas con su marco en que está pintado un niño con su lebrel, —Número 6. Un lienzo en que está retratado un Príncipe hijo cuarto del de Savoya con un perrico y unas flores zima de una mesa con su marco. —Número 11. Un lienzo de siete quartas con marco en que está pintado un niño con Baquero y un a mona a su lado". Se enviaron: "Otro de una niña, no conocido. Otro de Manuel Pheliverto de Savoya, niño. Otro niño no conocido. Otro de Víctor Amadeo, niño. Otro de Margarita de Savoya, niña. Otro de Phelipe de Savoya, niño, Príncipe del Piamonte. Otro de Mauricio de Savoya, niño. Otro de un niño no conocido".

⁶³ El siguiente inventario de este Real Sitio es el de Carlos III en 1794. Para la dispersión de la colección y sus avatares, nos remitimos a la tesis doctoral de Simal López. Mercedes Simal López, *El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante los reinados de Felipe V y Fernando VI: de "villa de placer" a*



Fig. 10. Jan Kraeck, *María Apolonia de un año*, 1595. Roma: Palazzo del Quirinale. © Foto del autor.

De los cuadros de Valladolid algunos fueron declarados inútiles por su mal estado y acabaron en manos privadas, como el retrato de Jacome da Trezzo que pasó a la colección de Bernardo de Iriarte, ligado a la Casa Real⁶⁴. A su muerte, en la década de los años veinte o treinta del siglo XIX, fue adquirido, ya recortado, por José de Madrazo, quien lo atribuyó a Tintoretto⁶⁵. En 1859 fue comprado por el marqués de Salamanca y colgó en su villa de recreo de Vista Alegre en Carabanchel hasta su fallecimiento en 1883, perdiéndose de nuevo su pista hasta fecha reciente⁶⁶.

Aún están pendientes de catalogar muchos de los retratos de estos artistas saboyanos cuya carrera estuvo muy ligada con la corte española y posiblemente sigan emergiendo otros en los próximos años. Por ello, estos retratistas deben ser tenidos en cuenta a la hora de la aún muy compleja catalogación de los retratos cortesanos de la segunda mitad del siglo XVI.

residencia oficial del monarca (1700-1759), tesis doctoral inédita, Universidad Complutense (Madrid: 2016)

⁶⁴ Javier Jordán de Urríes, "El coleccionismo de Bernardo Iriarte", Goya, 319-320, (2007), p. 271.

⁶⁵ José de Madrazo, *Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo*, (Madrid: Impr. de C. López, 1856), p. 70, n.º 280.

⁶⁶ Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre, de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca. Para la historia anterior: Almudena Pérez de Tudela, "Un retrato de Jacopo da Trezzo, escultor de Felipe II", Ars Magazine, 45, (2020), pp. 64-72.

Anexo documental:

Anexo 1

Bartolomé Carducho hace inventario del Palacio Real de Valladolid, 7 de junio de 1606.

Madrid, Archivo General de Palacio Administraciones Patrimoniales Caja 10977, expediente 5

F. 1. En el lienzo de Oriente de la galería sobre el jardín:

"Un Retrato de la rodilla arriba en lienço al olio del Duque de Saboya armado con calças amarillas y un bastón en la mano derecha y una banda roja al cuello la çelada sobre una mesa. Tiene de alto bara y siete doçabos y de ancho bara y sesma oreginal de mano de Juan Caraca en marco con molduras doradas

[f. 1v]: Otro retrato del mismo tamaño en lienço al olio de la Infanta Doña Catalina muger del dicho duque de Saboya vestida de negro con puntas y votones sinta y collar y una sarta de perlas al cuello de dos vueltas puesta la mano izquierda sobre una silla y en la derecha un lienço original del dho Juan Caraca en marco con molduras doradas⁶⁷

-Otro retrato entero con lienço al olio de Filiberto de Manuel Principe de Piamonte Primogenito de los dos Duques de Saboya con greguescos, medias y jubón amarillo y cuera blanca con un arcabuz en la mano derecha y la çelada sobre un bufete del tamaño d ellos dos original del dho Ju^o Caraca en marco con molduras doradas⁶⁸

-Otro Retrato en lienço al olio de Victor amadeo [1587-1637] segundo hijo de los dichos duques bestido al ungaro con un lebrel de trailla puesta la mano izquierda sobre la cabeza del tamaño de los dichos y de la misma mano en marco con molduras doradas

-Otro retrato entero en lienço al olio de Emanuel Philiberto [1588-1624] Tercero hijo de los dichos duques bestido a lo tudesco⁶⁹ de colorado con cuera

⁶⁷ Magdalena Lapuerta, *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, (Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 2002), p. 508, doc. 77. Se analiza minuciosamente la reconstrucción de la galería de retratos de El Pardo en las páginas 405-442. También Jordan y Pérez de Tudela, "El retrato del príncipe", p. 10, nota 41. El lienzo de la infanta se aproxima al del Museo Cívico de Casa Cavassa. Astrua, Bava, Spantigati, "Il nostro pittore", pp. 103 y 105. En él luce un collar de rubies con su cifra que aparece en su inventario *post-mortem*. Arturo Rodríguez López-Abadía, "Las joyas de la infanta Catalina Micaela, Duquesa de Saboya, y la Dama del Manto de Armiño", *Digilec, revista internacional de lenguas y culturas*, 6, (2019), pp. 109-110. Un retrato de la infanta llegó a España en 1589 y otro en 1591. Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", pp. 121 y 123.

⁶⁸ Museo del Prado (inv. n.º P001264), fechado en 1591.

⁶⁹ Posiblemente los del verano de 1592 cuando se incide en que iban armados "muy soldados" y uno de ellos vestido a la alemana que fue muy apreciado por la emperatriz María. Pérez de Tudela, "Regalos y retratos", pp. 125-126.

blanca y una alabarda en la mano derecha del alto de los dichos y de una vara y un dedo de ancho y de la misma mano en marco con molduras doradas

- -Otro Retrato entero en lienço al olio de Margarita niña [1589-1644] quarta hija de los dos duques en pelo con habito pardo y unas oras en la mano izquierda y la derecha sobre un bufete con unas flores y un perro junto a ella, tiene de alto vara y siete doçabos y de ancho bara y sesma [f. 2:] de mano del dicho carac en marco con molduras doradas.
- -Otro Retrato en lienço al olio de Mauriçio [1593-1657] niño hijo de los dichos Duques vestido de Cardenal con un dezenario de quentas en la mano y una cadena y cruz al cuello de mano del dicho carac en marco con molduras doradas⁷⁰.
- -Otro Retrato entero de otra hija de los dos Duques de Saboya en lienço al olio vestida con baquero de tela con una mançana en la mano derecha dandola a una mona vestida de mano del dho Carac en marco con molduras doradas⁷¹.
- -Otro Retrato entero en lienço al olio de Doña Maria niña hija de los dichos Duques vestida con baquero de tela metida en un carreton y a los lados un perro y una perdiz de mano del dho Juan Carac en marco con moldura dorada (...)⁷² (Fig. 10).
- -Una descripción en lienço al olio de la Çiudad de Turin con su contorno con lejos y paisages que tiene de alto dos varas y de ancho tres Originales del dicho Juan Carac en marco con molduras doradas"

Anexo 2

Carta de Ottavio Farnesio al duque de Saboya, Parma, 6 de octubre de 1576.

Archivio di Stato de Turín Materie politiche per rapporto all'interno Lettere Diverse Real Casa, Lettere principi forestieri, 82/2/35

"Ser[enissi].mo sig[n].or mio oss[ervandissi].mo/ Il Pittore che V[ostra]. Alt[e].za, et il s[igno].r Principe mandorno à prendere i retratti di q[ue]sta mia brigata, se ne ritorna, con la quale occ[asio].ne ho voluto far riverenza à V. Alt.za, et rrendere molte gratie del favore che lei, et il s.r Principe hanno fatti a q[ue]sta casa col mostrare q[ue]sto desiderio d'havergli in pittura, et io certifico V. Alt.za che in ogni occ[asio].ne di suo ser[vi].tio gli haverà vivi,

⁷¹ Francesca Catalina (1595-1640) de un año en 1597, antaño en Racconigi. Bava, "Giovanni Caracca" p. 35, n.º 16. Otros retratos de sus hermanos provenientes de Racconigi se subastaron en *Christie's*, *The Collection of SAR principessa reale di Savoia* (25 de abril de 2005).

 72 María Apolonia (1594-1656) de un año, 1595. Palazzo del Quirinale, Roma. Bava, "Giovanni Caracca", p. 35, n.º 15.

⁷⁰ Sería similar al conservado en la Galleria Sabauda de Turín (inv. n.º 552). En 1794 se declaró "inútil", *Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790*, ed. Fernando Fernández-Miranda y Lozana, I, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1988), p. 351, n.º 3673. Se describe junto a los dos retratos de su hermano mayor que han llegado a nuestros días (fechados en 1587 y 1591).

et veri, et con la prontezza, che dovemo verso di lei alla quale baccio le mani et mi racc[oman].do alla sua bona gratia"

Anexo 3

Carta de Alejandro Farnesio al duque de Saboya, Parma, 7 de octubre de 1576

Archivio di Stato de Turín Materie politiche per rapporto all'interno Lettere Diverse Real Casa, Lettere principi forestieri, 82/4/23

"Ser.mo s.re mio oss.mo/ Con l' occ[asio].ne del ritorno di ms Giorgio d'Alessandria m'è parso conveniente baciar col' mezzo della p[rese]nte a V.A. le mani, come faccio, e tornarle quintam[en].te à memoria il Desiderio, che tuttavia continua in me di servirla, come devo, Hora resta solo, ch'ella si compiaccia di favorirmi col' comandarmi se'pre assicurandosi di non poter'farmi la mag[io].r gra[zia] di g[ue].sta. L'obbligo che le tengo poi io particolarm.te dell'amore, et aff[etio].ne che in ogni occ[asio].ne dimostra portare à tutta q[ue].sta Casa è t[a]le che no' so mai come poter cancellarlo, massime no' mi venendo da lei data occ[asio].ne di servirla, come desidero, Il p[rede].to ms Giorgio ha usato tutta la diligentia che doveva intorno a Ritratti et se no' ci fosse stato l'imped[imen].to del'indispositione del Duca mio s[igno].re, et si poi di q[ue]lla di mia fiq[glio].la, si saria sbrigato molto piu presto, et in vero ch'e homo da bene e raro nel'suo mestiere, et meritevole d'esser favorito da V.A., et però la sup[li].co che per i suoi meriti et per rispetto mio, si degni di continuar' di favorirlo et di tenerlo in sua buona gratia..."

Anexo 4

Carta de María de Portugal al príncipe de Piemonte, Parma, 8 de octubre de 1576

Archivio di Stato de Turín Materie politiche per rapporto all'interno Lettere Diverse Real Casa, Lettere principi forestieri, 82/5/19

"Ser.mo Principe/ Dall'ubidienza ch'io ho mostrata in lasciarmi ritrare dal Pittore di V.A. come lei ha havuto desiderio ch'io faccia, puo ben credere fermamente che in me sia tutta quella volonta di servirla che si possa esser maggiore, perche in vero non so se havessi accensertito a cio a satisfattione di mia Mre istessa. Io non lascio pero di restar con obligo grandissimo a V. A. di questo desiderio che ha havuto di a ver appresso di se cosa che ne le rappresenti cosi perche non la posso giudicarese non amorevolissimo, como

perche devo persuadermi che col mezzo di tal rappresentatione a V.A. veniro io a guadagnare ch'ella più spesso potra porgermi occ[asio].ne d'impiegarmi in serv[izi].o suo, si come continuamente e da me desiderare e con pregar l'A.V. a conservar in gratia sua resto bascian[do].le le mani e pregan[do].le dal S.r Dio ogni felicità..."

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Administraciones Patrimoniales, Caja 10977, expediente 5. Inventario del Palacio Real de Valladolid por Bartolomé Carducho, 7 de junio de 1606.

Turín, Archivio di Stato de Turín (AST)

Materie politiche per rapporto all'interno, Lettere Diverse Real Casa, Lettere principi forestieri, 82/2/35. Lettere Ottavio Farnesio al duque de Saboya, Parma, 6 de octubre de 1576.

Materie politiche per rapporto all'interno, Lettere Diverse Real Casa, Lettere principi forestieri, 82/4/23. Lettere de Alejandro Farnesio al duque de Saboya, Parma, 7 de octubre de 1576.

Materie politiche per rapporto all'interno, Lettere Diverse Real Casa, Lettere principi forestieri, 82/5/19. Lettere de María de Portugal al príncipe de Piemonte, Parma, 8 de octubre de 1576.

Bibliografía:

Alcocer 1922: Mariano Alcocer, "Las pinturas del Palacio Real de Valladolid", *Revista Castellana*, 3, (1922), pp. 33-35.

Altadonna 2012: Giovanna Altadonna (ed.), *Catalina Micaela d'Austria. Lettere inedite a Carlo Emanuele I (1588-1597)*, (Mesina: il Grano edizioni, 2012), 3 vols.

Arnaldi di Balme 2013: Clelia Arnaldi di Balme, "Alessandro Ardente, un artista poliedrico per le nozze di Caterina", en *L'infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, eds. Blythe Alice Raviola y Franca Varallo, (Roma: Carocci, 2013), pp. 307-327.

Astrua, Bava, Spantigati 2005: Paola Astrua, Annamaria Bava y Carla Enrica Spantigati (comisarias), "Il nostro pittore fiamengo". Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607), (Turín: Allemandi, 2005).

Astrua 2005: Paola Astrua, "Gli anni di Emanuele Filiberto di Savoia", en "Il nostro pittore fiamengo". Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607), comis. Paola Astrua, Annamaria Bava y Carla Enrica Spantigati, (Turín: Allemandi, 2005), pp. 9-26.

Baudi di Vesme 1963-1982: Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 3 vols (Turín: Società piemontese di Archeologia e Belle Arti).

Bava 2005: Anna Maria Bava, "Giovanni Caracca alla corte dei Savoia", en "*Il nostro pittore fiamengo". Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607)*, comis. Paola Astrua, Annamaria Bava y Carla Enrica Spantigati, (Turín: Allemandi, 2005), pp. 27-44.

Bernis 1990: Carmen Bernis, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, cat.exp., (Madrid: Museo del Prado, 1990), pp. 65-111.

Bouza Álvarez 1998: Fernando Bouza Álvarez (ed.), *Cartas de Felipe II a sus hijas*, (Madrid: Akal, 1998).

Catálogo de la galería 1856: Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo, (Madrid: Impr. de C. López, 1856).

Cibrario 1869: Luigi Cibrario, *Origine e progressi delle instituzioni della monarchia di Savoia: sino alla costituzione del regno d'Italia*, (Florencia: Cellini, 1869).

Cozzo 2006: Paolo Cozzo, *La geografia celeste dei duchi di Savoia. Politica, devozioni e sacralità in uno stato di età moderna (secoli XVI-XVII)*, (Bolonia: Il Mulino, 2006).

Diéguez Rodríguez 2012: Ana Diéguez Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, 2 vols., tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela. (Santiago: 2012).

Estévez Caride 1998: Manuel Estévez Caride, *O Legado Policarpo Sanz: A colección de pintura,* Casa das Artes de Vigo, (Vigo: Caixanova, 2001).

Failla 2005: María Beatrice Failla, "L'immagine della corte sabauda: taccuini di disegni e ritratti incisi", en"*Il nostro pittore fiamengo"*. *Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607)*, comis. Paola Astrua, Annamaria Bava y Carla Enrica Spantigati, (Turín: Allemandi, 2005), pp. 57-68.

Inventarios Reales 1988: *Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790*, ed. Fernando Fernández-Miranda y Lozana, 3 vols. (Madrid: Patrimonio Nacional, 1988).

Jordán de Urríes 2007: Javier Jordán de Urríes, "El coleccionismo de Bernardo Iriarte", *Goya*, 319-320, (2007), pp. 259-280.

Jordan y Pérez de Tudela 2008: Annemarie Jordan y Almudena Pérez de Tudela, "El retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya. La imagen de un príncipe italiano en la corte española", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, B'07, 3, (2008), pp. 3-29.

Kusche 1991: María Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción pictórica", *Archivo Español de Arte*, 255 (1991), pp. 261-292.

Lapuerta 2002: Magdalena Lapuerta, Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo, (Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 2002).

Madrid 2019: Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, coms. Leticia Ruiz, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019).

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2007: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Qvadros y otras cosas que tiene su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 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: CSIC, 2015).

Merlin 1991: Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei: La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I,* (Turín: Società editrice internazionale, 1991).

Pacheco 1649: Francisco Pacheco, *Tratado de la Pintura: su antigüedad y su grandeza*, (Sevilla: Simón Fajardo, 1649).

Pérez Gil 2006: Javier Pérez Gil, *El Palacio Real de Valladolid. Sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006).

Pérez Sánchez 2004: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Jan Kraeck. Retrato de Catalina Francisca de Saboya?", en *Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX,* (Madrid-Bilbao: Fundación BBVA, 2004), p. 104, n.º 21.

Pérez de Tudela 1998: Almudena Pérez de Tudela, "Relaciones entre el pintor Alonso Sánchez Coello y la familia Farnesio", *Archivo Español de Arte*, 282, (1998), pp. 165-172.

Pérez de Tudela 2001: Almudena Pérez de Tudela, "Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI", en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, ed. Francisco Javier Campos, (San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001), pp. 467-489.

Pérez de Tudela 2005: Almudena Pérez de Tudela, "La galería de retratos de Margarita de Austria (1522-1586), gobernadora de los Países Bajos", en Ao Modo da Flandres...Disponibilidade, inovação e mercado de Arte na Época dos Descubrimientos (1415-1580), eds. Bernardo J. García y Fernando Grillo, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), pp. 115-129.

Pérez de Tudela 2008: Almudena Pérez de Tudela, "La educación y la imagen del príncipe Felipe (III)", en *La monarquía de Felipe III: La corte*, eds. José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, (Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, 2008), III, pp. 108-146.

Pérez de Tudela 2010: Almudena Pérez de Tudela, "La decoración del Alcázar de Madrid en la segunda mitad del siglo XVI", en *El legado de Borgoña, fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, eds. Krista De Jonge, Bernardo García García y Alicia Esteban, (Madrid: Marcial Pons, 2010), pp. 109-141.

Pérez de Tudela 2011: Almudena Pérez de Tudela, "Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos: una perspectiva general de las fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias personales de la infanta Isabel (1566-1599)", en *La infanta Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, ed. Cordula Van Wyhe, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011), pp. 60-87.

Pérez de Tudela 2012: Almudena Pérez de Tudela, "Algunos regalos diplomáticos devocionales para la familia de Felipe II", en *La Corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI-XVIII)*, eds. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteengen, (Madrid: Polifemo, 2012), III, pp. 1795-1850.

Pérez de Tudela 2013: Almudena Pérez de Tudela, "Regalos y retratos. Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567-1584)", en *L'infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, eds. Blythe Alice Raviola y Franca Varallo, (Roma: Carocci, 2013), pp. 97-141.

Pérez de Tudela 2017: Almudena Pérez de Tudela, "El Alcázar de Madrid y los Reales Sitios en la visita del duque de Saboya de 1591", en *La extensión de la Corte: los Sitios Reales, Madrid*, dirs. Concepción Camarero Bullón y Félix Labrador Arroyo, (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017), pp. 185-228.

Pérez de Tudela 2020: Almudena Pérez de Tudela, "Un retrato de Jacopo da Trezzo, escultor de Felipe II", *Ars Magazine*, 45, (2020), pp. 64-72.

Pérez de Tudela 2022: Almudena Pérez de Tudela, "La Biblioteca del Monasterio de El Escorial y su relación con la Grande Galleria de Turín", en *Reimmaginare la Grande Galleria. Forme del sapere tra età moderna e culture digitali*. Atti del convegno internazionale, eds. Erika Guadagnin, Franca Varallo, Maurizio Vivarelli, (Turín: Praxis, 2022), pp. 35-51.

Pérez de Tudela 2023: Almudena Pérez de Tudela, "El despliegue de las colecciones de mujeres de la familia de Felipe II en el Alcázar de Madrid y en los Reales Sitios", en *El despliegue artístico en la Monarquía Hispánica. Siglos XVI-XVIII, Contextos y perspectivas,* eds. José Policarpo Cruz Cabrera y David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2023), pp. 113-134.

Pinchart 1856: Alexandre Pinchart, "Tableaux et sculptures de Marie d'Austriche, reine douairière de Hongrie (1558)", Revue Universelle des Arts, 3, (1856), pp. 127-146.

Raviola y Varallo 2013: L'infanta Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567-1597), eds. Blythe Alice Raviola y Franca Varallo, (Roma: Carocci, 2013).

Redondo Cantera 2004: María José Redondo Cantera, "Beneditto Rabuyate (1527-1592), un pintor florentino en Valladolid", en *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, dir. María José Redondo Cantera, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), pp. 341-375.

Rodríguez López-Abadía 2019: Arturo Rodríguez López-Abadía, "Las joyas de la infanta Catalina Micaela, Duquesa de Saboya, y la Dama del Manto de Armiño", *Digilec, revista internacional de lenguas y culturas*, 6, (2019), pp. 105-114.

Sánchez 2013: Magdalena S. Sánchez, "Lord of My Soul: The Letters of Catalina Micaela, Duchess of Savoy, to Her Husband, Carlo Emanuele I", en Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities, eds. Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino, (Burlington: Ashgate, 2013), pp. 79-96.

Sánchez Cantón 1956: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols., (Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959).

Simal López 2016: Mercedes Simal López, *El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante los reinados de Felipe V y Fernando VI: de "villa de placer" a residencia oficial del monarca (1700-1759),* tesis doctoral inédita, Universidad Complutense. (Madrid: 2016).

Vicentini 2019: Cecilia Vicentini, "Giacomo Vighi da Argenta all'Europa passando per Ferrara: il punto sugli studi", *Annali on line dell'Università di Ferrara, Sezione lettere*, XIV, (2019), pp. 232-244.

Zarco Cuevas 1930: Julián Zarco Cuevas, "Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598) II", Boletín de la Real Academia de la Historia, 97, (1930), pp. 34-144.

Zarco del Valle 1870: Remón Mª Zarco del Valle, "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* (CODOIN), (Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1870) LV, pp. 201-640.

Recibido: 29/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

Los retratos de dos hermanos del Kunthistorisches Museum de Viena por Van Dyck: *Juan* y *Pedro van Vucht*, encargados por su padre Jan van Vucht*

The Portraits of two Brothers in the Kunsthistorisches Museum of Vienna by Van Dyck: *Juan* and *Pedro van Vucht*, Commissioned by their Father Jan van Vucht

Juan María Cruz Yábar¹

Museo Arqueológico Nacional

Resumen: Se considera actualmente que los retratos de dos hermanos del Kunsthistorisches Museum de Viena pintados por Van Dyck representan a los marqueses de Lanzo y Borgomanero. Rebatimos esta identificación y proponemos una nueva con ayuda de documentación inédita, que demuestra se trata de Juan y Pedro van Vucht, hijos del mercader flamenco de Madrid Jan van Vucht.

Palabras clave: Retrato; museo Viena; Jan Van Vucht; Juan Enríquez van Vucht; Pedro van Vucht; Van Dyck; Marqués del Carpio; X Almirante de Castilla; Juan Carreño de Miranda.

Abstract: It is considered at present that the portraits of two brothers in the Kunsthistorisches Museum of Vienna painted by Van Dyck represent the marquises of Lanzo and Borgomanero. We refute this identification and we propose a new one with the help of unpublished archival documentation, which demonstrates that they are Juan and Pedro van Vucht, the sons of the Flemish merchant of Madrid Jan van Vucht.

Keywords: Portrait; Viena Museum, Jan Van Vucht, Juan Enríquez van Vucht; Pedro van Vucht; Van Dyck; Marquis of Carpio; 10th Admiral of Castile; Juan Carreño de Miranda.

^{*} En homenaje al profesor Matías Díaz Padrón, cuyas contribuciones a la historia de la pintura de los Países Bajos son fundamentales para el conocimiento de la misma. Mi agradecimiento al equipo de la revista por la publicación de este trabajo y a los evaluadores del mismo por sus valiosas sugerencias.

https://orcid.org/0000-0002-9890-2541

1. Estado de la cuestión



xisten dos retratos de Van Dyck en el Kunsthistorisches Museum de Viena que representan a sendos jóvenes, sin duda hermanos, elegantemente vestidos de negro, con golilla, espada y cadena de oro. Tras ellos hay una pared y un cortinaje verde en la parte

izquierda y un vano por el que se ve un fragmento de naturaleza en la derecha. A uno de ellos, el que reclina el codo sobre lo que parece un pedestal de pilastra, le acompaña además un perro, mientras que el otro muchacho gira la cabeza como si mirara a su hermano. Son óleos sobre lienzo y miden 175 x 95,5 cm y 175 x 96,5 cm (n.º inv. 484 y 485 de la Gemäldegalerie; figs. 1 y 2).

Desde el inventario de las pinturas imperiales realizado en Viena en 1783 por Christian von Mechel², se identificó a los retratados con los príncipes Carlos Luis (1618-1680) y Ruperto (1619-1682) del Palatinado, hijos del elector Federico V del Palatinado e Isabel Estuardo. El encargo habría tenido lugar en La Haya, donde estaba exiliada la familia y en el invierno de 1631-32, cuando Van Dyck estuvo en la ciudad.

Marieke de Winkel y Volker Manuth³ rechazaron con razón esta identificación con apoyo en la vestimenta de ambos jóvenes. Como explicaron, era claramente española⁴ -salvo la espada que, en su opinión, era milanesa-, lo que entraba en contradicción con que pudiera tratarse de los príncipes del Palatinado, una casa real que, además de vestir la habitual moda francesa en estos años, estuvo siempre en conflicto con los Austrias españoles y alemanes, quienes despojaron a Federico V de sus territorios del Alto Palatinado y la dignidad de príncipe elector del Sacro Imperio tras derrotarle. Tampoco otros retratos conocidos de los príncipes coinciden en sus rasgos con estos de Viena, no aparecen citados en los inventarios familiares ni existen copias que reflejen los retratos como era práctica habitual en esta Casa.

De Winkel y Manuth propusieron una nueva identificación, que ha sido aceptada por la crítica y por el propio Museo vienés: se trataría de Filippo Francesco d'Este, marqués de Lanzo (1621-1653) y su hermano Carlo Emanuele Filiberto d'Este, marqués de Borgomanero (1622-1695).

Para llegar a esta nueva hipótesis, fijaron en primer lugar la fecha de los retratos, por motivos estilísticos, durante la estancia de Van Dyck en los Países Bajos del sur desde marzo de 1634, en que se encontraba en Amberes para llegar hacia mediados de abril a Bruselas. La estancia se prolongó hasta

³ Marieke de Winkel y Volker Manuth, "Los Meninos' by Van Dyck?: new identifications and dates for the 'Palatine princes' in Vienna", *Burlington Magazine*, 142, 1164, (marzo 2000), pp. 147-156.

² Christian von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien,* (Viena: 1783), p. 105, nº 7-8.

⁴ Algo ya advertido en 1783 por Christian von Mechel, cómo explicaron De Winkel y Manuth: "Jeder ist ... in schwarzer spanischer Hoftracht, mit steiffen halskrägchen und goldenen Ketten umhangen, vorgestellt".

la primavera de 1635, en que regresó a Inglaterra. Calcularon la edad de los jóvenes en torno a 10 a 15 años, así que habrían nacido entre 1619 y 1625.

La anotación en los inventarios de las pinturas imperiales en el palacio Stallburg de Viena de 1720 y 1733 por su autor, Ferdinand Storffer, que describía los dos retratos como "ein Savoyscher Printz von Vandick" les llevó a investigar en las noticias de la casa de Saboya para encontrar a los dos hermanos. Lo lograron gracias a la crónica de don Diego de Aedo y Gallart relativa al viaje del infante-cardenal don Fernando de Austria a Flandes de 1633-35⁵. Aedo apuntó que los marqueses de Lanzo y de Borgomanero entraron en 1633 al servicio del nuevo gobernador español de los Países Bajos como meninos cuando la expedición llegó a Milán.

El tío y tutor de ambos, huérfanos de padre (Sigismondo III d'Este, 1577-1628), era Carlo Filiberto d'Este (1571-1652), III marqués de Borgomanero, que integraba el séquito del cardenal-infante don Fernando de Austria como consejero, y sería quien encargó los retratos a Van Dyck. Filippo Francesco, marqués de Lanzo, el mayor, murió joven, pero Carlo Emanuele, IV marqués de Borgomanero, hizo una gran carrera al servicio de España, primero de armas por la que recibió en 1657 el Toisón de Oro de manos de Felipe IV, y luego diplomática, lo que le valió la Grandeza de España que le concedió Carlos II. Fue embajador español en Viena entre 1681 y su deceso en 1695. En 1683 introdujo en la corte imperial a su sobrino el príncipe Eugenio de Saboya-Carignano, que sería afamado militar y coleccionista de pintura, y De Winkel y Manuth presentaron la hipótesis de que Borgomanero pudo dar su retrato y el de su hermano directamente al emperador Leopoldo VI, o bien pudo legarlos a su sobrino Eugenio de Saboya, quien los habría donado entonces antes de 1720 al emperador Carlos VI para su Stallburg.

2. Argumentos para rechazar la identificación de los marqueses de Lanzo y Borgomanero

La propuesta de De Winkel y Manuth descansa en varios puntos: la fecha de los retratos de 1634-35, la edad de los jóvenes entre 10 y 15 años, su identidad como hermanos integrantes de la casa de Saboya en Turín, por lo que portan espadas milanesas y se corroboraría en el inventario imperial de 1720 donde se describen como príncipes saboyanos, su entrada al servicio del cardenal-infante como meninos, lo que explicaría sus vestimentas españolas, y finalmente la posible llegada de los dos cuadros a las colecciones imperiales de Viena antes de 1720 por medio del propio marqués de Borgo-

_

⁵ Diego de Aedo y Gallart, *Viaje del infante cardenal don Fernando de Austria...* (Madrid: 1635), p. 62.



Fig. 1. Anton Van Dyck, *Juan van Vucht*, 1634-1635. Viena, Kunsthistorisches Museum, (n.° inv. 484).© Kunsthistorisches Museum.

manero, que residió largo tiempo en la Corte imperial, ya fuera como regalo a Leopoldo VI o bien como legado a su sobrino Eugenio de Saboya, quien lo habría donado a su vez a Carlos VI. Examinaremos a continuación estos argumentos.

Una vez aceptado el hecho evidente de que los retratados visten a la moda española, la fecha que mejor encaja para su hechura por Van Dyck es 1634-35 por su estancia en los Países Bajos católicos, tal como propusieron estos investigadores, a lo que se suman las apreciaciones estilísticas, que consideramos suficientes. Coincidimos igualmente en la edad que calcularon para los jóvenes, que situaría la fecha de su nacimiento en un arco cronológico en torno a 1619-25.

Sin embargo, estamos menos seguros de que la espada sea milanesa, porque Van Dyck reproduce este tipo de espada en diferentes retratos de estos años, como el que grabó del marqués de Leganés, que había llegado a Flandes con el cardenal-infante, o incluso el de un inglés como el cuarto conde de Pembroke (National Gallery de Australia, 1634). Tampoco demostraría na-



Fig. 2. Anton Van Dyck, *Pedro van* Vucht, 1634-1635. Viena, Kunsthistorisches Museum, (n.° inv. 485). © Kunsthistorisches Museum.

da que lo fuera, porque cualquier español podía poseer una espada milanesa, que al fin y al cabo era territorio de la corona española.

En cuanto a las vestimentas españolas, De Winkel y Manuth reconocieron que no era obligatorio llevar el traje español en la corte de Bruselas, así que, por mucho que los marqueses fueran meninos del cardenal-infante, no tuvieron por qué encargar ropa a España ni seguir esta moda, anticuada en los años de 1630 como aseveraron ambos profesores. De hecho, Tomás Francisco de Saboya-Carignano, presente igualmente en Bruselas, fue retratado dos veces por Van Dyck en este momento con valona y a la moda francesa, como advirtieron De Winkel y Manuth. La referencia de 1720 como príncipes saboyanos tampoco parece tener fundamento como tampoco lo tuvo para estos estudiosos la de 1783; habían transcurrido 85 años desde que se pintaron los cuadros y parece difícil que en aquel momento alguien pudiera diferenciar en Viena entre un personaje saboyano y uno español de 1635.

La trayectoria que trazaron para ambos lienzos tenía visos de ser posible por la estancia de 15 años del marqués de Borgomanero en Viena y su

parentesco con Eugenio de Saboya. Sin embargo, Matías Díaz Padrón⁶ identificó el retrato del supuesto Carlo Emanuele Filiberto, marqués de Borgomanero, el hermano no acompañado por un perro, en los inventarios madrileños de don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marqués del Carpio (1629-1687) de 1651^7 y 1689^8 , y en ellos se dice que el retratado era flamenco, no italiano, y Cristina Agüero⁹ los retratos de ambos hermanos en el inventario de 1691 de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X almirante de Castilla (1625-1691) en su palacio del Prado de Recoletos de Madrid¹⁰. Como explicó esta autora, pasaron en herencia a su hijo el XI almirante, quien en 1702 huyó a Lisboa por ser partidario del archiduque Carlos en la Guerra de Sucesión española. Entre los bienes que llevó consigo había 200 pinturas, y una gran parte la compró, tras su muerte en 1705, el propio archiduque. Las hizo traer a Viena donde las instaló, ya como emperador con el nombre de Carlos VI, en Stallburg. La presencia de ambos retratos en Madrid, uno al menos desde 1651, invalida la hipótesis de que pasaran de Borgomanero a la colección imperial, porque no ejerció labores diplomáticas en Viena hasta 1681.

Tampoco tiene sentido que el marqués de Borgomanero tuviera el retrato de su hermano fallecido en vez de los herederos de éste¹¹, y no el suyo propio, que estaba en posesión de Carpio antes de 1651. Tampoco que Borgomanero, que tenía hijo y heredero, regalara su retrato al marqués y luego el de su hermano al X o al XI almirante de Castilla, por mucho que fueran todos ávidos coleccionistas de pintura, porque eran retratos familiares. Además, repitiendo el argumento de los propios De Winkel y Manuth contra la identificación de los retratados como príncipes palatinos, tampoco hay noticia documental alguna en los inventarios de los Saboya sobre estas dos pinturas, ni se conocen copias.

Además de estos obstáculos para la identificación, otro decisivo es la total ausencia de documentación u otras fuentes que demuestren que Van Dyck llegó a retratar a los marqueses de Lanzo y Borgomanero. Se parte del hecho no demostrado de que, como eran hermanos y estuvieron en Bruselas a fines

⁶ Matías Diaz Padrón, Van Dyck en España, (Madrid: Editorial Prensa Ibérica, 2012), vol. 2, p. 530.

⁷ "152 Un Retrato en lienzo de un muchacho flamenco con Una cadena y espada dorada Un paño berde al lado derecho de mano de Bandique de Vara y quarta de ancho y dos y media de largo con su marco negro" (transcrito en Marcus B. Burke y Peter Cherry; *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, ed. Maria L. Gilbert, (Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1997), vol. 1, p. 472).

⁸ "135 Un Rettratto de Un Cuerpo entero de Un Cav^o flamenco mozo Rubio Con Una cadena de oro y la espada Con su guarnizion dorada Vesttido de negro y Con Una Corttina Verde original de Vandique de Dos Varas y dos Terzias de Caida y dos Varas menos quartta de Ancho con marco en trezientos Ducados 3300" (transcrito en Burke et al., *Collections of Paintings in Madrid*, vol. 1, p. 838).

⁹ Cristina Agüero Carnerero, "Carreño de Miranda, asesor artístico del X almirante de Castilla" en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, coords. Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, (Sevilla: Universidad, 2017), pp. 30-45, en esp. 35-37. Por nuestra parte, identificamos muchos retratos de Van Dyck que recalaron en el KHM de Viena como estos dos en la llamada pieza Alta de las Columnas del palacio de Recoletos (Juan María Cruz Yábar, "Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 58, (2018), pp. 67-102, en esp. 83 y 97-98).

¹⁰ "Pieza delante de la alcoba... [201] Dos Pinturas yguales en lienzo de dos varas de alto y vara y media de ancho que en las dos se ven dos niños de mano de van diq en quatro mill Reales cada una 8000" (transcrito en Burke el al., *Collections of Paintings in Madrid*, vol. 1, p. 911).

¹¹ Se sabe que el marqués de Lanzo tuvo, al menos, un hijo.

de 1634 y comienzos de 1635, el pintor flamenco les retrató, pero no hay certeza de ningún tipo de que esto sucediera.

3. La nueva identificación: Juan y Pedro van Vucht, hijos de Jan van Vucht

Hemos de encontrar por tanto a dos hermanos de 10 a 15 años, preferiblemente flamencos y a la vez españoles por ir vestidos con esa moda, que estuvieran en los Países Bajos del sur en los años de 1634 y 1635, y que se sepa por alguna fuente que Van Dyck les retrató. Además, habría que explicar cómo llegó el retrato de uno de los hermanos a propiedad del marqués del Carpio y ambos retratos a la del X almirante de Castilla. Todas estas premisas las reúnen los hermanos Juan Enríquez van Vucht (1619-1658)¹² y Pedro van Vucht (1621-1644)¹³, hijos del mercader flamenco residente en Madrid, Jan van Vucht¹⁴. Éste era conocido hasta ahora solamente por haber donado el famoso *Martirio de san Andrés* de Rubens al hospital de San Andrés de los Flamencos de Madrid, que está hoy en la Fundación Carlos de Amberes (Fig. 3).

Hemos hallado el inventario, tasación y partición de los bienes de Jan van Vucht¹⁵. Éste falleció en Madrid el 8 de mayo de 1639, y el mismo día comenzó a hacerse su inventario de bienes, comenzando por las pinturas. La séptima partida fue "Yten otros dos retratos de los yxos del dicho Joan van Vur (sic)" y al margen se anotó "Tasado a nº 12"¹⁶. Efectivamente, el 10 de julio de 1639 tasaron las pinturas Angelo Nardi y Andrés López Polanco y en el número 12 figura "Dos retratos de los señores, de Van Dich, en veinte ducados cada uno. 0440"¹⁷. Aquí se cumple una de las condiciones que hemos exigido para la identificación, dos retratos documentados de dos hermanos realizados por Van Dyck. No hay que poner en duda la atribución de pintores de renombre como eran Nardi y López Polanco, éste retratista, además.

ser reiterativo con Juan Yáñez.

¹² El nombre, tal como figura en la documentación, no es Juan Enrique como sería normal. Otro tanto sucede en ocasiones con su hermana, que se llamaba doña Isabel Enríquez van Vucht; en el caso de Pedro solo aparece con el Enríquez a partir de 1640. Se sigue la costumbre neerlandesa de añadir al nombre el del padre con el sufijo que indica la relación paterno-filial. Sin embargo, el padre de los tres hermanos era Jan van Vucht, por lo que sus hijos tendrían que haberse llamado en segundo lugar Janszoon o abreviado Jansz., y por tanto Yáñez en castellano, pero prefirieron extrañamente tomar el nombre del abuelo, Hendrick (Hendricksz.), Enríquez en español. En el caso de Juan puede tener la explicación de no querer

¹³ Juan van Vucht era algo mayor en edad, por lo que ha de ser el retrato nº de inv. 484, porque su postura lo sitúa a la izquierda del otro cuadro, cuyo retratado es Pedro van Vucht (nº inv. 485), quien mira hacia su izquierda. También se ve una pequeña diferencia de edad entre ambos en la expresión más resuelta de Juan.

¹⁴ Véase las nuevas noticias biográficas y artísticas sobre Jan Van Vucht y su familia en Juan María Cruz Yábar, "The merchant Jan van Vucht. Biographical facts, his relationship with Rubens, the altarpiece for the Hospital of St. Andrew of the Flemish and his paintings", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, (2024), (en prensa).

¹⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, (en adelante, AHPM), Escribano Bernardo Sánchez de Sagrameña, protocolo 5109, fol. 1-628r. *Partición de los bienes de Jan van Vucht entre sus hijos*, 8 de mayo de 1639 al 4 de julio de 1640.

¹⁶ AHPM, protocolo 5109, fol. 1v.

¹⁷ AHPM, protocolo 5109, fol. 62v.



Fig. 3. Peter Paul Rubens, *Martirio de san Andrés*, 1635. Madrid, Fundación Carlos de Amberes © Fundación Carlos de Amberes.

El 4 de julio de 1640 terminó la partición de bienes entre ambos hermanos y su hermana doña Isabel van Vucht, y los retratos de Van Dyck se adjudicaron, como era lógico, a los retratados; en el cuerpo de bienes figuran sus iniciales ("P. J. 15. –Yten dos retratos de los hijos del dicho Juan van Vucht tasado en quatrocientos y quarenta reales. 140960 maravedís") y así se confirma en las hijuelas de ambos.

No obstante, los hermanos Juan y Pedro sostuvieron un pleito relativo a los dos cuadros contra su hermana pequeña doña Isabel, representada por su marido el contador Gabriel de Urrutia, que finalizó en una escritura de concordia. Con ocasión de la partición de los bienes de su padre se expusieron algunos puntos de desencuentro y uno de ellos tuvo por objeto los dos retratos. En virtud de esa concordia pudieron elegir Urrutia y doña Isabel algunos bienes, entre ellos las dos pinturas. Juan y Pedro protestaron porque, al estar representados en ellos, debían quedárselos. La parte contraria persistía en obtenerlos o al menos que se les dieran copias. Éstas deberían pagarlas los dos hermanos "por estar tasados en mucho menos de lo que valen", prueba de que Nardi y López los habían estimado en un precio muy bajo. Para evitar discusiones Urrutia permitió que se quedaran con los retratos a cambio de darles copias, y si no las dieran podrían quedarse su mujer y él con los lienzos en las cantidades en que estaban tasados. El

contador de Juan y Pedro negaba esta pretensión porque se habían adjudicado los dos retratos a los hermanos en la partición por los contadores de ambas partes, y por eso no debían dar copias a doña Isabel quien, si las quería, debía abonarlas de su bolsillo. Se remitieron a la justicia para que resolviera el conflicto¹⁸.

La siguiente noticia es de 1642. Burke y Cherry publicaron el inventario de ese año de Pedro van Vucht¹⁹, pero confundieron a su hermano Juan con el padre homónimo porque afirmaron que había donado el *Martirio de san Andrés* de Rubens a San Andrés de los Flamencos. En realidad, el documento aclara que el hermano se llamaba Juan Enríquez y no Juan (Jan) como el padre²⁰. Además, las pinturas de Pedro habían sido antes de su padre y las había heredado en 1640. Entre las pinturas tasó el franco-flamenco Jean Duchamp (castellanizado Juan del Campo) el 6 de abril de 1642 "[8] Más otra pintura rretrato entero del dicho Pedro ban Bucht con su marco negro en dos mill rreales 2000". Aunque no anotó el autor, el tasador reconoció la importancia del mismo, como demuestra el aumento exponencial de su valor, nueve veces mayor respecto al que le dieron Nardi y Andrés López tres años antes.

Pedro van Vucht falleció dos años más tarde sin haber tenido hijos y dejando por herederos por iguales partes a su hermano y a su mujer²¹. En 1651, su retrato por Van Dyck estaba en posesión del joven marqués del Carpio (KHM, n.º inv. 485), y en él se especifica que el retratado era flamenco, lo que demuestra conocimiento respecto a su identidad, porque viste a la española. Seguramente Carpio lo adquirió de Juan Enríquez van Vucht, a quien a cambio dejaría una copia, siguiendo el procedimiento propuesto en el pleito de los tres hermanos. Así se explica que, en el inventario de Juan Enríquez de 1658, que hemos hallado, figure: "Dos pinturas de cuerpo entero el uno de don Juan Enrríquez ban Buch y el otro de su hermano don Pedro Enrríquez ban Buch yguales con sus marcos negros"²². El retrato de Juan sería el original (KHM, n.º inv. 484) y el de Pedro la copia mandada hacer por Carpio.

No sabemos si se hizo almoneda de los bienes de Juan Enríquez van Vucht o si su retrato lo heredó su hermana doña Isabel. Sea como fuere, acabó en manos del X almirante de Castilla, quien pudo seguir el modo de proceder de su rival artístico y futuro pariente, el marqués del Carpio, comprando el retrato de Juan Enríquez y dejándole a cambio una copia.

Apoya nuestra afirmación un dibujo del que fue pintor del almirante, Juan Carreño de Miranda, en la Biblioteca Nacional de España, que copia el retrato

¹⁹ Burke et al., Collections of Paintings in Madrid, vol. 1, pp. 365-367.

¹⁸ AHPM, protocolo 5109, fol. 609-611r.

²⁰ Véase también Abigail D. Newman, *Rubens's St. Andrew "de los Flamencos": Altarpiece Enframed by a Spanish-Flemish Community/Altaarstuk omkaderd door een Spaan-Vlaamse gemeenschap*, (Amberes: Rubenshuis/Bai, 2018), p. 52.

²¹ AHPM, Escribano Andrés Calvo Escudero, protocolo 4709, fol. 695-698v, *Testamento de Pedro van Vucht*, 8 de agosto, 1643.

²² AHPM, Escribano Francisco Suárez de Ribera, protocolo 6280, fol. 448-479r., en esp. 449r. *Inventario de bienes de Juan van Vucht*, 7 al 26 de octubre de 1658.

de Juan Enríquez van Vucht hasta ahora considerado como Filippo Francesco d'Este, marqués de Lanzo (n.º inv. DIB/16/40/4, lápiz negro sobre papel amarillento verjurado, 205 x 133 mm); (Fig. 4). Aunque Agüero considera, como es normal, que Carreño copió el retrato en dibujo para que le sirviera de aprendizaje, es más posible que sea preparatorio para la copia que le encargaría el almirante para dar a doña Isabel van Vucht²³.

Al morir el marqués del Carpio en 1687, se hizo inventario de sus bienes madrileños dos años más tarde, y el X almirante debió adquirir entonces el retrato que le faltaba, el de Pedro van Vucht. Ambos cuadros estaban en su inventario a su muerte en 1691, pasaron a su hijo Juan Tomás, XI almirante, y tras su muerte en 1702 los adquirió el archiduque Carlos tres años más tarde con destino a Viena.

Quedaría así resuelto otro de los requisitos que habíamos establecido, la trayectoria de ambos en las diferentes colecciones madrileñas hasta su llegada a Viena, que incluye una copia anónima de uno de ellos y la copia por Carreño del otro²⁴.

Trataremos ahora la fecha de los lienzos y la edad de los retratados. En el inventario de bienes de Jan van Vucht de 1628 e incluido en la partición de bienes de su mujer de 1631²⁵, aquel aún no tenía los retratos de sus hijos, por lo que han de ser posteriores a este último año. Tres años antes, al morir su mujer María Bils²⁶ hacia el 10 de enero de 1628, Jan van Vucht declaró que Juan tenía ocho años, Pedro seis e Isabel 17 meses. La partición no tuvo lugar hasta 1631 a causa de un pleito entre los herederos, y Jan van Vucht volvió a declarar la edad de sus hijos, esta vez que Juan tenía 11 años, Pedro 9 y doña Isabel cuatro años y medio. Las fechas de 1628 y 1631 tienen perfecta correspondencia, y demuestran que Juan nació hacia 1619, Pedro hacia 1621 y doña Isabel hacia 1626. Las edades de los dos primeros son las

_

²³ Se conocen intervenciones de Carreño como copista, y se colige que el dibujo es preparatorio para la copia por tener el mismo formato y ser casi idéntico, a excepción de la cabeza del perro, que está ligeramente más elevada que en Van Dyck.

²⁴ Evidentemente, hay algunos puntos hipotéticos en la trayectoria de ambos cuadros, como la cuestión de las dos copias, la adquisición del retrato de Juan Enríquez van Vucht y luego del de Pedro van Vucht por el X almirante y la confirmación de que los dos cuadros del inventario del almirante de 1691 son los de Viena. Sin embargo, todos los demás hechos documentados afianzan estas propuestas. La denominación de flamenco a Pedro van Vucht en 1651 descarta la opción italiana y documenta que el retrato estaba ya en esa fecha tan temprana en Madrid, y el de su hermano Juan Enríquez también estuvo en Madrid, como demuestra el dibujo de Carreño. Sin embargo, sus retratos guedaron separados durante medio siglo porque el retrato de Juan lo adquirió el almirante y no el marqués. El deseo de doña Isabel de tener copias en 1640 prueba el interés familiar por conservar imagen de sus miembros, aunque no les importaba que fuera a través de copias hechas por grandes pintores. En el caso del marqués del Carpio, no hay que descartar que pidiera su copia a Juan Bautista Martínez del Mazo, como en otras ocasiones. Juan Carreño de Miranda fue pintor del almirante de Castilla, por lo que el dibujo de la BNE, copia de Juan Enríquez van Vucht, puede ser perfectamente encargo de aquel. Se conocen varios cuadros que fueron del marqués del Carpio y luego del X almirante, que además emparentaron en 1671 al contraer matrimonio aquel con Teresa Enríquez de Cabrera, hija de éste. Por último, al menos 75 pinturas del X y el XI almirantes de Castilla pasaron a propiedad del archiduque Carlos, de ahí a las colecciones imperiales y finalmente al KHM de Viena, entre ellas más de una docena de retratos de Van Dyck. Las medidas del inventario de 1691 son ajustadas a las que tienen realmente ambos retratos.

²⁵ AHPM, Escribano Nicolás Gómez, protocolo 5185, fol. 374-520v. *Partición de bienes de María Bils, mujer de Jan van Vucht*, 20 de marzo de 1628 al 6 de mayo de 1631. Citado en Burke et al., *Collections of Paintings in Madrid*, vol. 1, p. 367.

²⁶ Aparece también como Bilst, Blist o Bilche en la documentación.



Fig. 4. Juan Carreño de Miranda, *Juan Enríquez van Vucht*, h. 1658-1670. Madrid, Biblioteca Nacional de España, (n° inv. DIB/16/40/4) ©Biblioteca Nacional.

que proponían De Winkel y Manuth para los retratos del KHM, y por tanto tendrían Juan unos 15 años y Pedro en torno a 13.

Otra cuestión que hemos considerado perentoria es que los dos hermanos hubieran estado en los Países Bajos del sur. Aunque hay que presuponer su estancia porque les retrató Van Dyck, como determinaron Nardi y Andrés López, y se deduce de la altísima valoración que dio Duchamp a los retratos, además en la partición se dice en repetidas veces que residieron en los Países Bajos. Estaban ahí en el momento de la muerte de su padre, porque tuvieron que volver precipitadamente para arreglar las cuestiones de la herencia y hacerse cargo del negocio paterno. Para demostrar su ausencia se insertaron en la partición dos cartas de uno de los hermanos, una sin fechar de despedida a los parientes flamencos –una doña María y su marido- que les habían acogido y a sus amigos, en que dice "Yo y mi hermano", escrita en castellano y neerlandés²⁷. La otra informaba el 9 de mayo de 1639²⁸ de que habían llegado bien a Dunquerque junto con su ayo, el clérigo presbítero Balduino de Nève, y que estaban esperando a poder embarcar en algún navío inglés en dirección a Dover sin peligro, pues España estaba en guerra con

2

²⁷ AHPM, protocolo 5109, fol. 141r.

²⁸ La fecha demuestra que habían recibido noticia de una enfermedad grave de su padre, porque es del día después a su muerte, y que se habían puesto en marcha de forma precipitada.

Francia²⁹. El 15 de junio se aceptó por parte de la justicia que Gabriel de Urrutia custodiara los bienes de Jan van Vucht "por estar aussentes y fuera destos reynos en los estados de Flandes Juan Henrríquez y Pedro ban Bucht, hermanos de la dicha mi mujer y herederos del dicho Juan ban Bucht, mi suegro, no se puede tratar de la administración y cobranzas de todos los bienes y efectos que quedaron por fin y muerte del dicho mi suegro"³⁰. Ese mismo día los albaceas de Van Vucht declararon que "Juan y Pedro ban Bur, sus hijos y herederos mejorados, a quien toca la mayor parte de su acienda, están ausentes y de próximo se a tenido aviso que vienen de los estados de Flandes"³¹. Efectivamente, el 20 de junio ya estaban en Madrid, porque se nombró curador para ellos por ser menores de edad³².

No obstante, esto sitúa a Juan y Pedro van Vucht en Flandes³³ únicamente en 1639, pero no sabemos cuánto tiempo llevaban residiendo ahí. Una vez más, la documentación aclara esta cuestión. En una de las dudas planteadas para la partición se declaró que "Los dichos Juan Enrríquez y Pedro van Vucht tenían de sus lexítimas maternas cinco mil y tantos reales de renta a razón de cinco por ciento, y el dicho Juan ban Bucht, su padre, les ynvió a Flandes, donde estuvieron ocho años, y en este tiempo gastó con ellos más de seis mil ducados de plata en sus estudios, alimentos y vestidos, como parece por sus libros"34. La declaración informa de que Juan y Pedro fueron a los Países Bajos en 1631 enviados por su padre para estudiar y de paso conocer sus orígenes flamencos de primera mano, y ahí estuvieron nada menos que ocho años. Hay noticia de que estudiaron en el colegio jesuita de Amberes³⁵, ciudad donde su padre tenía parientes y negocios y, por tanto, pudieron ser retratados por Van Dyck en la primavera de 1634. Jan van Vucht era un acaudalado mercader que tenía dinero para poder encargar y pagar dos retratos de cuerpo entero de sus hijos a pesar de los altísimos precios del pintor. Una vez terminados, el padre, que había viajado a los Países Bajos en 1635, se los llevó de vuelta a Madrid, donde disponía así de una imagen actualizada de sus hijos ausentes.

Las primeras noticias que conocemos de Jan van Vucht en Madrid son de 1617, por lo que sus tres hijos nacieron en la Villa y Corte. Tenían por tanto padre y madre neerlandeses³⁶ pero a la vez eran naturales de Madrid. Esto explica que quisieran ser representados por Van Dyck a la española, hasta el punto de que el pintor pintó primero el cuello de Juan en forma de valona, como ha demostrado la radiografía, pero lo cambió a golilla seguramente por exigencia del retratado. La presencia de las espadas y cadenas de oro se ha

²⁹ AHPM, protocolo 5109, fol. 141v.

³⁰ AHPM, protocolo 5109, fol. 139-139v.

³¹ AHPM, protocolo 5109, fol. 140r.

 $^{^{\}rm 32}$ AHPM, protocolo 5109, fol. 145r.

³³ Denominación genérica que se daba en España en la época para los Países Bajos del sur.

³⁴ AHPM, protocolo 5109, fol. 208v-209r. Además, en 1658 en el inventario de Juan consta "Otro legajillo de lo que gastaron los hijos de Juan ban Buch en Flandes en tiempo del dicho su padre" (A.H.P.M., protocolo 6280, fol. 464v).

³⁵ Abigail D. Newman, Rubens's St. Andrew "de los Flamencos": Altarpiece Enframed by a Spanish-Flemish Community/Altaarstuk omkaderd door een Spaan-Vlaamse gemeenschap, p. 52.

³⁶ Jan van Vucht nació en la villa de Helmond, en Brabante septentrional (actualmente Países Bajos), y su mujer María Bils en Amberes (Newman, Rubens's *St. Andrew "de los Flamencos"*, p. 27).

querido explicar cómo indicativas de nobleza, pero en la época cualquiera podía portar espadas y joyas, y la sociedad neerlandesa podía retratarse con ellas con mayor motivo, porque tenía una potente burguesía nacida del comercio y orgullosa de su condición. Por su parte, en España los estudiantes eran tenidos en gran consideración. La mejor muestra es el inventario de bienes de Jan van Vucht y los de sus propios hijos, en los que hay varias espadas, algunas valiosas como unas de Joanes, Francisco Ruiz y una hoja de Tomás de Ayala, así como una decena de cadenas de oro. Naturalmente figuran también trajes de gran riqueza como los que visten los retratados, y no todos estos bienes estarían destinados al comercio, sino que también los habría de uso personal.

En conclusión, muy probablemente estamos ante dos hermanos, Juan y Pedro van Vucht, nacidos en 1619 y 1621, madrileños y neerlandeses, que estudiaron en Amberes entre 1631 y 1639, año en que se documentan sus retratos por Van Dyck en la partición de bienes de su padre Jan van Vucht, que también encargó pinturas a Rubens y otros reputados maestros flamencos. Cada hermano heredó su retrato y Juan Enríquez se quedó con el de Pedro al morir éste en 1644. Lo vendió antes de 1651 al marqués del Carpio, obteniendo una copia a cambio. Al fallecer en 1658, su propio retrato se vendería en almoneda o pasaría a poder de su hermana doña Isabel. De una forma u otra llegó, también en Madrid, a poder del X almirante de Castilla, quien encargó una copia a su pintor Carreño de Miranda para doña Isabel. Tras morir el marqués del Carpio, el almirante conseguió el retrato de Pedro y tenía ambos a su muerte en 1691. Su hijo el XI almirante heredó ambos lienzos, se los llevó en 1702 a Lisboa y tras su muerte en 1705 los adquirió el archidugue Carlos de Austria, quien los hizo transportar a Viena y así recalaron en las colecciones imperiales y finalmente en el KHM. Todos estos datos parecen suficientes para asegurar la nueva identificación de los retratados.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos (AHPM)

Escribano Nicolás Gómez, protocolo 5185, fol. 374-520v. *Partición de bienes de María Bils, mujer de Jan van Vucht*, 20 de marzo de 1628 al 6 de mayo de 1631.

Escribano Bernardo Sánchez de Sagrameña, protocolo 5109, fol. 1-628r. *Partición de los bienes de Jan van Vucht entre sus hijos*, 8 de mayo de 1639 al 4 de julio de 1640.

Escribano Andrés Calvo Escudero, protocolo 4709, fol. 695-698v, *Testamento de Pedro van Vucht*, 8 de agosto, 1643.

Escribano Francisco Suárez de Ribera, protocolo 6280, fol. 448-479r. *Inventario de bienes de Juan van Vucht*, 7 al 26 de octubre de 1658.

Bibliografía:

Aedo 1635: Diego de Aedo y Gallart, *Viaje del infante cardenal don Fernando de Austria...*, (Madrid: 1635).

Agüero 2017: Cristina Agüero Carnerero, "Carreño de Miranda, asesor artístico del X almirante de Castilla" en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, coords. Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, (Sevilla: Universidad, 2017), pp. 30-45.

Burke y Cherry 1997: Marcus B. Burke y Peter Cherry; *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, ed. María L. Gilbert, (Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1997).

Cruz Yábar 2018: Juan María Cruz Yábar, "Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 58, (2018), pp. 67-102.

Cruz Yábar 2024: Juan María Cruz Yábar, "The merchant Jan van Vucht. Biographical facts, his relationship with Rubens, the altarpiece for the Hospital of St. Andrew of the Flemish and his paintings", Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, (2024).

Díaz Padrón 2012: Matías Diaz Padrón (con la colaboración de Jahel Sanzsalazar y Ana Diéguez Rodríguez), *Van Dyck en España* (Madrid: Editorial Prensa Ibérica, 2012).

Von Mechel 1783: Christian von Mechel, Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, (Viena: 1783).

Newman 2018: Abigail D. Newman, *Rubens's St. Andrew "de los Flamencos":* Altarpiece Enframed by a Spanish-Flemish Community/Altaarstuk omkaderd door een Spaan-Vlaamse gemeenschap, (Amberes: Rubenshuis/Bai, 2018).

De Winkel y Manuth 2000: Marieke de Winkel y Volker Manuth, "Los Meninos' by Van Dyck?: new identifications and dates for the 'Palatine princes' in Vienna", *Burlington Magazine*, 142, 1164, (marzo 2000), pp. 147-156.

Recibido: 29/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

Peter van Lint en España: el grabado de Jan Meyssens (1649) como fuente para Lázaro Díaz del Valle (1656-1659)

Peter van Lint in Spain: Jan Meyssens's Engraving (1649) as a Source for Lázaro Díaz del Valle (1656-1659)

María Sirga de la Pisa Carrión¹

Universidad CEU-San Pablo

Resumen: Estudio de la serie de grabados de artistas flamencos publicada por de Jan Meyssens, en Amberes, en 1649, utilizada como fuente por Lázaro Díaz del Valle en su manuscrito *Origen e Ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo...* en 1656-1659. Se analizan los criterios de selección y el objetivo de destacar aquellos artistas caballeros y su paralelo con Diego Velázquez. En concreto, destaca la referencia a Peter van Lint dada a conocer por Díaz Padrón, y la difusión de la obra de Meyssens fuera de Flandes y con anterioridad a su inclusión en *Het Gulden Cabinet* de Cornelis de Bie en 1661-1662. Para ello, se examinan dos series, en La Haya, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) y en Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet.

Palabras clave: Díaz del Valle; Peter van Lint; Jan Meyssens; Cornelis de Bie; fuentes historiográficas; siglo XVII.

Abstract: Study of the series of engravings by Flemish artists published by de Jan Meyssens in Antwerp in 1649, used as a source by Lázaro Díaz del Valle in his manuscript *Origen e Ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo...* in 1656-1659. The selection criteria and the aim of highlighting those gentlemen artists and their parallels with Diego Velázquez are analysed. In particular, it highlights the reference to Peter van Lint made known by Díaz Padrón, and the dissemination of Meyssens's work outside Flanders and prior to his inclusion in Cornelis de Bie's *Het Gulden Cabinet* in 1661-1662. For this purpose, two series are examined, in The Hague, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) and in Antwerp, Plantin-Moretus Prentenkabinet Museum.

¹ http://orcid.org/0000-0002-8642-233X

Keywords: Díaz del Valle; Peter van Lint; Jan Meyssens; Cornelis de Bie; Historiographic Sources; 17th century



n 1978, Díaz Padrón sacaba a la luz, a modo de trabajo inicial, la obra en España de Peter van Lint (1609-1690)², un "pintor olvidado", presentando "lo que había podido rastrearse" de su producción³. Presentaba un grupo de pinturas que componían

claramente un corpus destacado y constataban la presencia en nuestro país de este prolífico pintor flamenco. También recogía referencias a pinturas en inventarios de colecciones en Sevilla, ventas en París, Berlín, Madrid, así como recopilaba las mencionadas en los documentos de exportación de las familias Musson y Forchondt entre los años 1667-16744, apuntando la probable ubicación en España de estas pinturas y abriendo el camino a la investigación. En este conjunto, Díaz Padrón, analizaba los principales rasgos formales de Peter van Lint, cuyo estilo, ajeno al de Peter Paul Rubens, definía como admirador de la escuela boloñesa, especialmente del arte de Guercino, con cuya obra tomaría conocimiento directo en su estancia en Italia. Esta presencia clásica impregnará su obra para siempre, causando atribuciones erróneas a maestros españoles⁵, italianos o de Lieja, afirmaba Díaz Padrón, una situación que junto a la colaboración con otros maestros y una producción que puede presentar "un marcado carácter industrial" había oscurecido la personalidad propia de van Lint. Estas noticias, concluía Díaz Padrón, "son aún escasas" por lo que "es de esperar algún día una monografía digna de su arte"6.

Esta llegó a la luz en 2018⁷, en forma de tesis doctoral, dirigida por el Dr. Arnout Balis (a sugerencia de Díaz Padrón) y el Dr. Jesús Cantera, y cuyos resultados pude compartir con él y la Dra. Ana Dieguez. Sin duda, el artículo de 1978 fue la base sobre la que construir, unido a las anteriores y siguientes publicaciones en las que Díaz Padrón⁸, en numerosas ocasiones junto a Aída

-

² En el presente trabajo se utilizará la forma flamenca Peter y únicamente en las fuentes se citará el nombre en sus diferentes expresiones en francés Pierre o en español Pedro como transcripción directa.

³ Matías Díaz Padrón, "La obra de Pierre van Lint en España", Goya, 145, (1978), p. 2.

⁴ Jan Denuce, *Na Peter Pauwel Rubens: documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw van Matthijs Musson*, Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst, (Amberes: De Sikkel, 1949). ⁵ Como Murillo, relación estilística que estudiará años más tarde Díaz Padrón y Padrón Mérida. Matías Díaz Padrón, Aída Padrón Mérida, "Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo", *Goya*, (1982), pp. 59-67.

⁶ Díaz Padrón, "La obra", p. 3.

⁷ Sirga de la Pisa, *Peter van Lint: un caso problemático en la pintura flamenca del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2018).

⁸ Matías Díaz Padrón, "Dos lienzos de Jesús y los niños de Pieter van Lint", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, BSAA, LXXIX, (2013), pp. 151-156; Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el museo del Prado. Catálogo Razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, (Barcelona-Madrid: Prensa Ibérica-Museo del Prado, 1995); Matías Díaz Padrón, "Nuevas pinturas de satélites de Rubens inéditas o mal atribuidas, en colecciones españolas y extranjeras: Van Lint, Van Herp, Thomas Villeboirts Bosschaert y Van Balen", *Archivo Español de Arte*, 241, LXI (1988), pp. 1-12; Matías Díaz Padrón, "Un lienzo de Pierre van Lint atribuido a P. de Laer en Londres", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 52, (1986), pp. 479-481; Matías Díaz Padrón, "Pierre van Lint", en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges: 1500-1700*, vol. 2 (Bruselas: Europalia 85-Palacio de Bellas Artes, 1985), pp. 557-558; Matías Díaz Padrón, "Una serie inédita de la vida de Jesús y la Virgen de Pierre van Lint en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 224, (1983), pp. 400-405; *Pedro Pablo Rubens: (1577-1640): exposición homenaje*,

Padrón Mérida⁹, perpetuó su interés por van Lint a lo largo de su vida. A ambos profesores dedico estas líneas.

La figura de Peter van Lint merecía este trabajo monográfico, basado en la realización de un catálogo razonado como fundamento, y que ha dado como resultado un conjunto de cincuenta y siete obras firmadas y fechadas (pintura, dibujo y grabado), ciento cincuenta y cinco pinturas, treinta dibujos, trece grabados, cinco tapices y veinticinco pinturas de taller. Además de varias copias de mano de otros autores. Se confirmaban el diagnóstico estilístico inicial de Díaz Padrón y su intuición en cuanto al variado tipo de producción del longevo y activo pintor.

Por otra parte, en su artículo de 1978, Díaz Padrón daba a conocer la principal fuente en español sobre Peter van Lint¹⁰: el manuscrito del leonés Lázaro Díaz del Valle (1606- Madrid 1669)11. Conservado en la biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), presenta una encuadernación en piel del siglo XVIII, lleva por título Valle-Varones ilustres y el ex-libris del duque de Híjar, y consta de 225 folios, todos numerados posteriormente con lápiz rojo12. Aunque nunca llegó a publicarse, este tratado recopilatorio de vidas de artistas es, sin duda, una de las obras más ambiciosas del siglo XVII español, ya que reúne mil trescientos artistas a la manera del mismo Vasari, es decir, las vidas de "estos ilustres varones...de sus naturalezas y manera de pintar, los premios que alcanzaron por sus famosas obras y estudiosos trabajos y destacar el noble y real origen del arte", en un intento de trazar la historia de la pintura desde la Antigüedad clásica. Para ello, utiliza las fuentes más relevantes italianas, flamencas o españolas y significativamente añade otras, hasta ahora no identificadas como Jan Meyssens (Amberes, 1612-1670), en cuya figura vamos a profundizar.

A su vez, el manuscrito fue posteriormente utilizado por Antonio Palomino y Ceán Bermúdez, Cruzada Villaamil¹³, así como Juan L. Castrillón¹⁴ o Elías

_

comis. Matías Díaz Padrón, (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978); Matías Díaz Padrón, *Catálogo de la Escuela flamenca del siglo XVII*, (Madrid: Museo del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975); Matías Díaz Padrón, "Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVII fuera de España", *Archivo Español de Arte,* 164 XLI (1968), pp. 237-243.

⁹ Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida, Rubens y su siglo (México: Museo Nacional de San Carlos, 1998); Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida, Rubens e il suo Secolo, (Ferrara: Palazzo Dei Diamanti, 1999); Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida, "Pierre van Lint", en Fundación Carlos de Amberes 1594-1989, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1989), pp. 77-78; Matías Díaz Padrón y Aída Padrón Mérida, "Nuevas pinturas de Pierre", pp. 59-67.

¹⁰ Solo mencionado en Sánchez Cantón. F. J. Sánchez-Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, t. II, (Madrid: [imprenta Clásica Española], 1933), p. 362.

Díaz Padrón, "La obra", p. 2.
 Lázaro Díaz del Valle, Memoria de algunos hombres excelentes que a havido en España en las artes del dibujo, sacada de un manu scripto, 1659. Conservado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC (en adelante BTNT-CSIC), Madrid, (310 x 210 mm), Manuscrito, sign. RESC/951.

⁽En web: http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000731508/, consultada: 23 de febrero 2024)

¹³ Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, (Madrid, 1885), n. 294.

¹⁴ Juan L. Castrillón, "Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 12, (junio 1888), pp. 472-479.

Tormo¹⁵. En 1933, Francisco Javier Sánchez Cantón publica parte del manuscrito que califica como "lo que pueda interesar" y resume la información sobre su procedencia, copias e historiadores que lo utilizaron¹⁶. Díaz Padrón da a conocer esta fuente para el estudio de Peter van Lint en España¹⁷. Los últimos trabajos publicados han colocado a Díaz del Valle en el lugar que le corresponde en la historiografía española, aunque no incluyen el estudio sobre la figura de Peter van Lint y de Jan Meyssens¹⁸.

1. Los *Barones insignes en la Pintura* (ff. 107r - 112v) de Lázaro Díaz del Valle y los grabados de Jan Meyssens

Entre los folios 107r y 112v Díaz del Valle desarrolla un nuevo apartado, que comienza con su pequeño título escrito en el margen superior izquierdo, *Barones insignes en la pintura*, claramente diferenciado del folio anterior que concluye con los pintores italianos. Está incluido dentro del título "Origen/Ilustración del nobilisimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con un epilogo y nomenclatura de sus mas ilustres mas insignes y mas afamados Profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los Mayores Principes del orbe y juntamente se da Razon de los Principes que han excitado el pintar", dirigida al rey Felipe IV "por mano del muy noble y honrado cavallero Diego Velázquez" y firma en el año de 1656. El primer folio (fol. 107r) recoge la semblanza de "Pedro" [sic] van Lint:

"Po van Lint. Pintor insigne nacio año 1609./ Pinto en grande y en pequeño historias divinas/ y profanas. Sirbio de Pintor al Cardenal Guenafio/ Dean y obispo de Ostia por espacio de siete/ años y a otros Grandes señores, pintó al al olio/ y al temple como se vee en la capilla de Sta. Cruz/ en la iglesia de Nra. Sa del Populo en Roma, hizo tres tablas para el Altar Mayor de Ostia/ y sirve al presente con las obras al Rey de Dina/marca començo su estilo año 1619 en Amberes/ donde nacio y Reside al presente. [sic]"19

¹⁵ Elías Tormo, *Antonio de Pereda, la vida del artista*, (Madrid, 1916).

¹⁶ Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias*, pp. 323-408.

 $^{^{17}}$ Díaz Padrón, "Pierre van Lint", p. 2.

¹⁸ David García López, "Dibujo y divina poesía" Lázaro Díaz del Valle, cronista real, genealogista y dibujante al servicio de Felipe IV", Goya, 333, (2010), pp. 308-319; David García López, Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España, (Madrid: Fundación Universitaria Española 2008); José Riello Velasco, "Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle", Anales de Historia del Arte, 17, (2007), pp. 179-192; Riello Velasco, "Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle", en XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, (Las Palmas de Gran Canaria, 2006), pp. 483-489; José Riello Velasco, "Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y el dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura", Anales de Historia del Arte, (2005), pp. 179-195; José Riello Velasco, "Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta. Datos documentales sobre su biografía", De Arte, (2004), pp. 105-132; José Riello Velasco, "Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura", Goya, 298, (2004), pp. 37-44; Karin Hellwig, "De pintor a noble caballero", Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, 20-21, (2007-2008), pp. 85-112; Karin Hellwig, La literatura artística española en el siglo XVII, (Madrid, 1999), pp. 55-118; Karin Hellwig, "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", Archivo Español de Arte, (1994), pp. 27-41; Francisco Calvo Serraller, Teoría de la Pintura del Siglo de Oro, (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 461-478.
¹⁹ BTNT-CSIC, Lázaro Díaz del Valle, Memoria, 1656-1659, f. 107r.



Fig. 1. Peter de Iode siguiendo a Peter van Lint, Autorretrato de Peter van Lint, en Image de divers homes d'esprit sublime..., 1649. Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet. © Plantin-Moretus Prentenkabinet.

Por primera vez se identifica la fuente de información de Díaz del Valle, que toma este texto directamente de la obra en grabado de Jan Meyssens (Bruselas, 1612-1670) escrita en francés, al pie del autorretrato del artista (Fig. 1) y al que también incluye en su trabajo.

"Pierre van Lint. Travaille en grand et en petit aux portraitures, en Histoires tant Spirituelles que profanes. Il a servi de Peintre au Cardinal Gevasius, Doÿen et Eveque d'Ostie, par l'espace de sept ans, comme aussÿ a d'autres grands Seigneurs. Il peinct a l'huile et a la détrempe, selon qu'il a faict en la Chapelle de Sainte Croix en l'Eglise de la Madona del Popolo a Rome. Il at aussy fait trois tables d'autel a Ostie. Il sert a present de ses pieces le Roy de Dannemarc. Il naquit l'an 1609. Commença son stil l'an 1619. en Anvers, lieu de sa naissance, ou il reside a present/ P. van Lint pinx. P. de Iode Sculpsit. Ioannes Meÿssens exc. [sic]"²⁰

De esta manera, Díaz del Valle integra en su propia obra, la biografía de Peter van Lint junto a una relación de 59 hombres destacados en el arte, la mayor parte flamencos y holandeses, pero también italianos, franceses y alemanes. Los folios, organizados en párrafos diferenciados, donde tras el

²⁰ Amberes, Museum Plantin-Moretus Prentenkabinet, PK.OPB.0091. fol. 56.

nombre sique un texto en español, que recoge la vida y obra de cada hombre ilustre, la fecha y lugar de nacimiento, obras más importantes y las especialidades en las que destacaron, así como los reyes, príncipes o grandes señores para los que trabajaron. Díaz del Valle destaca aquellos que tenían privilegios o les había sido otorgada alguna dignidad y presenta la siguiente selección de artistas:

Fol. 107r: Leonardo Bramer/ Po van Lint/ Ioan Cossiers/ Adrian van Venne.

Fol. 107v: Iaques Callot/ Iacobo Matham/ Buenaventura Peeters/ Gonzalo Coques/ David Teniers.

Fol. 108r: Fran Wouters/ Leo van Heil/ Po Pablo Rubens/David Rickaert/ Gerardo Honthorst.

Fol. 108v: Po de Iode/ Fco. Padoanino/ Balthasar Gerbier/ Hernan Saftleven/ Abraham van Diepenbeck.

Fol. 109r: Steffano della Belle/ Adrian van Nieulant/ David Beck/ Abraham Bloemaert/ Adam van Oort/ Adam Villaerts/ Roelant Savery.

Fol. 109v: David Balli/ Cornelio Poelenburgh/ Po de Iode/ Cornelio Janssens/ Guillermo de Nieulant/ Guido Rheno.

Fol. 110r: Henrique vander Borcht/ Wenceslao Hollar/ Antonio van Dyck/ Jacques de Arthois/ Nicolas de Helst.

Fol. 110v: Adrian van Utrecht/ Octavio van Veen/ Gerardo Seghers/ Iaques Iordan

Fol. 111r: Gaspar de Crayer/ In Baptista van Heyl/ Daniel van Heyl/ Thomas Willeboirts Bossahert/ Ian Bylert/ Daniel Seghers.

Fol. 111v: Adam Elsheimer/ Francisco Sniders/ Henrique vander Borcht.

Fol. 112r: Nicolas Knupeer/ Ioan Vanbronchorst/ Erasmo Quellinio/ Ioan Bambalen/ Iacobo Bachero/ Iacobo van Es/ Ioan Borth.

Fol. 112v: In Guillermo Baur/ Ioan Meyssens" (sic).

A lo largo de estos folios, Díaz del Valle sigue fielmente la obra de Jan Meyssens (Fig. 2), publicada en 1649²¹ con el título *Image/ de divers/* hommes desprit/ sublime/ que par leur art et science/ deburovent vivre eternellement/ et des quels/ la louange et renommée/ faict estonner/ le monde, como se ilustra en el grabado de portada²², donde se recoge su autoría, la fecha y el lugar de edición, "A Anvers/ mis en lumiere par/ Iean

deberían vivir eternamente y de los cuales, la alabanza y renombre hacen asombrar al mundo].

²¹ J. F. van Someren, Beschrijvende catalogus van Gegraveerde Catalogus van Portretten van Nederlanders, vol. 1, (Amsterdam, 1888-1890), pp. 199-202; F. J. Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, XIV, (Amsterdam: M. Hertzberger, 1956), p. 27; H. J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis un Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (Hildesheim-Zurich-Nueva York: Olms, 1984), pp. 157-163; Jochen Becker, "XVII. Historiography", en The Dictionary of Art, ed. Jane Turner, t. 22, (New York: Grove Dictionaries, 1996), pp. 909-910. ²² Traducción libre de la autora: [Imagen de diversos hombres de espíritu sublime que por su arte y ciencia



Fig. 2. Jan Meyssens, *Autorretrato*, en *Image de divers homes d'esprit sublime...*, 1649, Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet. © Plantin-Moretus Prentenkabinet.

Meyssens peinctre/ et vendeur de lart au Cammestraet l'an MDCXLIX" (Fig. 3). Esta fecha es una referencia principal. Consta de una serie de retratos de pintores, jóvenes y antiguos, y también marchantes, grabadores, incluso un "astrologus et mathematicus" como Nicholas Bruiyant, muchos de ellos contemporáneos del propio autor. Todas las planchas están concebidas de igual manera, compuestas por una parte superior con el retrato de medio cuerpo y en la parte inferior, un pequeño texto biográfico, que traduce Díaz del Valle.

Sin embargo, existen varias versiones de la obra de Meyssens en las bibliotecas europeas, donde los grabados, encuadernados a modo de álbum o libro, reúnen alrededor de setenta y cuatro imágenes, con distintas recopilaciones de artistas, que varían en número e identidades²³. Esta situación ha puesto en duda sobre si en alguna ocasión Meyssens publicó su obra de forma original y en qué forma ²⁴. Por lo tanto, que un ejemplar de la

²³ En el presente trabajo se han utilizado las versiones de La Haya, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (sign. 1PREC/27F16) y Amberes, Museum Plantin Moretus Prentenkabinet (PK.OPB.0091).
²⁴ Carl Van De Velde, Prisca Valkeneers, *The Birth of Rubens*, (Gante-Kortrijk: Snoeck-Centrum Rubenianum VZW, 2013), pp. 18-26. En la nota 36 recogen las versiones de Amsterdam, Rijksmuseum, Bruselas, Koninklijke Bibliotheek, Bruselas, Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Dresde, Sächsiscshe Landesbibliothek, París, Bibliothèque National, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, además de las citadas en la nota 22. En cualquier caso, al tratarse de colecciones de grabados no existirían versiones cerradas, sino que podían encuadernarse de diferentes maneras.



Fig. 3. Jan Meyssens, *Portada, Image de divers homes d'esprit sublime...*, 1649, Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet. © Plantin-Moretus Prentenkabinet.

obra de Meyssens llegara a las manos de Díaz del Valle, en torno a 1656-1659, en Madrid, confirma la difusión de la obra de Meyssens por sí misma, tan sólo siete años después de su publicación. El español la reconoce como libro (f.112v) y nos da idea sobre cómo era el libro-álbum en estas fechas, su estructura y artistas recopilados.

Pero Díaz del Valle no copia esta obra entera, sino que sólo seleccionó a 59 (de entre los probablemente alrededor de 74) hombres insignes para incluir en el manuscrito en el que trabajaba, y en algunos casos añade comentarios sobre la imagen que veía. Especialmente, destaca al propio autor, Jan Meyssens, en el último párrafo (fol. 112v) (Fig. 2). En este caso no traduce el texto del grabado, sino que describe al autor como pintor y curioso artífice, calificando su obra como libro.

"Inº Meyssens, Pintor. Este curioso artífice saco a luz/ en un libro de estampas los retratos de diferentes varones de espíritu sublime que en su tiempo florecieron/ en los Países de Flandes imprimió dicho libro de/ Retratos muy al natural con sus elogios en lengua/ francesa en Amberes en 1649 y se le dedicó/ a Monseñor Michel Le Blon Agente por la Reina y Corona de Suecia de su Majestad Reina de Bretaña [sic]" (fol. 112v).

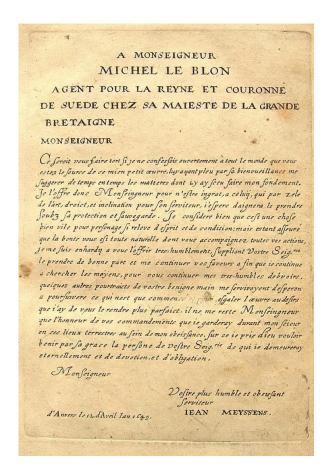


Fig. 4. Jan Meyssens, *Dedicatoria a Michel Le Blon, Image de divers homes d'esprit sublime...*, 1649, Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet. © Plantin-Moretus Prentenkabinet.

El texto original del grabado, con el autorretrato de Jan Meyssens, grabado por su hijo Cornelis, es el siguiente (Fig. 2):

"Iean Meyssens/ Peinctre natif de Bruxelles, l'an 1612. le 17. de May, tient a present sa residence/ en la ville d'Anvers, ou pardessus l'exercise du pinceu particulier en pourtraits,/ il fait profession de vendre des printes, en la cognoissance desquetes il est singulierent verse/ Ioan Meyssens pinxit. Cornelis Meyssens sculp. [sic]" ²⁵.

Es el único caso en el que, Díaz del Valle no traduce el texto de Meyssens, sino que explica de quien se trata, así como destaca la dedicatoria de Meyssens a su fuente de información, el agente Michel Le Blon (Frankfurt am Main 1587-Amsterdam 1656).

como profesión la venta de grabados en el conocimiento de los cuales es singularmente versado].

²⁵ Traducción libre del autor: [Iean Meyssens pintor nativo de Bruselas, año 1612, el 17 de mayo. Tiene su residencia al presente en la villa de Amberes, donde ejercita el pincel, en particular en retratos. Tiene



Fig. 5. Theodor Matham según Antoon van Dyck, *Retrato de Michel Le Blon*. Biblioteca Nacional de España © Creative Commons licence (CC BY-NC-SA 4.0).

2. El álbum de La Haya como referencia

Siguiendo la hipótesis de cómo sería el libro que Díaz del Valle pudo haber utilizado, se encuentra el ejemplar del álbum de Jan Meyssens en el *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, RKD, en La Haya²⁶. Consta de 75 folios, con portada, dedicatoria y setenta y cuatro retratos²⁷. Tal y como recoge el español, destaca la dedicatoria (Fig. 4), a folio completo (fol. 2) en la que Jan Meyssens, escribe un largo agradecimiento a su principal fuente de información, el grabador Michel le Blon (Fig. 5)²⁸, agente de Suecia en Inglaterra, al que alaba extensamente sus aportaciones, agradeciendo profusamente su ayuda, y se dirige a él directamente implorando su ayuda para continuar con otros retratos (Fig. 4):

"Michel Le Blon/ agent pour la Reyne et couronné/ de Suede chez sa maieste de la Grande/ Bretaigne / Monsigneur/ Ce seroi vous faire tort si je ne confessois ouvertement á tout le monde que vous/ estez le source de ce mien petit ouvre, luy ayant pleu par sa bievueillance me/ suggerer de temps en temps les

_

²⁶ La Haya, RKD, procede del Koninklijk Kabinet van schilderijen Maurithuis (En web: http://www.rkd.nl/nl/explore/library/record?query=Image%2Bde%2Bdivers%2Bhommes&start=0, consultada: 23 de febrero 2024)

²⁷ Tiene la particularidad de que en el folio 72v hay cortado y pegado otro retrato de Hermann Saftleven.
²⁸ W. K. Zülch en *Thieme-Becker*, t. XXII, (1928), p. 504. En esta última, cita la influencia de los Sadeler, y le ubica en 1610 en Amsterdam y en 1627 en Venecia, desde donde va a Roma con Joachim von Sandrart. Permanece varios años en Inglaterra como agente de Cristina de Suecia. Su retrato fue pintado por Van Dyck y grabado por Theodor Matham.

matieres dont i y ay sceu faire mon fondement./ Je l'offre donc Monseigneur pour n'estre ingrat...

... et me continuer vos faveurs a fin que ie continue/ a chercher le moÿens, pour vous continuer mes très-humbles debvoirs/ quelques autres pourtraicts de vostre benigne main me serviroyent [sic]" (fol. 2)²⁹.

Jan Meyssens firma de nuevo esta dedicatoria "Vostre plus humble et obeissant serviteur IEAN MEYYSSENS d'Anvers, le 12 d'Avril l'an 1649" (fol. 2). Y a continuación (f. 3), comienza el primer retrato grabado dedicado a Rafael de Sanzio y los siguientes en el orden indicado:

Raphael de Urbin (fol. 3), Guido Rhenus (fol. 4), Petrus Paulus Rubens (fol. 5), Gerard Honthorst (fol. 6), Iacques Jordaens (fol. 7), Daniel Segers (fol. 8), Anthoine van Dyck (fol. 9), Gerard Seghers (fol. 10), Davit Beck (fol. 11), Thomas Willeboirts Bossaert (fol. 12), François Wouters (fol. 13), Gonzalo Coques (fol. 14), Adriaen van Venne (fol. 15), Iean Guillaume Baur (fol. 16), Iacop Backer (fol 17), Octavio van Veen (fol. 18), Leo van Heil (fol. 19), Iean Baptiste van Heil (fol. 20), Daniel van Heil (fol. 21), Henry van der Borcht, padre (fol. 22)³⁰, Henry van der Borcht, hijo (fol. 23)³¹, David Teniers (fol. 24), Iean van Brockhorst (fol. 25), Gaspar de Crayer (fol. 26), Abraham van Diepenbeke (fol. 27), Adrian van Nieulant (fol. 28), Nicolas Knupfer (fol. 29), Leonard Bramer (fol. 30), Adam Elsheimer (fol. 31), Guillaume de Nieulant (fol. 32), Erasmus Quellinus (fol. 33), Cornelius Janssens (fol. 34), Adrian van Utrecht (fol. 35), Adam van Oort (fol. 36), Iean Both (fol. 37), Balthasar Gerbier (fol. 38), Roelant Savery (fol. 39), "Pierre" [sic] van Lint (fol. 40), Françoys Snyders (fol. 41), Bonaventura Peeters (fol. 42), Nicolas de Helt Stocade (fol. 43), Iean Bylert (fol 44), Abraham Bloemaert (fol. 45), Iacobus van Es (fol. 46), David Rickaert (fol. 47), David Ballii (fol. 48), Adam Willaerts (fol. 49), Ioannes van Balen (fol. 50), Cornelio van Poelenburgh (fol. 51), Francisco Padoanino (fol. 52), Ioannes Cossiers (fol. 53), Henry de Keyser (fol. 54), Corneille Danckerts de Ry (fol. 55), Simon Bosboom (fol. 56), Raphael Sadeler (fol. 57), Aegidius Sadeler (fol. 58), Iean Sadeler (fol. 59), Paulus du Pont (fol. 60), Steffano de la Belle (fol. 61), Petrus de Iode, padre (fol. 62), Petrus de Iode, hijo, (fol. 63), Jacques Callot (fol. 64), Cornile Cort³² (fol. 65), Iacobus Matham (fol. 66), Wenceslao Hollar (fol. 67), Theodor Corenhert (fol. 68), Henricus Hondius (fol. 69), Nicolaus Bruyant³³ (fol. 70),

²⁹ La Haya, RKD, Meyssens, *Image de divers hommes desprit*, fol. 2. Traducción libre de la autora ["si no le confieso a todo el mundo que ha sido usted la fuente de esta, mi pequeña obra...sugiriendo de tiempo en tiempo las materias sobre las que yo he hecho mi fundamento. Se lo ofrezco pues, Señor para no ser ingrato...y que continuen sus favores para que yo prosiga mi búsqueda de medios y continuar mis humildes deberes con algunos otros retratos que vuestra mano sirva"].

³⁰ Firmado W. Hollar fecit 1650.

³¹ Firmado W. Hollar fecit 1648.

³² En la edición de De Bie, el nombre se corrige por *Cornelle*, y los años indicados en la impresión. Cornelis de Bie, Het Gulden Cabinet vande edel vry Schilder-Const Inhoudende den lof vande vermarste Schilders, Architecte, Beldthowers, ende Plaetsnyders, Antwerp, 1661-1662, p. 450.

³³ No se recoge en la edición de De Bie. Como explica H. J. Raupp, (1984), p. 158, a partir de este grabado, los siguientes se deben haber reunido con "una cierta prisa y a posteriori" ya que Jan Meyssens debía aparecer en el último lugar y no en penúltimo, antes de Jacques d'Arthois. En este sentido, la adición de Herman Saftleven (fol. 72v) pegado en el reverso refuerza esta conclusión, así como el grabado firmado en 1650 arriba mencionado. No obstante, el orden de los grabados hasta Nicolas Bruyant coincide en las fuentes anteriormente citadas: Someren, Beschrijvende catalogus, (1888-1890), pp. 199-200, Hollstein,

Iacque Vrancquart (fol. 71), Tobie Verhaecht (fol. 72) Herman Saftleven (fol. 72v), Pierre Danckerse de Ry (fol. 73), "Iean" [sic] Meyssens (fol. 74), Iacques D'Arthois (fol. 75).

Esta recopilación de La Haya, se completaría más tarde ya que este álbum incluye un grabado, con el retrato de Henry van der Borcht, padre, firmado en 1650 lo que supone una edición un año posterior a la fecha impresa en la portada, situación que debemos considerar al tratarse de un álbum. En total reproduce 74 retratos, aunque no todos ocupan una hoja como el de Hermann Saftleven (fol. 72v), cuyo grabado está recortado y pegado al reverso del retrato de Tobie Verhaecht (fol. 72). Todo ello indica que el álbum de La Haya es probablemente una recopilación tardía, sin embargo, no existe ningún dato en relación con la posterior versión ampliada de Cornelis de Bie en 1661 que comentaremos más adelante. Es por ello, un buen ejemplo como referencia, para hacernos una idea de cómo sería el libro-álbum que Díaz del Valle debió de tener en sus manos y estudió.

3. El texto de Díaz del Valle

Los *Barones insignes en la pintura* (fol. 107r) comienzan con Leonardo Bramer y terminan con Jan Meyssens, separando con dos líneas y un espacio la siguiente parte. Hay que subrayar que todos los grabados tienen su firma de autor, grabador y editor, información que Díaz del Valle no anota en su manuscrito en ningún caso.

No obstante, existen algunas diferencias con respecto al ejemplar en el RKD, en La Haya, de Meyssens. En primer lugar, no sigue el mismo orden de hombre ilustre, aunque no conocemos el criterio del nuevo orden. Podría ser que la colección de grabados le llegara sin encuadernar, sin embargo, es posible que viera el libro completo, ya que incluye tanto a Jean Meyssens, como a Jacques D'Arthois, exactamente el penúltimo y el último de la lista en el ejemplar del RKD. En segundo lugar y, por lo tanto, lo que traduce Díaz del Valle, e incluye en su manuscrito, es una selección propia de los varones ilustres de la obra de Meyssens, no todos los que vio.

El español descarta a los siguientes: Rafael de Urbino, Henry de Keyser arquitecto, Corneille Danckerts de Ry arquitecto, Simon Bosboom, arquitecto, Raphael Sadeler, grabador, Aegidius Sadeler, grabador, Iean Sadeler grabador, Paulus du Pont, grabador, Cornile Cort arquitecto y escultor, Theodor Corenhert grabador, Henricus Hondius grabador, Nicolaus Bruyant astrólogo, Iacque Vrancquart arquitecto y Pierre Danckerse de Ry pintor.

De nuevo, pensamos que probablemente vio la recopilación completa, ya que en el fol. 111r tacha toda una línea en la que aún podemos leer "Theodoro corenhert fue muy excelente abridor de láminas" lo que muestra que este

XIV, (1956), p. 27, H. J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis*, (Hildesheim-Zurich-Nueva York: Olms, 1984), pp. 157-163.

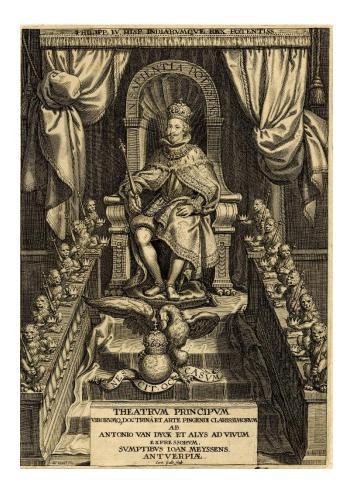


Fig. 6. Cornelis Galle el viejo, según Nicolaas van der Horst, Frontispicio *Theatrum Principum*, ca. 1646-1650. Londres, The Bristish Museum © The Trustees of the British Museum, under a Creative Comons license (CC BY-NC-SA 4.0).

grabado llegó a sus manos, pero lo descartó y no lo incluyó en este apartado de su manuscrito. Es probable que la causa de esta exclusión sea que todos ellos, excepto Rafael de Urbino y Pierre Danckerse de Ry, son arquitectos, escultores o grabadores, lo que indica que Díaz del Valle seguía un criterio más bien pictórico. Rafael de Urbino ya había sido incluido con los pintores italianos, aunque desconocemos la causa por la que excluye al retratista Pierre Danckerse de Ry.

No concuerda, sin embargo, la inclusión de Petrus de Iode y Jacques Callot, sin olvidar al propio Jan Meyssens. En el caso del primero, Petrus de Iode, Díaz del Valle se equivoca y repite el texto de Iode padre dos veces, de forma que no recoge el del hijo, al que en definitiva no distingue³⁴. Así este nombre con el texto se repite en los folios 108v y 109v:

"Po de Iode fue excelente abridor de laminas y en el diseño/ muy ilustre ha hecho muchas obras ha vivido mucho/ tiempo en Roma y en el año 1601 volvio

3,

³⁴ El texto de Pedro de Iode, hijo, es el siguiente: "PETRUS DE IODE Le ieusne, natif d'Anvers en l'an 1606, 22me de novembre: il ai apris chez son père, et il est devenu un graveur fort delicat. Il ai esté avec son père quelque temps á Paris, pour engraver quelques pieces pour Monsigneur Bonenfant et Seigneur L'Imago. On trouve plusieurs de ses estampes en lumiere. Il se tient en Anvers. Th. Willeboirts pinxit, Petr de Iode sculpsit, Io. Meyssens excudit."

de Ambers/ donde nacio, aviendo sido su Maestro Henrrique Goltz/ murio año 1634 a 9 de Agosto [sic]"35

Se trata de un simple error en la copia, situación que no le ocurre en el caso de "Henrrique" van der Borcht, hijo y padre, en los que traduce los dos textos respectivamente (fol. 110r y 111v).

Por último, Valle apostilla señalando la condición de caballero de los pintores y se concentra en la descripción de la imagen, en especial si llevan cadena. Es el caso de Gonzalo Coques "hallole con cadena de oro al cuello insignia de caballero" (fol. 107v) e insiste en el margen izquierdo "caballero", al igual que Gerardo Honthorst "Veo el retrato de Gerardo con cadena de oro al cuello, insignia de caballero". Y también a Gerardo Seghers "Su retrato anda en estampa con cadena de oro Al cuello insignia de cavallo" (fol. 110v) y Thomas Willeboirts Bosschaert, "Su retrato le veo con cadena de oro al cuello insignia de caballero", y en el margen izquierdo subraya "Cavallero" (fol. 111r).

Son relevantes estas apreciaciones desde el punto de vista de la promoción del pintor Diego Velázquez, como caballero de la orden de Santiago, a pesar de su pertenencia al oficio de pintor. De esta manera, se destacan cuantos artistas lograron distinciones sin importar su trabajo.

También, en algún caso aporta información sobre los cuadros de palacio, como con David Teniers II "Su Majestad tiene en palacio una tabla es ¿de su mano tiene una pintura/ pequeña es una lamina donde ay obras de otros grandes pintores/ y dice David Tenier pintor de camara de S.A.S. que la he visto [sic]" (fol. 107v) refiriéndose probablemente al cobre conservado en el museo del Prado, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, (inv. P001813) firmado como indica.

Con Peter Paul Rubens, además de señalar que es caballero, añade de forma equivocada su lugar de enterramiento "Esta sepultado en la iglesia de S Miguel de Amberes enfrente de una capilla suya adornada de un grandioso retablo de su mano a 3 pasos de la sepultura del Grande Abraham Ortelio" (fol. 108r) ya que es la iglesia de Santiago en la que yace el pintor, y le menciona como maestro de Antoon van Dyck "fue discipulo de Rubens". Dibuja, además, una espuela con estrella y añade "cavallero pardo" (fol. 110r). Se refiere así, al caballero nombrado directamente por el rey, sin pertenecer a la nobleza, y al que se distinguía por este color. De nuevo ensalzando su ascenso social.

También, completa la biografía de Hendrick van der Borcht, hijo, y comenta "Estudio un poco de tiempo el Arte con Antonio Vassilachi y buelto ala patria Venecia hizo Varias pinturas con mejor estilo y consiguio no pequeña alvança"

-

³⁵ Como vemos, Díaz del Valle, traduce literalmente del francés original: "PETRUS DE IODE a esté tres bon engraveur, et desseigneur tres illustre: il a faict plusieurs chefs des œuvres, il a long temps demeure á Rome, et en l'an 1601 retournoit en Anvers, ville de sa naissance, ayant eu pour maistre Henri Goltz. Il mourut l'an 1634. le 9 d'auoust. M. Ferdinand pinxit, P de Iode Junior sculpsit, Io. Meyssens excudit."

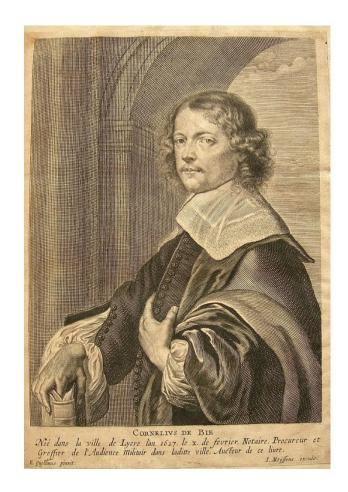


Fig. 7. Erasmus Quellinus, *Retrato de Cornelis de Bie*, en *Het Gulden Cabinet*, Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet. © Plantin-Moretus Prentenkabinet.

y añade "fue llamado el Augustano" (fol. 110r). Se refiere al pintor de historia, apodado el Aliense (1556-1629) de origen griego, asentado en Venecia, donde se encuentran sus pinturas más destacadas. Pero no encontramos referencia a este apodo mencionado.

Sin duda, que Díaz del Valle conociese el libro-álbum de Jan Meyssens, o un ejemplar similar al conservado en La Haya, es prueba de su erudición, de la actualidad de la información en la que se movía y de su apoyo a Velázquez como caballero, poniendo en contexto la posición social de los artistas fuera de España. También es relevante, la confirmación de la difusión del álbum de Jan Meyssens en Europa, en fechas tempranas, cercanas a su creación en 1649, ya que una colección de sus grabados, con portada y dedicatoria incluida, fue utilizada en Madrid, alrededor de los años 1656-1659.

La erudición de Díaz del Valle se completa en el manuscrito con la transcripción de la obra de Hendrik Hondius, *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferiori effigies*, publicada en La Haya, hacia 1610, autor no incluido previamente en el manuscrito. Díaz del Valle incluye un cuadernillo de menor tamaño (ff. 212r-220r)³⁶ donde transcribe los textos que acompañan a los retratos de 62 pintores, indicando "Pintores borgoñones

³⁶ BTBT-CSIC, Lázaro Díaz del Valle, Memoria.

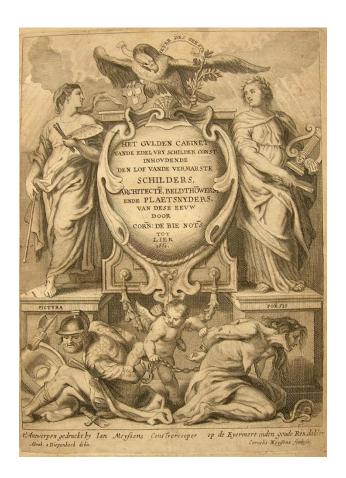


Fig. 8. Cornelis Meyssens según Abraham Diepenbeeck, *Portada de Het Gulden Cabinet*, Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet. © Plantin-Moretus Prentenkabinet.

cuyos elogios en verso se han de copiar en el libro cada uno con el elogio de su dueño" (f. 212r). Un amplio conocimiento de las fuentes neerlandesas, además del *Schilderboeck* de Karel van Mander, publicado en 1603, que utiliza a lo largo de su escrito y que analizaremos en posteriores estudios.

4. Jan Meyssens, Cornelis de Bie y el álbum del Prentenkabinet-Museo Plantin-Moretus, de Amberes: una obra de integración

Sin duda, la figura de Jan Meyssens merece mayor atención³⁷. Este editor obtuvo la maestría en Amberes en 1634, ingresó en el gremio de San Lucas en 1640-1641 como pintor y en la Cámara de Retórica de los "Violieren" en 1647-1648, en esta última, paga su anualidad hasta su muerte en 1670³⁸. Como vemos en la portada de *Image...* así como en el texto que acompaña a su autorretrato, se define a sí mismo como pintor especializado en retrato y marchante de grabado como profesión, materia en la que era particularmente versado. Llega a ser uno de los editores más importantes, acude a las ferias y donde publica al menos cuatro series de retratos siguiendo el modelo de Lampsonius y de Hondius. Sus obras más destacadas son *Effigies*

37

³⁷ E. Duverger, D. Maufort, "Les differents intervenants dans la production des estampes de van Dyck", en *Antoine van Dyck et l'estampe*, ed. De Pauw, Ger Luijten, (Amberes: Open Rijksmuseum, 1999-2000), pp. 379-380.

pp. 379-380.

38 Duverger, Maufort, "Les differents", p. 380. Ph. Rombouts, Th. Van Lerius, *Les Liggeren et Autres Archives Historiques de la Gilde Anversoise de Saint Luc*, vol. 1, (Amsterdam, 1872), p. 116.

Imperatorum Domus Austriacae, con catorce folios, Les Portraits des Souverains, Princes et Comtes de Hollande, que consta de cuarenta folios. Además, no hay que olvidar la colaboración que Meyssens realiza en la Iconographia de Antoon van Dyck en el año 1632-1644³⁹ y que probablemente inspiraría sus trabajos posteriores sobre hombres ilustres, virtuosos, de espíritu sublime. Es en este momento cuando debió de conocer a Michel Le Blon cuyo retrato incluye van Dyck en su repertorio (Fig. 5).

Asimismo, destaca otro proyecto de Meyssens, que parece no llega a ver la luz, de una gran obra basada en los 34 retratos de la *Iconographia* y de la cual si conocemos la portada o frontispicio que representa al rey Felipe IV "poderoso rey de España y de las Indias" que "no conoce ocaso" (Fig. 6), con el título *Theatrum principum/ virorumque doctrina et arte pingendi clarissimorum/ ab/ Antonio van Dyck et aliis ad vivum/ expressorum/ sumptibus Joan. Meyssens Antuerpiae*, grabada por Cornelis Galle según Nicolaus van der Horst y como vemos financiada y publicada por Meyssens en torno a los años 1646-1650⁴⁰. Es muestra de una clara vinculación hispánica.

Todo ello es destacable ya que, el álbum de Meyssens no es muy conocido probablemente debido a su inclusión en la obra posterior de Cornelis de Bie (1627-c. 1715). Este notario de la ciudad de Lier incluye los grabados de retratos en su propio libro de biografías *Het Gulden Cabinet* publicado en 1661-1662 y que tuvo mayor fama y repercusión⁴¹. Hijo del pintor Adrianus de Bie, Cornelis no llega a dedicarse a la pintura, pero si a escribir sobre ella. Miembro de la Cámara de Retórica, domina varias lenguas, entre ellas el español, e incluso traduce a Lope de Vega y Cervantes (Fig. 7).

El libro se organiza en tres partes, la primera dedicada a los pintores muertos en el siglo XVII, y comienza con Adam van Oort y acaba con Francois Wouters; la segunda parte a los pintores vivos, comienza con Daniel Seghers y acaba con Henri Berckmans, e incluye a Peter van Lint; la tercera parte, se ocupa solo de arquitectos, escultores y grabadores. De Bie reúne 97 retratos de artistas, añade poemas laudatorios, y de hecho aprovecha 70 de los retratos grabados hechos por Meyssens como reconoce⁴². Presenta un claro carácter literario, donde los grabados son más bien complementarios en cuanto a la estructura.

Diseña una nueva portada (Fig. 8), realizada por Abraham van Diepenbeck, y Cornelis Meyssens, en la que indica el nuevo título, *Het Gulden Cabinet*

³⁹ M. Mauquoy-Hendrickc, "Note sur un frontispice gravé par Corneille Galle d'après Nicolas van der Horst", en *Le Livre et l'Estampe*, fasc. 3, (1955), pp. 23-26; M. Mauquoy-Hendrickc, *L'Iconographie D'Antoine Van Dyck. Catalogue Raisonné*, (Bruselas: Academie Royale de Belgie, 1956), pp. 60-64.

 ⁴⁰ Mauquoy-Hendrickc, "Note sur un frontispice", pp. 23-26.
 41 G. Lemmens, "Introduction", en Cornelis de Bie, Het Gulden Cabinet van de edel vry schilderconst, (Facs. 1661), (Soest: Davaco Publishers, 1971), pp. 3, 4. Reconoce que la obra de Cornelis de Bie se basa en la idea de Jan Meyssens que sigue o imita la Iconografía de Antoon van Dyck, y que no debió considerarla como una obra completa. No se establece la razón por la que Meyssens incluye sus grabados en la obra de De Bie. Éste debió de empezar poco después ya que la fecha impresa en el grabado de portada es 1661, aunque la dedicatoria y el imprimátur al final aparece 1662.
 42 Lemmens, "Introduction", pp. 4 y 183.



Fig. 9. Anónimo, *Segunda portada de Het Gulden Cabinet*, Amberes, Museo Plantin-Moretus Prentenkabinet. © Plantin-Moretus Prentenkabinet.

vande edel vry Schilder-Const Inhoudende den lof vande vermarste Schilders, Architecte, Beldthowers, ende Plaetsnyders, van dese eeuw door Corn: de Bie Nots tot Lier 1661 escrito sobre un medallón ovalado, enmarcado por la Pintura, la Poesía y Cupido niño, que vence a Marte y Bellona, así como una segunda y nueva portada que muestra la personificación de Roma (Fig. 9), dedicándola a Antoine van Leyen (1628-1686), un importante coleccionista de Amberes al que se refiere en el primer retrato grabado del libro en los más altos términos.

En este contexto destaca una versión mixta de ambas obras, conservada en el Prentenkabinet del museo Plantin-Moretus de Amberes⁴³, que nos permite hacernos una idea de cómo pudo ser la integración entre la serie inicial del Meyssens y la posterior de De Bie⁴⁴. Se trata de un ejemplar de 62 folios, con 57 retratos, que comienza con la portada de De Bie (fol. 8), sigue con la portada de la versión de Meyssens (fol. 3), la dedicatoria de Michel Le Blon (fol. 4) y después la portada con la personificación de Roma (fol. 9). No incluye la dedicatoria a Antoine van Leyen y comienza la serie de artistas directamente con el propio De Bie, seguido de Rubens y van Dyck, y en la que el grabado de Jan Meyssens no está incluido. Un conjunto que completa el análisis y la integración entre las versiones iniciales y finales de Meyssens

⁴³ Museo Plantin-Moretus, PK.OPB.0091. (En web: http://search.museumplantinmoretus.be/Details/collect/275154; consultada: 23 de febrero 2024).

⁴⁴ De ella tomamos todas las imágenes.

y De Bie, permitiendo una mayor comprensión de los procesos editoriales y difusores en el siglo XVII.

5. Conclusión

En los años 1656-1659, Lázaro Díaz del Valle conoce y usa como fuente la obra de Jan Meyssens, publicada en 1649, de la cual hace una selección que incluye en su manuscrito, entre los *Barones insignes de la pintura*, destacando a su autor Meyssens y a su fuente, Michel le Blon. Esta situación demuestra a su vez la difusión de esta obra en Madrid, siete años después de su publicación en Amberes, subrayando la actualidad del conocimiento de Díaz del Valle.

El español apostilla y buscar destacar aquellos pintores que fueron caballeros, caballeros pardos o recibieron dignidades ya que dedica su trabajo a Diego Velázquez. Sin embargo, son más escasas las anotaciones sobre autor, grabador o editor de cada grabado.

La originalidad de la obra de Meyssens, estudiada a partir del ejemplar en el RKD, fue de nuevo aprovechada trece años más tarde, en 1661-1662, al incluirse en *Het Gulden Cabinet* de Cornelis de Bie. Prueba de esta integración es la versión estudiada en el Prentenkabinet de Amberes. No acabará aquí el éxito de estos retratos, como vemos en la reedición, en 1694, dentro de *The True Effigies of the Most Eminent Painters* en Londres⁴⁵ con una reedición incluso hasta 1705⁴⁶.

De esta manera, la figura de Peter van Lint se incluirá en las fuentes neerlandesas más destacadas y de allí a las españolas, francesas e italianas, desde 1649, cuando tiene 40 años hasta el día de hoy.

⁴⁵ Someren, *Beschrijvende catalogus*, p. 200.

⁴⁶ Becker, "XVII. Historiography", p. 910.

Fuentes documentales:

Madrid, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (BTNT-CSIC).

Manuscrito, Sig. RESC/951. Lázaro Díaz del Valle, Memoria de algunos hombres excelentes que a havido en España en las artes del dibujo, sacada de un manu scripto, 1656-1659.

Bibliografía:

Becker 1996: Jochen Becker "XVII. Historiography", en *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, t. 22, (New York: Grove Dictionaries, 1996), pp. 909-910.

Bie 1661-1662: Cornelis de Bie, Het Gulden Cabinet vande edel vry Schilder-Const Inhoudende den lof vande vermarste Schilders, Architecte, Beldthowers, ende Plaetsnyders, Antwerp, 1661-1662.

Calvo Serraller 1991: Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991).

Castrillón 1888: Juan L. Castrillón, "Don Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta", Boletín de la Real Academia de la Historia, t. 12, (1888), pp. 472-479.

Cruzada Villamil 1885: Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, (Madrid: 1885).

Denuce 1949: Jan Denuce, *Na Peter Pauwel Rubens: documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw van Matthijs Musson*, Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst, (Amberes: De Sikkel, 1949)

Díaz Padrón 1968: Matías Díaz Padrón, "Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVII fuera de España", Archivo Español de Arte, XLI, 164 (1968), pp. 237-243.

Díaz Padrón 1975: Matías Díaz Padrón, *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo XVII*, (Madrid: Museo del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975).

Díaz Padrón 1978: Matías Díaz Padrón, "La obra de Pierre van Lint en España", *Goya*, 145, (1978), pp. 2-19.

Díaz Padrón 1978: Matías Díaz Padrón, *Pedro Pablo Rubens: (1577-1640): exposición homenaje*, (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978).

Díaz Padrón 1983: Matías Díaz Padrón, "Una serie inédita de la vida de Jesús y María de Pierre van Lint en Madrid", *Archivo Español de Art*e, n. CCXXIV, (1983), pp. 400-406.

Díaz Padrón 1985: Matías Díaz Padrón, "Pierre van Lint" en *Splendeurs* d'Espagne et les villes belges: 1500-1700, (Bruselas: Europalia 85-Palacio de Bellas Artes, 25-9-1985).

Díaz Padrón 1986: Matías Díaz Padrón, "Un lienzo de Pierre van Lint atribuido a P. de Laer en Londres", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, N.52, (1986), pp. 479-481.

Díaz Padrón 1988: Matías Díaz Padrón, "Nuevas pinturas de satélites de Rubens inéditas o mal atribuidas, en colecciones españolas y extranjeras: Van Lint, Van Herp, Thomas Villeboirts Bosschaert y Van Balen", *Archivo Español de Arte*, LXI, 241, (1988), pp. 1-12.

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 - Museo del Prado, 1995).

Díaz Padrón, Padrón Mérida 1982: M. Díaz Padrón, A. Padrón Mérida, "Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo", Goya, (1982), pp. 59-67.

Díaz Padrón, Padrón Mérida 1989: Matías Díaz Padrón, Aída Padrón Mérida, "Pierre van Lint", en *Fundación Carlos de Amberes 1594-1989*, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1989), p. 77-78.

Duverger y Maufort 1999-2000: Erik Duverger, Danielle Maufort, "Les differents intervenants dans la production des estampes de van Dyck" en *Antoine van Dyck et l'estampe*, ed. De Pauw, Ger Luijten, (Amberes-Amsterdam: Rijksmuseum-Plantin Moretus, 1999-2000), pp. 379-380.

García López 2008: David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008).

García López 2010: David García López, "Dibujo y divina poesía" Lázaro Díaz del Valle, cronista real, genealogista y dibujante al servicio de Felipe IV", Goya, nº 333, Madrid, (2010), pp. 308-319.

Hellwig 1994: Karin Hellwig, "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", *Archivo Español de Arte*, LXVII, 265, (1994), pp. 27-41.

Hellwig 1999: Karin Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, (Madrid: Antonio Machado, 1999).

Hellwig 2007-2008: Karin Hellwig, "De pintor a noble caballero: Los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco a Palomino", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, t. 20-21, Madrid, (2007-2008), pp. 85-112.

Hollstein 1956: F. J. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, XIV, (Amsterdam: M. Hertzberger, 1956).

Lemmens 1971: G. Lemmens "Introduction", en Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilderconst*, (Facs. 1661), (Soest: Davaco Publishers, 1971).

Mauquoy-Hendrickc 1955: M. Mauquoy-Hendrickc "Note sur un frontispice gravé par Corneille Galle d'après Nicolas van der Horst", en *Le Livre et l'Estampe* (1955), fasc. 3, pp. 23-26.

M. Mauquoy-Hendrickc 1956: L'Iconographie D'Antoine Van Dyck. Catalogue Raisonné, (Bruselas: Academie Royale de Belgique, 1956).

Pisa 2018: Sirga de la Pisa, *Peter van Lint: un caso problemático en la pintura flamenca del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2018).

Raupp 1984: Hans Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis un Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, (Hildesheim-Zurich-Nueva York: Georg Olms Verlag, 1984).

Riello Velasco 2004: José María Riello Velasco, "Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta. Datos documentales para su biografía", *De Arte*, 3, (2004), pp. 105-132.

Riello Velasco 2004: José María Riello Velasco, "Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura", *Goya*, nº 298, (2004), pp. 37-44.

Riello Velasco 2005: José María Riello Velasco, "Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura", Anales de Historia del Arte, 15, (2005), pp. 179-195.

Riello Velasco 2006: José María Riello Velasco, "Lázaro Díaz del Valle", en XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, (Las Palmas de Gran Canaria, 2006), pp. 483-489.

Riello Velasco 2007: José María Riello Velasco, "Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle", *Anales de Historia del Arte*, 17, (2007), pp. 179-192.

Rombouts, Lerius, 1872: Ph. Rombouts, Th. Van Lerius, *Les Liggeren et Autres Archives Historiques de la Gilde Anversoise de Saint Luc*, (Amsterdam: N. Israel, 1961).

Sánchez Cantón 1933: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias* para la Historia del Arte Español, II, (Madrid: [Imprenta Clásica Española], 1933).

Someren 1888: J. F. van Someren, *Beschrijvende catalogus van Gegraveerde Catalogus van Portretten van Nederlanders*, 2 vol., (Amsterdam: Frederik Muller et Cie., 1888-1890).

Tormo 1916: Elías Tormo, *Antonio de Pereda, la vida del artista*, (Madrid: 1916).

Van de Velde, Valkeneers 2013: Carl van de Velde, Prisca Valkeneers, *The Birth of Rubens*, (Gante-Kortrijk: Snoeck, 2013).

Zülch 1928: W. K. Zülch "Michel le Blon", en *Thieme-Becker*, t. XXII, (Leipzig, 1928), pp. 504.

Recibido: 29/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

Brothers under the Skin. The *Portrait of Sir Arthur Hopton and his Secretary* by Jacob van Oost

Hermanos bajo la piel. El *Retrato de Sir Arthur Hopton y su* secretario de Jacob van Oost

Jahel Sanzsalazar¹

Abstract: Amongst the most interesting and controversial paintings of American Museums, the impressive Portrait of Sir Arthur Hopton and a Secretary (Dallas, Meadows Museum) remains labelled as 'Anonymous' despite several attempts to identify its author. The work indeed has a long history of attributions, mostly to painters from the 17th century Spanish School, none of which proved convincing enough. When Matías Díaz Padrón proposed the Flemish painter Jacob van Oost the Elder as the possible author of the portrait, although solidly based on compelling stylistic considerations, scholars remained sceptical due to the lack of evidence of the possible contact between the sitter and the painter. The present article provides substantial new arguments to link Sir Arthur Hopton to Flanders, and more particularly to Bruges, Van Oost's native city. Moreover, a closer look at the painting allows for an opportunity to question the assumed date of the portrait, 1641, considering 1649 instead. In this scenario, the sitter's nephew, Sir Ralph Hopton is revealed as a key figure: his potential involvement in the commission and conception of the work providing answers to several questions that remained unexplained. Finally, an unnoticed inscription in the canvas possibly reveals much more.

Keywords: Baroque Portrait; Hopton; Huygens; Van Oost; Murillo; Ricci; Maino; Cano; Maratta; Keyser; Reitlinger; Meadows.

Resumen: Entre las pinturas más controvertidas de los museos norteamericanos, el imponente *Retrato de Sir Arthur Hopton y su secretario* (Dallas, Meadows Museum), continúa como "Anónimo" a pesar de las múltiples tentativas de encontrarle autor. Cuenta, en efecto, con un largo historial de atribuciones, mayoritariamente a la escuela española del siglo XVII, ninguna lo suficientemente convincente. Cuando Matías Díaz Padrón propuso al flamenco Jacob van Oost el Viejo como posible autor del retrato, a pesar de sus sólidas y convincentes consideraciones estilísticas, los estudiosos se mostraron escépticos, a falta de pruebas de un posible contacto entre

© 2024 Philostrato. Revista de Historia y Arte

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

el retratado y el pintor. El presente artículo aporta nuevos elementos que vinculan a Sir Arthur Hopton con Flandes de manera significativa y, más precisamente, con Brujas, la ciudad natal de Van Oost. De otra parte, una observación más detenida de la pintura conduce a cuestionar la fecha de 1641 hasta ahora asumida para el retrato, optando en su lugar por 1649. En este cruce de circunstancias, el sobrino del retratado, Sir Ralph Hopton, emerge como figura clave; su vinculación potencial con el encargo y la concepción de la pintura daría respuesta a varios interrogantes. Por último, una inscripción inadvertida podría desvelar algo más.

Palabras clave: Retrato barroco; Hopton; Huygens; Meadows; Van Oost; Murillo; Ricci; Maíno; Cano; Maratta; Keyser; Reitlinger.

1. Spanish or Flemish? One of the Most Controversial Paintings of American Museums



n 2002 the Spanish press appeared agitated regarding a new attribution by Matías Díaz Padrón, specifically a *Portrait of Sir Arthur Hopton* (1588? -1650) *and a secretary* (Fig. 1) 2 that at the time was being shown at Madrid's Prado Museum as an

anonymous work. The painting was part of "La Almoneda del Siglo" (The Sale of the Century), an exhibition devoted to the sale of Charles I of England's collection as a consequence of his execution in 1649³. Hopton's portrait was included because of his significant role whilst ambassador in Madrid (1638-1645), in providing works of art for the English monarch and other noblemen⁴. Belonging to the Meadows Museum in Dallas, the portrait had been in Madrid and Barcelona shortly before that, together with a selection of works from the North American museum, whose collection focuses entirely on Spanish art, reflecting Algur Hurtle Meadows' (1899-1978)⁵ personal fascination.

Both exhibitions were Díaz Padrón's opportunity to see and study the portrait more closely, as he would later remark "one of the most controversial paintings in an American museum", the authorship of which had yet to be resolved. Indeed, the portrait had a long history of attributions to painters from the Spanish school: Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Fray Juan Ricci (1600-1681), Juan Bautista Maíno (1581-1649) and Alonso Cano (1601-1667), among others. None of whom proved convincing enough, and there-

 $^{^2}$ (Oil on canvas, 187,3 x 116,8 cm.) Dallas, Meadows Museum, SMU, Algur H. Meadows Collection, (inv. MM 74.02)

³ A. Malcolm and M. Burke, in *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña*, 1604-1655, dir. J. Brown and J. Elliot, (Madrid: Museo del Prado, 2002), p. 206-209, cat. 29; *The Sale of the Century: Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*, (New Haven and London, 2002), cat. 29.

⁴ E. Gué Trapier, "Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the Seventeenth Century", *The Connoisseur*, no. 164, (1967), p. 239-243; no. 165, p. 60-63.

⁵ J. Lunsford and J. M. Pita Andrade dir., *Pintura española de la Colección Meadows*, (Madrid-Barcelona: Museo Thyssen-Bornemisza, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2000), p. 52-53, cat. 7.



Fig. 1. Jacob van Oost, *Sir Arthur Hopton and a Secretary*. Dallas, Meadows Museum (inv. MM.74.02) © Meadows Museum, SMU, Algur H. Meadows Collection.

fore the painting remained anonymous. The vacuum proved compelling for Díaz Padrón, who saw how "the execution and treatment of the materials show the approach of a personality outside of the Spanish sphere"⁶. His considering the work being Flemish rather than Spanish, and his recognising Bruges' leading painter Jacob van Oost the Elder (1603-1671) as the painting's most likely author; stirred the press and scholars alike.

With the exhibition open, the national daily newspaper *ABC* went on to publish as its headline: "Díaz Padrón discovers the authorship of an anonymous canvas from 'La Almoneda del Siglo'". The following day, the exhibition's two curators, Jonathan Brown and John Elliot were invited to give their opinion, saying: "Nothing proves that the painting is by Van Oost". Describing Díaz Padrón's argument as "interesting", and without going as far as to commit themselves to any painter of the age, the curators raised their own concerns of the naming of Van Oost as the author of the work: "Where could Van Oost and Hopton have met? Because it seems that the latter was never in Flanders" –argued Elliot. For his part, Brown stated that "the painting is dated 1641 and at that moment Sir Arthur Hopton was in Madrid where he was ambassador from 1638 to 1645".

Díaz Padrón published a comprehensive article on the portrait in *Archivo Español de Arte*, to which the reader is able to refer to a complete account of the critical history and literature of the painting¹⁰. Since then, except for Ismael Gutiérrez Pastor who rejects the attribution to Maíno and considers Van Oost as "probable"¹¹, no other scholar makes a case for or against. William B. Jordan reiterates his attribution to Alonso Cano in 2015¹². More recently Todd Longstaffe-Gowan in his detailed study of the image of Sir Arthur, is aware of Díaz Padrón's publication but notably continues to preserve the anonymity of the painting¹³; as is the case with the recent *Handbook* from the Meadows collection¹⁴. Interestingly, in an unpublished document by Marcus Burke (1989), he attempts to connect the portrait with

-

⁶ "... la ejecución y el tratamiento de la materia indican maneras propias de una personalidad fuera del ámbito español". M. Díaz Padrón, "El *Retrato de Sir Arthur Hopton y secretario* del Meadows Museum restituido a Jacob van Oost", *Archivo Español de Arte*, 82/326, (2009), p. 204.

⁷ R. Valdelomar, "Díaz Padrón descubre la autoría de un lienzo anónimo de "La Almoneda del Siglo", *ABC Cultura*, 24 March 2002.

⁸ R. Valdelomar, "'Nada prueba que el cuadro sea de Van Oost', según Elliot y Brown", ABC Cultura, 25 March 2002.

⁹ "¿Dónde podrían haberse encontrado Van Oost y Hopton? Porque parece ser que este último nunca estuvo en Flandes" (...) "el cuadro está fechado en 1641 y en esa época Sir Arthur Hopton estuvo en Madrid donde fue embajador de 1638 a 1645". Elliot and Brown, in Valdelomar, "Nada prueba".

Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 202-212.
 I. Gutiérrez Pastor, "Nuevas pinturas de Fray Juan Ricci (Madrid, 1600-Montecassino, 1681)", Berceo, 163, (2011), p. 211.

¹² W. B. Jordan, "La peinture à la cour du roi d'Espagne, 1620-1670", in G. *Velázquez*, ed. G. Kientz, (Paris : Grand Palais, 2015), p. 66, fig. III.66.

¹³ T. Longstaffe-Gowan, "Fashioning" Sir Arthur", in *Ambassadors in Golden-Age Madrid: The Court of Philip IV through Foreign Eyes*, ed. J. Fernández Santos y J.L. Colomer, (Madrid: Madrid, 2020), p. 304-325.

¹⁴ "Unknown Artist. Portrait of Sir Arthur Hopton, 1641". W. Sepponen, in M. A. Roglán (ed.), *Meadows Museum. A Handbook of the Collection,* (Dallas, 2021), p. 61.

Northern painters active in Madrid at the time, without finding any talented enough for such a painting¹⁵.

There is nothing to add to Díaz Padrón's stylistic and comparative observations. He demonstrates very effectively the authorship of Van Oost, giving his reasons to discard Ricci, Maíno and others. Indeed, to think of the Flemish school it is enough to sense "the impact of the chromatic beauty of the objects and details, clearly designed. Everything is captured with individual precision: the tablecloth, the rivets and trimmings on the chair, books and ornaments... the realism and material treatment of the book..." etc. Díaz Padrón points out that "the confusion lies in paying more attention to the design than to the plastic substance and the brushwork"; and he speaks of an obvious "thingness" (cosidad), of the individual presence of the objects and their tactile qualities which is typically Flemish¹⁶. "No one like the Flemish indulges as much in painting the objects, they treat a thing with the same care that the face of a sitter"17. Cautioning against the Spanish furniture in the painting being misleading, when it was decorating the houses in Bruges¹⁸, Díaz Padrón sees a portrait that "assumes a stylistic approach close to Caravaggio and the Bolognese, without forgetting Rubens and Van Dyck", which is what "builds the style of Jacob van Oost"19.

The comparison with a painting by Van Oost representing a *Theologian with a secretary*²⁰ (Fig. 2) proves compelling and decisive for the proposed attribution, both from a plastic and compositional point of view; as is the *Calling of St. Matthew*, dated 1641²¹ (Fig. 3) and the *Philosopher meditating*²² (Fig. 4), which is dated "1647" on the open letter falling from the desk (Fig. 5). Díaz Padrón notes other parallels with a *Portrait of an Unknown Man* signed by Van Oost in 1638²³, and with the gentlemen of the *Musical Company*

-

¹⁵ M. Burke, *Research Report on inv. MM.74.02*, unpublished, (Dallas: Meadows Museum, 1989), p. 11. My thanks to Anne Lenhart for providing this material. Burke points to Maíno as the author of the painting. Having published it as 'anonymous Spanish, 1641'. M. Burke, *A Selection of Spanish Masterworks from the Meadows Museum*, (Dallas 1986), p. 7, fig. 9; he confirms Maíno in 2002. *La Almoneda*, p. 209, cat. 29.

¹⁶ "impacta la belleza cromática de los objetos y pormenores, diseñados con nitidez. Todo está captado con precisión individual: el mantel, los remaches y pasamanerías de la silla, libros y adornos ... el realismo y tratamiento material del libro..."; "...la confusión está en prestar más atención al diseño que a la sustancia plástica y factura" (Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 211).

¹⁷ "No hay nadie que se complazca tanto en los objetos como los flamencos, que tratan las cosas con la misma delicadeza que los rostros de los retratados", Valdelomar, "Díaz Padrón descubre", ABC, 24 March 2002.

¹⁸ Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 208.

¹⁹ "el retrato asume modos estilísticos próximos a Caravaggio y los boloñeses, sin descartar a Rubens y a Van Dyck. Esto es lo que forja el estilo de Jacob van Oost". Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 206. ²⁰ (Oil on canvas, 116 x 222 cm.) Bruges, Groeningemuseum, (inv. 0.184.I). Inscribed, the sitter's age: "AETATIS 47"and the date: "ANNO 1668" (top left). J. L. de Meulemeester, *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge*, (Brugge, 1984), p. 305, cat. B11; H. Vlieghe, *Catalogus schilderijen 17de en 18de eeuw. Stedelijk Musea Brugge*, (Brugge, 1994), p. 198, cat. 0.184.I; *Cit.* Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 207, fig. 2 and 4, p. 208, note 21.

 $^{^{21}}$ (Oil on canvas, 156 x 237 cm.) Bruges, Onze-Lieve-Vrouwekerk. Meulemeester, *Jacob van Oost*, p. 314-316, cat. B23.

²² (Oil on panel, 110 x 149 cm.) Bruges, Sint-Janshospitaal, Meulemeester, *Jacob van Oost,* p. 332, cat.

²³ (Oil on panel, 61 x 45 cm.) Berlin, Bodemuseum, inv. 1469. Signed and dated "JACOMO VAN OOST F. 1638", Meulemeester, *Jacob van Oost*, p. 134, cat. A113; cit. Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 208, note 22.



Fig. 2. Jacob van Oost, A Theologian with a Secretary, 1668. Bruges, Groeningemuseum (inv. 0.184.I) © Public domain.

at the Royal Museums of Fine Arts, Brussels²⁴.

Offering convincing visual evidence to support his belief of Van Oost as the author of the *Portrait of Sir Arthur Hopton and a Secretary*, Diaz Padrón's proposal is by far the most plausible among those that have been considered, and since discarded. However, it is true that in order to convince doubters it is necessary to find evidence of possible contact between the painter and the sitter. A complicated task, considering how little is known about Van Oost's life and the gaps in Sir Arthur's.

2. Sir Arthur Hopton and Flanders

It cannot be assumed that Sir Arthur Hopton was never in Flanders as Elliot argues²⁵. In the search for evidence of this, there are enough reasons to believe his visiting the Spanish Netherlands on more than one occasion. In fact, when planning his trip from Madrid to England in 1636, he asks the king for funds to guarantee his passage through Flanders²⁶; and even if he also considers to take the sea route²⁷, that detail indicates that he could well have

²⁶ Wa. Aston to Charles I, Madrid, June 30th, 1639: "Some months after my arrival to this Court Mr. Hopton acquainted me, that he intended to become an humble suiter to your Majesty, both for a ship to return him home, and for liberty top ut aboard her such sums of money to pass for Flanders", E. Hyde, Earl de Clarendon, State papers collected by Edward Earl of Clarendon...; v. 1, (Oxford, 1767), p. 571.

²⁴ Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", fig. 7.

²⁵ Elliot, in *Valdelomar*, "*Nada prueba"*.

²⁷ Leaving Madrid on April the 2nd 1636, Sir Arthur writes to Secretary Francis Windebank from San Sebastián: "I have, with all the expedition possible, gotten from Madrid, and am ready to go aboard a ship of London, called the Elizabeth and Francis, in company of three other very good ships. The commodity is so good, and the weather so fair, as I think of no other way tan by sea; but, if the weather shall happen to change, so as there should be any likelihood of delay, I would likewise change my purpose, and dispose of myself so as his Majesty orders may be observed: howsoever, I know my passage through France can neither be very safe at this time that the frontiers are full of disorders, nor of great expedition, my body



Fig. 3. Jacob van Oost. The Calling of St. Matthew, 1641. Bruges, Onze-Lieve-Vrouwekerk Museum © Public domain.

set foot on Flemish lands on any of his journeys, not only whilst he was between London and Madrid, but also during his stays in Paris and Rouen.

Bruges was at the time, along with Ostend and Dunkirk, one of the routes to travel between England and the Continent. A boat with passengers (paquebouc=packet boat) was in service to cross to Dover from Nieuwpoort-Oostende, near Bruges²⁸. Since 1640 a Treaty was signed between the kings of Great Britain and Spain "to keep commerce and navigation open and free between the ports of England and those of Flanders"²⁹. Against a backdrop of Royalists and Revolution, Bruges (that Charles II himself would later choose as a place of exile in 1656), had been a favoured destination for British fleeing England since 1640³⁰.

But above all, Sir Arthur's most compelling motivation for going to Bruges was his much-loved nephew, Sir Ralph³¹ (Fig. 6), 1st Baron Hopton of Stratton (1596-1652), who was exiled from 1647 until his death in 1652³². Sir Ralph was a very revered military officer and politician, a great defender of the royalist cause. He had been in Flanders as a soldier³³, decorated a

³⁰ P. Major, *Writings of Exile in the English Revolution and Restoration*, (London & New York, 2016), p. 89. ³¹ (Oil on canvas, 127 x 102,9 cm.), London, National Portrait Gallery (inv. 494), as Anonymous, acquired in 1877.

being not for great labour at this time", Mr. Hopton to Mr. Secretary Windebank, San Sebastian, April 13th, 1636; in Clarendon, State Papers, vol. 1, p. 504.

²⁸ J. De Smet, "Tables du Commerce et de la Navigation du port de Bruges 1675-1698 avec en annexe les Tables de la Navigation du port d'Ostende 1640-1655", *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, vol. 94, (1930), p. 143.

²⁹ Clarendon, *State Paper*, vol. 2, p. 84.

³² "Hopton, Ralph", in Ch. H. Firth, *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, p. 347-350; J. Barratt, *Cavalier Generals, King Charles I and his Commanders in the English Civil War, 1642-46*, (Barnsley, 2004), p. 77-93.

p. 77-93.

33 J. Heath, A Brief Chronicle of the Late Intestine Warr in the Three Kingdoms of England, Scotland and Ireland ..., (Whitehall, 1663), p. 73.

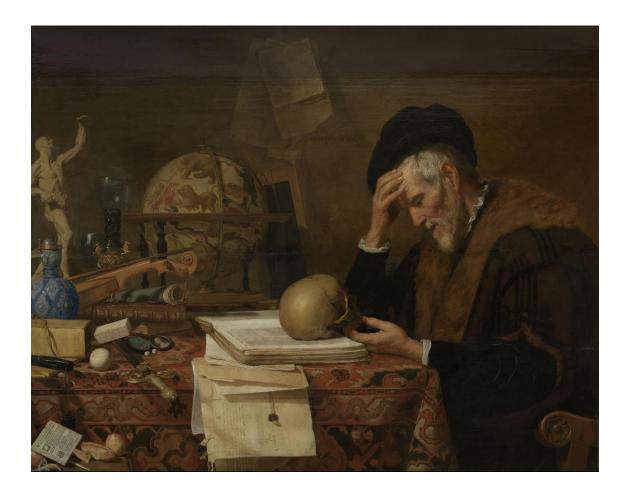


Fig. 4. Jacob van Oost, *Philosopher meditating*, 1647. Bruges, Sint-Janshospitaal, $\mathbb O$ Public domain.

Knight during the coronation of Charles I, and later titled Baron Hopton in 1643. Winner of battles, he was considered a great hero deserving of poems³⁴. Given Sir Ralph's exile in Bruges, an encounter between Sir Arthur and the painter Van Oost through him would make incredible sense; but the dates do not match '1641', as the supposed year of the portrait, when Sir Arthur, as far as is known, was in Madrid.

2.1. A date taken for granted

When attempting to verify the veracity of the date of the portrait (with the use of high-resolution photographs, that are available today), it is striking how difficult it is to read³⁵. Until now the argument of the painting being created in Spain hinges on the date, 1641, printed in Roman numerals at the top of the spine of the red book that stands vertically on the table, where the coat of arms of the sitter also appears. But crucially, what if the date was not 1641 as has always been believed?

³⁵ Burke also remarks the date as 'Partially illegible', Burke, Research Report, p. 1.

³⁴ To the Lord Hopton, of his fight in Cornwall, part of the Hesperides by Robert Herrick, The complete Poems of Robert Herrick, ed. A. B. Grosart, vol. 3, (London, 1876), p. 47.



Fig. 5. Jacob van Oost, Philosopher meditating, detail, 1647. Bruges, Sint-Janshospitaal, © Public domain.

To our knowledge, José López Rey was the first to mention the presence of these Roman numerals. He tells us verbatim that "though partly abraded, [they] are easily readable: [M] DCXLI"³⁶; that is, 1641; the same information having been reiterated since then. Only recently, Longstaffe-Gowan notes "[M]DCXL", that is, 1640³⁷, which is indicative of a discrepancy, and of the lack of clarity of a date that has been transmitted for decades without being questioned.

These numerals that López Rey can "easily" read, are not as visible in the high-resolution photograph of the painting. Only "CX" appear clearly; before that, the remains of another letter that could well be a "D" (since its rounded shape can be seen). Behind "CX", there is little else visible. Given this situation, it proved necessary to contact the conservation team at the Meadows Museum, seeking their assistance. Anne Lenhart, Director of Collections and Exhibitions was able to send a number of photographs of details from the painting³⁸. Only then did it become possible to confirm the

³⁶ "Indeed, the tome with Sir Arthur Hopton's coat of arms also has some Roman numerals at the top of the spine which, though partly abraded, are easily readable: MDCXLI", J. López Rey, "Juan Ricci's portrait of Sir Arthur Hopton", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 118, no. 1284, (1976), p. 29.

³⁷ Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur Hopton", p. 319.

³⁸ Written communication, 13 and 21 April 2023. My thanks to Anne Lenhart for her precious help, and to Olivia Turner for her assistance.

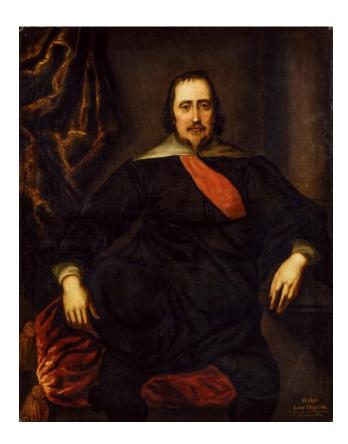


Fig. 6. Anonymous, *Sir Ralph Hopton*. London, National Portrait Gallery (inv. NPG 494) © National Portrait Gallery.

presence of "DCXL", behind which an "I" can hardly be perceived. But crucially the inscription does not end there, with enough space, until the end of the book for something else to be added. Indeed, another numeral appears whilst modifying the settings of the different photographs: it is shaped with diagonal lines, which could well be an "X" (Fig. 7); beyond that nothing is visible. It seems that an "X" was missing from the Roman numeral pointed out by López Rey: "[M]DCXLI" (1641); the date of the portrait could more likely be "[M]DCXLIX" (1649).

2.2. Sir Ralph Hopton between Bruges and The Hague: the missing connection

1649 brings us back to Sir Ralph Hopton, a significant connection unnoticed until now that could well explain certain aspects of the genesis and authorship of the portrait. During his exile (1647-1652), Ralph having Bruges as his residence it is more than likely that he knew of Jacob van Oost, the most celebrated painter in the city at the time. It is also likely that Ralph received more than one visit from his uncle Arthur.

The relationship between Sir Arthur and his nephew Sir Ralph was not any kind of family relationship³⁹. Related on the fathers' side, barely eight years

³⁹ Sir Arthur keeps in regular contact with his nephew from Madrid, writes to "Mr. Erles" (1939, 20/19 May, from Madrid), asking him about his affairs whilst his nephew Ralph is away in the North. Historical



Fig. 7. Jacob van Oost, Detail of roman numerals on the spine of the book, *Sir Arthur Hopton and a Secretary*. Dallas, Meadows Museum (inv. MM.74.02) © Meadows Museum, SMU, Algur H. Meadows Collection.

apart, more than uncle and nephew they were like brothers under the skin. They were so close that whilst Ralph is in Jersey defending the royalist cause, Arthur –who had already left Madrid– goes to Normandy to try to see him, and there they meet in Coutainville for three days. It is known that it was the only time Ralph was absent from Jersey in the eleven months he served there⁴⁰. Arthur tries to convince him to join him in France, which Ralph decides to do only after receiving the news of the death of his wife, Lady Elizabeth Hopton (born Capel, 1596-1646). On February 26, 1647, Ralph moves with his uncle to Rouen⁴¹, who lives there from the beginning of the year⁴². Since neither of them had issue, both had named each other heir⁴³.

The bond between uncle and nephew was such that whilst living in Rouen,

Manuscript commission, *The Manuscripts of the Earl of Westmorland, Captain Stewart, Lord Stafford, Lord Muncaster, and others ...* (London, 1885), p. 220, n° 25.

in the Channel Islands, vol. 2, p. 100.

⁴⁰ "... pendant le temps qu'il [Sir Ralph Hopton] resta à Jersey; qu'il fut onze mois qu'il y resta sans sortir, excepté les trois jours qu'il fut voir son oncle en Normandie", S. E. Hoskins, *Charles the Second in the Channel Islands. A Contribution to his biography, and to the history of his age,* vol 2, (London, 1854), p. 100, 102.

⁴¹ "Quand le lord Capel eut ainsi quitté Jersey, le lord Hopton et le chancelier y restèrent dans la même union; quelques mois après, le-lord Hopton y apprit la mort de sa femme et l'arrivée en France de son oncle sir Arthur Hopton. Celui-ci ambassadeur du Roi en Espagne, venait de quitter cette cour et de se rendre à Paris de là, il se retira bientôt après à Rouen, dans l'intention, dès qu'il se serait concerté bien à fond 'avec son neveu de rentrer en Angleterre pour la conservation et l'arrangement de leur fortune à tous deux. Cette circonstance détermina le lord Hopton à quitter aussi Jersey mais ce ne fut pas sans faire", Clarendon, *Mémoires de Lord Clarendon*, vol. 1, (Paris, 1823), p. 289.

Ralph Hopton's presence in Rouen is confirmed in March 1647. F. T. R. Edgar, Sir Ralph Hopton. The King's Man in the West (1642-1652). A Study in Character and Command, (Oxford, 1968), p. 189.
 Diary of John Evelyn, ed. J. Evelyn, W. Bray, (London, 1879), vol. 4, p. 93; Hoskins, Charles the Second



Fig. 8. Anton van Dyck, *Sir Arthur Hopton*, ca. 1636-1638. Private collection. © Sotheby's.

and in order to assist Ralph, Arthur does not hesitate to sell a large part of his valuable belongings⁴⁴. Indeed, Arthur comments that he is "raking all his corners for money" to cover his nephew's expenses and debts⁴⁵. With this intention, he decides to entrust some of his paintings to a certain "Mr. Crosse" for him to sell in Paris⁴⁶. From what we know, pieces as significant as his own oval portrait by Anthony van Dyck⁴⁷ (Fig. 8) reappear in the collection of the painter Sir Peter Lely (1618-1680), catalogued in his 1682 sale⁴⁸, preceding

44

⁴⁴ Probably, among them, the 'eight cases with different paintings' that he brought from Madrid in 1645: "20 November 1645, *cédula de passo* to the General of Guipúzcoa: Hopton took with him "200 marcos de plata labrada de servicio, ocho cajas con diferentes pinturas, una caja con cosas de olor, otras dos cajas con libros, otras dos con ropa usada, y 2000 ducados con moneda de oro y plata" Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, Iibro 369, fol. 102r-v; *Cit.* Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur Hopton", p. 323, note 96.

⁴⁵ "the paimte of his debtes in ye Island, and his expence here hath and cloth lye somew[ha]t heauy vppon mee w[hi]ch makes mee rake all my corners for money [...]", *Cit.* Longstaffe-Gowan, "'Fashioning' Sir Arthur Hopton", p. 323.

 ⁴⁶ British Library, Add. Ms. 78191, fol. 108. *Cit.* Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur Hopton", p. 323, note 97. Mr. Cross' must refer to the English painter Michael Cross (also called Miguel de la Cruz, Michaell de la Croy and Michaell La Croix, Cross), an accomplished copyist in Madrid and England who seems to have been working for Sir Arthur for several years. S. Bracken, "Cross, Michael (fl. 1633-1660)", *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 14, (Oxford, 2004), pp. 429-30; *Cit.* Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur", p. 315.
 ⁴⁷ (Oil on canvas, 59 x 47,5 cm.) Private collection. M. Rogers, "Two portraits by Van Dyck identified", *The*

⁴⁷ (Oil on canvas, 59 x 47,5 cm.) Private collection. M. Rogers, "Two portraits by Van Dyck identified", *The Burlington Magazine* 124, (April, 1982), p. 235-236; S. Barnes, N. de Poorter, O. Millar y H. Vey, *Van Dyck: A Complete Catalogue of the Paintings*, (London, 2004), IV.137; Díaz Padrón, "El Retrato de Sir Arthur", p. 202, fig. 5.

⁴⁸ "Sir Arthur Hopkins in an Oval". A List of Sir Peter Lely's Great Collection of Pictures, and other Rarities, ... to be Sold by way of Outcry, upon the Eighteenth day of April I682. Old Stile. Vid. Historical Manuscripts Commission, The Manuscripts of the Duke of Sommerset, the Marquis of Ailesbury, and the Rev. Sir T. H. G. Puleston, Bart, Fifteenth Report, App, Part VII, (London, 1898), p. 183; "Sir Peter Lely's Collection", The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. 83, No. 485, (Aug. 1943), p. 187.

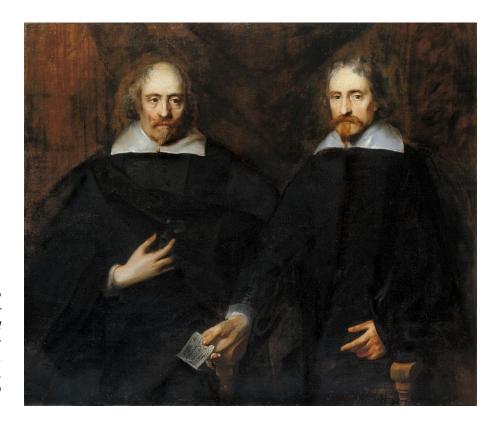


Fig. 9. Attributed to Michael Cross, Sir Arthur Hopton and his brother Thomas Hopton, ca. 1638. United Kingdom, private collection © Private collection.

a "Portrait of Lady Hopton"⁴⁹ who is very likely Ralph's deceased wife. Sir Arthur also renounces ownership of another portrait with sentimental value, in which he himself appears, together with his deceased brother Sir Thomas Hopton (c.1585-1638)⁵⁰ (Fig. 9). This double portrait was added to the collection of the Count of Molina, Don Antonio Mesía de Tovar (c.1620-1674), as it is described in the inventory drawn up after his death in 1674⁵¹.

Quite astonishing that Sir Arthur let such personal pieces go. Perhaps, as Longstaffe-Gowan argues, it is an indicator that these portraits were an investment that went beyond the importance of the sitter⁵². However, it could be seen that Arthur is still giving everything of himself away for Ralph. Arthur intended to return to England in the autumn, "earlier than expected", as he comments in a letter to Sir Richard Browne, from Rouen, on March 27, 1647⁵³. On his way to England, Sir Arthur could easily have passed through Bruges;

 $^{^{49}}$ "A portrait of Lady Hopton", *Burlington Magazine*, p. 187. See Lady Hopton's face in the *Portrait of Sir Ralph Hopton and his Wife Elizabeth*, dated 1637 (Oil on canvas, 132.08 cm \times 154.94 cm) London, Sotheby's, (7 Sept 1997, lot 12), as Follower of Van Dyck.

⁵⁰ (Oil on canvas, 115 x 134 cm.), United Kingdom, private collection. London, Bonhams, (22 Mar 2004, lot 352), as 'English Follower of Anthony van Dyck', with literature and provenance. Several attributions, from Velazquez to Van Dyck, have been proposed and discarded. Lately Longstaffe-Gowan proposes Michael Cross, "'Fashioning' Sir Arthur", fig. 8, p. 314-315, notes 46, 57, 59.

⁵¹ "197 Un lienco de bara y media de Alto y dos de ancho en que estan Retratados dos Cavalleros yngleses que El uno esta Suspensso y el otro con Un papel en la mano tassado en cinquenta ducados 550". Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Prot. 12.006, f. 437; in M. Burke and P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, (Los Angeles, 1997), vol. 1, p. 670. The inventory was drawn up in December 1674, and the sale took place on January the 2nd 1675.

⁵² Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur", p. 323.

⁵³ "Sooner than I would", *Arthur Hopton to Sir Richard Brown*, Rouen, 27 March 1647, London, British Library, Add. Ms. 78191, fol. 108, Cit. Longstaffe-Gowan, "Fashioning Sir Arthur Hopton", p. 322, note 94.

and until his death near Bapton, Oxfordshire, in March 1650, he likely sought for other opportunities to see his nephew. During which time Ralph lives in Bruges and makes pilgrimages to The Hague and Utrecht⁵⁴.

That Sir Ralph stays in Bruges is further confirmed by the testimony of the Dutch historian and diplomat Lieuwe van Aitzema (1600-1669), who sees him there and claims to have previously met him in The Hague⁵⁵. Indeed, Ralph sends and receives letters from the Dutch city from January to July 1649⁵⁶. As an Advisor he is part of the entourage that accompanies Charles II of England⁵⁷, in refuge with his sister the Princess of Orange in The Hague, when in February news was received of the execution of their father⁵⁸. Whilst in The Hague in June, Ralph receives a package from Jonas Porrée (1619-1685), a Rouen physician. It contains a book translated by him into French; he asks Ralph to give it to Charles II⁵⁹. It is undoubtedly the *Eikôn basilike*, the famous compendium of meditations published after the death of Charles I⁶⁰, supposedly written by the monarch himself before his execution, a matter that is still speculated to this day⁶¹. The work, of which more than thirty editions were published, builds the image of Charles I as a martyr⁶², and provokes a response from the English Parliament, with John Milton's (1608-1684) Eikonoklastes published in October, who attacks the beheaded monarch, presenting him as a tyrant and hypocrite⁶³. Sir Ralph Hopton had since February expressed his condemnation of the murder of Charles I, publishing an eight-page Declaration in which he asserts his fidelity to Charles II, and requests help to recover the crown and sovereignty⁶⁴.

⁵⁴ Edgar, Sir Ralph Hopton, p. 198.

^{55 &}quot;Daer was ook geinquartiertde Lord Hopton; die ich in den Haag had gekent", L. van Aitzema, *Historie* of verhael van saken van staet en oorlogh, in, ende ontrent de Vereenigde Nederlanden, Beginnende met den Jare 1650 en eyndinge met het begin van't Jaer 1654, vol. 7, ('sGraven-Hague, 1662), p. 699; Ídem, Saken van staat en oorlogh, in, ende omtrent de Vereenigde Nederlanden, Beginnende met het Jaer 1645, ende Eyndigende met het Jaer 1656, vol. 3, ('sGraven-Hague, 1669), p. 733).

56 Sir Ralph sends a letter to Prince Rupert from The Hague on January 21, 1649. E. Warburton, Memoirs

of Prince Rupert, and the Cavaliers: including their private correspondence, (London, 1849), vol. 1, p. 488, 535. Coronel Andrewe mentions letters from Lord Hopton from The Hague in June 18 and 23: "My last letter, received from Lord Hopton, bears date at The Hague, 18th or 23rd of June, and it was received in two days into Sussex", Howell, A complete collection of State Trials..., vol. 5, p. 34. The Pepys Library preserves letters sent to Sir Ralph in The Hague, one from Jasper Cornelius (July 1649), another from Captain Green (July 24, 1649). See Historical Manuscripts Commission, Report on the Pepys manuscripts preserved at Magdalene College, (Cambridge-London, 1911), p. 303, 306.

⁵⁷ "The King [Charles II] was here [The Hague] attended by the Lord Marquis of Montrofs, the Lords Hopton, Wilmot ... and other great Personages". Heath, A Brief Chronicle, p. 420.

⁵⁸ Charles II leaves The Hague in August 1649 for Paris; he would be in Jersey in September, T. Longmore, Richard Wiseman, Surgeon and Sergeant-surgeon to Charles II: A Biographical Study, (London, 1891), p. 55: Letters and Papers Illustrating the Relations Between Charles the Second and Scotland in 1650, ed. Samuel Rawson Gardiner, vol. 17, (Edinburgh, 1894), p. xv.

⁵⁹ Cambridge, Pepys Library the Historical Manuscripts Commission, Report on the Pepys manuscripts, p. 258.

⁶⁰ Le Portrait du roy de la Grand'Bretagne fait de sa propre main durant sa solitude et ses souffrances, trad. Porrée, (Rouen, 1649).

⁶¹ R. Wilcher, "What Was the King's Book for? The Evolution of 'Eikon Basilike'", *The Yearbook of English Studies* 21, (1991), p. 218–228; M. J. M. Ezell, "The King's Body: Eikon Basilike and the Royalist in Exile at Home and Aboard", in The Later Seventeenth Century, vol. 5, 1645-1714, (Oxford, 2017), s. p.

⁶² See the chapter "Eikon Basiliketranslated: The cult of the martyr king in the Dutch Republic", by H. Helmers, in The Royalist Republic: Literature, Politics, and Religion in the Anglo-Dutch Public Sphere, 1639-1660, (Cambridge, 2015), p. 115-148.

⁶³ E. Sirluck, "Eikon Basilike, Eikon Alethine, and Eikonoklastes" *Modern Language Notes* 69, no. 7, (1954),

p. 497–502.

64 A declaration sent from the Right Honorable Ralph Lord Hopton. To the gentlemen and inhabitants of Cornwall, and the counties adjacent. Concerning his ingagement for and in behalf of Prince Charles, who



Fig. 10. Thomas de Keyser, Constantijn Huygens and his Clerk, 1627. London, National Gallery (inv. 212) © National Gallery.

-

now is King Charles the Second, King of Great Brittayne, &c. And desiring their joynt assistance to settle him in his crowne and dignitie, as he is their lawfull soveraigne, (London, Printed in the yeer 1649). (online https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A86554.0001.001?rgn=main;view=fulltext consulted: 19.04.2023).



Fig. 11. Jacob van Oost, Detail of the inscription on the sheet of paper, upside down, *Sir Arthur Hopton and a Secretary*. Dallas, Meadows Museum (inv. MM.74.02) © Meadows Museum, SMU, Algur H. Meadows Collection.

More significantly, we can confirm Ralph Hopton's presence at the conference with the Dutch Commission, headed by the secretary of the Princes of Orange, Constantijn Huygens (1596-1687), on March 1, 1649⁶⁵. Huygens actively participates in the festivities when Charles II arrives at The Hague with his entourage and composes a verse to the king's image⁶⁶. Huygens and Ralph certainly know of each other from before, as Huygens mentions Ralph in his correspondence⁶⁷; but the evidence that they actually meet in The Hague for this occasion proves very meaningful, as it could explain the obvious parallels with the Portrait of Constantijn Huygens and his Clerk (1627) by Thomas de Keyser (1596-1667)⁶⁸ (Fig. 10), to which the Portrait of Sir Arthur Hopton and a Secretary (Fig. 1) has been associated with good reason⁶⁹ without plausible explanation. The resemblance between the two portraits is compelling. Although it cannot be excluded that Sir Arthur was in The Hague and saw Huygens' portrait⁷⁰, in Sir Ralph's case it is very likely, given the proof of his meeting there with Huygens. One can assume that Ralph will have felt a resounding impression of the portrait as well as of

_

⁶⁵ "De Koning liet in 't laeste van Maert door eenighe sijne Raden/Lane, Gottington, Heyd, Hopton, en Colpeper, conferentie houden met Gecommitteerde van haer. Ho. Mo. de Heeren Huygens, Wimmenum, Vobergen, etc...", Aitzema, *Historie of verhael*, vol. 3, (1669), p. 365; Heath, *A Brief Chronicle*, pp. 319, 420.

⁶⁶ J. A. Worp, *De Gedichten van Constantijn Huygens*, vol. 6, (Gröningen, 1896), p. 274; *Briefwisseling van Constantijn Huygens* 1607-1687, ed. J. A. Worp, vol. 5 (1649-1633), p. 27. Regarding Huygens's reaction to Charles the I execution, see Helmers, *The Royalist Republic*, p. 151.

⁶⁷ C. Huygens, *Mémoires de Constantin Huygens*, (La Haye, 1873), p. XLI; Worp, *Briefwisseling*, vol. 3, (1640-1644), p. 425, 510; vol. 4, (1644-1649), p. 23, 135, 139.

⁶⁸ (Oil on panel, 92,4 x 69,3 cm.), Monogrammed and dated: `1627'. London, National Gallery, inv. 212. R. Oldenbourg, *Thomas de Keysers Tiitigkeit als Maler*, (Leipzig, 1911), p. 31-32; F. Schmidt-Degener, "Een onbekend portret van Constantijn Huygens in de National Gallery", *Onze Kunst* 27, (1915), p. 113-129; E. de Jongh, "Van Campen's 'White' versus Lievens 'Black", in, *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800*, ed. A.W.A. Boschloo et al., (Zwolle, 2011), pp. 153-165.

⁶⁹ Burke, *Research Report*, p. 9; Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur", p. 320, fig. 15.

⁷⁰ As Burke speculated: "The two men [Sir Arthur and Huygens] shared an interest in the fine arts as well as careers in diplomacy and public service, and it would have been relatively easy for the two to remain in contact after Huygens left London", Burke, *Research Report*, p. 9.



Fig. 12. Attributed to Michael Cross, Detail of *Sir Arthur Hopton and his brother Thomas Hopton*, ca. 1638. United Kingdom, private collection © Private collection.

the personality of Huygens: an exceptional scholar, diplomat, patron and collector, not to dissimilar to his uncle Arthur. Ralph would have seen an image worthy of a model, a prototype for his uncle's portrait. Such circumstances could explain the influence of Huygens portrait and open the possibility of Van Oost's commissioned by Ralph, who could have had his uncle sit for the painter in Bruges.

Sir Arthur's trail in 1649 is difficult to follow. We can only confirm his presence in England on June 7, the day he receives the visit of Sir John Evelyn (1620-1706), who notes it in his *Diary*⁷¹. By this time Charles II is leaving The Hague for Paris, to meet his mother, Henrietta Maria. On his journey the king is received with great honours in Antwerp and Brussels, where he spends sometime in July 1649. Ralph avoided Paris⁷²; he remained in the Low Countries and would only meet Charles II in March 1650 in Beauvais⁷³. This provides a possible space for Ralph to have received his uncle, and for the portrait to have been executed under his initiative in Bruges. We can only surmise if Ralph felt obliged, compelled even to do something and intended the work as gratitude for Sir Arthur's consideration of his circumstances a short time before; as a way of compensating Arthur for the valuable paintings with his own image, that he had parted with for him; a sensitive gesture from Ralph, who was sincerely religious and extremely loyal; a man who is described as having "great honour, integrity and piety" ⁷⁴.

⁷¹ "7th June, 1649. I visited Sir Arthur Hopton (brother to Sir Ralph, Lord Hopton, that noble hero), who having been Ambassador extraordinary in Spain, sojourned some time with my father-in-law at Paris, a most excellent person", J. Evelyn, *Diary and Correspondence*, (London, 1850), vol. 1, p. 251.

Already in 1646 Ralph refused to accompany Charles II to Paris, L. Sealy, *The Champions and the Crown*, (London, 1911), p. 239. See his letters from The Hague after the departure of Charles II (note 56 supra).
 As confirmed by a letter sent by Ralph from Beauvais on March 5: "The King's day to move hence is tomorrow, unless horses and coaches that he expects from Rouen this day retard him", *Lord Hopton to Ormond, Beavays, Mar. 5, 1650*, in Gardiner, *Letters and Papers*, vol. 17, letter 22, p. 23-24.

⁷⁴ In his stated account of the war, Clarendon described him as, "a man of great honour, integrity, and piety, of great courage and industry, and an excellent officer for any command but the supreme, to which he was not equal", Clarendon, *The History of the Rebellion and Civil Wars in England, ...*, vol. IV, (Oxford,



Fig. 13. Anonymous (Michael Cross?), Sir Ralph Hopton and his father Robert Hopton, ca. 1638. © Norfolk Museums Service, Ancient House, Thetford.

Something more could be revealed by a detail that has gone unnoticed until now: in the *Portrait of Sir Arthur Hopton* is a sheet of paper seen in a central position in the background, falling from the bookshelf upside-down. With it turned over and magnified, one can speculate at an inscription (Fig. 11). It is a long line that is difficult to read, beginning with an "I" or "J" (Jacomo?); further on, a "B" is discernible, followed by something unreadable where we can deduce "...opt..." at the end of the line, below which, an "F" (fecit?) is distinguishable. This is best appreciated by changing the image parameters and comparing the various detail photographs available. Although there are few legible letters, they feed the suspicion that a signature or dedication could be hidden (one may speculate, "I[acomo van oost?] B[aron?] sic [H]opt[on] / F."?). Whatever the case may be, that points out the presence of an inscription hitherto undetected that deserves further examination to determine its content.

Of interest, in the *Portrait of Sir Arthur Hopton and his Brother Thomas Hopton* (Fig. 9), another piece of paper is seen in Sir Arthur's hand. It contains an inscription in Spanish (Fig. 12): "Al.Ex: mo Don/Arthur Hopton/Embax: dor del R/De La gran. Breta/Madrid" (To His Excellency Don/Arthur Hopton/Ambassador of the K[ing] of Great Brita[in]/Madrid). The use of 'Al' (=To the) could indicate a letter he received but also a dedication or a present. This could imply that Sir Arthur did not order the work; therefore,

^{1827),} Book VII, p. 1681. Concerning Ralph's religious engagements and integrity, see Sealy, *The Champions,* p. 91-92, 120, with a chapter devoted to Sir Ralph Hopton, p. 84-123.

was it of Ralph's doing? Concerning the authorship, Michael Cross (1633-1660)—as Longstaffe-Gowan recently suggested—makes sense: Cross was in the service of Sir Arthur for many years, and he departed with him to England in 1636⁷⁵. The same type of double portrait was since used by the Hoptons on two other occasions: the *Portrait of Sir Ralph Hopton and his wife Elizabeth*, dated 1637⁷⁶ and the *Portrait of Sir Ralph Hopton and his father Robert Hopton* at the Museum of Thetford Life, Norfolk, (Fig. 13)⁷⁷. The relationship between these three works deserves further study. Emulating Van Dyck's style, one can only wonder if they are not all by the same Cross, who was known as a copyist, whilst in England, before Sir Arthur's departure for Madrid in April 1638.

Another factor that supports Ralph's involvement in the commissioning of the portrait of his uncle to Van Oost, could be the influence of a work by Anthony van Dyck: the Portrait of Thomas Wentworth, Earl of Strafford (1593-1641) together with Philip Mainwaring $(1589-1661)^{78}$ (Fig. 14). Like Van Dyck, Van Oost responds to a depiction with a long tradition dating back to the Renaissance, with well-known examples where parallels can be drawn. But in these two works there is a very similar interaction between the two main characters that occurs, a nobleman and a clerk, in a moment of their working routine. The affiliation to Van Dyck's double portrait has us wondering; again, the connection is possibly Sir Ralph. Sir Arthur could not have seen Strafford's portrait being painted in London: even if he posed for Van Dyck at a similar moment (Fig. 8), with his being in England between 1636 and 1638 he left London before Strafford's portrait was likely painted (during his stay in London, between September 1639 and March 1640). It is still possible that Sir Arthur knew of Strafford's portrait later, directly or through its numerous copies⁷⁹. More likely Sir Ralph saw the original, for he and Strafford knew each other, being Members of Parliament. That Ralph could have kept in mind the portrait of Strafford is surprising from a modern perspective when learning that he voted against him during his trial for high treason in 164080, with Strafford being convicted and beheaded in 1641. In any case, somehow the memory of Van Dyck's work must have been present during the genesis of Van Oost's portrait of Sir Arthur. Of note, in his Theologian with a Secretary, dated 1668 (Fig. 2), Van Oost uses Van Dyck's

_

⁷⁵ Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur", p. 315-316.

⁷⁶ See note 48.

 $^{^{77}}$ (Oil on canvas, 146 x 129,2 cm), Norfolk, Ancient House, Museum of Thetford Lifeinv. no THEHM: DS.96, (as Circle of Anthony van Dyck). My thanks to Oliver Bone, Curator, King's Lynn and Thetford Museums, for kindly providing a photograph of this painting.

 $^{^{78}}$ (Oil on canvas, 131,8 x 142,9 cm), Trustees of Rt. Hon. Olive, Countess Fitzwilliam and Lady Juliet Tagdell, See Barnes et al., *Van Dyck*, p. 600, cat. IV.218.

⁷⁹ "Possibly the most frequently copied of any of Van Dyck's English portraits". Barnes et al., *Van Dyck*, p. 600.

⁸⁰ The Tryal of Thomas, Earl of Strafford, Lord Lieutenant of Ireland, upon impeachment of high treason by the Commons in Parliament, in the name of themselves and of all the Commons in England, begun in Westminster-Hall the 22th of March 1640 ..., (London, 1680); W. R. Stacy, "Matter of Fact, Matter of Law, and the Attainder of the Earl of Strafford", The American Journal of Legal History, vol. 29, n° 4, (1985), p. 323-348.



Fig. 14. Anton van Dyck, *Thomas Wentworth, Earl of Strafford together with Philip Mainwaring*, ca. 1639-1640. Trustees of Rt. Hon. Olive, Countess Fitzwilliam and Lady Juliet Tagdell © Photo: RKDimages ID: 49140.

formula again, literally borrowing the figure of the secretary, whose attitude is the same in both works.

3. The portrait's later provenance: a previous attribution to the Italian School

One wonders if the *Portrait of Sir Arthur Hopton and a Secretary* reached England with the sitter, or if it remained in Bruges with Sir Ralph. As fate would have it, Sir Arthur dies a few months later in Oxfordshire, on March 6, 1650, at the age of 61, two years before his nephew. Ralph is currently with Charles II in Beauvais. Much of Sir Arthur's possessions were dispersed before his death, and the 1653 inventory of his estate records as unspecified "several paintings" Sir Ralph had the intention to go back to England, when he dies

⁸¹ "... several paintings", *Inventory of the personal estate of Sir Arthur Hopton, 16 August 1653,* The National Archives, UK (TNA), SP 19/102, fol 1.83. The Testament does not provide further information. *Will of Sir Arthur Hopton of Wissett, Suffolk,* 10 March 1649, TNA, PROB 11/211/747; Cit. Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur", p. 319, notes 81, 82.

in Bruges in 1652⁸². Lord Hatton receives news of his demise from the continent in October, a subsequent letter conveying the great sense of loss on the part of everyone, "but none so great as the King" ⁸³. Of Ralph's estates it has been said that his house and lands in Witham were passed on to his nephew Hopton Wyndham in 1672⁸⁴, inherited by his brother, William Wyndham (†1683), and hence by descent to another William Wyndham, who inherited in 1695⁸⁵. Part of Ralph's collection reaches by lineage Henry Wyndham, III Lord Leconfield (1872-1952), who owned A *Portrait of Ralph Hopton*, as a young man, in full length, which is at Petworth House today ⁸⁶.

We do not hear of the *Portrait of Sir Arthur Hopton* until just before it reaches Algur Meadows. It is known that he acquired the painting at the Wildenstein & Co. Gallery in New York in 1974⁸⁷ and that it came from the "Reitlinger" collection in England⁸⁸. It must be the British historian and collector Henry Scipio Reitlinger (1882-1950), specialised in drawings, who sold more than one painting by the mid-20th century⁸⁹. A mining engineer, Reitlinger made his fortune in Nigeria, devoted himself since then exclusively to art history, spending most of his life in London, he is the author of several publications, including *Old Master Drawings, a handbook for amateurs and collectors* (London, 1922). After Reitlinger's death, his vast collection of drawings and fewer paintings was sold in seven parts, at Sotheby's, between 1953 and 1954.

Consulting the Reitlinger collection catalogues the portrait in question can be found, in the first part, attributed to the Italian Carlo Maratta (1625-1713), and without identifying the character: "9. C. Maratta. A nobleman and His Secretary, the former seated at a table on which a book rests, the latter addressing him from behind his chair. 72 in. by 43 ½ in." 90. We do not know

_

⁸² "The Lord Hopton is, I hear, in Bruges, and some say in a probable way to make his composition in England, *Letter to Sir Ed. Hyde, from The Hague, 8/18 Jan 1651*, in *The Nicholas Papers,* vol. 1, p. 284.
⁸³ "Gallant and virtous Lord [Ralph] Hopton diez on Tuesday sennight at Bruges of an ague, in whom all honest and well affected men had a loss, but none so great as the King", *The Nicholas Papers*, vol. 2, p. 66; cit. Major, *Writings of Exile*, p. 70.

⁸⁴ C.R.B. Barret, Somersetshire: Highways, Byways, and Waterways, (London, 1894), p. 103.

⁸⁵ R. Wilson-North and S. Porter, "Witham, Somerset: From Carthusian Monastery to Country House to Gothic Folly", *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 40, (1997), p. 83).

⁸⁶ (Oil on canvas, 203 x 122 cm), attributed to Daniel Mytens. National Trust, Petworth House, nr. 486173. ⁸⁷ The portrait is listed in Wildenstein's catalogue *The Painter as Historian*, (New York, 1962), n° 33; Cit. Díaz Padrón, p. 212, note 32, some years before its sale to Meadows (the invoice dates 10 May 1974), see Burke, *Research Report*, p. 15, note 1. Because of the discovery of many fakes in his collection (1967), Meadows trusted Wildenstein almost exclusively, having him as his principal provider of works, W. A. McWhirter, "How art swindlers duped a virtuous millionaire", in *Life*, 7 July, (1967), p. 61; S. Marcus, *Minding the Store. A Memoir*, (Texas: Denton,1974), pp. 291-293; J. Ferré, *Lettre ouverte à un amateur d'art pour lui vendre la mèche*, (Paris, 1975), pp. 38, 39, 41, 43, 156.

⁸⁸ W. B. Jordan, *The Meadows Museum. A visitor's Guide to the collection*, (Dallas, 1974), p. 96, cat. 5, fig. 9 (as Anonymous, Reitlinger Collection). Wildenstein's invoice specifies "England" (Burke, *Research Report*, p. 5, note 3).

⁸⁹ With the same provenance, see paintings by Jan de Bray, Peter Nason and Hendrick Glotzius at Fitzwilliam Museum Cambridge (inv. PD.17-2005; PD.16-2005; PD.33-1991), which further preserves drawings and different objects from Reitlinger.

⁹⁰ The H. S. Reitlinger Collection. Part I. Catalogue of Old Master Drawings of the Italian School and some Paintings by Old Masters, London, Sotheby's, (9 Dec 1953, lot 9). Only 14 paintings were included in this sale, among others, Joseph thrown into a pit by his brothers by Claes Moyaert (signed, 1637), Vertumnus and Pomona by Hendrik Goltzius, the Miracle of the loaves and fishes by Lambert Lombart, and Venus and Adonis by Bartholomeus Spranger. Other paintings were included in Part II, (27 Jan 1954).

if Wildenstein was the purchaser at this auction, or if the painting would pass through other hands in the meantime. It is worth remembering that although the gallery owner had a drawing from Reitlinger, he bought it shortly after⁹¹. It was probably Wildenstein who requested the opinion of the Hispanist José Gudiol, of which a report is known (1959) where the portrait is recorded with the correct identification of the sitter and an attribution to Murillo⁹². It was published as such in Wildenstein's catalogue in 1962.

The location of the *Portrait of Sir Arthur Hopton* in London from the mid-20th century, the identity of its previous owner and its former attribution to Italian Maratta are significant details that we can add to the provenance of the painting. The work had since been placed within the perimeter of the Spanish school, a geography that the supposed chronology seemed to confirm.

4. Conclusion

As Díaz Padrón points out, this portrait has been misplaced because of a persistent confusion between Flemish and Spanish painters. Such was the case of Gaspar de Crayer (1584-1669) and Frans Luyck (1604-1668): whose works were attributed in the past to Spanish painters, Diego Velázquez (1599-1660) among them, "because they absorb a modality of portrait that relates to the etiquette of the House of Habsburg", which is explained by "the hegemony of Spain in Europe, when Flanders was a core part of the empire" In the attribution of the *Portrait of Sir Arthur Hopton* to the Spanish school, "the ambassador's experiences had greater weight than the stylistic study of the painting" 4.

Today it is possible to draw Sir Arthur's link to Bruges through his much-loved nephew Ralph, who lived in the city and whose involvement in the genesis of the work is very likely, his having the *Portrait of Constantijn Huygens and his Clerk* in mind. The reading of the date of Sir Arthur's portrait continues to be misleading: 1641, a number that has been put forward repeatedly. Questioning what had been assumed, and reconsidering the transcription of the date, 1649 appears more likely the year of the work. Adding to the argument, the presence of another as yet unseen inscription, on the sheet of paper perched on the shelf, which could reveal something

⁹² José Gudiol, unpublished opinion. Barcelona, 10 April 1959, "Portrait of Sir Arthur Hopton," as by Murillo, 1643-45, Cit. Burke, *Research Report*, p. 3.

⁹¹ J. Byam Shaw and G. Knox, *The Robert Lehman Collection: vol. VI, Italian Eighteenth-Century Drawings*, (New York-Princeton, 1987), p. 123.

^{93 &}quot;... asumen maneras de retrato afín a la etiqueta de los Austrias. Esto es fácil de entender, por la hegemonía de España en Europa, y cuando Flandes fue parte medular del Imperio". Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 206.

⁹⁴ "pesaron más las vivencias del embajador que el estudio estilístico", Díaz Padrón, "El retrato de Sir Arthur", p. 209.

more. Both inscriptions need further examination, an incentive for the Meadows Museum to study the portrait in detail, as several elements offer new evidence of Sir Arthur's Bruges' connection and may dispel the objections to the authorship of Jacob van Oost: the Flemish painter as originally and convincingly identified for his style; it being another case of Matías Díaz Padrón's infallible eye.

In pace gaudeat

Bibliografía:

Aitzema 1662: Lieuwe van Aitzema, *Historie of verhael van saken van staet* en oorlogh, in, ende ontrent de Vereenigde Nederlanden, Beginnende met den Jare 1650 en eyndinge met het begin van't Jaer 1654, vol. 7, ('sGraven-Hague, 1662).

Aitzema 1669: Lieuwe van Aitzema, Saken van staat en oorlogh, in, ende omtrent de Vereenigde Nederlanden, Beginnende met het Jaer 1645, ende Eyndigende met het Jaer 1656, vol. 3, ('sGraven-Hague, 1669).

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

Barratt 2004: John Barrat, Cavalier Generals, King Charles I and his Commanders in the English Civil War, 1642-46, (Barnsley: Pen & Sword, 2004).

Barret 1894: C.R.B. Barret, *Somersetshire: Highways, Byways, and Waterways*, (London, 1894).

Bracken 2004: Susan Bracken, "Cross, Michael (fi. 1633-1660)", Oxford Dictionary of National Biography, vol. 14, Oxford, 2004, p. 429-430.

Brown and Elliot 2002: *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña*, 1604-1655, dirs. Jonathan Brown and John Elliot, (Madrid: Museo del Prado, 2002)

Burke 1986: Marcus Burke, A Selection of Spanish Masterworks from the Meadows Museum, (Dallas: Meadows Museum, 1986).

Burke 1989: Marcus Burke, *Research Report on inv. MM.74.02*, unpublished, (Dallas: Meadows Museum, 1989).

Burke and Cherry 1997: Marcus Burke and Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, (Los Angeles: Getty, 1997).

Byam and Knox 1987: James Byam Shaw and George Knox, *The Robert Lehman Collection: vol. VI, Italian Eighteenth-Century Drawings*, (New York-Princeton: Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, 1987).

Clarendon 1767: Edward Hyde, Earl of Clarendon, State Papers collected by Edward, Earl of Clarendon, commencing from the year MDCXXI. Containing the materials from which His History of the Great Rebellion was composed, and the Authorities of which the truth of his relation is founded, vol. I, (Oxford: Clarendon Printing House, 1767).

Clarendon 1823: Edward Hyde, Earl de Clarendon, *Mémoires de Lord Clarendon, grand-chancelier d'Angleterre sous le règne de Charles II*, vol. 1, (Paris, 1823).

Clarendon 1827: Edward Hyde, Earl of Clarendon, *The History of the Rebellion and Civil Wars in England, to which is added An historical view of the Affairs of Ireland, A New Edition*, vol. IV, (Oxford: Clarendon Press, 1827).

De Jongh 2011: Eddy de Jongh, "Van Campen's 'White' versus Lievens 'Black", in *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800*, Essays in honour of Eric Jan Sluijter, ed. A.W.A. Boschloo et al., (Zwolle: Waanders Publishers, 2011), p. 153-165.

De Smet 1930: Joseph De Smet, "Tables du Commerce et de la Navigation du port de Bruges 1675-1698 avec en annexe les Tables de la Navigation du port d'Ostende 1640-1655", *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, Académie royale de Belgique, Tome 94, 1930, p. 103-244.

Díaz Padrón 2009: Matías Díaz Padrón, "El *Retrato de Sir Arthur Hopton y secretario* del Meadows Museum restituido a Jacob van Oost", *Archivo Español de Arte*, 82/326, Apr-jun. 2009, p. 202-212.

Edgar 1968: F. T. R. Edgar, Sir Ralph Hopton. The King's Man in the West (1642-1652). A Study in Character and Command, (Oxford: Clarendon Press, 1968).

Evelyn 1850: Diary and correspondence of John Evelyn, F.R.S., Author of the "Sylva", To which is subjoined the private correspondence between King Charles I. and Sir Edward Nicholas, and between Sir Edward Hyde, afterwards earl of Clarendon, and Sir Richard Browne, A new Edition in four volumes, ed. John Evelyn, William Bray, (London: Henry Colburn, 1850), 4 vol.

Evelyn 1879: Diary of John Evelyn Esq., F. R. S., to which are added a selection from his familiar letters and the private correspondence between King Charles I. and Sir Edward Nicholas ..., ed. John Evelyn, William Bray, (London: Bickers and Son, 1879), 4 vol.

Ezell 2017: Margaret J. M. Ezell, "The King's Body: Eikon Basilike and the Royalist in Exile at Home and Aboard", in *The Later Seventeenth Century*, vol. 5, 1645-1714, (Oxford, 2017), s. p.

Ferré 1975: Jean Ferré, Lettre ouverte à un amateur d'art pour lui vendre la mèche, (Paris: Albin Michel, 1975).

Firth 1885-1900: Charles Harding Firth, 'Hopton, Ralph', *Dictionary of National Biography*, (1885-1900), p. 347-350.

Gardiner 1894: Letters and Papers Illustrating the Relations Between Charles the Second and Scotland in 1650..., ed. Samuel Rawson Gardiner, vol. 17, (Edinburgh, 1894).

Grosart 1876: *The complete Poems of Robert Herrick*, rev. and ed. Alexander B. Grosart, (London, 1876), 3 vol.

Gué Trapier 1967: Elizabeth du Gué Trapier, "Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the Seventeenth Century", *The Connoisseur*, 1967, 164, p. 239-243; 165, p. 60-63.

Gutiérrez Pastor 2011: Ismael Gutiérrez Pastor, "Nuevas pinturas de Fray Juan Ricci (Madrid, 1600—Montecassino, 1681)", *Berceo*, 163, (2011), p. 209-264.

Heath 1663: James Heath, A Brief Chronicle of the Late Intestine Warr in the Three Kingdoms of England, Scotland and Ireland ..., (Whitehall [London]: Henry Bennet, 1663).

Helmers 2015: Helmer J. Helmers, *The Royalist Republic: Literature, Politics, and Religion in the Anglo-Dutch Public Sphere, 1639–1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

Historical Manuscript commission 1885: Historical Manuscript commission, The Manuscripts of the Earl of Westmorland, Captain Stewart, Lord Stafford, Lord Muncaster, and others presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty, (London: Eyre and Spottiswoode, 1885).

Historical Manuscripts Commission 1898: Historical Manuscripts Commission, *The Manuscripts of the Duke of Sommerset, the Marquis of Ailesbury, and the Rev. Sir T. H. G. Puleston, Bart,* (London, 1898).

Historical Manuscripts Commission 1911: Historical Manuscripts Commission, Report on the Pepys manuscripts preserved at Magdalene College, Cambridge, (London: H.M.S.O., 1911).

Hopton 1649: Ralph Hopton, *A declaration sent from the Right Honorable Ralph Lord Hopton. To the gentlemen and inhabitants of Cornwall, and the counties adjacent. Concerning his ingagement for and in behalf of Prince Charles, who now is King Charles the Second, King of Great Brittayne, &c. And desiring their joynt assistance to settle him in his crowne and dignitie, as he is their lawfull soveraigne,* [London: s.n.], Printed in the yeer 1649. (online: https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A86554.0001.001?rgn=main;view=fulltext; consulted on 19 April 2023).

Hoskins 1854: Samuel Elliott Hoskins, Charles the Second in the Channel Islands. A Contribution to his biography, and to the history of his age, (London, 1854).

Howel 1816: A complete collection of State Trials and Proceedings for High Treason and other crimes and misdemeanors from the earliest period to the year 1783, ed. T. B. Howell, (London: Longman, 1816), vol.5.

Huygens 1873: Constantijn Huygens, *Mémoires de Constantin Huygens:* Publiés pour la première fois d'après les minutes de l'auteur, précédés d'une Introduction par Theod. Jorissen, (La Haye: Mart. Nijhoff, 1873).

Jordan 1974: William Bill Jordan, *The Meadows Museum. A visitor's Guide to the collection*, (Dallas: Southern Methodist University, 1974).

Jordan 2015: William Bill Jordan, "La peinture à la cour du roi d'Espagne, 1620-1670", in *Ve!ázquez*, G. Kientz (ed.) (Paris: Cohen & Cohen, 2015), p. 58-69.

Longmore 1891: Thomas Longmore, *Richard Wiseman, Surgeon and Sergeant-surgeon to Charles II: A Biographical Study*, (London: Longmans Green and Co: 1891).

Longstaffe-Gowan 2020: Todd Longstaffe-Gowan, "Fashioning' Sir Arthur Hopton", in *Ambassadors in Golden-Age Madrid: The Court of Philip IV through Foreign Eyes*, J. Fernández-Santos and J. L. Colomer eds., (Madrid: CEEH, 2020), p. 304-325.

López Rey 1976: José López Rey, "Juan Ricci's portrait of Sir Arthur Hopton", *Gazette des Beaux-Arts,* vol. 118, no. 1284, (jan.1976), p. 29-32.

Lunsford and Pita Andrade 2000: *Pintura española de la Colección Meadows*, dir. John Lunsford and José Manuel Pita Andrade, (Madrid-Barcelona: Museo Thyssen-Bornemisza-Museo nacional de Arte de Cataluña 2000).

Major 2016: Philip Major, Writings of Exile in the English Revolution and Restoration, (London-New York: Routledge, 2016).

Marcus 1974: Stanley Marcus, *Minding the Store. A Memoir,* (Texas: Denton, 1974).

McWhirter 1967: William A. McWhirter, "How art swindlers duped a virtuous millionaire", in *Life*, (7 July 1967), p. 52-61.

Meadows Handobook 2021: Meadows Museum. A Handbook of the Collection, Mark A. Roglán (ed.), (Dallas: Meadows Museum and Scala Arts Publishers, 2021).

Meulemeester 1994: Jean Luc de Meulemeester, *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge*, (Brugge: Westvlaamse gidsenkring, 1984).

Nicholas Papers 1892: Edward Nicholas, *The Nicholas Papers: Correspondence of Sir Edward Nicholas, Secretary of State,* edited by George F. Warner, vol. II, (London: Camden Society, 1892).

Oldenburg 1911: Rudolf Oldenbourg, *Thomas de Keysers Tiitigkeit als Maler*, (Leipzig: Halle A.S., 1911).

Porrée 1649: Porrée (trad.), Le Portrait du roy de la Grand'Bretagne fait de sa propre main durant sa solitude et ses souffrances, (Rouen, 1649).

Reitlinger 1922: Henry Scipio Reitlinger, *Old Master Drawings, a handbook for amateurs and collectors*, (London, 1922).

Reitlinger collection, 1953: The H. S. Reitlinger Collection. Part I. Catalogue of Old Master Drawings of the Italian School and some Paintings by Old Masters, (London: [Sotheby's], 9 Dec 1953).

Rogers 1982: M. Rogers, "Two portraits by Van Dyck identified", *The Burlington Magazine* 124, (1982), p. 235-238.

Schmidt-Degener 1915: Frederik Schmidt-Degener, "Een onbekend portret van Constantijn Huygens in de National Gallery", *Onze Kunst* 27, (1915), p. 113-129.

Sealy 1911: Lycy Sealy, *The Champions and the Crown,* (London: Methuen & co. 1911).

Sir Peter Lely's Collection 1682: A List of Sir Peter Lely's Great Collection of Pictures, and other Rarities, as Statues, Bronzes, etc. The Pictures being all of the most Eminent Italian, and other Masters, in good Condition, and well Preserved, with Gilt Frames, to be Sold by way of Outcry, upon the Eighteenth day of April I682. Old Stile; reprinted in Editorial, "Sir Peter Lely's Collection", The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. 83, No. 485, (Aug. 1943), p. 185-191.

Sirluck 1954: Ernest Sirluck, "Eikon Basilike, Eikon Alethine, and Eikonoklastes" *Modern Language Notes* 69, no. 7, (1954), p. 497–502.

Stacy 1985: William R. Stacy, "Matter of Fact, Matter of Law, and the Attainder of the Earl of Strafford", *The American Journal of Legal History*, vol. 29, n° 4, Oct., 1985, p. 323-348.

Strafford's Trial 1640: The Tryal of Thomas, Earl of Strafford, Lord Lieutenant of Ireland, upon impeachment of high treason by the Commons in Parliament, in the name of themselves and of all the Commons in England, begun in Westminster-Hall the 22th of March 1640 ..., (London: John Wright and Richard Chiswell, 1680).

Valdelomar 2002: Rosa Valdelomar, "Díaz Padrón descubre la autoría de un lienzo anónimo de "La Almoneda del Siglo", *ABC Cultura*, 24 March 2002. (Online: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-diaz-padron-descubre-autoria-lienzo-anonimo-almoneda-siglo-200203240300-87134 noticia.html; consulted on 14 april 2023).

Valdelomar 2002: Rosa Valdelomar, "'Nada prueba que el cuadro sea de Van Oost', según Elliot y Brown", *ABC Cultura*, 25 March 2002. (Online: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-nada-prueba-cuadro-oost-segun-elliott-y-brown-200203250300-87378 noticia.html, consulted on 19 April 2023)

Vlieghe 1994: Hans Vlieghe, *Catalogus schilderijen 17de en 18de eeuw. Stedelijk Musea Brugge*, (Brugge: Vrienden van de Stedelijke Musea Brugge, 1994).

Warburton 1849: Eliot Warburton, *Memoirs of Prince Rupert, and the Cavaliers: including their private correspondence*, vol. 1, (London, 1849).

Wilcher 1991: Robert Wilcher, "What Was the King's Book for? The Evolution of 'Eikon Basilike'", *The Yearbook of English Studies* 21, 1991, p. 218–228.

Wildenstein 1962: Wildenstein & Co., *The Painter as Historian*: mythological, religious, secular paintings of the xv to xix centuries, (New York: Wildestein, 1962).

Wilson-North and Porter 1997: Robert Wilson-North and Stephen Porter, "Witham, Somerset: From Carthusian Monastery to Country House to Gothic Folly", *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 40, 1997, p. 81-98.

Worp 1896: *De Gedichten van Constantijn Huygens*, J.A. Worp ed., vol. 6, (Groningen: J.B. Wolters, 1896).

Worp 1911-1917: *Briefwisseling van Constantijn Huygens 1607-1687*, J. A. Worp ed., 6 vol. (Den Haag, 1911-1917).

Received: 30/05/2023

Accepted: 07/11/2023

Ensalzamiento monárquico y nobiliario: el programa decorativo del palacio de Cusano en Milán*

Monarchical and Nobiliary Exaltation: The Decorative Program at Cusano Palace in Milan

Gloria Martínez Leiva¹

Investigart

Resumen: Tras el matrimonio de Carlos Homodei con Leonor de Moura en 1678 este pasó a ser el nuevo marqués de Castel Rodrigo. Nombrado General de la Caballería extranjera en Milán en 1680, el IV marqués de Castel Rodrigo ordenó un nuevo programa iconográfico en su palacio de Cusano, en los alrededores de Milán, para dejar constancia tanto de su pertenencia a los Castel Rodrigo como de su labor como representante de la Monarquía de los Austrias. Las decoraciones que se llevaron a cabo pretendían parangonar las empresas arquitectónicas de los Castel Rodrigo y los Homodei con las llevadas a cabo por los Austrias. De ese modo, se creaba un juego muy propio de la época, mostrando al rey como espejo y a la nobleza como reflejo de su gusto.

Palabras clave: Ducado de Milán; Palacio de Cusano; IV marqueses de Castel Rodrigo; Vistas de los Sitios Reales; Carlos Homodei; Leonor de Moura

Abstract: After the marriage of Carlos Homodei to Leonor de Moura in 1678, he became the new Marquis of Castel Rodrigo. Appointed General of the Foreign Cavalry in Milan in 1680, the 4th Marquis of Castel Rodrigo commissioned a new iconographic program in his palace in Cusano, near Milan, to highlight both his affiliation with the Castel Rodrigo family and his role as a representative of the Habsburg monarchy. The decorations carried out aimed to compare the architectural achievements of the Castel Rodrigo and Homodei families with those accomplished by the Habsburgs. In this way, a characteristic game of the time was created, portraying the king as the mirror and the nobility as a reflection of his taste.

¹ https://orcid.org/0000-0002-7388-3989

Keywords: Duchy of Milan; Cusano Palace; 4th Marquises of Castel Rodrigo; Views of the Royal Places; Carlos Homodei; Leonor de Moura.



I ducado de Milán o Milanesado, era desde la Edad Media una próspera potencia del norte de Italia. Anexionado por Carlos I al Imperio español en 1559, se redujo su estatus a un estado regional bajo el dominio hispánico. Durante el gobierno de los

Austrias, que se extendió durante casi 150 años, el título de duque de Milán recayó sobre el soberano. El gobernador era la figura que representaba al monarca en el Estado, pero dada su posición estratégica como Plaza de Armas de la monarquía eso también implicaba un mayor número de cargas militares y por tanto resultaba de gran relevancia la figura del General de la Caballería extranjera. Mientras que el cargo de gobernador fue ocupado principalmente por importantes familias nobiliarias españolas, otros cargos relacionados con la justicia o el campo militar recayeron en miembros de las élites milanesas, en un reparto de poder y equilibrio que permitió evitar las revueltas contra el gobierno español que se produjeron en otros territorios como Nápoles o Sicilia². A partir de 1681 el cargo de General de la Caballería extranjera recayó en un miembro de la antigua nobleza milanesa, Carlos Homodei (Madrid, 1654–1725). Este, había nacido en España y pertenecía a una importante y rica familia de origen español que desde 1423 residía en Milán. En 1678 Carlos se había casado con la heredera de uno de los títulos nobiliarios con más prestigio del momento, Leonor de Moura y Corte Real, IV marquesa de Castel Rodrigo, y gracias a ello consiguió un rápido ascenso social. Tras su designación como General de la Caballería extranjera se estableció en su Palacio de Cusano en Milán y el edificio fue redecorado exaltando no sólo a sus dos ramas familiares, los Homodei y los Castel Rodrigo, sino también a la Monarquía Hispánica a través de una representación de sus palacios y sitios más emblemáticos.

Carlos Homodei y Leonor de Moura, los IV marqueses de Castel Rodrigo

Leonor de Moura y Corte Real (1650-1706) fue nombrada como nueva marquesa de Castel Rodrigo el 23 de noviembre de 1675, tras el fallecimiento en su madrileña villa suburbana de La Florida de su padre, el III marqués de Castel Rodrigo, don Francisco de Moura Corte Real y Melo. Este había sido un

_

^{*} A Matías Díaz Padrón (1935-2022) que fue un gran maestro y mejor amigo.

² Sobre la idiosincrasia del gobierno de Milán véase Antonio Alvárez-Ossorio "Corte y provincia en la Monarquía Católica: La Corte de Madrid y el Estado de Milán, 1600-1700", en *La Lombardia Spagnola*, eds. E. Brambilla y G. Muto, (Milán: 1997), pp. 283-341 y Manuel Rivero Rodríguez, "Italia en la Monarquía Hispánica (Siglos XVI-XVII)", *Studia Historica: Historia Moderna*, 36, (2004), pp. 19-41.

político brillante³ y había continuado la esencial labor cortesana iniciada por su abuelo, Cristóbal de Moura, y su padre, Manuel de Moura Corte Real, quienes tuvieron un importante papel tanto en los reinados de Felipe II como de Felipe III y IV⁴. Al no dejar herederos varones, don Francisco instituyó como heredera de su mayorazgo y del título de IV marquesa de Castel Rodrigo a su hija mayor, doña Leonor, casada en aquel momento con Anielo de Guzmán y Caraffa, hijo del duque de Medina de las Torres. Leonor no sólo heredaba el título de Castel Rodrigo sino también el feudo del ducado de Nochera y la casa de campo y huertas de La Florida, uno de los mayores empeños constructivos y decorativos de su progenitor⁵. Sin haberse instalado en la Florida, en julio de 1676, Anielo era nombrado virrey de Sicilia. Sin embargo, su virreinato fue muy breve ya que tan sólo unos meses después, en abril de 1677, fallecía en Palermo. Leonor permaneció como regente inte-

-

³ Don Francisco fue nombrado en 1645 gentilhombre de cámara de Felipe IV y en 1648 fue nombrado embajador extraordinario para casarse por poderes con la archiduquesa Mariana de Austria en nombre del soberano. Su gran papel en ese cometido hizo que fuese designado embajador ordinario ante el Emperador, legación que ocupó hasta 1656. Tras ser virrey de Cerdeña y Cataluña, en 1664 fue designado teniente gobernador y capitán general de Flandes, mismo cargo que había ocupado su padre. Durante su estancia en Bruselas adquirió obras flamencas, especialmente paisajes, algo que se verá reflejado en el inventario de La Florida tras su muerte. José Luis Barrio Moya, "Las colecciones de pintura y escultura de Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo 1675", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 82, (1996), pp. 295-332; Raquel Novero Plaza, "Un conjunto arquitectónico singular en Madrid: el palacio suburbano de La Florida, perteneciente a la familia portuguesa de los Moura, Marqueses de Castel Rodrigo", en *Las artes y la arquitectura del poder*, coord. V. Mínguez, (Castelló de la Plana: 2013), pp. 1135-1150. En 1668, el marqués volvió a Madrid ocupando su plaza de consejero de Estado y presidiendo el Consejo de Órdenes Militares y en 1669 fue nombrado Caballerizo Mayor de la reina Mariana de Austria.

⁴ Cristóbal de Moura, perteneciente a una familia de la nobleza portuguesa, luchó para conseguir el apoyo de las élites de su país a la sucesión de Felipe II al trono luso. Su intermediación le valió el apoyo del soberano en una fulgurante carrera que le llevó a obtener el título de conde de Castel Rodrigo en 1594 y cuyo papel político se cree que puede equiparse al de un valimiento en los últimos años del reinado de Felipe II. Santiago Martínez Hernández, "Ya no hay Rey sin privado': Cristóbal de Moura, un modelo de privanza en el Siglo de los Validos", Libros de la Corte, 2, (2010), pp. 21-37. Por su parte, Manuel de Moura, aunque nacido en Madrid en 1592, tras su matrimonio con doña Leonor de Melo en 1613, perteneciente al linaje de los Bragança, consiguió una posición de liderazgo dentro de la aristocracia lusitana. Designado en 1632 embajador de la monarquía en Roma comenzó una intensa labor de mecenazgo artístico y de representación. David García Cueto, "Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma", en Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, coord. C.J. Hernando Sánchez, (Roma: 2007), vol. 2, pp. 695-716; David García Cueto, "Servicio regio y estrategia familiar: los marqueses de Castel Rodrigo y la importación del gusto romano en Lisboa y Madrid durante el siglo XVII", Portuguese Studies Review, 22 (1), (2014), pp. 129-159. Entre 1644 y 1647 será teniente gobernador y capitán general de los Países Bajos, siendo el segundo en el mando tras el joven don Juan José de Austria, a quien Felipe IV había confiado su instrucción. Santiago Martínez Hernández, "'Fineza, lealtad y zelo'. Estrategias de legitimación y ascenso de la nobleza lusitana en la Monarquía Hispánica: Los marqueses de Castelo Rodrigo", en Nobleza hispana, nobleza cristiana: La Orden de San Juan, coord. M. Rivero, (Madrid: 2009), vol. 2, pp. 913-960. Tras volver a Madrid fue nombrado mayordomo mayor por Felipe IV, cargo que ejerció hasta su muerte el 28 de enero de 1651. Santiago Martínez Hernández, "'En los maiores puestos de la Monarchia': don Manuel de Moura Corte Real, marqués de Castelo Rodrigo y la aristocracia portuguesa durante el reinado de Felipe IV: entre la fidelidad y la obediencia (1621-1651)", en *Portugal na Monarquia Hispânica. Dinâmicas de integraçao e conflito,* (Lisboa: 2013), pp. 427-484.

⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), Protocolo 8189 publicado por María Teresa Fernández Talaya, *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa*, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999), p. 79; Novero Plaza, "Un conjunto arquitectónico", pp. 1135-1150.



Fig. 1. Vista del Palacio Homodei en Cusano en la actualidad. Fotografía: Google maps.

rina del reino de Sicilia hasta la llegada del cardenal Portocarrero para sustituirla⁶. A su vuelta a España contrajo nuevamente matrimonio, en esta ocasión con Carlos Homodei, hijo de Agostino Homodei y Portugal, marqués de Almonacid, y María Pacheco y Mendoza. El 29 de noviembre de 1678 se firmaron las capitulaciones matrimoniales de boda⁷ y tan sólo unos meses más tarde el nuevo marqués de Castel Rodrigo recibía la Grandeza de España: "La Semana passada, y la antecedente, se hizo la función de cubrirse primera vez, delante del Rey N.S (Dios le guarde) los Excelentissimos Señores Duque de Monteleon, y Marques de Castel-Rodrigo, con todas las circunstancias de la mayor ostentacion, y luzimiento"⁸.

El matrimonio se instaló en la casa de campo de La Florida y tenemos constancia de la realización de diversas obras en la posesión hasta 1682, tanto para su acomodo como para la finalización del edificio⁹. El 24 de febrero de 1680 tuvieron un hijo varón y a éste le llamaron Francisco Xavier Antonio Mathias Homodei Moura Corte Real¹⁰. Sin embargo, desafortunadamente, murió siendo pequeño. Tras su fallecimiento el marqués aceptó desplazarse a Milán para hacerse cargo de la Caballería Extranjera. En 29 de octubre de 1681 dejaba bajo notario un poder absoluto a su esposa para poder actuar, vender, pleitear, etc. en su nombre durante su ausencia¹¹ y pedía pasaporte

⁶ Adelaide Baviera Albanese, "I ventisette giorni di "governo" nel Regno di Sicilia di Eleonora de Moura y Moncada, marchesa di Castel Rodrigo (16 aprile-13 maggio 1677)", *Archivio Storico Siciliano*, IV Serie, XXIV, fasc. 1, (1998), pp. 267-302; Valeria Manfrè, "Memoria del potere e gestione del territorio attraverso l'uso delle carte. La Sicilia in un atlante inédito di Gabriele Merelli del 1677", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, (2010), p. 167.

⁷ AHPM, Escribano Andrés de Caltañazor, Protocolo 9850, fols. 877r-881v.

⁸ Gazeta ordinaria de Madrid, noticia del 21 de marzo de 1679.

⁹ AHPM, Escribano Esteban Zorrilla Martínez, Protocolo 11910. Son numerosas las memorias de obras y materiales para La Florida, véase por ejemplo los fols. 59r-62r.

¹⁰ Natalicio al excelentissimo Señor D. Francisco Xavier Antonio Mathias Homodei Mora Corte Real y Moncada, conde de Lumiares, primogenito de los Excelentissimos Señores Marqueses de Castel-Rodrigo... Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), sig. VE/154/36.

¹¹ AHPM, Escribano Esteban Zorrilla Martínez, Protocolo 11909, fols. 678r-682r.

para su equipaje¹². El marqués se alojó en el Palacio Cusano Pieue di Desio, en los alrededores de Milán (Fig. 1), cuyo feudo y palacio le pertenecían en su totalidad desde el año 1675, tras cumplir su mayoría de edad¹³.

Al año siguiente, en 1682, será Leonor la que se marche a Milán y pida pasaporte para sus ropas y alhajas para reunirse con su marido14. Allí residieron hasta 1688, cuando tenemos constancia de la vuelta de los marqueses a Madrid. El 14 de abril de 1688 don Carlos Homodei compraba las casas principales de la plazuela de San Joaquín para unirlas a las casas que su esposa poseía en la calle Leganitos y crear así un gran palacio urbano en la Villa y Corte¹⁵. Tan sólo un año después, el 21 de enero de 1689, se celebraba la apertura de la Capilla de la Concepción anexa al palacio. Esta "tenía una torre con campana, ocupaba un rectángulo con entrada a un lado por la antigua plaza de los Afligidos... en el altar mayor había una hornacina que indistintamente presentaba un Santo Cristo o estaba cubierta con una pintura en lienzo de la Concepción de Nuestra Señora..."16. De dicha capilla ha llegado a nuestros días tanto el cuadro de la Inmaculada Concepción realizado por Luca Giordano¹⁷, como la urna de la Santa Faz que daba el nombre popular a la capilla, la Cara de Dios18, y que fue un regalo del cardenal Luis Homodei a su hermano mayor.

En 1690 Carlos II nombró a Carlos Homodei virrey de Cerdeña, pero ni tan siguiera llegó a desplazarse a la isla ya que el 17 de noviembre de 1690 juraba el cargo de virrey de Valencia, el cual ostentó durante dos trienios hasta 1696. La gran labor realizada durante este tiempo hizo que se le designara como embajador ante el Imperio y se le concediese el Toisón de Oro¹⁹. Sin embargo, el marqués de Castel Rodrigo lo que anhelaba era ser nombrado consejero de Estado y primer gentilhombre de Cámara. Así lo contaba el 16 de julio de 1696 la condesa Berlips, persona de confianza de la reina Mariana de Neoburgo: "Se designó a Castel Rodrigo para embajador en Viena, pero se negó a ir si no se le nombraba antes del consejo de Estado, virrey o Mayordomo mayor, y se le daba el Toisón. Se le ha desterrado a 20 leguas de Madrid"20. El hecho de que, según la condesa, la soberana protegiese al marqués hizo que el castigo se levantase²¹ y finalmente este

¹² Archivo de la Corona de Aragón (en adelante ACA), Consejo de Aragón, Legajo, 0923, n.º 061.

¹³ Chiara Fagone y Enrico Leonardo, "Palazzo Omodei a Cusano Milanino. Profilo dell'architettura e transformazioni", en *Palazzo Omodei a Cusano Milanino,* coords. Chiara Fagone y Enrico Leonardo, (Cusano Milanino: Amilcare Pizzi, 1994), p. 34; Gabriella Guarisco, "Cent'anni di solitudine: quale futuro per Palazzo Omodei", en Palazzo Omodei a Cusano Milanino, coords. Chiara Fagone y Enrico Leonardo, (Cusano Milanino: Amilcare Pizzi, 1994), p. 79.

¹⁴ ACA, Consejo de Aragón, Legajo, 0924, nº 008.

¹⁵ AHPM, Escribano Andrés de Calatañazor, Protocolo 9879, fols. 220r-225v.

¹⁶ Descripción dada por Conde de Polentinos, "La Capilla de la Concepción llamada la Casa de Dios", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Tomo 50, Primer trimestre (1943), p. 83. Transcrita también por Fernández Talaya, El Real Sitio de La Florida, p. 106.

¹⁷ Sobre el cuadro: Polentinos, "La Capilla de la Concepción", p. 85; Miguel Hermoso Cuesta, "Obras inéditas de Lucas Jordán en España", Artigrama, 16, (2001), pp. 395-398.

¹⁸ La Urna de la Cara de Dios se conserva en la actualidad en la Iglesia de San Marcos.

¹⁹ Juan Francisco Pardo Molero, "Carlos Homo Dei Moura", *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*. (En web: http://dbe.rah.es/biografias/20656/carlos-homo-dei-moura; consultada el 9-05-2020).

²⁰ Adalberto de Baviera y Gabriel de Maura, *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa* de Austria en España, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2004), vol. I, p. 558. ²¹ Baviera et al., *Documentos inéditos*, vol. I, p. 578.

aceptó ir a Viena. Sin embargo, quizás por su desgana a la hora de aceptar el puesto, su embajada en el Imperio, en un periodo tan esencial para la historia de España, no destacó y no hay apenas noticias de esta. Su etapa como embajador imperial duró poco, ya que en 1697 regresaba a Madrid y era nombrado primer gentilhombre de la Cámara real de Carlos II²².

Tras la muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700 y la llegada al trono de la nueva dinastía de los borbones el marqués de Castel Rodrigo mantuvo el favor regio, tanto es así que cuando el 2 de mayo de 1701 Felipe V anunció su matrimonio con María Luisa Gabriela de Saboya se designó a Carlos Homodei como la persona que "irá a buscarla a expensas para traerla a España"²³. Este llegó a Turín el 8 de septiembre de 1701 entre grandes fiestas²⁴. El éxito en el cometido hizo que el 16 de diciembre de 1704 fuese nombrado como caballerizo mayor de la reina María Luisa Gabriela de Saboya y asimismo Consejero de Estado²⁵.

El año 1706 fue difícil para el IV marqués de Castel Rodrigo. El 18 de agosto falleció su hermano pequeño el cardenal Luis Homodei y el 28 de noviembre lo hizo su esposa, Leonor de Moura. Esta legó todas sus posesiones y el título de marquesa de Castel Rodrigo a su hermana Juana de Moura²⁶, quien a partir de ese momento pasaba a ser la V marquesa de Castel Rodrigo. Doña Juana se había casado en 1668 en primeras nupcias con Guglielmo Pío, príncipe de San Gregorio, fallecido en 1676²⁷. Del matrimonio nacieron cinco hijos, muriendo joven el mayor Luigi Antonio, y pasando a ser heredero de su madre el único varón, Francisco Pío de Saboya Moura. En lo que concerniente a Carlos Homodei, esposo de Leonor, este perdía inmediatamente el título de marqués de Castel Rodrigo y pasaba a ser designado con el de marqués de Almonacid, título que le correspondía por derecho propio.

Ese mismo año de 1706 también conllevó la pérdida del Palacio de Cusano por parte del marqués. La lealtad de don Carlos Homodei a Felipe V provocó que cuando, durante la Guerra de Sucesión al trono de España, las tropas austriacas tomaron la ciudad de Milán, el 26 de septiembre de 1706, y el ducado milanés pasó a manos del archiduque Carlos de Austria, este también sufriese las consecuencias. Se secuestraron por parte del tribunal de Milán tanto los bienes del marqués como los de otros miembros de su familia y de la casa bancaria que regentaban. Con el dinero procedente del secuestro se pagaron los gastos ocasionados por la boda en Barcelona del archiduque Carlos con la princesa Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel el 1 de agosto de 1708²⁸. Entre los bienes requisados estaba el Palacio de Cusano el

Pardo Molero, "Carlos Homo Dei Moura", s.p.
 Baviera et al., *Documentos inéditos*, vol. II, p. 1413.

²⁴ Gazeta de Madrid, nº 40, Turín, 12 de septiembre de 1701, pp. 158-159.

²⁵ Pardo Molero, "Carlos Homo Dei Moura", s.p.

²⁶ AHPM, Protocolo 11566, fol. 805 y ss.

²⁷ Juan Feliz Francisco De Riu Arola, *Parte Segunda. Monarquía española, blason de su nobleza dedicado al serenissimo Catholico príncipe Don Fernando de Borbón, Príncipe de Asturias, nuestro señor...,* (Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1736), pp. 87 y 89.

²⁸ Carmen Sanz Ayán, "El discurso festejante de dos cortes en guerra. Las representaciones palaciegas en Madrid y Barcelona durante la Guerra de Sucesión", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 33, (2013),

cual, en 1717, el emperador Carlos VI permitió ocupar al regente Giambattista Modignani, con la facultad de disponer de él libremente. A la muerte de Modignani este cedió el palacio al conde Orazio Melzi²⁹. Sin embargo, tras la firma del Tratado de Viena en 1725, en donde Carlos VI renunciaba definitivamente al trono español y se reconocía la soberanía de este en los territorios de Italia y de los Países Bajos, se determinó la devolución de todas las propiedades secuestradas. Por ello el Palacio de Cusano, dejado tras la muerte sin descendencia de Carlos Homedei, el 16 de enero de 1725, a su sobrino Gisberto Pío de Saboya, pasaba a pertenecer a los Castel Rodrigo.

2. Los Homodei y el Palacio de Cusano en el ducado de Milán

El sitio de Cusano está muy próximo a Milán, a unos diez kilómetros de distancia hacia el norte. En 1580, el feudo de Desio, del cual Cusano era parte, fue comprado por el marqués Giorgio Manrique de Mendoza, quien había sido nombrado en 1577 por Felipe II proveedor general de sus ejércitos en Milán y en 1597 Comandante General de la Artillería. En 1591 vendió la posesión de Cusano a Benedetto Savioni quien en 1608 enajenó los terrenos del *Campello*³⁰, correspondientes al área ocupada por el Palacio y el jardín del patio delantero a la familia patricia de los Homodei³¹. Se inició entonces la construcción de un nuevo palacio, una villa suburbana y campestre de las que había numerosos ejemplos a los alrededores de Milán³². Sin embargo, la construcción no partió de cero ya que contaba como base con una edificación preexistente que dotó al edificio de una planta algo irregular, una "U" con un ala en uno de los lados³³. El palacio constituía el núcleo central de un sistema en el que también estaban comprendidas la antigua iglesia parroquial y una capilla noble, convirtiéndose estos tres edificios en un conjunto de gran importancia en el espacio urbano de Cusano. Asimismo, como toda villa a las afueras de una población importante, esta disfrutaba de unos extensos jardines de diseño geométrico que contaban con avenidas, cuadros de flores, fuentes y estatuas³⁴.

Durante la primera mitad del siglo XVII se debió ir avanzando en la construcción, proceso del que carecemos de documentación. En 1628 Giovan-

pp. 259-260. La documentación sobre los bienes secuestrados a Carlos Homodei se conserva en el Archivio di Stato di Milano (a partir de ahora ASM), cartela n.º 399, fondo *Finanza Apprensioni*.

²⁹ Noticias ofrecidas en la ficha de catálogo del palacio en el inventario de bienes arquitectónicos de la Lombardía. (En web: https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI100-02902/, consultada el 15-05-2020).

³⁰ Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 30.

³¹ El apellido Homodei en Italia se denomina Omodei. En España también puede encontrarse como Homo-Dei o Homo Dei.

³² Según la *Relazione della Citta e dello Stato di Milano* realizada en 1666 "... en los alrededores de Milán hay viviendas, casas y granjas con huertos, jardines y otras delicias insignes...". Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 19.

³³ En Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 22, se pueden observar las plantas de los diferentes pisos del edificio gracias a los planos realizados por los autores.

³⁴ Fagone et al., "Palazzo Omodei", pp. 40-43.



Fig. 2. Johann Christopher Storer, *Altar de San Adriano*, ca. 1650. Palacio Homodei en Cusano. © Fotografía tomada del libro *Palazzo Omodei a Cusano Milanino*, p. 59.

ni Battista Homodei (1606-1651) heredó el palacio de Cusano y continuó con las remodelaciones³⁵. Así, el 8 de enero de 1643 informaba de haber "fatto fabricar nel loco di Cusano Pieve di Desio un Oratorio conforme al disegno approvato dal Prefetto delle fabriche" dedicado a los santos Antonio y Francisco de Paula, y pedía autorización para la celebración de oficios religiosos³⁶. Este oratorio, aunque comprendido dentro del palacio tenía acceso exterior para el público y también contaba en su interior con un balcón de madera frente al altar para que la familia Homodei pudiera asistir a las celebraciones religiosas. Nada más inaugurarse la capilla, en 1643, el cardenal Luigi Homodei (1607-1685), hermano del propietario, consiguió que ésta acogiese las reliquias del cuerpo de san Adriano, las cuales permanecieron en el lugar al menos hasta 1678³⁷. Asimismo, el cardenal

_

³⁵ Andrea Spiriti, "La decorazione pittorica (secoli XVII-XIX)", en *Palazzo Omodei a Cusano Milanino*, coords. Chiara Fagone y Enrico Leonardo, (Cusano Milanino: Amilcare Pizzi, 1994), p. 65.

³⁶ Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 29.

³⁷ Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 38. Aunque Fagone data en 1678 el momento en el que las reliquias salen del Palacio de Cusano lo cierto es que en el inventario realizado en 1726 se dice que el cuerpo estaba todavía allí: "Una Urna color de bronze con varios trofeos, y ornam^{tos} de entalle y una caueza de encima

también intervino en el diseño interior del oratorio al que enriqueció con pinturas y objetos religiosos. El elemento principal de este era un altar de madera en cuya base se encontraba la urna de cristal con el cuerpo de san Adriano y estaba presidido por un cuadro con la *Aparición de la Virgen a San Juan Bautista, San Francisco de Paula y San Antonio de Padua* (Fig. 2), atribuido al pintor alemán Johann Christoph Storer, conservado aún hoy³⁸.

Tras el fallecimiento de Giovanni Battista en 1651 fue su hermano Agostino (1605-1657) quien se hizo con la propiedad de Cusano. Sin embargo, este desde joven residía en España al haber ido a estudiar a Salamanca Derecho Eclesiástico³⁹. Así pues, encargó a su hermano, el cardenal Luigi Homodei, la administración de Cusano y su palacio. Fue a partir de ese momento, a mediados del siglo XVII, cuando se acometieron buena parte de las intervenciones decorativas en el interior y cuando el palacio vivió una etapa de esplendor. Luigi convirtió a Cusano en su residencia favorita fuera de Roma e impregnó su decoración del refinamiento y apertura estética romana, así como de las novedades genovesas, gracias a la densa red de contactos comerciales que unía a los Homodei con las familias más importantes del patriciado de Liguria.

Además de conseguir llevar las reliquias de san Adriano y de encargar una pala de altar para contenerlas, el cardenal comisionó un importante ciclo decorativo al fresco para ornamentar el palacio. Varias de las salas más importantes del piso principal y de la fachada trasera del edificio se cubrieron de pinturas cuyo cometido era reflejar la Gloria de la Casa Homodei. En el salón norte la representación de La Discordia y La Lujuria vencidas por La Virtud, presididas por un escudo de los Homodei (Fig. 3), transmitían las cualidades cristianas y diplomáticas de la familia. Mientras que, en el pequeño salón adyacente, una grandiosa cuadratura, en cuyo centro aparece una figura angelical con una trompeta, portando un cuerno de la abundancia, y bajo ella dos *putti* que arrojan flores, representaba la Gloria o Fama de la Casa Homodei. El cuerno de la abundancia y los querubines con las flores aludían a la beneficencia ejercida por la familia (Fig. 4)⁴⁰. Se cree que este ciclo pictórico, del que no han llegado hasta a la actualidad más que una parte de los frescos, pudo ser ejecutado por Giovanni Ghisolfi, quien se habría encargado de las cuadraturas, y al que Luigi Homodei habría conocido en Roma tras ser nombrado cardenal en 1652. Por su parte, Johann Christoph Storer habría realizado las figuras antes de su marcha definitiva a Alemania en 165541.

_

todo sobre dorado y dentro el Cuerpo de Sⁿ Adrian Martir con palma de plata en la mano y corona de flores en la caueza en una Arca de Christal". Véase: Anexo documental, nº 280.

³⁸ Spiriti, "La decorazione pittorica", p. 65.

³⁹ Ángel Weruaga, "Lecture Halls of the Catholic Monarchy. Internationalization and Nobility in Enrolment at the University of Salamanca (16th – 17th c.)", en *Historiografía y líneas de investigación en Historia de las Universidades: Europa Mediterránea e Iberoamérica,* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012), p. 326.

⁴⁰ Spiriti, "La decorazione pittorica", p. 67.

⁴¹ Spiriti, "La decorazione pittorica", pp. 69-70.



Fig. 3. Atribuido a Giovanni Ghisolfi y Johann Christopher Storer, *La Discordia y la Lujuria vencidas por la Virtud presididas por el escudo de la familia Homodei*, decoración al fresco. Palacio Homodei en Cusano. © Fotografía: gentileza de Associazione culturale VIVOmodei, Milano da Vere.

Entre 1655 y 1658 el cardenal estuvo alejado de Milán. Sin embargo, al morir Agostino Homodei en Madrid en 1657 su hermano el cardenal Luigi Homodei fue quien se siguió encargando de Cusano, ya que sus dos hijos de su tercer matrimonio con doña María Pacheco y Mendoza, Carlos y Luis, eran demasiado pequeños. Carlos, el primogénito, que pasaba a ser marqués de Copiano, Almonacid de los Oteros y de Villanueva de Ariscal y conde de Pavía y de Sástago, había nacido en 1655, y por tanto tenía dos años, y Luis había llegado al mundo el mismo año que falleció su padre. El cardenal continuó embelleciendo el palacio de Cusano con pinturas y mobiliario⁴² hasta que, en 1675, con la mayoría de edad de su sobrino Carlos este se hizo con el feudo al completo de Desio, al que pertenecía Cusano y su palacio⁴³.

En busca de una mayor notoriedad para su Casa y de una mayor fortuna personal, Carlos se casaba en 1678 con Leonor de Moura, IV marquesa de Castel Rodrigo, como ya hemos visto anteriormente. Designado como General de la Caballería extranjera en el Estado de Milán, un cargo relevante dentro del gobierno del ducado, se instalaba en el otoño de 1681 en su Palacio

⁴² El cardenal Luigi Homodei fallecerá en Roma el 26 de abril de 1685. En el inventario de bienes dejados a su muerte, realizado el 2 mayo de 1685 en el Palazzo Omodei All'Arco della Ciambella, se relacionó su inmensa colección artística en la que se computaron 321 pinturas. Luigi Spezzaferro, *Archivio del collezionismo romano*, (Pisa: Scuola Normale Superiore Pisa, 2008), pp. 367-381. Andrea Spiriti, "Luigi Alessandro Omodei e la sua familiglia: una collezione cardinalizia fra Roma e Milano", *Lo Spazio del collezionismo nello stato di Milano, secoli XVII-XVIII*, (Viella, 2013), pp. 221 y ss.
⁴³ Guarisco, "Cent'anni di solitudine", p. 79.



Fig. 4. Atribuido a Giovanni Ghisolfi y Johann Christopher Storer, *La Gloria o Fama de la Casa Homodei*, decoración al fresco. Palacio Homodei en Cusano. © Fotografía: gentileza de Associazione culturale VIVOmodei, Milano da Vere.

de Cusano⁴⁴. Entre 1681 y 1688 la pareja residió de forma continuada en Cusano y acometieron la creación de un nuevo programa iconográfico en el palacio que pudiera reflejar el nuevo estatus de Carlos Homodei tanto como marqués de Castel Rodrigo como representante de la Monarquía Hispánica. Este fue completándose durante la década de los noventa ya que se siguió visitando de forma puntual Cusano, pese a que el marqués estuvo alejado de Milán al ser nombrado virrey de Valencia entre 1690-1696. Del uso durante la última década del siglo XVII de Cusano hablan varias de las obras que se encuentran en el único inventario conservado del palacio, el realizado tras la muerte de Carlos Homodei en 1726. Así, por ejemplo, aparece registrado un dibujo del Reino de Valencia⁴⁵, el cual está en relación directa con los seis años que el marqués ejerció de virrey en ese territorio. Asimismo, figuran los retratos de Carlos II y Mariana de Neoburgo, segunda esposa del monarca y cuyo matrimonio tuvo lugar en 1689, pero no los de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, de quien Carlos Homodei llegó a ser caballerizo mayor, lo que indica la escasa actividad que tuvo el palacio a partir del fin del reinado de Carlos II⁴⁶. Finalmente, tras la confiscación en 1706 del Palacio de Cusano por parte de las tropas del archiduque Carlos, en el contexto de la Guerra de

⁴⁴ ACA, Consejo de Aragón, Legajo, 0923, nº 061.

⁴⁵ Anexo documental, n.º 65.

⁴⁶ Véase Anexo documental, n.ºs 154-155. Sin embargo, es de señalar que en el inventario de la Plazuela de los Afligidos el marqués de Almonacid si tenía varios retratos de Felipe V y su familia, así como también de Carlos II y sus dos esposas. El inventario en AHPM, Protocolo 14820, fols. 57r-102r.

Sucesión⁴⁷, este estuvo cerca de veinte años casi sin uso. Por lo tanto, el inventario testamentario de Carlos Homodei, aunque realizado en 1726, sirve a la perfección para analizar el programa decorativo acometido en Cusano en la década de los ochenta y noventa del siglo XVII⁴⁸.

3. La redecoración de Cusano por los IV marqueses de Castel Rodrigo

Si como hemos visto el cardenal Luigi Homodei impulsó en Cusano la creación de un programa decorativo al fresco en el que se hacía una exaltación de la Casa Homodei y de sus virtudes, ahora las decoraciones tuvieron que ampliarse y cambiarse para poder acoger tanto el nuevo estatus de Carlos Homodei como marqués de Castel Rodrigo, como su papel dentro del gobierno de Milán como representante de la Monarquía Hispánica. Los frescos fueron reforzados con nuevas bóvedas pintadas y estucos⁴⁹. Asimismo, se dispusieron toda una serie de retratos, que mostraban tanto los antepasados de la familia Homodei⁵⁰, como los de Castel Rodrigo⁵¹, como efigies de la familia real⁵²; y diversas "Vistas", en las que se reflejaban tanto las posesiones y mecenazgo artístico de ambas familias nobles como de la monarquía. Se establecía así un diálogo y relación entre ambas casas nobiliarias y la casa de los Austrias españoles. De igual modo, había algunas obras que evocaban a ciertas piezas de la colección real y que seguramente se trataban de copias de estas. Ese es el caso, por ejemplo, "de una Señora de media Figura con Corona de Flores en las manos" que parece remitir al retrato de Caterina Cornaro de Tiziano, que se encontraba en la Galería del Mediodía del Alcázar de Madrid⁵³ (Fig. 5), y que al igual que este se hallaba rodeado de "retratos más pequeños de media figura de difertes señoras con marcos sobredorados", es decir, posiblemente de retratos de Damas de Tintoretto⁵⁴. Por lo tanto, parece que en la *Pieza que sigue que mira asi al* Jardin y a la Corte grande se intentó hacer un remedo a pequeña escala de las ornamentaciones de la Galería del Mediodía del Alcázar, una de las piezas más simbólicas del edificio de los Austrias⁵⁵. Con lo que las decoraciones llevadas a cabo en Cusano nos hablan de la emulación e intento de equipara-

⁴⁷ La documentación sobre los bienes secuestrados a Carlos Homodei se conserva en el ASM, cartela n.º 399, fondo Finanza Apprensioni. Sanz Ayán, "El discurso festejante", pp. 259-260.

⁴⁸ Por la relevancia para nuestro estudio se ha procedido a transcribir la traducción al castellano del inventario de Cusano, realizada en 1729, que figura en la testamentaría de Carlos Homodei. Véase en este texto el anexo documental.

⁴⁹ De éstos apenas quedan restos, pero se han fechado entre 1670 y 1690 por lo que seguramente corresponden a las decoraciones llevadas a cabo por los marqueses de Castel Rodrigo. Spiriti, "La decorazione pittorica", pp. 70-72.

⁵⁰ Anexo documental, n.ºs 5-7, 10, 11, 19, 20, 37, 38, 148, 182, 183 y 212. ⁵¹ Anexo documental, n.ºs 39, 40, 257 y 258?. ⁵² Anexo documental, n.ºs 8, 9, 126, 127, 146, 147, 154 y 155.

⁵³ Anexo documental, n.º 128. Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar* de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística, (Madrid: Polifemo, 2015), p. 492, cat. 708.

⁵⁴ Anexo documental, n.º 129-140. Martínez Leiva et al., *El inventario del Alcázar,* pp. 494-496, cats. 709-

⁵⁵ Martínez Leiva et al., *El inventario del Alcázar,* p. 49.



Fig. 5. Tiziano, *Caterina Cornaro*, finales del siglo XVI. Óleo sobre lienzo, 102 x 76 cm. © Stratfield Saye Preservation Trust.

ción de sus colecciones con las regias. Ese parangón con la colección real ya se daba en La Florida, donde varias pinturas eran copias de conocidos cuadros presentes en el Alcázar como las *Tres Gracias* de Rubens⁵⁶.

El inventario del Palacio de Cusano, realizado el 20 de mayo de 1726 por orden del conde Giovanni Battista Scotti, procurador general de la V marquesa de Castel Rodrigo, en relación a la herencia dejada por Carlo Homodei a su sobrino Gisberto, ofrece información de la disposición de las numerosas habitaciones del primer y segundo piso del edificio. En este destacaban dos grandes salas del primer piso decoradas con frescos, una de ellas todavía conservada y de la que hemos hablado anteriormente, a las que se accedía desde la escalera de honor, y que tenían un fuerte carácter representativo.

Las habitaciones del primer piso alojaban muebles, objetos, relojes y numerosas obras de arte⁵⁷. Mesas con marquetería y trabajos de talla; sillas tapizadas de tejidos preciosos; deslumbrantes camas; y, repartidos por las casi cincuenta salas del palacio, multitud de lienzos. Estos se disponían principalmente dentro de las salas nobles del piso principal, que no llegaban a veinte habitaciones, y configuraban decoraciones en donde normalmente un grupo de retratos iban acompañados por algunos cuadros mitológicos o

_

⁵⁶ Novero Plaza, "Un conjunto arquitectónico", p. 1147.

⁵⁷ El inventario ya había sido analizado con anterioridad, pero tan sólo se habían localizado en él siete de las casi treinta *Vistas* que se mencionan con precisión en el documento y no se había hecho referencia a la significación de estas obras en el contexto de Cusano. José Juan Pérez Preciado, "A la sombra de palacio: el coleccionismo de pintura en la Corte en la época de Felipe V e Isabel Farnesio", en *Inventario Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio,* Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), vol. I, pp. 323 y 360.



Fig. 6. Atribuido a Gabriel de Palencia, *Vista del Buen Retiro y del Prado de San Jerónimo con la comitiva de Carlos II*, ca. 1692-1696. Madrid, colección Abelló. © Joaquín Cortés.

religiosos, y, sobre todo, iban asociados con *Vistas* de diversos lugares asociados bien con los Homodei, los Castel Rodrigo o los Austrias hispánicos.

En relación con los Reales Sitios españoles o con la Corte de Madrid se detallan en el inventario diez obras que reflejaban El Retiro, El Palacio de El Pardo, la Plaza Mayor de Madrid, Aranjuez, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la Torre de la Parada, Valsaín, la Capilla Real de la Corte de Carlos II, una "villa con guertas del Señor Carlos Segundo" y "un quadro que representa una corrida de toros"58. En la mayor parte de los casos los lienzos que representaban lugares de los Austrias hispánicos figuraban haciendo pareja con vistas que reflejaban sitios emblemáticos de los Castel Rodrigo. Por ejemplo, en una sala que miraba "por una parte... al Jardín y por otra a la Corte", se encontraban "Nº 2 Quadros Grandes con Marco liso y negro y sus frisos sobre dorados, el uno representa el Marquesado de Castel Rodrigo y el otro el Retiro". El lienzo que mostraba el Retiro, no es otro que la *Vista del Prado de San Jerónimo* que posee la colección Abelló (óleo sobre lienzo, 235 x 290 cm.; Fig. 6), el cual estaba emparejado con uno que "representaba el Marquesado de Castel Rodrigo", que posiblemente era la *Vista de La Flori-*

-,

⁵⁸ Anexo documental, n.^{0s} 22, 66, 144, 150, 151, 206, 210, 211, 238 y 268.

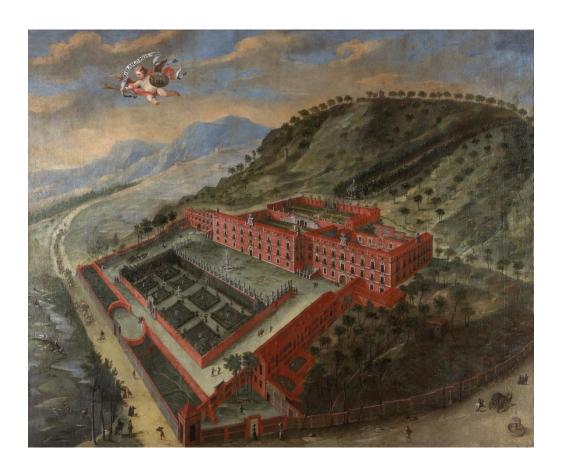


Fig. 7. Atribuido a Gabriel de Palencia, *Vista del Sitio de la Florida*, ca. 1674-1682. Madrid, colección Abelló. © Joaquín Cortés.

da, también en dicha colección⁵⁹ (óleo sobre lienzo, 235 x 290 cm.; Fig. 7). De esta forma se parangonaban las villas suburbanas del rey y del marqués de Castel Rodrigo. Mientras, en "la Sala que sigue que va al Patio assia la Vaqueta" formaban pareja "Nº 2 Quadros grandes con Marco negro con frisos sobre dorados, uno representa el Pardo y el otro una Ciudad con el Aruol de la Casa Moura"⁶⁰, uniendo nuevamente posesiones del rey con las de la Casa de Castel Rodrigo; y eso mismo ocurría en la pieza "en que hay una chimenea, que mira a la Corte grande", en donde estaban emparejadas una Vista de la Torre de la Parada (óleo sobre lienzo, 104 x 203 cm.; Fig. 8) con una de la Quinta de Queluz⁶¹ (óleo sobre lienzo, 104 x 203 cm.; Fig. 11). Estos dos últimos sitios, uno a las afueras de Madrid, dentro del Monte del Pardo, y el otro en las cercanías de Lisboa, sirvieron de cazaderos para sus respectivos dueños, por lo que nuevamente se ofrecía una comparativa entre las propie-

- 5

⁵⁹ Anexo documental, n.ºs 21 y 22. No obstante, dentro de las decoraciones del palacio había otra vista de la Florida: "Un quadro grande sin marco en que se vee la florida" (anexo documental n.º 259). Sin embargo, dada la paridad de las dimensiones con el del Retiro y su estilo similar tendría sentido que ambas pinturas fueran las que hubieran formado pareja.

 ⁶⁰ Anexo documental n.ºs 66 y 67.
 61 "Nº 2 Quadros grandes, con Marco negro liso y friso sobre dorado en el uno se vee una obra que llaman la Torre de la Parada, y el otro un Jardín que llaman la Quinta de Equiluz". Anexo documental n.ºs 206 y 207.



Fig. 8. Atribuido a Gabriel de Palencia, *Vista de la Torre de la Parada en el Monte de El Pardo*, último tercio del siglo XVII. Madrid, colección Abelló. © Joaquín Cortés.

dades del monarca y las del marqués. A través de estas uniones visuales no sólo se pretendía parangonar las posesiones de unos y otros sino también, en un momento difícil para el dominio español en Milán, remarcar el papel de Carlos Homodei como representante de la Monarquía Hispánica en dicho territorio y apoyar el gobierno de los Austrias de una forma gráfica.

La identificación precisa en el inventario de muchos de los lugares representados nos indica que los lienzos contaban con una inscripción que permitía su fácil reconocimiento por parte del espectador. Del conjunto de *Vistas* que se reseñan en el inventario de Cusano tan sólo conocemos cinco lienzos conservados en la actualidad: las vistas del Buen Retiro, Florida y Torre de la Parada, en la colección Abelló, y las de San Bento y la Quinta de Queluz, vendidas en el mercado del arte en 2001⁶². En todas ellas el elemento elegido para señalar el lugar representado no era una simple cartela o inscripción en la obra, sino que un ángel haciendo sonar una trompeta, o a través de una banderola o una filacteria, anunciaba qué lugar se plasmaba en ella (Fig. 9). Como acabamos de ver en el Palacio de Cusano una de las estancias estaba presidida en su techo por un ángel con una trompeta en sus manos que representaba la *Gloria o Fama de la Casa Homodei* (Fig. 4), así que parece que ese elemento no fue escogido por azar sino en un intento no sólo por homogeneizar las pinturas, realizadas por diversas manos y fruto de

-

⁶² Asta degli arredi antichi di Villa Mombello già Orisini Colonna Falcò. Semenzato Casa D'Aste Venezia, (Venezia: Maggio 2001), vol. III, lotes 1523-1527.

diversas herencias o encargos, sino también como una forma de relacionarlas con Cusano y los Homodei.

Referidas a la familia de los marqueses de Castel Rodrigo también había en Cusano alrededor de once Vistas, aunque algunas de ellas no tienen una identificación muy precisa, por lo que es difícil saber exactamente lo representado. En ellas había imágenes tanto de palacios urbanos como suburbanos, lugares de recreo o empresas religiosas. Muchos de estos lugares hacían referencia a propiedades que los Castel Rodrigo tenían en Portugal y que desde el levantamiento portugués contra España en 1640 los marqueses no habían podido volver a disfrutar. Entre ellas estaba una vista de la isla de Pico, una de las islas Azores, de las que eran señores los Castel Rodrigo, varias del palacio de Corte Real en Lisboa y de La Florida en Madrid, "un gran Templo que llaman de Sⁿ Ysidro", que haría referencia posiblemente al convento de Santo Isidro no Pincio construido gracias al mecenazgo de don Manuel de Moura⁶³, "un dibujo de un templo", que sería la representación de Sao Bento (óleo sobre lienzo, 104 x 203 cm.; Fig. 10), "una ciudad con el arvol de la Casa de Moura" o la vista de la Quinta de Queluz⁶⁴ (Óleo sobre lienzo, 104 x 203 cm.; Fig. 11).

Finalmente, en referencia a los Homodei tan sólo hay tres *Vistas* que se pueden relacionar directamente con ellos. Estas son una vista de "una Capilla que mando hazer la Casa Omodea en el Sagrado Monte enzima de Varise, y el otro un colegio de los Padres de la Compa de Jesus" y un dibujo con el Palacio de Cusano⁶⁵. La capilla en el Sagrado Monte hace referencia a la Capilla cuarta del Sacro Monte de Varese que el cardenal Homodei concluyó para dar gracias por su nombramiento como miembro de la curia romana y donde también participó en sus decoraciones al fresco el pintor Ghisolfi, mismo autor de los frescos de Cusano⁶⁶.

4. La procedencia de las Vistas de Cusano

Aunque integrantes de la misma decoración los lienzos de *Vistas* que figuran en Cusano parecen tener procedencias diversas: los adquiridos en el mercado de arte madrileño, los encargados expresamente para la decoración de Cusano, los llevados a Milán procedentes de otros palacios de los Castel Rodrigo y, finalmente, estarían los heredados del cardenal Luigi Homodei. Vamos a analizar cada una de estas procedencias:

⁶³ Paulo Varela Gomes, "*Damnatio Memoriae*. A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo", en *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII,* dir. José Luis Colomer, (Madrid: CEEH, 2003), pp. 356-358.

⁶⁴ Anexo documental, n.^{os} 12, 13, 14, 21, 42, 43, 44, 45, 67, 207 y 259.

⁶⁵ Anexo documental, n.^{os} 196, 197 y 269.

⁶⁶ Laura Bartoni, *Le Vie degli Artisti. Residenze e Botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea dell Fratte (1650-1699),* (Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2012), p. 453.



Fig. 9. Ángeles anunciadores del lugar en las vistas pertenecientes al palacio Homodei en Cusano. Composición de la autora. © Gloría Martínez Leiva

- El mercado de arte madrileño

En lo que se refiere a las vistas de los Sitios Reales más destacados de la monarquía y de los lugares más famosos de la Corte, como El Pardo, El Escorial, Aranjuez, Valsaín, la Plaza Mayor de Madrid o la corrida de toros, que también estaría reflejando seguramente la Plaza Mayor, probablemente estas obras fueron adquiridas en el mercado del arte madrileño, donde se había generado un comercio con copias de vistas de Reales Sitios, como veremos en el siguiente apartado. La representación de Valsaín dentro del conjunto, edificio que fue destruido casi en su totalidad por un incendio en octubre de 1682, nos indicaría una probable adquisición de las vistas regias hacia 1681-1682.

- Encargos

Otras de las obras presentes en Cusano fueron encargos directos de los marqueses de Castel Rodrigo. El caso más claro de ello es la *Vista de la Florida* cuya realización ha podido ser precisada gracias a las obras en el edificio que aparecen reflejadas en el lienzo. La pintura debió ser ejecutada entre 1674 y 1682 momento en el que sabemos que se llevaron a cabo los trabajos para una nueva entrada en el flanco norte del edificio⁶⁷. La no identificación de esta obra dentro del inventario póstumo de Francisco de Moura en 1676, un lugar que sin inscripción en su superficie debería haber sido señalado por el pintor regio Francisco Rizi, autor del inventario del marqués, nos hace aseverar que debió de ser un encargo de los IV marqueses de Castel Rodrigo para la decoración del palacio de Cusano. Su estilo luminoso y preciosista

⁶⁷ Cuando el conde de Harrach visitó La Florida en 1674 señalaba que se estaba haciendo "una entrada que le permitirá pasar desde la carroza a sus habitaciones sin necesidad de subir escalera alguna". José Luis Checa Cremades, *Madrid en la prosa de viaje I (siglos XV, XVI, XVIII)*, (Madrid: 1992), pp. 199-200.

coincide asimismo con el de la *Vista de la Torre de la Parada* otra de las obras que debió surgir también fruto de un encargo, ya que sus dimensiones son idénticas a los cuadros de Queluz y Sao Bento. Asimismo, el que el lugar este lleno de imprecisiones en su representación y no copie la vista de la misma Torre por Juan de la Corte (Madrid, Museo de Historia de Madrid, inv.nº 3131) parece indicar que su realización partió de alguien sin conocimiento exacto del terreno, ya que se trataba de un cazadero que era reducto exclusivo del monarca.

La coincidencia de dimensiones de la *Vista del Prado de San Jerónimo* (Fig. 6) con el cuadro de *La Florida* (Fig. 7) y su fecha de realización, entre 1692-1696, permite también señalar esta pintura como fruto de un encargo directo. Este gracias a la presencia de la reina Mariana de Austria en una de las carrozas y al aspecto que muestra la Puerta de Alcalá, tras las transformaciones realizadas por Teodoro Ardemans, ha podido datarse con precisión⁶⁸. La comparecencia tanto en este lienzo como en otros dos más del rey Carlos II, el denominado Capilla Real de la Corte de Carlos II y "una Villa con Guertas del Señor Carlos segundo Rey de España"⁶⁹, lleva a pensar que estos tres cuadros pudieron ser encomendados como una forma de halagar al monarca, en un momento en el marqués aspiraba a ser nombrado consejero de Estado y primer gentilhombre de Cámara del soberano.

En lo que a la autoría de esos encargos se refiere no se ha encontrado documentación al respecto. La única referencia que hemos localizado es que, a la muerte de Francisco de Moura, en 1676, se hace mención de la presencia dentro de La Florida de una "Oficina de pintar", lugar donde se debía realizar la compostura de las obras atesoradas por el marqués, que estaba al cargo de un desconocido "Gabriel de Palencia, Mro Pintor que tenía a su cargo las hajalas [sic] y ofiçina de pintar"70. El que se le denominara maestro pintor indica que había pasado las pruebas requeridas para lograr el título de oficial y podía ejercer de forma independiente. Sin embargo, del talento de este o de sus obras nada sabemos, pero a buena lógica, estando trabajando para el marqués, habría realizado encargos para él. Sobre la posible identidad de este artista gueremos introducir una hipótesis. Aunque, no se ha encontrado a ningún pintor que responda al nombre de Gabriel de Palencia, el estilo de algunas figuras, como los ángeles, resulta similar al de Matías de Torres⁷¹, artífice que trabajaba en Madrid desde mediados del siglo XVII. Matías de Torres era palentino y tenía un hijo de nombre Gabriel, al cual instruyó como pintor y que se dedicó a ello profesionalmente, como nos cuenta Palomino: "Tuvo gran curiosidad nuestro Torres en hacer de miniatura, especialmente

-

⁶⁸ Gloria Martínez Leiva, "Atribuido a Gabriel de Palencia, *Vista del Buen Retiro y del Prado de San Jerónimo con la comitiva de Carlos II",* en *Madrid en la colección Abelló,* dir. Ángel Aterido, (Madrid: Comunidad de Madrid, 2023), pp. 122-123, cat. 20.

⁶⁹ Anexo documental n.^{os} 211 y 238.

⁷⁰ Inventario de la Florida a la muerte de Francisco de Moura, 1676. AHPM, Protocolo 12015, fols. 43r-44r.
⁷¹ Véase al respecto las similitudes en los ángeles presentes en los lienzos conservados de Cusano y los que se pueden observar en el dibujo de la Conversión de Clodoveo de la BNE (sig. DIB/18/1/9773).



Fig. 10. Anónimo, *Vista de Sao Bento dos Mouros*, Segunda mitad del siglo XVII. ©Fotografía tomada de la venta *Asta Degli arredi antichi di Villa Mombello*, vol. III, lote 1525.

para privilegios, títulos, ejecutorias, y cosas semejantes. Para lo cual tuvo un hijo llamado Don Gabriel, a quien impuso muy bien en ello, y lo ejecutaba con primor [...]"72. La relación entre padre e hijo no era especialmente buena⁷³, con lo que podría ser que Gabriel prefiriese escoger como nombre artístico el origen familiar. Asimismo, la técnica precisa y minuciosa que se observa en los lienzos de la Torre de la Parada, La Florida y la vista del Buen Retiro, así como el colorido vivo y brillante, encajaría con alguien especializado en la realización de miniaturas. El artífice pudo incluso ser el encargado de colocar los ángeles en las vistas portuguesas, obras cuya mano parece distinta, pero que con ese elemento no sólo se permitía la identificación de lo representado sino también dar una mayor unidad al conjunto. ¿Podría ser que el hijo de Matías de Torres hubiese tomado el nombre de Gabriel de Palencia y que se tratase de la persona al cargo del taller de pintura de la Florida? Y de ser así, ¿podría haber sido este el autor de los lienzos comisionados por los marqueses de Castel Rodrigo para Cusano? De momento no poseemos la información necesaria para dar respuesta a esta incógnita, aunque es una hipótesis a valorar.

_

⁷² Palomino, *El Museo pictórico*, p. 1130.

⁷³ "El hijo así por su parte, como por la de su mujer, se portó muy mal con él [Matías de Torres]; y alguna vez no faltó quien le dijo, que había de experimentar sobre sí el castigo del Cielo". Palomino, *El Museo pictórico*, p. 1130.

- Piezas escogidas de las colecciones de los Castel Rodrigo

Por las descripciones coincidentes de algunas de las Vistas es posible que varias de ellas fueran escogidas de entre las presentes en La Florida para completar el programa iconográfico de Cusano. Algunas obras pudieron haber viajado entre las alhajas que Leonor de Moura se llevó consigo a Milán en 1682 para reunirse con su esposo⁷⁴. De hecho, la descripción de una de las pinturas de la hijuela de Leonor de la testamentaría de su padre: "Otra del Arbol de la Casa de su Exa de dos varas y media de ancho y dos de alto sin marco en ducientos Rs... 200"75, parece corresponder con el cuadro con "una ciudad con el arvol de la Casa de Moura" que se refleja en Cusano⁷⁶. El inventario realizado a la muerte de Francisco de Moura está plagado de Vistas de las que no se dice el tema o lugar que representan - tan sólo se concreta la temática al referirse a un paisaje de Charleroi⁷⁷- con lo que es imposible saber con certeza si se seleccionaron piezas de la colección del marqués para el palacio de Cusano y posteriormente se les puso una inscripción para así poder reconocer fácilmente el lugar, pero parece una teoría plausible. No obstante, la mayor parte de los paisajes descritos en La Florida evocaban obras de Teniers, Snyders, u otros muchos pintores flamencos destacados, ya que en algunas se detallaba la presencia de aldeanos bailando o cazas de animales. Estas pinturas corresponderían con las adquiridas por Francisco de Moura durante su estancia en Flandes y que convirtieron a La Florida en un lugar de placer y descanso donde primaba la colorida pintura flamenca⁷⁸.

También sabemos con seguridad del aprecio que don Francisco tuvo a "un libro en que estan las trasas de las casas de Lisboia y la quinta pintada como tambien Sanbento"79, el cual pidió en 1651 que se le llevase a Viena donde estaba de embajador ante la Corte Imperial. Dicho libro es casi seguro que sirvió de fuente para la realización de los dos cuadros que representan Sao Bento y la Quinta de Queluz y posiblemente también lo fue para aquellos que mostraban otras de las propiedades portuguesas de los Castel Rodrigo que no habían podido ver ni disfrutar desde 1640, como el palacio de la Corte Real. De hecho, tanto el aspecto de sección arquitectónica del templo de Sao Bento, como la imagen plana y escueta de Queluz (Figs. 10 y 11), muestran claramente que su fuente no fue directa y que se basaron en dibujos. Asimismo, la mayor calidad y el estilo mucho más suelto de los ángeles trompeteros de la parte superior de las obras nos indica que estos se colocaron posteriormente, siendo un elemento que unificaba las obras y que cumplía la esencial misión de informar a cerca del lugar representado. La designación Sao Bento dos Negros, que figura en el banderín de uno de los

_

⁷⁴ ACA, Consejo de Aragón, Legajo, 0924, n.º 008.

⁷⁵ AHPM, Protocolo 9861, fol. 897r.

⁷⁶ Anexo documental, n.º 67.

⁷⁷ AHPM, Protocolo 9861, fol. 802r.

⁷⁸ Barrio Moya, "Las colecciones de pintura y escultura"; Novero Plaza, "Un conjunto arquitectónico", pp. 1146-1147.

⁷⁹ Antonio Valcárcel, *Documentos de mi archivo. La elección de Fernando IV Rey de Romanos. Correspondencia del III Marqués de Castel-Rodrigo, Don Francisco de Moura, durante el tiempo de embajada en Alemania (1648-1656),* (Madrid: 1929), p. 190.



Fig. 11. Anónimo, Vista de la Quinta de Queluz, Segunda mitad del siglo XVII. ©Fotografía tomada de la venta Asta Degli arredi antichi di Villa Mombello, vol. III, lote 1526.

ángeles, y que hace referencia al hábito negro de los benedictinos, aporta asimismo un dato cronológico sobre la colocación de estos ya que esta nomenclatura surge por primera vez en el testamento de Leonor de Moura en 1706^{80} y que por tanto era la forma de los IV marqueses de designar ese lugar, no apareciendo con anterioridad 81 .

- Obras heredades de Luigi Homodei

Sabemos que algunas de las piezas que sirvieron para crear el nuevo mensaje iconográfico de Cusano fueron heredadas por Carlos Homodei de su tío el cardenal, fallecido en 1685. El profesor Spiriti ha encontrado documentación en la que se pedía licencia de exportación, entre 1686 y 1688, para numerosas obras del inventario de bienes del cardenal de Roma al palacio de Cusano, aunque sin precisarse qué número ni qué obras⁸². Sin embargo, algunas son identificables dentro de las decoraciones del palacio como es el caso de la Capilla cuarta del Sacro Monte de Varese⁸³ que en el inventario del cardenal se mencionaba como un "Tempio del Monte"⁸⁴.

⁸⁰ AHPM, Protocolo 11566, fol. 813v.

⁸¹ Varela Gomes, "Damnatio Memoriae", p. 359.

⁸² Spiriti, "Luigi Alessandro Omodei", p. 219.

^{83 &}quot;un dibujo de una Capilla que mando hazer la Casa Omodea en el Sagrado Monte enzima de Varise". Anexo documental n.º 196.

⁸⁴ Spiriti, "Luigi Alessandro Omodei", p. 219.

Asimismo, algunos de los lugares religiosos presentes en Cusano estarían seguramente en relación con la intensa actividad que como comitente tuvo el cardenal Homodei. Este promovió la donación de pinturas para iglesias, como las de Francesco Cairo y Salvatore Rosa para la iglesia de San Giovanni Decollato alle Case Rotte en Milán o la Pala de Santa Paola para la iglesia de Santa Maria dei Servi⁸⁵. De igual modo, impulsó tanto la reconstrucción como la creación de nuevas obras religiosas, como es el caso de la reconstrucción de la iglesia de los capuchinos de Pesaro o de la fachada de San Marcelo al Corso en Roma, o financió el Oratorio del Gonfalone en Roma, el Ospedale della Pietà en Venecia o un lugar de retiro para religiosos en Frascati⁸⁶.

La presencia de Vistas de Sitios Reales en Cusano y en el ducado de Milán

Tanto la presencia de Vistas de Sitios Reales españoles como de copias de obras de la colección real dentro de las colecciones de nobles españoles y extranjeros del siglo XVII fue algo habitual. El gusto artístico del monarca era el espejo en el que todas las élites querían mirarse para ratificar su posición. En ese sentido la posesión de cuadros que reflejaban algunas de las casas del rey tenían además un doble significado, ya que no sólo demostraban la fidelidad a la Monarquía Hispánica, y en el caso concreto de Carlos Homodei la representación del rey en el gobierno de Milán, sino que también permitían en muchos casos realizar un ejercicio de parangón entre sus posesiones y mecenazgo artístico con las obras promovidas por el soberano, como acabamos de ver. Asimismo, los IV marqueses de Castel Rodrigo utilizaron las pinturas como una herramienta diplomática a través de la cual construir su imagen y la de su Casa⁸⁷. Es con esa significación como hay que leer la decena de representaciones de palacios regios y lugares relacionados con la Corte que aparecen en Cusano en compañía de Vistas de las posesiones de los Castel Rodrigo y otras relacionadas con el mecenazgo artístico de los Homodei88.

El gusto y demanda por parte de los Austrias de *Vistas* conllevó en la Corte la especialización de un grupo de pintores en este género. Ya en el inventario del Alcázar de Madrid de 1636 encontramos detalladas una serie de vistas de Reales Sitios posesión del rey de España: "4 casas de recreaçion de Su

⁸⁶ Sobre la actividad como comitente del cardenal Luigi Homodei tanto de pinturas como de edificios religiosos véase Spiriti, "Luigi Alessandro Omodei", p. 215.

⁸⁸ Hasta ahora una de las grandes incógnitas era cómo interpretar la *Vista del Paseo de San Jerónimo* y de la *Torre de la Parada* en el contexto de las propiedades del marquesado de Castel Rodrigo. Varela Gomes, "Damnatio Memoriae", p. 363.

⁸⁵ Spiriti, "Luigi Alessandro Omodei", pp. 214-215.

⁸⁷ No fue la única vez que Carlos Homodei utilizó el arte para conseguir fines diplomáticos. En 1691, siendo virrey de Valencia envió a la corte de Turín como regalo un cuadro de la *Virgen de Copacabana* -hoy en la Iglesia de San Carlos Borromeo de la ciudad- para promover el culto de esta en la península italiana. Este obsequio le valió establecer una relación de confianza con la corte de Saboya y en 1701, por este motivo, pudo ser el elegido para ir a Turín a buscar a María Luisa Gabriela de Saboya, la futura esposa de Felipe V. Sobre este asunto Karen J. Lloyd, "The Virgin of Copacabana in early Modern Italy: a disembodied devotion", en *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750,* eds. Elizabeth Horodowich y Lia Markey, (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp. 126-127.

Magestad. Quatro lienços al olio, con molduras doradas y negras, en que están las casas de Balsaín, San Lorenço el Real, el Pardo y Aranjuez, son de mano de Fabriçio Castelo"89; y en 1637 se encargaron para la decoración de la Torre de la Parada, a diversos artistas que trabajaban en la Corte, dieciocho vistas de las que en el inventario realizado a la muerte de Carlos II se mencionan diecisiete:

"Entrada y escalera del Palazio. Principalmente diez y Siette pintturas de diferenttes tamaños que se componen de sittios Reales: Cassa de Campos Balsayn = la Casilla de Uaçia Madrid = el Pardo = Cassa de Arasso = el Casttillo de azeca = Campillo = Zarzuela = Torre de la Parada = Aranjuez = Escorial = Herjinio = Monasterio de San Lorenzo de el Escorial = Torrezilla de San Anttonio de los Porttugueses = Ottra Casilla de Rettiro el Sittio del rettiro y Palazio de Madrid Con sus Marcos dorados lissos tasadas en dosçienttos doblones...200"90.

Valsaín, El Escorial, El Pardo y Aranjuez eran en el primer tercio del siglo XVII las residencias principales que componían el cinturón de los Reales Sitios en torno a Madrid. En el caso de los cuatro lienzos que las reflejaban en el inventario del Alcázar de Madrid de 1636 estos se situaron en una de las piezas más destacadas del Alcázar en ese momento, la "Galería que mira al mediodía sobre el Jardín de los Emperadores", rodeados de retratos de personajes reales, paisajes de otros lugares, mapas y un "Árbol de la Casa de Austria. Un árbol de la descendencia de la Casa de Austria con los demás reinos a ella agregados, que hiço Juan Bautista Labañe, sobre papel yluminado, con moldura dorada y unos letreros en los quatro medios. Tendrá dos baras de ancho poco más o menos"91. Una decoración enfática y representativa de la Casa de Austria que, como veremos, sirvió de modelo a la hora de decorar las residencias de los nobles en un intento asimismo de estos por emular al soberano y así prestigiar sus casas⁹². Así pues, las vistas de los Sitios Reales pasaron a ser objeto de deseo por parte de la nobleza ya que su posesión implicaba tanto una forma de demostrar su fidelidad hacia el monarca como permitía la comparación de algunas de sus posesiones con las del soberano. Posiblemente, con el fin de prestigiar a su familia, perteneciente a la élite urbana de Madrid, poseía doña Antonia María de Arce Calderón a su muerte en 1673 "Quatro quadros pintados el sitio de Aranjuez,

_

⁸⁹ Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636,* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007), pp. 47, 88 y 146-147

⁹⁰ Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703,* vol. II, (Madrid: Museo del Prado, 1981), p. 169. Sobre este conjunto de obras, su encargo, realización y dispersión véase el excelente artículo de Cruz Yábar. Juan María Cruz Yábar, "Las vista de 'casas de campo de su magestad' para la Torre de la Parada. Autores, identificación y trayectorias", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 61, (2021), pp. 145-198.

⁹¹ Martínez Leiva et al., *Quadros y otras cosas*, p. 89.

⁹² El marqués del Carpio fue otro de los nobles que también poseía numerosas copias de obras de la colección real. Leticia de Frutos Sastre, "A la sombra del rey. Copias y originales en las colecciones del VII marqués del Carpio", en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, dir. David García Cueto, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 188-197.

el Pardo = Balsain = y la zarzuela marcos negros quatro tercias de alto en ducientos y sesenta y quatro R^s 264"⁹³. Estos cuatro sitios se habían pintado para la Torre de la Parada hacia 1637 y, siendo algunos de ellos de difícil acceso, es de suponer que se trataban de copias de los lienzos de la colección real.

También será habitual entre los nobles extranjeros la posesión de cuadros que representaban Sitios Reales de la Monarquía Hispánica. Parece probable "que visitantes y embajadores extranjeros en la corte compraran o recibieran como obsequios recuerdos de su estancia en forma de vistas de la ciudad"⁹⁴. Así, por ejemplo, el diplomático veneciano Domenico Zane, que residió en Madrid entre 1655 y 1659⁹⁵, entre los setenta y un lienzos que poseía a su muerte en Venecia en 1672 tenía:

"Un quadro grande con soaze nere et perfili dorati della cerimonia Cavalieri dal re Catolico. / Un detto [un quadro grande con soaze nere et perfili dorati] dell'entrata della regina di Spagna in Madrid. / Un detto d'una cazza del cinghial in Spagna. / Un detto della Cappella Real di Madrid. / Un detto della cazza del torro in Spagna"⁹⁶.

Es decir, conservaba una serie de piezas que no sólo le recordaban su paso por España, sino que, asimismo, hablaban a los visitantes de su palacio de su función como antiguo emisario ante el monarca español y, por tanto, la posesión de este tipo de obras aumentaba la reputación de su persona.

Otro ejemplo destacado es el de Cristóforo Stoppani, quien sirvió durante treinta años primero a Felipe IV y posteriormente a Carlos II colaborando en la administración de los Países Bajos españoles y de los territorios sujetos a España en Italia. A la muerte de don Cristóforo, en 1692, su heredero fue su hijo Giovanni Francesco, por orden de quien se realizó una valoración de lo dejado por su padre "nel luogo di Mognano Parochia S. Zenone", muy próximo al lago Como. Entre los bienes heredados por éste se detallaban:

⁹⁴ Laura R. Bass y Amanda Wunder, "Moda y vistas de Madrid en el siglo XVII", en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII),* eds. José Luis Colomer y Amalia Descalzo, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), vol. I, p. 379.

⁹³ Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Spanish Inventories 1. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755,* (Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1997), vol. I, p. 647, nº 21.

⁹⁵ Feliciano Barrios, La Gobernación de la Monarquía de España. Consejos, Juntas y Secretarios de la Administración de Corte (1556-1700), (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2015), p. 457.

⁹⁶ "Inventario de tutti li mobeli et argenti che di raggion dell'illustrissimo et eccellentissimo Signor Cavalier Dominico Zane fu de Marin si sono ritrovati al tempo della morte del medesimo seguita a 27 ottobre in Casa della già sua nova et ultima habitatione posta in Contrà dei santi Hermacora et Fortunato sopra il Rio della Sensa fatto ad istanza delli illustrissimi et eminentissimi signori Pietro Moresini fu de Zuanne et Giacomo Donà fu de Alvise, l'uno Presidente et l'altro Cassier attuali et Governatori del Pio Luoco della Fraterna de' Poveri Vergognosi in Sant'Antonin di questa città come ambi eletti Commissari della Commissaria del suddetto quondam illustrissimo et eccellentissimo Signor Cavalier dalla veneranda Congregazione delli Fratelli del detto Pio Luogho", Getty Provenance Index, PI Record: I-4246, n.ºs 30-36.

"Altri due quadri senza cornice rappresentanti uno l'entrata della regina Nostra Signora in Pallazzo Reale, et altro il Recivo [?] lire 24 [...] / Quattro altri quadri rapresentanti uno Avienez [sic: Aranjuez], altro la Caccia al Toro, altro il Parco Reale, altro Torre de la Parada lire 28 [...] / Numero due quadri, uno rapresentante l'Escuriale, et altro la Piazza di madrid lire 24 [...] / Un quadro sopra la carta rapresentante la pianta di Madrid con sua cornice nera soglia lire 18 [...]"97.

Así pues, dentro de las obras atesoradas por el emisario regio había vistas de diferentes Sitios Reales tales como Aranjuez, el Alcázar de Madrid, El Escorial, la Plaza Mayor o, lo que llama más la atención, una representación de la Torre de la Parada. Es obvio que, para la identificación de todos estos sitios en el inventario, las pinturas tenían que contar con inscripciones que permitieran ser reconocidas. Junto a ellas, asimismo, se encontraban buen número de retratos de los reyes hispánicos desde Felipe I hasta Carlos II, y algunas obras que se consideraban hechas en España. El documento nos habla por tanto no sólo del gusto de don Cristóforo por la pintura española, sino también del uso de los retratos regios y de su asociación a diversos Sitios Reales españoles como una forma de mostrar su fidelidad a la Casa de Austria y de lograr a través de ello el prestigio social que tanto deseaba⁹⁸.

En cuanto a los Sitios Reales seleccionados, junto a algunos sumamente significativos y emblemáticos como El Escorial o el Alcázar de Madrid, también se encontraban otros menos conocidos como Aranjuez o la Torre de la Parada, lo que indica que probablemente había un comercio en la Corte de Vistas de Sitios Reales, que copiaban los óleos encargados por el soberano a los artistas madrileños, y que eran adquiridos principalmente por extranjeros como una forma de llevarse a sus países una parte de la singularidad hispánica o que les eran obseguiados como recuerdo de su estancia en forma de vistas de la ciudad⁹⁹. Si comparamos las vistas presentes en Cusano con las que acabamos de ver que poseían el superintendente milanés Cristóforo Stoppani o el diplomático veneciano Domenico Zane, se observa que se repiten las de los Reales Sitios más destacados como: El Escorial, la Plaza Mayor de Madrid, el Alcázar de Madrid, Aranjuez, El Pardo o Valsaín, lo que indica que posiblemente fueron adquiridas en el comercio madrileño sin necesidad siquiera de encargo previo¹⁰⁰. Llama más la atención la presencia tanto en Cusano como en la colección de Cristóforo Stoppani de una Vista de la Torre

_

⁹⁷ "Inventario de Mobili, e Supelletili d'ogni sorte, come abasso esistenti nella Casa da Nobile degli Ill.mi Ss.ri Questore Don Fran.o Giovanni frelli Stoppani nel luogo di Mognano Parochia S. Zenone", 31 de marzo de 1700. ASM, Fondo Notarile, f. 35940, en Getty Provenance Index, PI Record: I-286.

⁹⁸ El interés de don Cristóforo estaba en conseguir la concesión a su hijo Giovanni Francesco de un título de marqués, algo que finalmente sucedió en marzo de 1716. Giovanna Tonelli, "'Inventario de' Mobili, suppellettili, argenti, gioie et altro esistente nell'heredità del fu illustrissimo Signor Marchese Questore don Francesco Stoppani' (1722)", en *Scuarci d'Interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, ed. Eduardo Rossetti, (Milán: Scalpendi editori, 2012), p. 246.

⁹⁹ Bass et al., "Moda y vistas de Madrid...", p. 379.

¹⁰⁰ Recordemos que el conde viudo de Valencia de Don Juan adquirió en París hacia 1889 dos lienzos, uno de El Pardo y otro de Valsaín que copiaban exactamente dos obras de la colección real y que nos hablan de la difusión que tuvieron este tipo de Vistas, aunque escasos ejemplos hayan llegado hasta nuestros



Fig. 12. Juan de la Corte, *Vista de la Torre de la Parada*, 1637. Depósito del Museo Arqueológico Nacional (nº inv. 57035), en el Museo de Historia de Madrid (nº inv. 3131). ©Fotografía: Museo de Historia de Madrid.

de la Parada, un sitio de uso restringido para el monarca y del que apenas se conocen representaciones, siendo una de ellas la que aquí tratamos (Fig. 8) y la otra la realizada por Juan de la Corte (Fig. 12) para la decoración de la misma Torre¹⁰¹, no conociéndose tampoco grabados de este lugar. La Vista de la Torre de la Parada de Cusano, asimismo, no es copia del que estuvo en el interior de la Torre, como puede apreciarse, y presenta importantes diferencias con respecto a la arquitectura y orografía del lugar, con lo que su realización resulta aún más misteriosa. Lo que es cierto es que tanto en el caso de la colección Stoppani como en el de Cusano el lugar aparece perfectamente identificado¹⁰².

_

días. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan,* (Madrid, 1923), pp. 184-191.

 $^{^{101}}$ (Óleo sobre lienzo, 214,5 x 128,5 cm.). La pintura ha sido recientemente identificada como obra de Juan de la Corte. Cruz Yábar, "Las vistas de "casas", pp. 184-186.

La singularidad del objeto podría llevar a pensar que quizás la obra de la colección Stopanni fuese la misma que la de Cusano. Cristóforo Stoppani falleció en 1692 dejando a su hijo el superintendente Giovanni Francesco Stoppani como heredero de la casa y posesiones situadas en la parroquia de san Zenone en Mognano, un lugar próximo al lago Como (ASM, Fondo Notarial, f. 35940). Entre esos bienes estaba el cuadro de la Torre de la Parada, el cual a la muerte de Giovanni Francesco en Milán en 1722 ya no se encontraba entre sus posesiones, a diferencia de los lienzos de la Plaza Mayor de Madrid y El Escorial. Tonelli, "'Inventario de'Mobili", p. 251. Es posible que tras la muerte de su progenitor y el cambio de emplazamiento de los bienes entre el lago Como y Milán algunos de ellos fueran vendidos y dada la proximidad de Cusano, adquiridos por el marqués de Castel Rodrigo. De hecho, tampoco figuran en el inventario de Giovanni las vistas de Aranjuez o "la caccia dal toro", dos temáticas que también



Fig. 13. Vista de la escalera principal del Palacio de Mombello tal y como se encontraba en el año 1999. © Fotografía realizada por Quauhtli Gutiérrez. Publicada en el libro de Fernández Talaya, *El real sitio de la Florida...*, p. 88.

Lo que queda patente es que al menos en el ducado de Milán a finales del siglo XVII, en pleno declive del liderazgo español, fue notable el esfuerzo de ciertas familias por afirmar el papel de gobierno de la Monarquía Hispánica sobre la zona. Una de las demostraciones más notables fue a través de las decoraciones de sus palacios con retratos regios y pinturas de los diversos Sitios Reales recordando así la pertenencia de Milán a la corona española. Ayudando a mantener la monarquía de los Austrias estas familias trabajaban también en su propio beneficio, intentando asegurar su estatus, puesto que era la corona española quien les dotaba de sus privilegios.

6. Las pinturas de Cusano: de los Castel Rodrigo a la actualidad

Como hemos señalado, el nuevo programa decorativo de Cusano debió de llevarse a cabo principalmente entre 1681-1688, extendiéndose, aunque de forma menos importante, durante la última década del siglo XVII. Una vez comenzado el nuevo siglo y con el aumento de las responsabilidades dentro

encontramos dentro del inventario de Cusano. Sin embargo, la paridad de dimensiones de la Torre de la Parada con las vistas de Sao Bento y Queluz hace que esta teoría resulte muy improbable.

de la nueva corte de los Borbones de Carlos Homodei, Cusano dejó de ser el principal objeto de su deseo de construir y afirmar su imagen y fue el palacete de la Plazuela de los Afligidos de Madrid el que lo sustituyó dentro del ahínco del marqués por crear con el arte una imagen idónea de su persona y Casa. Tras su muerte el 16 de enero de 1725 fue su sobrino Gisberto Pío de Saboya (1717-1776), quien heredó Cusano pasando este a los Castel Rodrigo. Gisberto no se caracterizó por el cuidado del legado recibido y los subsiquientes herederos de los bienes de los Castel Rodrigo, como su hermana Isabel María (1719-1799) o su hijo Antonio Valcárcel Pío de Saboya (1748-1808), se dedicaron a la venta de las distintas posesiones para hacer líquida su herencia. En 1816, siendo XI marquesa María de la Concepción Valcárcel y Pascual de Pobil (1774-1826), se vendió el palacio de Cusano con todos los bienes que contenía, incluidas las Vistas a las que hemos estado haciendo referencia, al milanés Antonio Acerbi¹⁰³. Se incumplía así la cláusula testamentaria de Carlos Homodei que estipulaba que no podría venderse ni el palacio de Cusano ni los bienes que en este se contenían para que se quardase perpetua memoria de los lazos de los Homodei y el marquesado de Almonacid con los Castel Rodrigo¹⁰⁴.

En 1857 el palacio cambió nuevamente de manos, registrándose su venta a favor de Giuseppe Zucchi, alcalde de Cusano¹⁰⁵. Durante esos años el edificio fue objeto de múltiples transformaciones hasta que en 1879 pasó a convertirse en una extensión del hospital psiquiátrico de Mombello y albergó a unos doscientos pacientes¹⁰⁶. Debiendo adaptar el edificio al nuevo uso se vendieron gran parte de los muebles y cuadros existentes en Cusano. A esa venta acudió don Juan Falcó y Trivulzio (1856-1923), hijo del XIV marqués de Castel Rodrigo, Antonio Falcó y d'Adda (1823-1883), y conde de Lumiares. En ella adquirió diversas obras, entre las que estaban las vistas de Queluz, Sao Bento, Torre de la Parada, el Paseo del Prado y el Sitio de la Florida:

> "Dos cuadros de la Quinta de Eguiluz, propiedad de la Casa en Portugal y de la Iglesia de San Benito o San Bentu, Patronato de los Marqueses de Castel-Rodrigo en Lisboa, existen hoy en Mombello (Como) Italia, habiendo adornado anteriormente el Palacio de Cusano, cerca de Milán, con el que se vendieron. Los recuperó, con otros que representan la Torre de la Parada, el Paseo del Prado y el Sitio de la Florida y Montaña del Príncipe Pío, Don Juan Falcó y Trivulzio, Príncipe Pío de Saboya, XV Marqués de Castel-Rodrigo, en una venta de los muebles y cuadros existentes en Cusano, que tuvo lugar a fines del siglo pasado al convertirse aquel Palacio en Asilo"107.

¹⁰³ Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 34.

¹⁰⁴ AHPM, Protocolo 14820, fol. 48r y 51r.

¹⁰⁵ Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 34. ¹⁰⁶ Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 34; G. B. Verga, *Il Manicomio provinciale di Mombello dal 1879 al* 1906, (Milano, 1906).

¹⁰⁷ Valcárcel, *Documentos de mi archivo*, p. 190.

Don Juan Falcó llevó las pinturas al palacio de Mombello y mandó crear una decoración exprofeso de tipo tardo barroco en la escalera del palacio en la que los cinco cuadros adquiridos se veían enlazados con las armas de Castel Rodrigo y la leyenda "Mayorazgo de Castel Rodrigo" (Fig. 13). Es esa decoración, con la que don Juan Falcó pretendía recuperar la imagen y el pasado glorioso de su familia, la que creó un "falso histórico", ya que hasta ahora se creía realizada con anterioridad a 1750¹⁰⁸. Esto no es posible ya que Mombello entró en la familia Castel Rodrigo tras el matrimonio de Antonio Valcárcel Pascual de Pobil (1772-1812), X marqués, con Beatriz Orsini en 1803. En esa ubicación estuvieron las cinco pinturas hasta la muerte de Sveva Vittoria Colonna (1910-1999), esposa del XVI marqués don Alfonso Falcó y de la Gándara (1903-1967), quien legó el palacio de Mombello y todos sus bienes a su sobrino, Próspero Colonna, quien en 2001 se deshizo del conjunto¹⁰⁹. Antes, en 1926, Don Alfonso Falcó, Gentilhombre Grande de España con ejercicio y servidumbre al rey Alfonso XIII, había permitido que el Ayuntamiento de Madrid sacara copias de los cuadros de Mombello que representaban el Buen Retiro y Prado de San Jerónimo y el Sitio de la Florida para que se exhibieran en la exposición del Antiguo Madrid realizada en 1926¹¹⁰, pinturas que actualmente se conservan en el Museo de Historia de Madrid¹¹¹.

En lo referente al resto de piezas que ornamentaron el palacio de Cusano su pista se pierde tras el cierre del hospital psiquiátrico en 1901, cuando el edificio fue abandonado. Hay noticia, no obstante, de que en 1930 Alessandro Zucchi decidió donar parte de los frescos del edificio, sobre todo los de la denominada "Sala de las Sabinas", al Ayuntamiento de Monza¹¹². Asimismo, parece que una serie de cuadros fueron llevados en ese momento a Monza y otros presentaban daños tan graves que se decidió no restaurarlos¹¹³. En la actualidad no ha habido modo de poder dar con la pista de ninguna otra pintura de las relacionadas con Cusano nada más que con las cinco adquiridas por Juan Falcó y Trivulzio.

La decoración llevada a cabo en la escalera de Mombello por don Juan Falcó consolidó la idea de que los lugares representados formaban parte no sólo de una misma serie artística, sino que tenían entre ellos un significado grupal unido al mayorazgo de Castel Rodrigo. Se trastocó así el sentido de las pinturas, llevando hoy en día a uno de los expertos sobre la figura de los Castel Rodrigo a preguntarse: "¿Por qué aparecen en este conjunto de pinturas el Paseo del Prado y la Torre de La Parada? ¿Qué derechos de propiedad tenían los Moura sobre estos sitios? ¿Cómo explicar el peculiar hecho de que la inscripción del cuadro que representa al Prado haga

-

¹⁰⁸ Varela Gomes, "Damnatio Memoriae", p. 363.

¹⁰⁹ Asta Degli arredi antichi di Villa Mombello, cat. exp., vol. III, lotes 1523-1527.

¹¹⁰ Joaquín Ezquerra del Bayo, "Casa de Campo y heredamiento de la Florida y Montaña del Príncipe Pío", Revista de la biblioteca, archivo y museo, 10, (1926), p. 188; Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo General Ilustrado, (Madrid: 1926), p. 323, cat. 1131 y 1152.

¹¹¹ Catálogo de las pinturas del Museo Municipal, (Madrid, 1990), pp. 90-91.

¹¹² Fagone et al., "Palazzo Omodei", p. 34.

¹¹³ Guarisco, "Cent'anni di solitudine", p. 79.

referencia al "paseo de Carlos II" (hijo de Felipe IV fallecido en 1700)?"¹¹⁴. La descontextualización del entorno para el que fueron concebidas y su imbricación en la decoración de la escalera de Mombello cambió por completo el significado y finalidad de unas pinturas que ahora, gracias a esta investigación, han recuperado nuevamente su sentido. Este no era otro que el de exaltar y glorificar los logros de Carlos Homodei, marqués de Almonacid, miembro de una importantísima familia de banqueros milaneses de origen español y que logró, por su matrimonio con Leonor de Moura, ser marqués de Castel Rodrigo, Grande de España, General de la Caballería extranjera en el Estado de Milán, virrey de Valencia, embajador ante la Corte Imperial y caballerizo mayor de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, entre otros muchos títulos y méritos. Este a través de su palacio de Cusano quiso dejar constancia tanto de la unión de las dos familias, como de su importancia como mecenas y de su apoyo y servicio a la casa real española.

1

¹¹⁴ "porque surgem o Paseo del Prado e a Torre de La Parada neste conjunto de pinturas? Que direitos de morgadio tinham os Moura sobre estes sítios? Como explicar o peculiar facto de que a inscriçao da pintura representando o Prado refere a "paseo de Carlos II" (o filho de Filipe IV falecido em 1700)?". Varela Gomes, "Damnatio Memoriae", p. 363.

Anexo documental:

Inventario en castellano de los bienes que estaban en el Palacio de Cusano tras la muerte de Carlos Homodei y que fueron legados a su sobrino Gilberto Pio de Saboya¹¹⁵.

AHPM, Protocolo 14941, fol. 577r-596v.

"[fol. 577r] 1729, a 20 de Mayo en Cusano. Nuevo Ynventario y Descripcion que se han hecho de orden del Illmo Señor con de Dⁿ Juan Baup^{ta} Scotti como procurador Gral de la Ill^{ma} y Ex^{ma} Señora Prinzesa D^a Juana Spinola y la Zerda madre y curadora del Ex^{mo} Señor Prínicpe Dⁿ Gisberto Pio de savoya en qⁿ por via de prelegado que le dejo el Ex^{mo} Señor Marques Dⁿ Carlos Omodeo de Almonazir alías Castel Rodrigo, han recaido los V^s de la Provincia de Cusano Pieue de Desio en el Ducado de Milan de todo género de Muebles que se han allado en el Palacio de dho Cusano, después de la dejación de los dhos efectos obtenida en proseguimiento de las Reales Jurisdiciones de la R¹ Camara ante quien quedaron enbargados desde el año 1706 asta el pasado de 1725 todos los efectos del expresado S^r Marq^s descriptos Pieza por Pieza en la misma situación en que se hallauan de pres^{tes}, y en pres^a de Fran^{co} Riua factor de los dos Vienes a qⁿ se entregan y promete conservarlos en toda buena y fiel custodia y dar buena q^{ta} como avajo se dice y son como sigue=

Puerta Grande devajo del Portico que mira assia a la calle que esta el oratorio y la yglesia Parroquial con dos antes usados

En la primera sala sobre la Yzquiera entrando por la sobre dicha Puerta-

[1] Nº 1 Quadro Grande con marco de Verniz [sic] verde y friso sobre dorado que representa un país-

[fol. 577v]

[2] Otro pequeño con marco con simil que muestra una Marina y otro más pequeño con marco negro de Pais-

En la Sala siguiente-

_

¹¹⁵ La transcripción realizada del documento es parcial, sólo referenciándose las salas y los cuadros que se mencionan en el documento y no reseñándose el mobiliario y otros objetos que se citan. Para ser referidos con mayor precisión los asientos se ha añadido una numeración previa a la descripción que figura entre corchetes. En este mismo legajo [Protocolo 14941] se conserva también el inventario en italiano de los bienes que había en Cusano: "Inventario è Descrizione de Mobili èd ogni altra cosa esistente nel Palazzo della Villa di Cusano Pieue di Deseo Ducato di Milano appartenenti all Ill^{mo} ed Ex^{mo} Sig^r Principe Dⁿ Giberto Pio di Sauoia, Marchese di Castel Rodrigo fattosi l'Anno 1726 con i nuovi mobili accrescinti nel 1729", fols. 564r-576r. Una copia de este documento en italiano se conserva en la Biblioteca Ambrosiana en Milán en el fondo del Archivo Falcò Pio de Savoia, Sig. 456/5. La totalidad de este inventario fue transcrito por Fagone et al., "Palazzo Omodei...", pp. 49-56.

- [3] Un Quadro Grande con Marco verde y frisos sobre dorados que representa un Pais-
- [4] Otro Grande con su Marco pequeño y Negro con friso sobre dorado que se vee una fortaleza sitiada-
- [5-7] Nº 3 Retrato con marcos negros que representan algunos Antenados [sic] de la Casa Omodea-
- [8-9] No 2 Retratos en pie con Marcos sobre dorados, el uno de una Muger y el otro de un Emperador-
- [10-11] Otros dos retratos asimismo en pie de un hombre y una mujer también Antenados [sic] de la Casa Omodea con marco negro y el friso de color natural-

En la Sala que sigue sobre la derecha asi al Jardin y quea sobre la Cantina-

- [12-14] [fol. 578r] Nº 3 Quadros Grandes con su Marco Verde y los Frisos sobre dorados y representan el uno el R¹ Palacio, otro la Ysla de Pico, y el otro la Corte R¹.
- [15-18] No 4 Retratos en pie con marcos sobre dorados-
- [19-20] Otros dos retratos en pie con Marcos negros, con frisos sobre dorados de la familia Omodea.

En la otra salita que sigue, que por una parte mirar assi al Jardín y por otra a la Corte-

- [21-22] Nº 2 Quadros Grandes con Marco liso y negro y sus frisos sobre dorados, el uno representa el Marquesado de Castel Rodrigo y el otro el Retiro-
- [23-24] No 2 Retrato en pie de dos Mugeres con marco negro y friso sobre dorado-
- [25-26] Otros dos retratos con marco negro y liso que representan el uno un hombre que está tocando la biguela y el otro de uno con la cabeza arrimada a la mano y pensativo-
- [27-28] Nº 2 Quadros medianos con Marco negro y liso y friso sobre dorado que el uno muestra una Marina y el otro un Pais incendiado-
- [29-30] Otros dos Quadros Pequeños con marco pequeño y negro y friso sobre dorado el uno repres^{ta} un Pintor que está pintado a Maria Virgen nr^a S^a y el otro tres ninfas desnudas-
- [31-33] [fol. 578v] No 3 Quadros medianos y sin marcos y representa el uno una Fragua, otro a Baco con otras Figuras y el otro diversas otras figuras-

En el Camarín junto a la Alcoba que esta una Escalera de Madera que va ariua-

- [34] Un quadro mediano con Marco negro y frisos sobre dorados que representa a Bacco sentado y un Baso de vino en la mano-
- [35] Otro sin Marco que representa un gran Templo que llaman de Sⁿ Ysidro
- [36] Otro pequeño con marco negro y liso y Frisos sobre dorados que repres^{ta} un Hombre que está descargando el vientre.

En la sala que por una parte mira al Jardin y de la otra en el Patio delante del Oratorio por una ventana de Christales-

- [37-38] [fol. 579r] Nº 2 Quadros Grandes con Marcos negros con friso y flores en las esquinas sobre dorados uno el retrato de un Pontifice y el otro del Cardenal Omodeo Señor-
- [39-40] Otros dos Quadros Juntos y unidos con marcos negros lisos y friso sobre dorado que representan quatro Niños del Ex^{ma} Casa de Pio-
- [41] Otro Quadro Grande de un Pais con marco verde y liso y friso sobre dorado-

En la Sala que sigue y que va al oratorio-

- [42-45] Nº 4 Quadros Grandes con Marcos Verdes y Frisos sobre dorados, el uno repres^{ta} una Marina, otro la Florinda, otra la Corte R^I y el otro un dibujo de un templo-
- [46-51] Nº 6 Quadros pequeños con marco negro de rasos de flores y fruta-
- [52-53] Otros dos con similis [sic] de Flores y fruta con marco negro y friso sobre dorado-

En la Sala Junto al Oratorio-

- [54] Un quadro de una Santa con un Santo Christo en las manos con marco liso natural.
- [55-56] Nº 2 Quadros pequeños con marco verde frisos sobre dorados y en las esquinas de carton sobre dorado de dos Niños.
- [57-58] [fol. 579v] Nº 2 Quadros pequeños con Marco negro natural frisos sobredorados que representan la Virgen Maria –
- [59-64] Otros 6 símiles con Marco negro y frisos sobredorados que representan uno una Virgen, otro una Muger desnuda con una Manzana en la mano, otro un Hombre con el Baston en la mano y los otros diferentes p^{nas} –

En la Sala que sigue que va al Patio assia la Vaqueta

[65] Un dibujo en Papel del Reyno de Valencia -

[66-67] Nº 2 Quadros grandes con Marco negro con frisos sobre dorados, uno representa el Pardo y el otro una Ciudad con el Aruol de la Casa Moura –

[68-69] Dos quadros pequeños con marco negro liso de dos Payses.

[70-71] Otros dos con Marco negro y friso sobredorado que muestra dos Mugeres Antiguas de media Figura –

[72] Otro pequeño con Marco negro y friso sobredorado de un Niño con Yeruas y flor en la mano –

[73] Otro ygual con Marco negro y friso sobredorado de una danza de Mascaras –

En la Alcoba

[74] [fol. 580r] Un Quadro sin Marco de diversas figuras atemorizadas y un Angel que las persique –

[75] Otro largo y angosto con Marco negro y Friso sobredorado de un Pais -

Sobre el escalon que va ariua está la Varandilla de Yerro

[76-78] Nº 3 Armas de la Casa Omodea de Lienzo roto

Sobre el Plan del sobre dho escalon

[79] Un Quadro grande sin Marco que muestra el Triunfo de un Emperador –

En el primer Salón entrando pr dicho escalón -

[fol. 580v]

[80-88] Nº 9 Retratos en pie de diversas personas vestidas a la española con Marcos negros y Friso sobredorado

[89-93] Otros numº 5 retratos yguales con Marcos lisos y sobredorados -

[94-95] N^o 2 Quadros Grandes con Marcos negros lisos y Friso sobre dorado el uno repres^{ta} un templo y el otro una obra de un Conbento de religiosos –

[96-97] Otros 2 yguales con marcos vexales y friso sobredorado que muestran dos Marinas –

[98-99] Otros dos yguales con marcos negros y friso sobredorado y en ellos están pintados dos Paises –

[100-101] Otros dos con Marcos que en Milan asagoma [sic] y Friso doble sobredorado en ellos pintados cosas de Arquitectura con Manchas marmolizadas –

En la primera Sala contigua volviendo asimo sobre la derecha

[fol. 581r]

[102] Un Quadro estrecho y largo con Marco de entalle de color natural que muestra un triunfo de Dioses

[103] Otro ygual estrecho y largo y más grande con Marco a sagoma estermino o palabra Milanesa sobre dorado en que está pintado un País –

[104-105] Otros dos Quadros con Marcos negros y Frisos dorados en uno se vee una Batalla y en el otro un País

[106-122] Nº 17 Quadros pequeños con Marcos a sagoma sobre dorados que reprentan [sic] diferentes retratos de barias Señoras de media figura –

En la Pieza que sigue que mira asi al Jardin y Corte grande

[fol. 581 v]

[123-124] Nº 2 Quadros Grandes con Marcos negros a sagoma y Friso sobre dorados que muestran dos Arquitecturas con diversas manchas de color de Marmol y el uno también repres^{ta} una Marina –

[125] Otro semejante y con dho marco y friso sobredorado en que se vee un Bosque –

[126-127] No 2 retratos de media Figura con Marcos sobre dorados y son de un Emperador y una emperatriz.

[128] Un Retrato con Marco a sagoma bronzeado y Flores sobredoradas es de una Señora de media Figura con Corona de Flores en las manos –

[129-140] Nº 7 Retratos más pequeños de media figura de difer^{tes} señoras con marcos sobredorados

En el Camarín que se sigue -

[141] Un Quadro estrecho y largo con marco bronceado y Frisos sobre dorados en que se vee un País.

[142] Un retrato empie de un Hombre Armado de punta en blanco con marco sobre dorado –

[143] [fol. 582r] Otro Pequeño con Marco negro a Sagoma y friso sobre dorado que repres^{ta} tres figuras como Ninfas –

En la sala añadida a la Alcoba sobre dicha que de la que esta pintada se va a la tribuna del Oratorio –

[144] [fol. 582v] Un Quadro Grande con Marco negro y liso y Friso sobredorado que representa una Plaza con su Palacio que llaman la Plaza Mayor

[145] Un Retrato en pie de una Sra y sin Marco -

[146-147] Otros dos Retratos en pie el uno del Rey Carlos Segundo y el otro de la S^{ra} D^a Juana de Austria con Marcos verdes lisos y con sus frisos sobredorados –

[148] Otro retrato de un Cardenal con marco sobre dorado

[149] Otro de un soldado con Marco negro a sagoma y con friso sobredorado

Sala que sigue por donde se va a la tribuna del Oratorio

[150-151] Dos quadros Grandes con marcos negros y lisos y friso sobre dorado en el uno se vee un País una villa que llaman Aranjuez y el otro el Palacio del Escorial –

[152-153] [fol. 583r] Nº 2 Retratos de dos Damas de mª figura con marcos a sagoma sobre dorados

[154-155] Otros dos retratos el uno del S^r Rey Dⁿ Carlos Segundo y su Señora Muger de media figura con marcos lisos y sobre dorados

[156-157] N^{o} 2 Quadros medianos con Marcos a Bronze y Frisos sobredorados a sagoma en quienes se ven dos Payses y dos Figuras en cada uno –

[158-159] Nº 2 Quadrecitos con Marcos negros y lisos el uno repres^{ta} un Hombre echado y el otro a Judith el acto de matar a Olofernes ambos a dos echos de lápiz sobre papel –

En la Sala que sigue y mira por una parte al Jardin y por la otra al Patio pequeño Junto al de la Lavandería –

[fol. 583v]

[160-161] Dos Quadros Grandes historiados con Marco a sagoma negro y frisos sobre dorados que representan a Moyses por una parte con el Pueblo esogido y de la otra a Faraon Gragado con su Ex^{to} en el Mar Vermejo y el otro Quadro al mismo Moyses con su Pueblo recogiendo el Mana -

[162] Un retrato en pie de una S^{ra} arrimada a un taburete con marco sobre dorado.

[163-164] Dos quadros medianos con marcos negros con Flores y frisos sobredorados que representan Dos Cuerpos de Mugeres desnudas con un Hombre cada una –

[165] Otro Quadro con marco negro y friso de entalle y sobredorado en que se vee un soldado con las manos atadas a una [¿?]

- [166] Un Quadro pequeñito con Marco negro y liso en que esta un Pais echo con la pluma sobre papel –
- [167] Otro con marco negro a sagoma con friso sobredorado y encima dos Cauezas –
- [168] Otro ygual con marco negro y liso friso labrado y sobredorado y con dos Cauezas que están riendo –
- [169] Otro Quadro mediano con maro negro a sagoma y frisos sobre dorados que muestran a San Carlos Borromeo que está orando delante del S^{mo} Clauo –
- [170] [fol. 584r] Otro Quadro pequeñito con Marco labrado y sobredorado que muestra a María Santíssima con el Niño y a S^{ta} Lucia
- [171] Otro ygual con marco negro y liso y frisos sobredorados que repres^{ta} un Biejo con un escrito en una esquina del Quadro que dice Pedro Moreti –

En la Pieza detrás del Oratorio y que mira a la Calle -

- [172-173] Nº 2 Quadros Grandes con Marco a sagoma marmolizada y Flores en las esquinas sobre dorados que representan dos Angeles con una Medalla grande en medio –
- [174-175] Dos Quadros medianos con sus marcos labrados, y en parte sobre dorados, el uno repres^{ta} a S^{ta} Maria Madalena con un Angel, y el otro un Hombre que está tocando el violón con otra Figura –
- [176] Otro Quadro con Marco negro a sagoma y friso sobredorado con un Profeta antiguo-

En el Camarín pequeño que sigue a la de dha Pieza y mira al Patio de la Lavanderia

- [177] [fol. 584v] Un Quadro mediano con Marco negro a sagoma que repres^{ta} a María SS^{ma}, S^{ta} Ana y Sⁿ Juan Baup^{ta}
- [178] Otro ygual con marco negro y liso de la muerte de los ynocentes

Sigue la primera sala del otro Quarto que cae a mano yzquierda del Salon en que ay una escalerilla de piedra Marmol que sube alos medianos [sic] y por la misma se uaja a la Cozina –

- [179] Un quadro grande con marco negro es verde Flores y frisos sobre dorados que repres^{ta} una Marina –
- [180] Otro ygual con Marco negro y liso y friso sobre dorado de diversos sacerdotes griegos y antiguos –
- [181] Un Quadro pequeño con marco labrado de oro y barniz en que se vee un Biejo de ma figo con este letrero Anto de San Galo que esta Arquitetando

la Yglesia de Sⁿ P^o en Roma esta traducido de^l Latin que dice en dho quadro y es lo sig^{te} Antonio San Gallo Fabrican príncipes a postoloreta de Urbe Arquitecto

[182-183] [fol. 585r] Dos retratos obalos d media figura con marco de entalle y sobre dorado, uno del S^r Marq^s Dⁿ Carlos y el otro del S^r Cadenal Dⁿ Luis de la Casa Omodea-

En la Pieza que p^r una parte mira asia la Plazuela de la Yglesia, y por otra al Patio de la Cozina y está cerca de la dicha escalerilla

[184-185] Nº 2 Quadros Grandes con marcos a sagoma rustica y de color natur^l que repres^{tan}, dos Paises –

[186] Otro quadro también grande con marco negro asagoma flores y frisos sobredorados que representan la Historia de Sansson y otras diversas figuras –

[187] Un Quadro mediano con marco asagoma de entalle y sobredorado que representa una Muger de ma figura con una cabeza degollada en las manos –

[188] Otro ygual con marco negro asagoma frisos y flores sobre dorados en que se vee el Yncendio de Troya –

[189] Otro Quadro de un retrato de una S^{ra} de m^a figura con marco de entalle sobre dorado-

[190-191] Otros Dos Retratos de dos señoras de media figura con marcos grandes asagoma y sobredorados –

[192-194] [fol. 585v] Otros tres retratos símiles y más pequeños con marcos pequeños asagoma sobredorados –

En la Pieza que sigue sobre la Cazina que mira al Patio de la dicha -

[195] Un Quadro Grande con Marco Verde frisos y flores sobre dorados, en que se vee un País con algunas figuras a Cauallo que van a caza –

[196-197] Otro Dos ygual pero sin Marcos, que representan un dibujo de una Capilla que mando hazer la Casa Omodea en el Sagrado Monte enzima de Varise; y el otro un colegio de los Padres de la Comp^a de Jesus –

[198] Otro Quadro con Marco Grande asagoma de color natural y en el medio y alrededor sobre dorado que repres^{ta} a María SS^{ma} con el Niño y otras Figuras –

[199] Otro Quadro mediano con marco negro, con Maria SS^{ma}, con el Niño y el glorioso Sⁿ Joseph –

[200] Otro ygual con marco grande asagoma negro que repr^a un Pais y un hombre, que va a cauallo corriendo, y otras figuras pequeñas –

[201] [fol. 586r] Un retrato pequeño de un Soldado de ma figura con marco labrado con oro –

En la pieza siguiente, en que hay una chimenea, que mira a la Corte grande –

[202-205] Nº 4 Retratos dos de hombres y dos de mujeres vestidos a la moda antigua y en pie con marcos asagoma sobre dorados –

[206-207] Nº 2 Quadros grandes, con Marco negro liso y friso sobre dorado en el uno se vee una obra que llaman la Torre de la Parada, y el otro un Jardín que llaman la Quinta de Equiluz

[208-209] Nº 2 Quadros grandes con los marcos asagoma color de mármol, de negro, y friso labrado con oro el uno repra un Hombre muerto y dos figuras que le están mirando y el otro una Muger y un Borrico que bebe –

[fol. 586v] En la Pieza que sigue, y que llaman del Balcon y que mira ala Corte grande, y sigue a la antecedente –

[210] Un Quadro grande con marco negro, y liso, y frisos sobredorados en que se vee Balsain

[211] Otro ygual y sin Marco que rep^{ra} la Capilla Real de la Corte de Carlos Segundo –

[212] Un retrato de m^a figura del Cardenal Omodei con marco negro y liso con flores y frisos sobredorados –

[213] Otro Quadro mediano con marco rustico asagoma en que se ven demonios y brujas-

[214-216] Nº 3 Quadros yguales con marcos negros y lisos que representan tres estaciones del año, y son el ybierno, el estio y el otoño –

[217-222] Nº 6 Quadros pequeños con marcos negros y lisos dos y los quatro asagoma todos de Paises

[223] Otro ygual, con marco negro, flores y frisos sobredorados que representan diferentes fructos –

[224-227] [fol. 587r] Otros Nº 4 yguales con marcos negros y lisos frisos labrados y sobredorados de quatro Países –

[228-229] Nº 2 Retratos de mª figura de dos Damas con Marcos pequeños labrados y sobre dorados

En la pieza que esta cerca de la penúltima, que va notada y que mira hacia la Corte Rustica y se llama de los Capuchinos –

[230] Un Quadro grande con marco liso y verde, flores sobredoradas y frisos en que se vee una Marina –

[231-232] Dos retratos en pie con Marcos de Sacerdotes Griegos antiguos y los marcos asagoma sobre dorados –

[233-234] Nº 2 Quadros grandes con marcos grandes asagoma y negros con flores de entalle en las esquinas y frisos todos sobredorados el uno rep^{ra} a Maria SS^{ma} delante a cuya imagen esta una lámpara por medio de cuio azeite alcanza una gracia un Niño, y a yntercesion de dos Religiosos Vestidos de negro, y otras figuras= y el otro asim^o a Maria SS^{ma} rodeada de Angeles que da una cinta a los dos Religios del m^o avito –

En el Camarín que sigue y en que esta la escalerilla de Palo a caracol, y se mira al Patio pequeño rustico de la Cozina

[fol. 587v]

[235] Un Quadro con marco negro liso y friso sobredorado ma roto que repres^{ta} un soldado empie –

[236] Otro sin marco de un Hermitaño puesto de rodillas en un bosque

[237] Un quadro mediano con marco verde y frisos sobredorados con diversas Armas de la Casa Omodea y otras –

[238] Otro Quadro grande sin marco en que se vee una Villa con Guertas del Señor Carlos segundo Rey de España –

[fol. 588r]

En el mediano grande de ariua de la dha escalerita y esta sobre la sala grande superior y es sobre la yzquierda del Salon superior

[239] Un quadro estrecho y largo con el marco asagoma color de bronze y oro que representa un País –

[240] Otro pequeño con marco negro asagoma que rep^{ta} una caueza cortada puesta en un plato

En el otro mediano que sigue y mira acia la corte noble y Jardin

[241-243] 3 Quadros largos y estrechos con marcos asagoma de bronze y oro en que se veen tres Países

[244] Un retrato de S^{to} Domingo antiguo y roto y sin marco

En el otro sig^{te} vajando dos escalones y que todo mira al Jardin -

[245] Un quadro mediano con marco sobredorado mui viejo y antiguo en que se vee una Muger desnuda y de m^a figura en las manos un cuchillo y una caueza cortada pintada sobre la tabla

[fol. 588v] En un Camarin que esta por arriua de la escalera de palo y puerta en la pieza que esta detrás del oratorio y mira hacia la Calle y Patio de la Lauanderia –

[246] Un quadro mediano sin Marco es de Sⁿ Juan Evangelista

[247] Otro Quadro con marco de nogal asagoma color nat¹ de la Asuncion de Maria SS^{ma} de yeso y carton roto –

En el primer mediano sobre dha escalera que mira asi a la Calle publica –

[248-249] Nº 2 Quadros grandes con marcos negros asagoma y frisos sobredorados que representan dos Países –

[250-251] Otros dos yguales con Marcos negros lisos y frisos sobre d^{os} en el uno se vee una S^{ra} en trage español antiguo y en el otro un Cauallero vestido de la m^a suerte con toisson de oro

[252] Otro pequeño con marco negro asagoma antiguo y en el se vee dos mujeres –

En el otro mediano que sigue y mira a la sobre dha calle e Yglesia paroquial –

- [253] Un país largo y estrecho con marco asagoma color de bronze y oro -
- [254] Un quadro mediano con Marco asagoma negro y en que se vee a Maria SS^{ma} con su hijo y a San Juan Battista
- [255] Otro ygual y también con marco asagoma negro con friso sobredorado de una S^{ra} Vestida a lo antiguo –
- [256] Otro semejante de otra S^{ra} en el m^o trage con Marco Negro asagoma
- [257-258] [fol. 589r] Dos Retratos uno de un Cauallero de la llaue dorada y el otro de un Cauallero semejante vestidos a la Antigua con marcos negros asagoma y frisos sobredorados –

En la primera sala de quato uajo situado en un angulo de la dha casa por la parte de la Corte Rustica y mira en ella p^r una ventana y una Puerta que ua a la Corte ziuil –

- [259] Un Quadro grande sin marco en que se vee la florida
- [260] Otro semejante mui quebrado y en que se vee un Palacio
- [261] Una Carta Jeográfica de la Ciudad de Roma con marco negro y liso -
- [262] Otra ygual sin marco de los estados de su Alteza Real -
- [263] Un quadro negro marco negro asagoma, de S^{ta} Beatriz Martir –
- [264] Un retrato pequeño de media figura de un cauallero y sin marco

En la Pieza que sigue yendo al Patio rustico de la Cozina -

[265-266] [fol. 589v] Dos retratos en pie de dos Hombres vestidos a lo antiguo con marcos negros y friso sobre dorado –

[267] Un Pais sin marco y mediano

[268] Un quadro que representa una corrida de toros pequeño y sin marco -

[269] Un dibujo sobre papel de una parte del Palacio de Cusano con marco negro y liso-

En el Camarín que está cerca de dha Cozina a los pies de la escalerilla que antes se llamaua la despensita y ahora es p^{ra} estudio de [¿?]

[270-274] Nº 5 Quadros pequeños, redondos en papel con marcos lisos sobredorados de varios pajaros –

[fol. 590r]

En el primer Camarín de los dos que caen sobre la dha dispensilla osea estudio de Factor y entrada –

[275] Un retrato de mª figura de Sⁿ Phelipe Neri con Marco negro y liso y frisos sobre dorados

En el primer de otros camarines que caen sobre la puerta de la Preza, pasado el patio rustico de la Cozina –

[276] Un Quadro mediano con marco negro asagoma en que se vee a Jesus con la Cruz acuestas para el calvario –

[fol. 590v] Una Mesa de nogal y antigua -

En el Camarín en el qual presentem^{te} duerme el Fator y mira hacia a la Corte grande rustica –

[277-278] N^o 2 Quadros con Marco negro asagoma con dos Retratos sobre cobre –

[279] Otro Quadrecito del mismo marco y friso sobredor^a de S^{ta} María Madalena

En el Expresado Oratorio -

[fol. 593v]

[280] Un Retablo en el Altar con marco de entalle grande y sobredorado con María SS^{ma} que sube a los cielos con Querubines, Sⁿ José, Sⁿ Juan Baupta, Sⁿ Franc^a y Sⁿ Antonio de Padua –Una Urna color de bronze con varios trofeos,

y ornam^{tos} de entalle y una caueza de encima todo sobre dorado y dentro el Cuerpo de Sⁿ Adrian Martir con palma de plata en la mano y corona de flores en la caueza en una Arca de Christal

Por Comision y Facultad que se me dio a mi el [fol. 596v] Ynfraescrito, como secretario de lengua Ytaliana de la Ex^{ma} S^{ra} Princesa Pio mi S^{ra} per auto del Señor Dⁿ Jph de Pasamonte del Consejo de S.M. y su Alcalde de Casa y Corte y The de Corregidor de esta Villa de Madrid, dado en ella en Veinte y seis de Abril de mil setez^s y treinta y cinco años instancia de dha Ex^{ma} S^{ra} para traducir en Castellano todas las escrituras y Papeles, otorgados en los Dominios de Ytalia, pertenec^s a los dros y Particiones de los Ex^{mos} S^{res} sus quatro hijos legitimos, y del Ex^{mo} S^r Dⁿ Fran^{co} Pio su difunto Marido; Certifico auer traducido en veinte ojas con esta en que ba mi firma el Ymbentario gral que se hizo en Cusan per fallecim^{to} del Ex^{mo} S^r Dⁿ Carlos Homodey, Marques de Almonacir, a instancia del Ill^{mo} S^r Conde Juan Bap^{ta} Escoti, como Apoderado de dha Ex^{ma} S^{ra} de los vienes y Alhajs de que estaua adornado el Palacio de Cusan, que dho S^r Marq^s de Almonacir dejo agregado al antiguo vinculo y Mayorazgo de Castel Rodrigo en virtud del Thestam^{to} bajo cuya diepⁿ fallecio. Cuya traduzⁿ está vien y fielm^{te} ejecutada a mi sauer y entender, con cordando en todo, y por todo con su origi y por ser verdad, y para q conste donde combenga hago la presente declarazⁿ firmada de mi mano en Madrid a veinte de Henero de mil setez^s treinta y siete = Dⁿ Salvador de Roxas".

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.

Protocolo 14941, fol. 577r-596v. Inventario en castellano de los bienes que estaban en el Palacio de Cusano tras la muerte de Carlos Homodei y que fueron legados a su sobrino Gilberto Pio de Saboya, 1737.

Protocolo 14941, fol. 564r-576r. Inventario è Descrizione de Mobili èd ogni altra cosa esistente nel Palazzo della Villa di Cusano Pieue di Deseo Ducato di Milano appartenenti all Ill^{mo} ed Ex^{mo} Sig^r Principe Dⁿ Giberto Pio di Sauoia, Marchese di Castel Rodrigo fattosi l'Anno 1726 con i nuovi mobili accrescinti nel 1729.

Milán, Biblioteca Ambrosiana.

Archivo Falcò Pio de Savoia, Sig. 456/5. Inventario è Descrizione de Mobili èd ogni altra cosa esistente nel Palazzo della Villa di Cusano Pieue di Deseo Ducato di Milano appartenenti all Ill^{mo} ed Ex^{mo} Sig^r Principe Dⁿ Giberto Pio di Sauoia, Marchese di Castel Rodrigo¹¹⁶, 20 de mayo, 1726.

Bibliografía:

Álvarez-Ossorio 1997: Antonio Álvarez-Ossorio, "Corte y provincia en la Monarquía Católica: La Corte de Madrid y el Estado de Milán, 1600-1700", en *La Lombardia Spagnola,* eds. E. Brambilla y G. Muto, (Milán, 1997), pp. 283-341.

Barrio Moya 1996: José Luis Barrio Moya, "Las colecciones de pintura y escultura de Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo 1675", Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 82, (1996), pp. 295-332.

Barrios 2015: Feliciano Barrios, *La Gobernación de la Monarquía de España. Consejos, Juntas y Secretarios de la Administración de Corte (1556-1700),* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2015).

Bartoni 2012: Laura Bartoni, Le Vie degli Artisti. Residenze e Botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea dell Fratte (1650-1699), (Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2012).

Bass y Wunder 2014: Laura R. Bass y Amanda Wunder, "Moda y vistas de Madrid en el siglo XVII", en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos*

¹¹⁶ Inventario transcrito por Fagone et al., "Palazzo Omodei...", pp. 49-56.

XVI y XVII), eds. José Luis Colomer y Amalia Descalzo, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), vol. I, pp. 363-384.

Baviera Albanese 1998: Adelaide Baviera Albanese, "I ventisette giorni di "governo" nel Regno di Sicilia di Eleonora de Moura y Moncada, marchesa di Castel Rodrigo (16 aprile-13 maggio 1677)", *Archivio Storico Siciliano,* IV Serie, XXIV, fasc. 1, (1998), pp. 267-302.

Baviera y Maura Gamazo 2004: Adalberto de Baviera y Gabriel de Maura Gamazo, *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2004).

Burke y Cherry 1997: Marcus B Burke y Peter Cherry, *Spanish Inventories 1. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755,* (Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1997).

Checa Cremades 1992: José Luis Checa Cremades, *Madrid en la prosa de viaje I (siglos XV, XVI, XVIII)*, (Madrid: 1992).

Cruz Yábar 2021: Juan María Cruz Yábar, "Las vista de 'casas de campo de su magestad' para la Torre de la Parada. Autores, identificación y trayectorias", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 61, (2021), pp. 145-198.

De Riu Arola y Pineda 1736: Juan Feliz Francisco De Riu Arola y Pineda, *Parte Segunda. Monarquía española, blason de su nobleza dedicado al serenissimo Catholico príncipe Don Fernando de Borbón, Principe de Asturias, nuestro señor...,* (Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1736).

Ezquerra del Bayo 1926: Joaquín Ezquerra del Bayo, "Casa de Campo y heredamiento de la Florida y Montaña del Príncipe Pío", *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, 10, (1926), pp. 184-188.

Fagone Bozzi y Leonardo Fagone 1994: Chiara Fagone Bozzi y Enrico Leonardo Fagone, "Palazzo Omodei a Cusano Milanino. Profilo dell'architettura e transformazioni", en *Palazzo Omodei a Cusano Milanino,* coords. Chiara Fagone y Enrico Leonardo (coords.), (Cusano Milanino: Amilcare Pizzi, 1994), pp. 19- 56.

Fernández Bayton 1981: Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703,* vol. II, (Madrid: Museo del Prado, 1981).

Fernández Talaya 1999: María Teresa Fernández Talaya, *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa*, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999).

Frutos Sastre 2021: Leticia de Frutos Sastre, "A la sombra del rey. Copias y originales en las colecciones del VII marqués del Carpio", en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, dir. David García Cueto, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 188-197.

García Cueto 2007: David García Cueto, "Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma", en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna,* coord. Carlos José Hernando Sánchez, (Roma: 2007), vol. 2, pp. 695-716.

García Cueto 2014: David García Cueto, "Servicio regio y estrategia familiar: los marqueses de Castel Rodrigo y la importación del gusto romano en Lisboa y Madrid durante el siglo XVII", *Portuguese Studies Review*, 22 (1), (2014), pp. 129-159.

Guarisco 1994: Gabriella Guarisco, "Cent'anni di solitudine: quale futuro per Palazzo Omodei", en *Palazzo Omodei a Cusano Milanino,* coords. Chiara Fagone y Enrico Leonardo, (Cusano Milanino: Amilcare Pizzi, 1994), pp. 77-83.

Hermoso Cuesta 2001: Miguel Hermoso Cuesta, "Obras inéditas de Lucas Jordán en España", *Artigrama*, 16, (2001), pp. 387-401.

Lloyd 2017: Karen J. Lloyd, "The Virgin of Capacaban in early Modern Italy: a disembodied devotion", en *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750,* eds. Elizabeth Horodowich y Lia Markey, (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp. 118-142.

Madrid 1926: Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo General Ilustrado, (Madrid: 1926).

Madrid 1990: Catálogo de las pinturas del Museo Municipal, (Madrid: 1990).

Manfrè 2010: Valeria Manfrè, "Memoria del potere e gestione del territorio attraverso l'uso delle carte. La Sicilia in un atlante inédito di Gabriele Merelli del 1677", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 22, (2010), pp. 161-188.

Martínez Hernández 2009: Santiago Martínez Hernández, "'Fineza, lealtad y zelo'. Estrategias de legitimación y ascenso de la nobleza lusitana en la Monarquía Hispánica: Los marqueses de Castelo Rodrigo", en *Nobleza hispana, nobleza cristiana: La Orden de San Juan,* coord. Manuel Rivero Rodríguez, (Madrid: 2009), vol. 2, pp. 913-960.

Martínez Hernández 2010: Santiago Martínez Hernández, "'Ya no hay Rey sin privado': Cristóbal de Moura, un modelo de privanza en el Siglo de los Validos", Libros de la Corte, 2, (2010), pp. 21-37.

Martínez Hernández 2013: Santiago Martínez Hernéndez, "'En los maiores puestos de la Monarchia': don Manuel de Moura Corte Real, marqués de Castelo Rodrigo y la aristocracia portuguesa durante el reinado de Felipe IV: entre la fidelidad y la obediencia (1621-1651)", en *Portugal na Monarquia Hispânica. Dinâmicas de integração e conflito*, (Lisboa: 2013), pp. 427-484.

Martínez Leiva 2023: Gloria Martínez Leiva, "Atribuido a Gabriel de Palencia, *Vista del Buen Retiro y del Prado de San Jerónimo con la comitiva de Carlos II",* en *Madrid en la colección Abelló,* dir. Ángel Aterido, (Madrid: Comunidad de Madrid, 2023), pp. 122-123, cat. 20.

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2007: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 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).

Novero Plaza 2013: Raquel Novero Plaza, "Un conjunto arquitectónico singular en Madrid: el palacio suburbano de La Florida, perteneciente a la familia portuguesa de los Moura, Marqueses de Castel Rodrigo", en *Las artes y la arquitectura del poder,* coord. Víctor Mínguez (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013), pp. 1135-1150.

Palomino de Castro 1947: Antonio Palomino de Castro, El Museo pictórico y escala óptica. II. Práctica de la Pintura y III. El Parnaso español pintoresco y laureado (1715-1724), (Madrid: Aguilar, 1947).

Pardo Molero 2020: Juan Francisco Pardo Molero, "Carlos Homo Dei Moura", *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia.* (En web: http://dbe.rah.es/biografias/20656/carlos-homo-dei-moura, consultada: 09 de mayo de 2020).

Pérez Preciado 2004: José Juan Pérez Preciado, "A la sombra de palacio: el coleccionismo de pintura en la Corte en la época de Felipe V e Isabel Farnesio", en *Inventario Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio,* Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), vol. I, pp. 311-366.

Polentinos 1943: Conde de Polentinos, "La Capilla de la Concepción llamada la Casa de Dios", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* Tomo 50, Primer trimestre (1943), pp. 79-88.

Rivero Rodríguez 2004: Manuel Rivero Rodríguez, "Italia en la Monarquía Hispánica (Siglos XVI-XVII)", *Studia Historica: Historia Moderna*, 36, (2004), pp. 19-41.

Sánchez Cantón 1923: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan,* (Madrid: 1923).

Sanz Ayán 2013: Carmen Sanz Ayán, "El discurso festejante de dos cortes en guerra. Las representaciones palaciegas en Madrid y Barcelona durante la Guerra de Sucesión", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 33, (2013), pp. 229-266.

Spezzaferro 2008: Luigi Spezzafero (dir.), *Archivio del collezionismo romano,* (Pisa: Scuola Normale Superiore Pisa, 2008).

Spiriti 1994: Andrea, "La decorazione pittorica (secoli XVII-XIX)", en *Palazzo Omodei a Cusano Milanino*, coords. Chiara Fagone y Enrico Leonardo, (Cusano Milanino: Amilcare Pizzi, 1994), pp. 65-75.

Spiriti 2013: Andrea Spiriti, "Luigi Alessandro Omodei e la sua familiglia: una collezione cardinalizia fra Roma e Milano", *Lo Spazio del collezionismo nello stato di Milano, secoli XVII-XVIII,* (Viella: 2013), pp. 205-246.

Tonelli 2012: Giovanna Tonelli, "'Inventario de' Mobili, suppellettili, argenti, gioie et altro esistente nell'heredità del fu illustrissimo Signor Marchese Questore don Francesco Stoppani' (1722)", en *Scuarci d'Interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, ed. Eduardo Rossetti, (Milán: Scalpendi editori, 2012), pp. 245-262.

Valcárcel 1929: Antonio Valcárcel, Documentos de mi archivo. La elección de Fernando IV Rey de Romanos. Correspondencia del III Marqués de Castel-Rodrigo, Don Francisco de Moura, durante el tiempo de embajada en Alemania (1648-1656), (Madrid, 1929).

Varela Gomes 2003: Paulo Varela Gomes, "Damnatio Memoriae. A arquitectura dos marqueses de Castelo Rodrigo", en Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII, dir. José Luis Colomer, (Madrid: CEEH, 2003), pp. 351-378.

Venecia 2001: Asta degli arredi antichi di Villa Mombello già Orisini Colonna Falcò. Semenzato Casa D'Aste Venezia, (Venezia, Maggio 2001), 5 vols.

Verga 1906: G.B. Verga, *Il Manicomio provinciale di Mombello dal 1879 al 1906*, (Milano: 1906).

Weruaga Prieto 2012: Ángel Weruaga Prieto, "Lecture Halls of the Catholic Monarchy. Internationalization and Nobility in Enrolment at the University of Salamanca (16th – 17th c.)", en *Historiografía y líneas de investigación en Historia de las Universidades: Europa Mediterránea e Iberoamérica,* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012), pp. 299-344.

Recibido: 24/05/2023

Aceptado: 07/11/2023

Bernaert de Rijckere, un artista a la sombra de Frans Floris. Sobre los *tronies* femeninos del museo de Bellas Artes de Bilbao y del museo Nacional de Varsovia (Polonia)

Bernaert de Rijckere, an Artist in Frans Floris's Shadow. On the Female *Tronies* of the Bilbao Fine Arts Museum (Spain) and the National Museum in Warsaw (Poland)

Ana Diéguez-Rodríguez¹

Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca /Universidad de Burgos Academia hispano americana de ciencias, artes y letras, sección México

Resumen: Una pintura de la segunda mitad del siglo XVI representando un busto femenino del museo de Bellas Artes de Bilbao ha sido durante largo tiempo tenida por obra florentina. No es hasta comienzos del siglo XXI en que se ha relacionado con la escuela flamenca, y en particular con el taller de Frans Floris. En este trabajo, sin embargo, se plantea como obra de otro coetáneo, menos conocido, pero con una producción importante en su momento, Bernaert de Rijckere. Es la serie de cinco *tronies* conservada en el museo nacional de Varsovia la que ayuda en esta identificación y permite plantearse también otra iconografía para estas cabezas femeninas.

Palabras clave: Bernaert de Rijckere; Frans Floris; *tronies*; pintura flamenca; siglo XVI.

Abstract: A painting from the second half of the 16th century depicting a female bust in the Bilbao Fine Arts Museum has long been considered a Florentine work. It was not until the beginning of the XXIst century that it was linked to the Flemish school, and in particular to the workshop of Frans Floris. In this essay, however, it is associated with another lesser-known Flemish contemporary, Bernaert de Rijckere, who was an important artist at that time. It is the series of five *tronies* in the National Museum in Warsaw that helps in this identification and allows us to consider other iconography for these female heads.

Agradezco a los revisores en doble par ciego de este trabajo todas las sugerencia y propuestas que me han ayudado a mejorar la versión final del texto.

¹ https://orcid.org/0000-0003-0510-8670

Keywords: Bernaert de Rijckere; Frans Floris; *Tronies*; Flemish Painting; 16th century.



na de las grandes habilidades del profesor Díaz Padrón era su capacidad, casi ilimitada, de tener en mente a todos aquellos pintores flamencos de edad moderna de gran calidad técnica pero cuya producción era más desconocida. Por eso, sus

publicaciones no sólo se centraron en los grandes nombres sino también en aquellos más anónimos. Fue su tesón y trabajo los que lograron rescatar para la historia del arte, en especial para la de escuela flamenca, pinturas de artistas casi inéditos, dando las claves para recopilar una producción dispersa, confundida en muchas ocasiones con la de otros pintores con los que en algún momento pudieron estar vinculados.

Precisamente, el pintor al que pertenece esta obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao es uno de estos casos (Fig. 1). Poco conocido en la actualidad, este artista en su momento debió regentar un importante taller en la ciudad de Amberes dónde era muy apreciado como retratista. Su estilo, en línea con el trabajo de los seguidores del taller de Frans Floris (ca. 1515-1570), ha propiciado el desconocimiento de su producción, pues muchas de sus obras se han mezclado con el trabajo de este último maestro.

Karel van Mander ya cita a Bernaert de Rijckere (ca. 1535-1590) en 1604 como pintor natural de Cortrique (Kortrijk), destacando que tiene una manera muy fluida, esmaltada y atractiva de trabajar². Impresiones que el pintor de Meulebeke tuvo tras ver el *Camino al Calvario* de la iglesia de San Martín de Cortrique, firmado y fechado por el artista en 1560³. Para Van Mander, es una obra de su primera producción, muy diferente al estilo de sus obras finales, y deja al espectador el juicio de si este cambio en su forma de trabajar ha sido para mejor⁴. De Busscher en 1866, De Potter en 1876 y Van den Branden en 1883, amplían las noticias sobre el trabajo de este artista de la segunda mitad del siglo XVI⁵. Sin embargo, no fue suficiente para destacar

² Karel van Mander, *Het schilderboek,* Alkmaar, 1604, fol. 261v, ed. Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters,* I, (Doornspijk: Davaco, 1994), p. 305.

³ "BD Ryckere faciebat 1560". Encargado por la cámara de Retórica de la ciudad para la capilla de la hermandad de la cruz (*Rederijkerskamers de Cruijsbroeders*) de la iglesia de San Martín de Cortrique. Van Mander estuvo viviendo en Cortrique entre 1581 y 1582, donde vio las pinturas de De Rijckere. Pintor del que pudo haber tenido noticias, pues durante este tiempo De Rijckere vivía en Amberes. Hessel Miedema, "The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and likewise his Death and Burial", en *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious, op.cit.*, II, (1995), p. 61 y nota 269.

⁴ Van Mander, Het schilderboek, fol. 261v, ed. Miedema, Karel van Mander. The Lives, I, p. 305.

⁵ Edmond de Busscher, *Recherches sur les peintres et sculpterus à Gand*, (Gand, 1866), pp. 121-122 y 221-222; Frans de Potter, *Geschiedenis der stad Kortrijk*, III, (Ghent, 1876), pp. 94-97; Frans de Potter, "Tableaux de Bernard de Ryckere", *Messager des sciences historiques*, (1876), pp. 98-99; F. Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, (Antwerpen, 1883), pp. 331-337.



Fig. 1. Bernaert de Rijckere (atrib.), Busto de mujer con velo. Bilbao, Museo de Bellas Artes, Legado de doña Mercedes Basabe, viuda de don Manuel Taramona, 1953 (n.º inv. 69/367). © Arte Ederren Biboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

su obra, y el conocimiento de su producción se fue diluyendo en los siguientes siglos.

Bernaert de Rijckere se registra como maestro en la guilda de pintores de la ciudad de Amberes en 1561⁶. La organización del trabajo en su taller debió ser muy similar a la que Floris ya tenía planteada en el suyo a mediados de siglo, como se desprende tanto por las obras conservadas de su mano como por lo que revela el inventario de bienes hecho por orden de su viuda, poco tiempo después de su deceso en 1590⁷. Su situación debió ser acomodada, como revela la información sobre sus propiedades inmobiliarias, tanto en la ciudad del Escalda como en su ciudad natal de Cortrique⁸.

Génard fue el primero en dedicarle un estudio individualizado en 1878,

⁶ Philip Rombouts & Theodor van Lerius, *De Liggeren*, 1, (Antwerp, 1872), p. 303.

⁷ Su mujer, Marie Boots, aparece como viuda el 22 de octubre de 1590.

⁸ El 18 noviembre de 1565, adquiere una casa en la Vaerstraat, conocida posteriormente como Jodenstraat. Se trata de su casa familiar conocida como "De Zwarte Ruiter" [el jinete negro]. Felixarchief, Amberes (Stadsarchief Antwerpen, en adelante: SAA), Schepenregisters (SR) 309 HM I, fol. 165; Certificatieboeken (Cert) 49, fol. 314v.; En 1584-1585 figura como dueño de una casa en la Jodenstraat. Trascripción en G. van Hemeldonck, *Kunst en Kunstenaars*, (manuscrito del Felix Archief), 2007, S-718. En la relación de bienes dejados tras su óbito, su viuda, Marie Boots, cita también que el pintor era copropietario de una casa en la lonja del mercado de fruta (*Fruitenmarkt*) de Cortrique, y de unos terrenos en la parroquia de Lendele. Para Génard esta información apunta a que eran parte de la herencia familiar del pintor en Cortrique. P. Génard, "Le peintre Bernard de Ryckere", *Revue Artistique*, Anvers, (1878-1879), p. 233.



Fig. 2. Bernaert de Rijckere, Busto de mujer mirando hacia la derecha, firmado con el monograma "B", 1580. Warsaw, National Museum, (n.° inv. M. OB 750MNW) © Public domain.

aportando más datos sobre su vida y su producción⁹. Parte del trabajo de De Busscher de 1866 sobre la tasación relativa a un Juicio Final de Rafael Coxcie en la que participa Bernaert de Rijckere en 1589¹⁰, que completa con nuevos documentos. El estudio de Génard sirvió de base a Van den Branden para incorporar los datos sobre el pintor en su clásico Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, ratificando la solvencia económica que tenía a finales del siglo XVI¹¹. Hay que llegar a la segunda mitad del siglo XX para encontrar nueva bibliografía sobre el pintor ampliando su producción¹². Decisivo fue el trabajo de Ollero Butler de 1970, en el que recupera una tabla con los Cuatro evangelistas firmado por Bernaert de Rijckere en una iglesia de Madrid y la también fechada del museo de Varsovia (M. Ob.279 MNW) de Moisés rescatado de las aguas¹³, obra que se tiene por un Retrato alegórico de una familia¹⁴; y el de Boon de 1977, poniendo sobre la mesa una serie de dibujos del artista al identificar al Monogramista B de los dibujos del Louvre

⁹ Génard, "Peintre Bernard", pp. 27-30; 232-234; 287-294.

¹⁰ De Busscher, *Recherches sur les peintres*, pp. 121-122 y 221-222.

¹¹ Van den Branden, *Geschiedenis*, pp. 331-337. Una de las propiedades con las que contaba el pintor en Amberes era una casa en el mercado de la leche, conocida como "Sint Marten". Van den Branden, Geschiedenis, pp. 331-333.

D. van der Linden, "Coping with crisis. Career strategies of Antwerpen painters after 1585", *De Zeventiende Eeuw*, 31, (2015), p. 51.

13 Jacobo Ollero Butler, "Dos cuadros de B. de Ryckere van Rues", *Archivo Español de Arte*, 171, (1970),

 $^{^{}m i4}$ K. G. Boon, "Some observations concerning an Antwerp family portrait by the monogrammist B", *Bulletin* du Musee National de Varsovie, XIII, (1972), pp. 77-79. (En web: https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/506494; consultada: 22/06/2023).



Fig. 3. Bernaert de Rijckere, Busto de mujer mirando al frente, firmado con el monograma "B", 1580. Warsaw, National Museum, (n.º inv. M. OB 751MNW) © Public domain.

con Bernaert de Rijckere¹⁵. Estos ensayos sirvieron de base para el artículo de Benesz de 1997¹⁶, en el que recuperaba de los fondos del museo de Varsovia la serie de cinco bustos alegóricos de mujeres y los vinculaba con el trabajo de Bernaert de Rijckere, y ratificaba la identificación del pintor con el Monogramista B al encontrar esta inicial en la esquina superior izquierda de cuatro de estos bustos¹⁷. Benesz confirmaba así tanto el trabajo de Bernaert como retratista de la burguesía más relevante de Amberes en la segunda mitad del siglo XVI¹⁸, como su amplia producción en temas de historia religiosa y mitológica19.

1. El caso del *Busto de mujer con velo* de Bilbao. El uso de los *tronies* como modelos de taller

Los bustos con diversas expresiones hechos al óleo sobre papel o sobre tabla que los artistas guardaban en sus talleres, conocidos en los antiguos

¹⁵ K. G. Boon, "De Antwerpse schilder Bernaert de Rijckere en zijn tekeningen-oeuvre", Oud Holland, 91, (1977), pp. 109-131.

¹⁶ Hanna Benesz, "Allegorical female bust by Bernaert de Rijckere in the National Museum in Warsaw", Oud Holland, 110, (1997), pp. 1-12.

¹⁷ Benesz, "Allegorical female", pp. 4-5.
¹⁸ Boon, "Some observations", pp. 77-84; Jean Coquelet y René Lefevre, "Les portraits datés 1573 de Charles Della Faille et de Cécile Gramayer au Musée d'Ixelles. Identification historique et technologique", Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique, XIII, (1971-1972), pp. 78-101. ¹⁹ Benesz, "Allegorical female", pp. 1-4.

Rubens contaba con un Banquete de los dioses de Bernaert de Rijckere entre su colección de maestros flamencos del siglo XVI. Jeffrey M. Muller, Rubens: The Artists as Collector, (New Jersey: Princeton University Press, 1989), p. 133, nº 227.

territorios de los Países Bajos como tronies, fueron empleados, especialmente, como estudios para escenas más complejas, así como modelos a copiar por los discípulos de un maestro dentro de su aprendizaje en el taller. Van Mander, ya destaca esta práctica dentro del estudio de Frans Floris de Vriend²⁰, del que han pervivido un número abundante de este tipo de bustos²¹. Fue una práctica muy extendida entre los pintores flamencos y neerlandeses de Edad Moderna, y cabezas al óleo sobre papel o sobre tabla con esta finalidad también se encuentran entre la producción de Pieter Bruegel el viejo, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, o Rembrandt van Rijn²². Por eso, no es extraño que este tipo de rostros sobre fondos neutros en muchas ocasiones se hayan tomado como retratos, tanto por el carácter que desprenden como por la individualidad con la que están tratados. Sin embargo, una de las características que los unifica es el tamaño del soporte sobre el que están hechos, y es que suele ser menor de cincuenta centímetros de alto y menos de treinta y cinco centímetros de ancho.

Este es el caso del enigmático Busto de mujer con velo que se conserva en el museo de Bellas Artes de Bilbao (óleo sobre tabla, 47 x 36 cm.; inv. n.º 69/367). La obra entró a formar parte del museo en 1953, como parte del legado de Mercedes Basabe, viuda de Manuel Taramona²³. Los primeros catálogos del museo que redacta Lasterra la recogen como un retrato de filiación italiana del siglo XVI²⁴, opinión que siguió Sánchez-Lassa en 2006²⁵, y así se mantuvo hasta el artículo que le dedica Wouk en 201326. El estudioso inglés destaca esa influencia italiana en el tipo femenino elegido, pero advierte de la factura flamenca, tanto del soporte como del estilo, y la pone en relación con los populares tronies de Frans Floris, pero con los que tampoco acaba de encajar del todo²⁷.

La consideración de retrato que esta obra ha tenido, incluso en el estudio de Wouk en la que sugiere alguna identificación para la joven²⁸, se debe a ese sentido tan directo en el que está captado el rostro de la mujer. La luz

²⁰ Van Mander, *Schilderboek*, 1604, fol. 242 v., ed. Miedema, 1994, I, p. 229.

²¹ Carl van de Velde, Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken, I, (Brussel, 1975), p. 65; Edward H. Wouk, Frans Floris (1519/20-1570): Imagining a Northern Renaissance, Brill's Studies in Intellectual History, (2018), p. 219.

²² Jan Muylle, "Tronies toegeschreven aan Pieter Brueghel: fysionomie en expressie (1)", *De Zeventiende* Eeuw, 17, (2001), pp. 174-204; Nico van Hout, "Les tronies. L'emploi des têtes de caractères dans la peinture d'histoire flamande", en Jacob Jordaens et son modèle Abraham Grapheus, Museé des Beaux-Arts de Caen. L'Oevure en question, 8, (Caen, 2012), pp. 35-43; Dagmar Hirschfelder, "Portrait of character head: the term Tronie and its meaning in the seventeenth century", The Mistery of the Young Rembrandt, (2001), pp. 82-90; Dagmar Hirschfelder, Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2008); Dagmar Hirschfelder, "Training piece and sales product. On the functions of the Tronie in Rembrandt's workshop", en Rembrandt Essays, 9, (2006), pp. 113- 133; Nico van Hout, Lizzie Marx, Koen Bulckens, Turning Heads. Rubens, Rembrandt and Vermeer,

⁽Anvers: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2023). ²³ Recogida entre las tablas que entrega en esa ocasión: "Busto de mujer con velo, recogido como Retrato de mujer con velo", anónimo italiano. Eloína Vélez, Historia del museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986, Tesis doctoral, Universidad Complutense, I, (Madrid: 1992), p. 226.

 ²⁴ Crisanto de Lasterra, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (Madrid: ed. Aguilar, 1967), p. 151, nº 367.
 ²⁵ Ana Sánchez-Lassa, "Busto de mujer con velo", en *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, *guía*, (Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2006), p. 33, n.º 19.

²⁶ Edward H. Wouk, "Entre Amberes y Florencia: el enigma del Busto de mujer con velo", *Boletín Museo* de Bellas Artes de Bilbao, 7, (2013), pp. 89-123.

Wouk, "Entre Amberes", p. 116.

But Wouk, "Entre Amberes", pp. 112-113.



Fig. 4. Bernaert de Rijckere, *Busto de mujer vuelta hacia la derecha con un collar de perlas*, firmado con el monograma "B", 1580. Warsaw, National Museum, (n.º inv. M. OB 748MNW) © Public domain.

ilumina con nitidez su rostro perfilando su silueta contra el fondo oscuro sobre el que destaca. Tomada de frente, su mirada se fija en el espectador. Se trata de una mujer joven con el cabello ligeramente encrespado de tonos dorados y rojizos que se recoge en dos mitades en torno a la frente. Un mechón con una cinta encarnada ciñe el tocado a modo de corona, haciendo que sea éste el que fija el peinado y sirve de base para el velo que cubre la cabeza y cae sobre los hombros enmarcando el rostro. Éste es equilibrado y armónico. Su nariz recta, ligeramente aguileña marca una simetría en la faz que no es total, como se aprecia en el perfil de los labios y en el ojo izquierdo un poco más pequeño que el derecho, lo que incide en esa idea de modelo tomado del natural. Su condición de mujer acomodada se refleja tanto en el pendiente de oro y perla que cuelga de su oreja derecha como en la sarta de perlas oscuras que rodean su cuello. A esto se une la cadena de oro en triple vuelta que se vislumbra en su escote bajo el velo, y en la calidad de las telas, en especial la de la camisa blanca con borde de encaje.

Al despojar esta imagen de su sentido retratístico, y verla dentro del contexto de la tipología habitual de los estudios de cabezas de mediados del siglo XVI que se empleaban en los talleres flamencos, los *tronies*, se entiende que se hubiera pensado en Frans Floris como el artista que la había realizado. El pintor pasó una temporada en Italia, y asumió fórmulas de la península transalpina en sus composiciones. Sin embargo, el carácter tan lineal en el diseño del rostro, la tersura de las carnaciones y los pliegues de la ropa tan diferentes respecto a los habituales en la producción de Frans Floris, alejan su ejecución de la de este artista flamenco y los acercan a las pautas que se



Fig. 5. Bernaert de Rijckere, *Busto de mujer mirando hacia arriba y tocado de flores y corales*, firmado con el monograma "B", 1580. Warsaw, National Museum, (n.º inv. M. OB 752MNW) © Public domain.

encuentran en los ejemplos conservados del taller de Bernaert de Rijckere, del que quedan más ejemplos de esta tipología de bustos femeninos, en especial la serie del museo de Varsovia y otros bustos en colecciones privadas.

2. El *Busto de mujer con velo* del museo de Bilbao y la serie del museo de Varsovia

Cómo ya se ha comentado, cuatro de los cinco bustos de Varsovia están firmados y fechados por el pintor en 1580²⁹. Se tratan de los dos con un velo (n.ºs inv. M. Ob. 750MNW; M. Ob. 751MNW) (Figs. 2 y 3), y otros dos con tocados más elaborados (n.ºs inv. M. Ob. 748MNW; M.Ob. 752 MNW) (Figs. 4 y 5). El quinto, presenta a una joven de perfil (n.º inv. M.Ob.749 MNW), y se considera hecho en el taller de Bernaert, quizá por su hijo, Abraham³0, que también siguió sus pasos como pintor (Fig. 6). Sin embargo, la calidad que presenta este último, al igual que su diseño, encaja bien con la producción de Bernaert. Realizados todos sobre tabla, presentan unas medidas muy similares entre ellos³¹.

 $^{^{29}}$ Llevan el monograma B y la fecha en la esquina superior izquierda. Benesz, "Allegorical female bust", pp. 4-5.

³⁰ Benesz, "Allegorical female bust", pp. 8, 9 y fig. 14.

³¹ Sobre unos 47 x 35 cm. cada uno, más o menos. Greta Koppel, "Bernaert de Rijckere", en *With a Curious Eye. Mannerist Painting from the National Museum in Warsaw,* Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum, (Tallinn, 2017), pp. 78-83.



Fig. 6. Bernaert de Rijckere o Abraham de Rijckere, *Busto de mujer de perfil*. Warsaw, National Museum, (n° inv. M. OB 749MNW) © Public domain.

La comparación entre el busto de Bilbao y los dos con velo de Varsovia, permite advertir la similitud en las tipologías de los rostros y estilo. El diseño del perfil de los labios, la nariz recta, el peinado recogido en dos mitades enmarcando el rostro y el tocado del peinado enlazado con un cordón encarnado de forma helicoidal se imita entre ellos. Por otro lado, el empleo de unos pendientes de perla unidos a un aro de oro repite el diseño, aunque más largo en el modelo de Bilbao que en el del busto de la *Joven del velo* del museo polaco. También el collar de perlas es un recurso que emplea el pintor en estos bustos, y que parece una constante en estos modelos femeninos.

Sí es verdad que, a pesar de todas estas similitudes, se aprecian ciertas diferencias en la factura, no tan acabada como en las versiones del museo de Varsovia, y, en especial, en la forma en que está tratado el velo blanco que se ha superpuesto en una parte del escote. Ante esta singularidad, se plantean diversas propuestas: desde el trabajo de un artista muy similar, posiblemente formado en su taller; a una evolución en su trabajo, de la que ya da noticia Van Mander en 1604, al comparar el *Camino al Calvario* de Cortrique con sus últimas obras, menos "fluida y pulida"³²; o a una intervención posterior en la obra, quizá al poco tiempo de haberse realizado, incluyendo ese velo rodeando el rostro y escote aplicado de forma muy diferente al resto, y que parece corroborar la reflectografía (Fig. 7) y las otras

³² Van Mander, *Schilderboek*, fol. 261v. ed. Miedema, I, p. 305.



Fig. 7. Bernaert de Rijckere (atrib.), Reflectografía del *Busto de mujer con velo*. Bilbao, Museo de Bellas Artes (inv. nº 69/367). © Arte Ederren Biboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

versiones del mismo busto de colecciones privadas que se han encontrado (Figs. 8 y 9).

Entre los artistas trabajando en su taller que tenían acceso a sus diseños y propuestas estaban dos de sus hijos: Abraham (1566-1599) y Daniël (1568-1614), ambos formados en el taller paterno. La labor de Abraham dentro del obrador incluso la ratifica su madre, Maria Boots, indicando que su hijo mayor trabajaba en él. Por lo que muchas de las obras que se inventarían tras el óbito, puede que sean de Bernaert pero también han podido tener intervención de Abraham. Por el momento, las únicas obras seguras de Abraham son las dos alas laterales con los retratos de Lodewijk Clarys, fallecido en 1594, y su mujer, Marie de Batteur, fallecida en 1586, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Amberes (n.ºs inv. 65 y 67), en cuyo reverso en grisalla el pintor ha recreado a la *Virgen con el Niño* y a *San Luis*, respectivamente (n.ºs inv. 66 y 68). También se ha sugerido la intervención de su mano en el busto de perfil del museo de Varsovia, como se ha reseñado líneas atrás, aunque no parece del todo convincente.

De Daniël de Rijckere no hay ninguna pintura que se haya podido identificar de forma segura con su trabajo. Conocemos los temas que trató por el inventario de las obras que quedaron en su taller tras su fallecimiento y que hace su viuda, Catharina Andriessen, en 1615³³. Entre las obras que se recogen es interesante destacar tanto las "diversas efigies de hombres y mujeres a modo de bustos (*tronien*) sobre tabla"³⁴ como los "doce bustos *a plaisir*" realizados también sobre tabla en un formato sólo de rostro³⁵. El uso de *tronies* debió ser una constante en el taller familiar de los Rijckere, y la especificación de los formatos del soporte incide en esa idea de *tronie* y no de retrato que es la base de su diferenciación. Por otro lado, el interés por las composiciones de Frans Floris también debió ser extensible a Daniël, como se desprende por las copias de obras de este maestro que aparecen recogidas en su inventario³⁶.

La comparación de este busto de Bilbao con esas obras seguras de Abraham, en especial con las alas laterales de la familia Clarys-De Batteur en el museo de Amberes, no acaban de encajar con el trabajo de este último, pero tampoco se puede descartar al haber tanta relación entre las composiciones del taller paterno.

La segunda opción que destaca Van Mander respecto a la evolución de las obras de Bernaert, desde las primeras fechadas a las últimas, parece responder a esta idea de cambio de estilo, o de adaptación a unas nuevas formulaciones dentro del trabajo de Maerten de Vos, con quien se considera que estuvo relacionado Bernaert³⁷.

Sin poder excluir ninguna de estas opciones, sí que se puede apreciar cómo ha habido un añadido en parte del velo que cubre el cuello, completamente diferente al modo en que está tratado este tipo de tejido en los *tronies* de Varsovia. La reflectografía del museo permite vislumbrar como la propuesta primera no tenía ese velo transparente que le cruza el cuello, sino que caía a ambos lados siguiendo el modelo de la joven de Varsovia (n.º inv. 751). Algo que ratifican las dos versiones de colección privada con este mismo busto de Bilbao, una en Brujas³⁸ (Fig. 8) y otra en Londres³⁹ (Fig. 9). Esta última más cercana a la posición del velo original en la reflectografía de Bilbao, pero sin la fuerza de ejecución que se aprecia en la bilbaína y en la versión de Brujas.

³³ E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, I, (Brussel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984), pp. 337-339.

³⁴ "Diversche Conterfeytsels van Mans ende Vrouwen op tronipaneelen", Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, p. 338.

Y es que el formato de "troniepaneel" con que aparecen recogidas varias obras, alude también a un formato específico, quizá aludiendo al pequeño formato y que eran preparados por los *tafelmakers* precisamente con esta función de recrear rostros. Vemos que las medidas de las tablas de Varsovia y el de Bilbao, por ejemplo, son muy similares.

^{35 &}quot;Twelff Troniën a plaisir op tronipaneelen". Duverger, Antwerpse Kunstinventarissen, p. 338.

³⁶ Una de ellas se especifica así en el inventario, un tema mitológico: "Eeen Daphe o peen doeck naer Floris", mientras que otras se pueden suponer por la temática, como es el caso de las Nueve Musas, trabajado por Floris en el *Despertar de las artes* (o de las Musas), actualmente en el museo de Ponce, Puerto Rico (inv. nº 62.0336), y con un dibujo conservado en el museo de Budapest (inv. nº K.58.207). De hecho, en este último museo también se conserva otro dibujo con Orfeo y las Musas de Floris (inv. n.º K. 58.206). T. Gerszi, "Frans Floris, early drawings in Budapest", *Bulletin du Musée hongrois des beauxarts*, 108-109, (2008) pp. 65-78, fig. 2.

arts, 108-109, (2008) pp. 65-78, fig. 2.

37 Sabine van Sprang, "De Rijckere, Bernard", en *Dictionnaire des peintres belges du XIVe siécle á nous jours*, Bruxelles, 1995, p. 343. (En web: https://peintres.kikirpa.be/Detail notice.php?id=1765; consultada 22 de junio de 2023).

³⁸ Como obra del círculo o después de Frans Floris. (T., 47 x 36, 5 cm.). Carlo Bonte Auctions, (15 marzo, 2022).

³⁹ Atribuida a Frans Floris (T., 47, 3 x 35, 9 cm.). Christie´s, Londres, (14 abril 2016, n.º 205).



Fig. 8. Bernaert de Rijckere, Busto de mujer con velo. Brujas, colección privada. © Foto del autor.

El documento que se ha citado páginas atrás que presenta su viuda delante de la cámara de los pupilos del ayuntamiento de Amberes el 22 de octubre de 1590, en el que se especifican los bienes dejados por Bernaert de Rijckere tras su fallecimiento, ayuda a conocer qué tipo de obras y temas eran los que abordaba. Entre ellas, figuraban un número considerable de tronies40, e interesantes copias de artistas precedentes, lo que hizo pensar a Gènard que la labor de De Rijckere era, sobre todo, de copista⁴¹.

Efectivamente, la presencia de copias de composiciones de artistas anteriores, puede hacer pensar que además de su propia producción, Bernaert también se ocupó de dar salida a una demanda de obras de otros artistas de gran popularidad en el momento, bien por sus temas o bien por su producción. Entre las obras de las que tenía copia estaban los Cambistas de Marinus van Reymersweale, y unas *Bodas de Caná* y una representación de la Virgen siguiendo a Quinten Metsys⁴². Un lienzo con la representación de

⁴⁰ Entre las obras se citan: siete *tronies*, la mitad en formato doble, sin marco; siete cabezas grandes pintadas sin marco; quince cabezas medianas pintadas sin marco; cuatro historias sobre tablas de tronies [está hablando de una medida concreta de soporte], una parte de ellas con marco; antiguos patroonen (modelos); veintisiete retratos de busto (tronies), copias; trece tronies à plaisir [podrían ser los mismos que se citan en el inventario de su hijo Daniël en 1615]; nueve soportes para tronies vacíos; doce principales cabezas grandes sin marco; tres principales cabezas medianas; dos tronies de Van Cleve; tres tronies sobre soportes de tronies. Génard, "Peintre Bernard", pp. 289 y 290, nota 1. Van den Branden destaca los veintiún retratos de caras, copias siguiendo retratos de Cornelis van Cleve y Willem Key. Van den Branden, *Geschiedenis*, p. 335; Muller, *Rubens as collector*, p. 59.

41 Génard, "Peintre Bernard", p. 288; Miedema, *Karel van Mander, Commentary on Lives*, IV, p. 232.

42 Génard, "Peintre Bernard", p. 289, nota 1; Muller, *Rubens as collector*, p. 59.



Fig. 9. Bernaert de Rijckere y taller, *Busto de mujer con velo*. Londres, colección privada. © Foto del autor.

la Esperanza, la Fe y la Caridad, que quizá estuviera siguiendo algún modelo de Frans Floris o de Maerten de Vos, de los que se conservan pinturas con esta temática⁴³. En el mismo inventario se señala una alegoría "principal de la Paz y la Justicia", que por estilo y asunto podría tratarse de alguna de las conservadas en colecciones privadas y que podría relacionarse con el estilo de Bernaert de Rijckere⁴⁴.

 $^{^{43}}$ Génard, "Peintre Bernard", p. 290, nota 1. Una tabla con esta temática de un seguidor de Floris en colección privada, prueba esta temática *Alegoría de la Fe, Esperanza y Caridad*, (T., 74, 5 x 105 cm); Londres, Sotheby's 13/12/2001, n.º 110.

⁴⁴ Jonckheere ya alude al gran número de obras con esta temática conservadas de la segunda mitad del siglo XVI. Señala la que se conserva en colección privada de Amberes como anónima, Koenraad Jonckeere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum, 1566-1585,* (New Haven-London, Yale University Press-Marcatorfonds, 2012), p. 51 y 52, fig. 26; pero que quizá pueda relacionarse con el trabajo de Bernaert de Rijckere.

En la Academia nacional de bellas artes de Dusseldorf se conserva una tabla con este tema de la Alegoría de la Paz y la Justicia (T. 76 x 127 cm.; n.º inv. 1105), que los catálogos consideran de Vincent Sellaer. F. Horb, "Zu Vincent Sellaers Ekleticismus", *Stockholm*, (1956), pp. 38-41; aunque tanto Van de Velde como Limentani Virdis ya ven con reservas la atribución a Sellaer. Van de Velde, Frans Floris, vol. 1, p. 268; Catalina Limentani Virdis, "Paris Bordon, la seduzione e il mondo nordico", en Paris Bordone e il suo tempo. Atti del congreso internazionale, (Firenze, 1985), p. 85. Efectivamente, esta pintura de Dusseldorf en el estilo y la tipología de rostros está más en consonancia con el conocido como Maestro de los modelos de Pieter Coeck, del que individualiza su manera Padrón Mérida en 1997. Aída Padrón Mérida, "Presencia en España del Maestro de los modelos de Pierre Coeck", Academia, 85, (1997), pp. 445-459. Una tabla con la misma temática se encuentra entre las obras que deja Paul Coeck van Aelst a su muerte en su taller de Amberes en 1569, indicando que estaba incompleta "Noche en stucxken onvolmaeckt van Peys ende Lieffde". Erik Duverger, "Enkele gegevens over de Antwerpse schilder Pauwels Coeck van Aelst (1569), zoon van Pieter en Anthonette van Sant", Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, (1979), pp. 218 y 225; incidiendo en la idea que expresa Jonckheere de la popularidad del tema. Van de Velde da noticia de más ejemplos de esta temática en relación con la que parece representar el lienzo de Floris del Pushkin Museum de Moscú (inv. nº 1155). Van de Velde, Frans Floris, vol. 1, pp. 268-270.

Una reflexión sobre el trabajo del Maestro de los modelos de Pieter Coeck, de Paul Coeck y de Gillis II van Coninxloo, en relación a los temas y las composiciones de los tres: Ana Diéguez-Rodríguez, *La pintura*

Miedema en 1997, ya explica como Bernaert de Rijckere debió trabajar habitualmente con otros pintores de forma conjunta en su taller, por lo que obras como el *Tríptico del Espíritu Santo* de la iglesia de San Martín de Cortrique, donde firma la obra en 1587 como "B.RYC.IN ET SOL.P.A.87" (Bernaert Ryckere Invenit et Solus Pinxit Anno 1587) incide en este sentido. Por un lado, la firma indica que la hizo de forma individualizada "solus", pero también que no está copiando ningún modelo previo, pues él lo inventa⁴⁵.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, y la relación no sólo tipológica con la serie de bustos de Varsovia, sino también en el estilo liso, pero de carnaciones matizadas por suaves sombras grises, la forma de encajar la mirada, las cejas, nariz recta y labios pequeños donde se marca mucho el tubérculo labial, el *Busto de mujer con velo* del museo bilbaíno puede relacionarse con la producción del taller flamenco de Bernaert de Rijckere. Es posible que hubiera habido una intervención posterior en la obra que haya alterado alguna de sus características, en especial en el cabello, que parece más suelto en relación con los bustos de Varsovia y con el *Calvario* de Cortrique, obra fechada en 1560. A esto se unen los estudios técnicos de la obra realizados en el museo bilbaíno y de los que se hace eco Wouk, que la fechan de 1570 en adelante⁴⁶, que sirven para proponer una cronología que se ajusta bien con su última producción entre 1570 y 1590, año de su óbito.

Estos *tronies* encajan con la producción que dejo el pintor en su taller tras su deceso. A nivel formal, además de su relación con las propuestas de Floris, también se advierte una influencia de modelos italianos en Bernaert van Rijckere, como los de algunas cabezas femeninas de Alessandro Allori (1535-1607), como las que representa el italiano de perfil en las figuras femeninas de la *Pesca de las perlas* del Studiolo de Francesco I del palazzo Vecchio en Florencia, fechado entre 1570 y 1572. Allori es un artista de la misma generación que Bernaert de Rijckere, donde vemos que ambos comparten un gusto por esas cabezas femeninas de elaborados tocados, con trenzados y tomadas de perfil, que parecen que tuvieron un mismo referente para su inspiración.

3. Repensando una iconografía para estos *tronies* femeninos de Bernaerd de Rijckere

Tras esta relación con estos estudios de bustos, no se puede mantener la idea de que la tabla de Bilbao se trate de un retrato. Es cierto que Bernaert de Rijckere era muy considerado como retratista, y se conservan diseños en

flamenca del siglo XVI en Osuna (Sevilla). Arte, devoción y significado para los condes de Ureña, (Sevilla: Junta de Andalucía, 2023), pp. 79-80.

Van de Velde da noticia de más ejemplos de esta temática en relación con la que parece representar el lienzo de Floris del Pushkin Museum de Moscú (inv. nº 1155). Van de Velde, *Frans Floris*, vol. 1, pp. 268-270.

 ⁴⁵ Hessel Miedema, Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters.
 Commentary on Lives, vol. IV, (Doornspijk: Davaco, 1997), p. 233.
 ⁴⁶ Wouk, "Entre Amberes", pp. 91-92.

los que capta esos rasgos fisonómicos para traspasar a tabla o lienzo. Sin embargo, no parece ser este caso.

Benesz, hablando de la serie de Varsovia, sugiere que se trata de unas alegorías. Atendiendo a la presencia tan acusada de las perlas en todas las figuras femeninas, se plantea si podrían tratarse de las *Virtudes cristianas*, las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, a las que une la Caridad⁴⁷. Además del atributo de las perlas, que la autora destaca como símbolo de virtud, relaciona las pinturas con los grabados que hicieron Philips Galle y Hans Wiericks II siguiendo a Johannes Stradanus de las *Virtudes cristianas*, representadas a modo de siete bustos femeninos dentro de unos óvalos con marcos alegóricos.

Junto a esta sugerencia, hay que también considerar que Bernaert de Rijckere no sólo se inscribe en 1561 en la guilda de pintores de la ciudad de Amberes, sino también va a formar parte de la cámara de los retóricos, conocida como "De Violeren", a la que pertenecían poetas y dramaturgos y con la que también estuvieron muy vinculados otros pintores⁴⁸. Por lo que la inspiración literaria para sus escenas de historia, o para estos rostros a modo de *tronies*, también pudo llegar por esta otra vía.

La gran parte de estos bustos han llegado fuera de contexto y sin su marco original, que podría también dar alguna información más sobre su iconografía. De hecho, en el reverso del busto de Bilbao aparece en la parte superior central restos de una etiqueta rasgada en la que se puede leer el siguiente fragmento: "razon [...]/[...]-e me dái[...]/[...]se luchar[...]" (Fig. 10). También hay vestigios de lacre que quizá está advirtiendo de algo que se pegó en el reverso pero que ha desaparecido.

Sin contradecir la propuesta de Benesz, también podría pensarse para este tipo de *tronies* femeninos las figuras de las Sibilas, cuyo número está entre diez o doce, que tuvieron una gran difusión durante el Renacimiento y completaban a los profetas con sus predicciones en relación con la llegada del Mesías. Esta idea parte de esas imágenes individualizadas de estas mujeres de la antigüedad clásica que con elaborados tocados de trenzas y ricas vestiduras se presentaban al espectador. Es el caso de los grabados de Baccio Baldini con las *Sibilas sedentes* de cuerpo entero donde destacan sus elaborados tocados realizados a finales del siglo XV⁴⁹. Es cierto que la mayor parte de las veces estas figuras aparecen con cartelas o con atributos que permiten identificarlas, y en estos casos de Bilbao y Varsovia, estas referencias han desaparecido.

⁴⁷ Benesz, "Allegorical Female", p. 8.

⁴⁸ A. A. Keersmaekers, *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamerns in de jaren 1585-1635,* (Aalst, 1952); Gary K. Waite, *Reformers on Stage: Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Contries of Charles V, 1515-1556,* (Toronto: University of Toronto, 2000), pp. 51-63.

⁴⁹ Ejemplo es la Sibila Líbica, Bristish Museum (inv. 1895.0915.54). (En web. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P 1895-0915-54).



Fig. 10. Bernaert de Rijckere (atrib.), Reverso del *Busto de mujer con velo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. n° 69/367). © Arte Ederren Biboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

También podrían tratarse de una personificación de las estaciones del año o de los cuatro elementos, pero volvemos a tener la problemática de los atributos.

Hasta que no haya datos más concretos, estos bustos femeninos de gran detallismo deben ser valorados como lo que eran en esos talleres flamencos, tronies a modo de modelos para los artistas colaborando en el taller, tanto para representar la captación de una expresión concreta como para establecer referentes que copiar y trasladar de forma más rápida y efectiva a composiciones más elaboradas.

En el caso del busto de Bilbao, la imagen debió ser popular, pues, al menos se conservan otros dos ejemplos del mismo modelo de calidad desigual. Por lo que la idea de que estos *tronies* también funcionaran como ejercicios para los artistas en formación dentro del taller, tampoco debería desestimarse.

Fuentes documentales:

Amberes, Felixarchief, (Stadsarchief Antwerpen, en adelante: SAA)⁵⁰ Trascripción en G. van Hemeldonck, *Kunst en Kunstenaars*, (ms. del Felix Archief), 2007, S-718.

- Schepenregisters (SR) 309 HM I, fol. 165, 18 de noviembre de 1565.
- Certificatieboeken (Cert) 49, fol. 314v.

Bibliografía:

Benesz 1997: Hanna Benesz, "Allegorical female bust by Bernaert de Rijckere in the National Museum in Warsaw", *Oud Holland*, 110, (1997), pp. 1-12.

Boon 1972: K. G. Boon, "Some observations concerning an Antwerp family portrait by the monogrammist B", *Bulletin du Musee National de Varsovie*, XIII, (1972), pp. 77-84.

Boon 1977: K. G. Boon, "De Antwerpse schilder Bernaert de Rijckere en zijn tekeningen-oeuvre", *Oud Holland*, 91, (1977), pp. 109-131.

Coquelet y Lefevre 1971-1972: Jean Coquelet y René Lefevre, "Les portraits datés 1573 de Charles Della Faille et de Cécile Gramayer au Musée d'Ixelles. Identification historique et technologique", *Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique*, XIII, (1971-1972), pp. 78-101.

De Busscher 1866: Edmond de Busscher, Recherches sur les peintres et sculpterus à Gand, (Gand, 1866).

De Potter 1876: Frans de Potter, "Tableaux de Bernard de Ryckere", *Messager des sciences historiques*, (1876), pp. 98-99.

De Potter 1876: Frans de Potter, *Geschiedenis der stad Kortrijk,* III, (Ghent, 1876).

Diéguez-Rodríguez 2023: Ana Diéguez-Rodríguez, La pintura flamenca del siglo XVI en Osuna (Sevilla). Arte, devoción y significado para los condes de Ureña, (Sevilla: Junta de Andalucía, 2023).

Duverger 1979: Erik Duverger, "Enkele gegevens over de Antwerpse schilder Pauwels Coeck van Aelst (1569), zoon van Pieter en Anthonette van Sant", Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, (1979), pp. 211-225.

Duverger 1984: Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, I, (Brussels: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984), pp. 337-339.

-

⁵⁰ Trascripción en G. van Hemeldonck, Kunst en Kunstenaars, (manuscrito del Felix Archief), 2007, S-718.

Génard 1878-1879: Pierre Génard, "Le peintre Bernard de Ryckere", Revue Artistique, Anvers, (1878-1879), pp. 27-30, 232-234; 287-294.

Hirschfelder 2001: Dagmar Hirschfelder, "Portrait of character head: the term Tronie and its meaning in the seventeenth century", *The Mistery of the Young Rembrandt*, (2001), pp. 82-90.

Hirschfelder 2006: Dagmar Hirschfelder, "Training piece and sales product. On the functions of the Tronie in Rembrandt's workshop", en *Rembrandt Essays*, 9 (2006), pp. 113-133.

Hirschfelder 2008: Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, (Berlin: Gebr.Mann Verlag, 2008).

Horb 1956: F. Horb, "Zu Vincent Sellaers Ekleticismus", (Stockholm, 1956), pp. 38-41.

Jonckheere 2012: Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum, 1566-1585,* (New Haven-London, Yale University Press, Marcatorfonds, 2012).

Keersmaekers 1952: A. A. Keersmaekers, *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamerns in de jaren 1585-1635* (Aalst, 1952).

Koppel 2017: Greta Koppel, "Bernaert de Rijckere", en *With a Curious Eye. Mannerist Painting from the National Museum in Warsaw,* Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum, (Tallinn, 2017), pp. 78-83.

Lasterra 1967: Crisanto de Lasterra, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (Madrid: ed. Aguilar, 1967).

Limentani Virdis 1985: Caterina Limentani Virdis, "Paris Bordon, la seduzione e il mondo nordico", en *Paris Bordon e il suo tempo*. Atti del congreso internazionale, (Firenze, 1985), pp. 83-89.

Miedema 1995: Hessel Miedema, "The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and likewise his Death and Burial", en *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious..., op.cit.,* II, (1995), p. 61, y nota 269.

Miedema 1997: Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. Commentary on Lives,* vol. IV, (Doornspijk: Davaco, 1997).

Muller 1989: Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, (Princeton: University Press, 1989).

Muylle 2001: Jan Muylle, "Tronies toegeschreven aan Pieter Brueghel: fysionomie en expressie (1)", *De Zeventiende Eeuw*, 17, (2001), pp. 174-204.

Ollero Butler 1970: Jacobo Ollero Butler, "Dos cuadros de B. de Ryckere van Rues", *Archivo Español de Arte,* 171, (1970), pp. 351-353.

Padrón Mérida 1997: Aída Padrón Mérida, "Presencia en España del Maestro de los modelos de Pierre Coeck", *Academia*, 85, (1997), pp. 445-459.

Rombouts y Van Lerius 1872: Philip Rombouts & Theodor van Lerius, *De Liggeren*, vol. 1, (Antwerpen, 1872).

Sánchez-Lassa 2006: Ana Sánchez-Lassa, "Busto de mujer con velo", en *Museo de Bellas Artes de Bilbao, guía,* Bilbao: Museo de Bellas Artes, (2006), p. 33, nº 19.

Van de Velde 1975: Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken,* vol 1, (Brussel: Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Brussel, 1975).

Van den Branden 1883: Franz Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, (Antwerpen, 1883).

Van der Linden 2015: D. van der Linden, "Coping with crisis. Career strategies of Antwerpen painters after 1585", *De Zeventiende Eeuw*, 31, (2015), pp. 18-54.

Van Hout 2012: Nico van Hout, "Les tronies. L'emploi des têtes de caractères dans la peinture d'histoire flamande", en *Jacob Jordaens et son modèle Abraham Grapheus*, Museé des Beaux-Arts de Caen. L'Oevure en question, 8, (Caen: Museé des Beaux-Arts, 2012), pp. 35-43.

Van Hout, Marx, Bulckens 2023: Nico van Hout, Lizzie Marx, Koen Bulckens, *Turning Heads. Rubens, Rembrandt and Vermeer*, (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2023).

Van Mander 1604, ed. Miedema, 1994: Karel van Mander, *Het schilderboek,* Alkmaar, 1604, fol. 261v, ed. Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters,* I (Doornspijk: Davaco, 1994).

Vélez 1992: Eloina Vélez, *Historia del museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, I. (Madrid, 1992).

Waite 2000: Gary K. Waite, Reformers on Stage: Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Contries of Charles V, 1515-1556, (Toronto: University of Toronto, 2000)

Wouk 2013: Edward H. Wouk, "Entre Amberes y Florencia: el enigma del Busto de mujer con velo", *Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7, (2013), pp. 89-123.

Wouk 2018: Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20-1570): Imagining a Northern Renaissance*, Brill's Studies in Intellectual History, (Leiden: Brill, 2018).

Recibido: 29/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

Sobre Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat: pinturas del retablo de la capilla de San Salvador o de Talavera, en la Catedral Vieja de Salamanca*

About Benito Sánchez Galindo and the Master of the Panel of San Benito of Montserrat. Paintings from the Altarpiece of the Chapel of San Salvador or Talavera in the Old Cathedral of Salamanca*

Eloy González Martínez¹

Universidad Anáhuac, México

Resumen: En este artículo se estudian las pinturas que forman parte del retablo renacentista que alberga la capilla de San Salvador o Talavera en la Catedral Vieja de Salamanca. Aunque ya se habían hecho distintas propuestas sobre su autoría, las nuevas aportaciones al estudio de la pintura española del siglo XVI permiten centrar de forma más precisa la cuestión. De esta forma, el presente estudio las atribuye a un pintor anónimo cuyo estilo viene definido por las obras publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo a nombre de Benito Sánchez Galindo. Sin embargo, investigaciones posteriores obligan a deslindar las pinturas de la mano de este maestro, por lo que en este trabajo se le acuña el nombre convencional del Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat, mientras no se pueda identificar a través de una evidencia documental. Asimismo, se pone en relación con las pinturas del retablo de la iglesia de san Pedro en la localidad extremeña de Garrovillas de Alconétar.

Palabras clave: Benito Sánchez Galindo; Luis de Morales; Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat; Escuela de Toro; Luis del Castillo; Catedral Vieja de Salamanca; Capilla de Talavera; Garrovillas de Alconétar.

Abstract: This paper studies the paintings that are part of the Renaissance altarpiece that houses the chapel of San Salvador, knows as Talavera chapel, in the Old Cathedral of Salamanca. Although different proposals about their authorship had already been made, new contributions to the studies of 16th century Spanish painting

^{*} Agradezco a la profesora Isabel Mateo sus valiosas apreciaciones y el material generosamente aportado, gracias al cual he podido completar el presente estudio.

http://orcid.org/0000-0003-0311-3708

allow us to focus the question in a more precise way. The present research attributes the paintings to an anonymous painter whose style is defined by the works published by Carmelo Solís and Isabel Mateo under the name of Benito Sánchez Galindo. Nevertheless, later studies oblige us to distinguish the paintings from the hand of this master, so in this paper the conventional name of the Master of the panel of San Benito of Montserrat is assigned, as long as it cannot be identified through documental evidence. Likewise, these paintings can be related to the ones of the altarpiece in the church of San Pedro in Garrovillas de Alconétar, Extremadura.

Keywords: Benito Sánchez Galindo; Luis de Morales; Maestro de la tabla de San Benito de Montserrat; School of Toro; Luis del Castillo; Cathedral of Salamanca; Chapel of Talavera; Garrovillas de Alconétar.



a capilla de San Salvador, también denominada de Talavera en honor a su fundador, Rodrigo Arias Maldonado de Talavera (m.1517), alberga un retablo renacentista de escultura y pintura cuya cronología se podría situar en torno a los años centrales

del siglo XVI. Se estructura en dos cuerpos y cuatro calles, organizadas a partir de unos balaustres sobre retropilastras que enmarcan las esculturas y pinturas que lo componen.

La atención de este estudio se centra en las cinco tablas pictóricas que se insertan en el retablo, y que reproducen escenas de la vida de la Virgen y de la Pasión de Cristo. Cuatro de ellas se sitúan en las calles laterales, acodadas para adaptar el retablo al espacio de la capilla: en el lado del evangelio la Visitación (Fig. 1) y Cristo Camino del Calvario (Fig. 2); en el de la epístola, la Asunción de la Virgen (Fig. 3) y la Oración en el huerto de Getsemaní (Fig. 4). Finalmente, en la calle central, bajo una imagen escultórica de la Virgen y el Niño, se encuentra la Lamentación o Llanto sobre Cristo muerto (Fig. 5).

Con anterioridad ya se habían hecho distintas propuestas sobre su autoría. Sin embargo, considerando las nuevas aportaciones historiográficas que se han producido desde entonces, es pertinente abordar de nuevo la cuestión, que es el objetivo central de este trabajo². Las tablas son fruto de la mano de un pintor que, a falta de localizar su nombre en los archivos, se debe mantener todavía en el anonimato³. No obstante, cuenta con un catálogo de obras suficiente para individualizar la personalidad artística de un autor que centra su actividad en los años centrales del siglo XVI, dentro de un manie-

² Con este artículo se pretende también contribuir al estudio de la pintura salmantina del siglo XVI, que como dice Irune Fiz "es uno de los capítulos del arte de ese territorio que ha sido objeto de menor atención por parte de los investigadores (...). En Salamanca, sobre todo en los dos primeros tercios de la centuria,

por parte de los investigadores (...). En Salamanca, sobre todo en los dos primeros tercios de la centuria, contamos con un conjunto pictórico no muy abundante, un patrimonio disperso y heterogéneo, en el que la frecuente falta de documentación imposibilita especificar unos nombres de artistas unidos a unas determinadas tendencias estilísticas". Irune Fiz Fuertes, "Aportaciones a la pintura salmantina de la primera mitad del siglo XVI", Boletín del Seminario de Estudios de Arte, 76, (2010), pp. 91 y 92. La autora aporta en la nota 1 una compilación bibliográfica dedicada al estudio de la pintura salmantina renacentista.

³ La documentación sobre la capilla conservada en el archivo diocesano no aporta ningún dato al respecto.



Fig. 1. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Visitación*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

rismo que integra la influencia de Luis de Morales con ciertos préstamos miguelangelescos.

A comienzos del siglo XX Manuel Gómez Moreno estableció las pinturas en la órbita de Alonso Berruguete, vinculando con buen criterio algunas figuras con la obra de Miguel Ángel, y situando su cronología en la década de 1560⁴. Rodríguez de Ceballos puso el retablo y sus esculturas en relación con el italiano Lucas Mitata, sumándose al criterio de Gómez Moreno al situar las pinturas dentro del círculo de Alonso Berruguete, pero concretando la autoría de Juan de Villoldo⁵. Por su parte, Antonio Casaseca fecha el retablo en 1560 y apunta al zamorano Luis del Castillo como artífice de las pinturas, relacionando las esculturas con la labor de Juan Bautista de Salazar⁶.

Realmente, las pinturas no concuerdan en estilo con la obra conocida de los autores sugeridos. Basándose en investigaciones posteriores, las tablas que componen el retablo salmantino están en relación con toda una serie de pinturas que, a partir de los trabajos de Carmelo Solís, se atribuyeron a Benito Sánchez Galindo. Solís había iniciado el catálogo de este pintor al otorgarle la autoría, con reservas, de una tabla conservada en el monasterio

⁴ Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, (Salamanca: Caja Duero, 2003), Tomo I, p. 147. La fecha del encargo del informe a Gómez Moreno es el de agosto de 1901. Hay una primera edición del año 1967, (Madrid: Dirección General de Bellas Artes). El manuscrito original en web: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion tnt/index interior salamanca.html (Consultado 21 septiembre 2023).

⁵ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Las catedrales de Salamanca, (León: Everest, 1978), p. 30.

⁶ Antonio Casaseca Casaseca, *Las catedrales de Salamanca*, (León: Edilesa, 1993), p. 40.



Fig. 2. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Cristo Camino del Calvario*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

de Montserrat con el tema de San Benito enseñando la Regla a sus monjes (Fig. 6), atribución que asumirá Dionisio Martín Nieto⁷. Partiendo de dicha tabla, la profesora Isabel Mateo ampliaría el catálogo de obras del artista en un artículo publicado en el año 2003⁸. A través de distintas fuentes historiográficas enriquece la figura de este pintor y escritor, recogiendo y sintetizando los distintos datos biográficos conocidos: su nacimiento hacia 1530 en tierras extremeñas y su posterior traslado a Barcelona, donde aparece documentado entre 1562 y 1589, año de su muerte. Allí escribe su Victoria Christi en la década de los setenta, donde se presenta como "pintor

-

⁷ Carmelo Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, (Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999), p. 99; Dionisio Ángel Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales", *Revista de Estudios Extremeños*, 58, 1, (2002), p. 63.

⁸ Incluye un *San Benito y San Sebastián* y un *San Juan* Eyangelista, ambos en paradero desconocido: un Santiago y San Mateo (Cáceres, colección herederos del marqués de Camarena); una Misa de San Gregorio (Cáceres, colección Montenegro); y el Bautismo de Cristo, en el catálogo de Alcalá Subastas (2001) como Paolo de San Leocadio, atribución que la propia Isabel Mateo restituyó en 2018 a Sánchez Galindo en base al estilo similar con las tablas publicadas en su artículo. Isabel Mateo Gómez, "Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la Magdalena de Lille (Francia)", Archivo Español de Arte, 303, 76, (2003), pp. 301-310. La citada autora encuentra cierto influjo de Morales, pero no hasta el punto de incluirlo dentro del taller de "El Divino", como hace Solís. "Podría tratarse de un epígono del maestro, en cuanto al color y cierto dramatismo, conseguido a base de efecto de claroscuro, pero, desde luego, más contenido y matizado por la influencia de la pintura toledana de aquellos años, y por la catalana que pudo conocer, lo que no le resta singularidad a este artista literato de nuestra pintura del siglo XVI, del que esperamos sigan apareciendo nuevas obras, después de la aparición de este trabajo, que puedan configurar su trayectoria artística". Mateo Gómez, "Dos nuevos Morales", p. 308. Sobre la tabla del Bautismo en el mercado madrileño (en web: https://www.alcalasubastas.es/es/lote/88-1451-<u>1451/280-394-benito-sanchez-galindo-c-1530-posterior-a-1588-bautismo</u>. Consultada septiembre de 2023).



Fig. 3. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Asunción*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

extremeño, y ciudadano de Barcelona". Siguiendo a Rodríguez Moñino, referencia distintas obras pictóricas contratadas en Cataluña y no localizadas⁹.

Sin embargo, el profesor Joaquim Garriga había sacado a la luz en el año 2001 las obras catalanas presuntamente perdidas de Benito Sánchez Galindo, en un artículo de gran importancia para definir su verdadera personalidad pictórica¹⁰. La cuestión a tener en cuenta es que, a partir del trabajo del profesor Garriga, no era posible vincular a Sánchez Galindo con las pinturas publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo, ya que ambos estilos diferían sustancialmente, hasta tal punto de descartar incluso cualquier evolución que explicara estas diferencias. Asimismo, Garriga aclaraba interesantes datos

⁹ Antonio Rodríguez Moñino, "Los Pintores badajoceños del siglo XVI", *Revista de Estudios Extremeños*, (1955), pp. 119-272. Recoge el texto completo por el que se sabe que en 1562 pintó la bandera del cabildo de la Seo vicense; en 1563 contrató la pintura de un retablo para el monasterio de san Benito de Bagés; en 1569 otro para la cofradía del Santo Espíritu de Manresa, que debía instalarse en la Capilla de san Poncio; en 1570 firma las condiciones de un retablo para la parroquia de Santa María del Serrateix; en 1575 pintó diecisiete cuadros para la sala de la "Colació" del Monasterio de Montserrat; en 1581, en compañía del pintor Antonio Toreno, contrata la pintura de la bandera de santa Eulalia, por encargo de los "consellers", de Barcelona; en 1588 cobra por la pintura y dorado de la galera *Capitana* de la escuadra imperial. También consta que tuvo mucha relación con el toledano Isaac de Hermès. Mateo Gómez, "Dos nuevos Morales", pp. 307 y 308.

¹º Joaquim Garriga Riera, "Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya", Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, 21, (2001), pp. 69-130. Entre las obras que publica están las documentadas y citadas por Rodrígez Moñino e Isabel Mateo, como el retablo de San Ponce en el Museo Histórico de La Seu (Manresa) y el de Serrateix, dedicado a San Pedro, conservado en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona (Lleida).



Fig. 4. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.), *Oración en el huerto*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

biográficos, como el documento notarial del año 1563 en el que el Sánchez Galindo se declaraba como pintor natural del reino de Portugal y habitante de la ciudad de Barcelona. La contradicción aparente con el frontispicio de su libro Victoria Christi, donde se definía como "pintor extremeño", la resuelve el profesor Garriga aduciendo la posible referencia del autor a la provincia portuguesa de Extremadura¹¹. Lo que sí se puede confirmar, tomando como base para el estilo de Sánchez Galindo las pinturas publicadas por Joaquim Garriga, es que no se le puede considerar dentro de la nómina segura de discípulos de Morales, tal y como dice Carmelo Solís, que presupone una influencia del pintor extremeño basándose en su fuerte personalidad artística, ya que como él mismo dice "no constan explícitamente su aprendizaje inicial o sus trabajos con Morales"12. Además, la referencia documental en el pleito de Puebla de la Calzada (1549-1550), que también apuntó como explicación del contacto e influencia de Morales sobre Sánchez Galindo, hay que interpretarla como una simple relación personal y no una filiación estilística, lo cual queda confirmado por el estilo de las obras conservadas en Cataluña¹³.

No sé tampoco cuál fue el fundamento de Carmelo Solís para atribuir la pintura de Montserrat a Benito Sánchez Galindo, y que sirvió inicialmente como básica para establecer su estilo hasta la publicación del estudio de Joaquim Garriga. Sólo cabe suponer que la localización en Cataluña de una

¹¹ Garriga Riera, "Benet Sanxes", p. 71.

¹² Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, p. 99.

¹³ Se trata de una disputa legal entre el pintor Estacio de Bruselas y Luis de Morales por la realización de un retablo en la localidad pacense citada de Puebla de la Calzada, y a la que Benito Sánchez Galindo acude como testigo en favor de Morales. Carmelo Solís Rodríguez, "Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales", *Revista de Estudios Extremeños*, 33, 3, (1977), pp. 574 y 589, nota 19.



Fig. 5. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.). *Lamentación*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor.

pintura en la que advierte la influencia de Morales le lleva a tal conclusión, basada en el posible influjo de "El Divino" sobre un pintor cuyas obras documentadas se centran en tierras catalanas, y cuyo nacimiento situaba, confirmando una anterior suposición de Rodríguez Moñino, en Badajoz¹⁴. La vinculación de Sánchez Galindo con la orden benedictina en Cataluña tal vez podría haber consolidado la opinión de Solís en referencia al autor de la tabla de Montserrat. Sin embargo, esta tabla de *San Benito* fue comprada por el abad Escarré en 1948, por lo que tampoco es seguro su origen catalán. En este sentido, ya se ha establecido la posibilidad de que se trate de alguna obra que Luis de Morales pintó para algún cenobio benedictino, como el de la capilla del Comendador de Villasayas en el convento de San Benito de Alcántara¹⁵.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, no es de extrañar que la profesora Isabel Mateo no pudiera vincular el estilo del supuesto Sánchez Galindo con ninguna pintura conservada en Cataluña, lugar de máxima actividad para el pintor según las fuentes documentales, ya que es donde pasó la mayor parte su vida.

Establecido el estado de la cuestión sobre Benito Sánchez Galindo, y deslin-

¹⁴ Solís Rodríguez, "Luis de Morales", nota 19. La referencia de Rodríguez Moñino se encuentra en "Los pintores badajoceños", p. 260.

^{15 &}quot;Más arriba San Benito y San Bernardo dando la regla a los monjes, y en medio de los dos la imagen en escultura de una Virgen con el Niño entronizada. En el museo del monasterio de Montserrat se exhibe como de seguidor de Luis de Morales un "San Benito dando la regla a los monjes" que fue comprado por el abad Escarré en Barcelona en 1948. Carmelo Solís considera esta tabla como obra de un discípulo de "El Divino", Benito Sánchez Galindo. La figuración de san Benito dando la regla a los monjes nos hace pensar en una pintura hecha para una comunidad conventual y pertenezca o no al retablo de Villasayas, y sea o no de Morales, sí nos refleja el modelo compositivo que debió tener la referida tabla". Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata", p. 63.

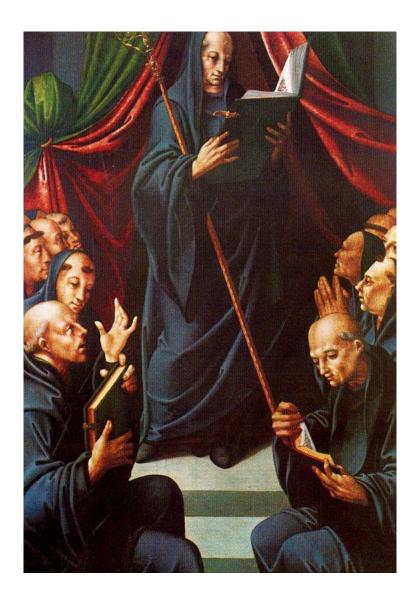


Fig. 6. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.). San Benito enseñando la Regla a sus monjes.

Monistrol de Montserrat (Barcelona), Monasterio de Montserrat. © Foto del autor.

dándolo definitivamente del magisterio directo de Luis de Morales y de la ejecución de las pinturas del retablo de la capilla de Talavera de la catedral vieja de Salamanca, el siguiente asunto es abordar la autoría de estas tablas del retablo salmantino. En este caso, sí se puede considerar un pintor dentro de la órbita de Luis de Morales, cuya personalidad artística la encontramos en las ya comentadas obras publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo a nombre de Benito Sánchez Galindo. Seguramente se trata de un autor dentro de la nómina de artistas relacionados con el pintor pacense, con un estilo manierista que sitúa su actividad en los años centrales del siglo XVI, pero a falta del documento que lo certifique se propone como nombre convencional y provisional el de Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat, de acuerdo con la primera obra publicada por Carmelo Solís. Desde luego, el uso del claroscuro, la gestualidad y expresión melancólica de algunas figuras como por ejemplo la manera de fruncir las cejas en figuras como la José de

Arimatea, sosteniendo el cuerpo de Cristo, en la *Lamentación* (Fig. 5)-, así como los rostros de la Virgen y Cristo nos hablan de un pintor en relación con el magisterio de Morales, aunque con unas peculiaridades que reflejan la labor de un artista con una acusada personalidad propia. En este sentido, es interesante el dato, ya citado más arriba, que aporta Rodríguez de Ceballos sobre Lucas Mitata al hablar de las esculturas del retablo de la capilla de Talavera, y del que dice se encuentra realizando trabajos para la catedral de Salamanca en 1558¹6. En este punto seguramente esté siguiendo a Manuel Gómez Moreno¹7, pero el interés deriva del hecho de que Mitata es un escultor que trabaja también en tierras extremeñas, por lo que su relación con Extremadura, y con artistas como Morales, puede ser el punto de encuentro que explique la presencia de nuestro pintor en la catedral salmantina¹8.

Las características de las pinturas publicadas por Carmelo Solís e Isabel Mateo se reflejan en las tablas de la catedral de Salamanca. Se observa la tendencia a la monumentalidad de figuras pesadas, corpulentas, y los mismos tipos masculinos, sobre todo en los personajes de perfil, en los que repite el modelo de cabellos y barbas, matizados con pequeños toques de luz. Gusta de los rostros de frente despejada, con narices rectas o con el hueso nasal ligeramente destacado si las representa de perfil. Los ojos con los párpados entrecerrados, que les da un aspecto rasgado, y la línea de las pestañas rectas, aportan una expresión ensimismada.

El uso de un fuerte claroscuro da como resultado un modelado duro y macizo de las carnaciones y los ropajes. Esto se hace sobre todo evidente en los pómulos, remarcados muchas veces por sombras acusadas. En cuanto a las vestimentas, conforman amplias áreas lisas que se rompen mediante pliegues rígidos y escultóricos, de perfiles más bien rectilíneos y quiebros angulosos, ello tal vez debido a la influencia de los grabados nórdicos que debe usar de modelo, contribuyendo al aspecto monumental de las figuras. También se aprecia un cierto gusto por el uso de tornasolados, como se puede ver en algunas tablas como la *Oración en el Huerto* (Fig. 4) o los niños de la *Asunción de la Virgen* (Fig. 3).

Los tipos infantiles son también particulares, como se aprecia en la *Asunción* (Fig. 3): caras regordetas y entradas en carnes, apreciable, sobre todo, en los carrillos y la barbilla; frente amplia, con entradas en el cabello acompañadas a veces por un mechón central; nariz redondeada, pequeña y respingona. Son características repetidas en el *Bautismo de Cristo* de colec-

¹⁶ Ver nota 5.

¹⁷ "La capilla de Talavera tiene un precioso retablito, dentro de un arco todo él de columnas monstruosas, tableros pintados y cuatro pequeñas imágenes, a más de la Virgen, catalogada antes. Su talla es bastante clásica e italiana, y se haría en 1562, cuando el patrono D. Francisco Pimentel y Maldonado cumplía lo dispuesto por el dotador de la capilla, D. Rodrigo Arias Maldonado de Talavera, como expresa una larga inscripción latina. Quizá pueda ser obra del italiano Lucas Mitata, que consta hacía imágenes para esta Catedral en 1558". Gómez Moreno, *Catálogo monumental*, pp. 126-127.

¹⁸ "En el contrato que hace Luis de Morales del retablo de la parroquial de San Felices de los Gallegos (Salamanca), el 31 de marzo de 1572, está como testigo el escultor Lucas Mitata, a cuyo cargo estaba la creación escultórica de esta obra, el cual dice conocer al pintor. A la luz de los documentos aportados, creemos que el escultor y el pintor se conocían por haber coincidido en una misma empresa, la decoración de la capilla de Bravo de Xerez". Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata", p. 58.



Fig. 7. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat (atrib.). Detalle de la *Lamentación*. Salamanca, retablo de la capilla de Talavera. Catedral Vieja. © Foto del autor

ción privada y en el Santiago y San Mateo de la colección del marqués de Camarena¹⁹. Estos infantes de cuerpos escultóricos tienen reminiscencias de los modelos de Luis de Morales - de cabellos rizados y frente despejada, acompañada de mechón central-, pero se acercan mucho a figuras miguelangelescas, como por ejemplo se observa en el ángel con manto azul en primer término de la Asunción (Fig. 3), que guarda similitudes con el san Juanito de la denominada Madonna de Manchester de la National Gallery de Londres, atribuida a los pinceles de Buonarroti²⁰. Una relación con el pintor italiano que, recordemos, Manuel Gómez Moreno ya había establecido en la tabla de la Asunción²¹. La ya comentada corpulencia escultórica de las figuras, y la pesadez de los paños también parecen sugerir el conocimiento de la obra del pintor florentino por parte del autor de las tablas salmantinas. La vinculación con Miguel Ángel también se puede observar en las manos, rostros y barbas de algunos tipos masculinos envejecidos, como el san José de la tabla de la *Visitación* (Fig. 1), o el Nicodemo de la *Lamentación* (Fig. 7). Se pueden cotejar, por ejemplo, con el profeta Jeremías que decora la bóveda de la Capilla Sixtina, pues comparten las manos grandes y detalladas anatómicamente en su musculatura y venas, y las barbas largas blancas, que caen en vertical finalizando con varios mechones que las dividen.

Se detiene también en algunos detalles y delicadezas. Así lo vemos en la Lamentación, donde se recrea en el tocado y en la transparencia del velo de la Magdalena; en las arrugas del cuello y las venas de la sien de Nicodemo;

²¹ Ver nota 4.

¹⁹ Mateo Gómez., "Dos nuevos Morales", p. 305, fig. 6 y fig. 8.

²⁰ La Virgen y el Niño con San Juan y Ángeles ('The Manchester Madonna'''), ca. 1494 (n.º inv NG809).

en los pliegues de la piel del abdomen de Cristo; en las venas de las manos o en las lágrimas surcando los rostros de los distintos personajes.

También el paisaje es objeto de su interés por lo concreto, como en las hojas de primer término y los árboles y arbustos frondosos de la Oración en el huerto (Fig. 4), o las piedras de distintos tamaños en el Camino de Calvario (Fig. 2). Algo también observado en el Bautismo de Cristo, donde los patos nadando en el estangue que sirve de fondo muestran su complacencia en la representación de la naturaleza. Estas características, junto con los fondos de rocas escarpadas con siluetas vivas y vértices afilados, denotan las sugerencias nórdicas, quizá a través del uso de estampas, ya comentadas al hablar del tipo de paños. De hecho, y aunque las fuentes gráficas en las que se fundamenta se tratarán con detalle más adelante, anticipo ya una de ellas en la Lamentación (Fig. 5), que parece seguir modelos del mimo tema de Cornelis Cort (1533-1578)²². Insiste además en lo agreste mediante los troncos de perfil quebrado y ramas desnudas sobresaliendo de la roca, en armonía con una visión inquietante del paisaje propia del manierismo. Sin embargo, se muestra más equilibrado y comedido en las actitudes de sus personajes, incluso en los rostros tendentes a la falta de expresividad, la cual busca fundamentalmente a través del gesto de las manos: grandes, nerviosas y tensas. Esta atención al detalle en los paisajes y en los pormenores de las figuras recuerdan la manera de trabajar de Luis de Morales, con una minuciosidad presente en sus obras ya destacada por Palomino al hablar de la "sutileza" de sus pinturas²³. Y concretando en los paisajes, podemos observar esa delicadeza en la tabla de La oración en el Huerto del museo del Prado (n.º inv. P8156), fechada hacia 1545, de la que Leticia Ruiz destaca la "prolija minuciosidad"24.

En relación con el catálogo del *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat*, también me gustaría mencionar unas pinturas cacereñas en las que posiblemente se puede apreciar su mano. Se trata de algunas tablas del retablo conservado en la iglesia de San Pedro de Garrovillas de Alconétar, fechable aproximadamente en la década de 1550²⁵. La iconografía es variada, y se representan desde escenas neotestamentarias y de la vida de San Pedro y la Virgen, a figuras como una Virgen con el niño en brazos, *San Gregorio Magno* o *San Lorenzo* y *Santa Lucía*. En el banco se representan a *San Juan* (Fig. 8), *San Pedro* (Fig. 9) y un *Ecce Homo* del lado del Evangelio, y a *San Andrés* (Fig. 10), *San Pablo* (Fig. 11), además de un *Cristo con la cruz a*

²² En este caso, Cornelis Cort a su vez se inspira en dibujos de Giulio Clovio. La dependencia de la tabla salmantina con esta estampa se observa en la postura de las piernas, flexionadas, y cruzando los pies en una pose complicada. Irune Fiz Fuertes, *Pintura y pintores en Zamora*, p. 195, fig. 154.

²³ Así lo recoge y comenta Pereda en 2015. Felipe Pereda, "Luis de Morales, pintor divino", en *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid-Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes- Museu Nacional d´Art de Catalunya, 2015), p. 45.

²⁴ Leticia Ruiz Gómez, "La Oración en el Huerto", en *Luis de Morales*, p. 112, n.º 21.

²⁵ La relación de las pinturas de Salamanca y Garrovillas fue una sugerencia de la profesora Isabel Mateo, que tuvo la amabilidad de recibirme al solicitar su consejo para la realización de este artículo. Al consultarle sobre el trabajo que estaba llevando a cabo, me cedió generosamente las imágenes del retablo cacereño.



Fig. 8. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Juan*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

cuestas, del lado de la Epístola²⁶. Las pinturas se encuentran muy retocadas y barridas, especialmente los dos Cristo del banco, por lo que no se puede hacer una justa apreciación de su estilo, algo ya observado por José Ramón Mélida²⁷. Esta cuestión dificulta una valoración que permita afirmar la intervención del *Maestro de la tabla de San Benito Montserrat*, pero sí hay que anotar ciertas concomitancias en las figuras del banco y en una de las escenas del retablo mejor conservadas, como es la *Epifanía* (Fig. 12). Al igual que en las tablas del retablo de la capilla de Talavera, las pinturas revelan a un autor que ha tenido acceso a la obra de Miguel Ángel, ya sea a través del examen directo de los techos de la Capilla Sixtina, de los dibujos preparatorios o de estampas. Esto se observa en varias figuras. En primer

_

²⁶ San Juan y san Andrés son fácilmente reconocibles, por la juventud característica del primero y la cruz en aspa en el caso de Andrés. A san Pablo se le representa mirando hacia arriba, y mitigando la luz divina que le ciega con la mano izquierda, en referencia al capítulo de su conversión. En el caso de san Pedro, sólo porta un libro y no las llaves características como atributo iconográfico, por lo que su identificación se hace por pertinencia al estar formando *pendant* con san Pablo, además de por la importancia de su representación en una iglesia de la que es titular.

²⁷ "El retablo mayor, único que tiene algún interés, es de talla, de estilo plateresco, de dos cuerpos, con columnillas y grutescos. Sus pinturas están tan deterioradas que no es posible hacer de ellas aprecio. Hay también imágenes de talla entre las cuales una debe ser citada, la de san Juan, que es una escultura estimable del siglo XVI". José Ramón Mélida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres.* (1914-1916), (Madrid: Ministerio de Instrucción pública, 1924), V. II, texto, p. 116. Se puede consultar el manuscrito original en red (en este caso, el texto referido se localiza en la página 155). (En web: http://aleph.csic.es/imaqenes/mad01/0010 CMTN/html/001359466 V02T.html#paqe/156/mode/ 2021 de septiembre de 2023).

Pude comprobar el estado de las pinturas de primera mano, acompañado además por el profesor Matías Díaz Padrón, siempre generoso a la hora de ayudar a los investigadores que se acercaban para solicitar su magisterio, y sobre todo siempre dispuesto a emprender cualquier viaje, por largo y cansado que fuera, que además de ampliar sus conocimientos y satisfacer su curiosidad, también le permitía salir de su rutina habitual.

lugar, la de San Andrés, cuyo gesto en escorzo diagonal de su brazo derecho o el movimiento de una barba dividida en mechones están en relación con la figura de Dios en la Creación del sol y la luna de la bóveda de la Sixtina. Además, habría que hablar de la síntesis de dos modelos, ya que este San Andrés guarda relación con otra fuente grabada que parece tomar también como referencia, en este caso basada en los dibujos de Rafael: Dios se aparece a Noé después del Diluvio, composición conocida a través de los difusores de las obras del pintor de Urbino, como Marcantonio Raimondi²⁸. Coincide en el escorzo frontal con el que se resuelve la postura del brazo derecho de san Andrés, similar a la del mismo brazo de Dios en la estampa de Raimondi. La segunda figura, y en la que se observa la dependencia más evidente con la obra de Miguel Ángel, es la de San Juan (Fig. 8), en clara correspondencia con el profeta Daniel de la Sixtina, en el que coindice incluso con el dibujo de las venas de su brazo izquierdo. Precisamente, esta figura de san Juan en el banco del retablo de Garrovillas muestra analogía con el mismo personaje de la escena de la Lamentación del retablo de la capilla de Talavera (Fig. 7). Y, asimismo, el san José de la escena de *Epifanía* (Fig. 12) del retablo cacereño, citada más arriba, comparte el mismo gesto y modelo que el san Juan de la Lamentación (Fig. 7). Insistiendo en la comparativa entre ambas escenas, también se puede establecer alguna analogía entre el rey Gaspar de la Epifanía y el José de Arimatea de la Lamentación (Fig. 5) de la capilla salmantina: frente despejada con cabellos rizados y castaños, matizados con toques claros. Finalmente, la figura de San Pedro (Fig. 9) en Garrovillas revela la influencia de Miguel Ángel en el tipo de figura corpulenta con barbas blancas que se dividen en varios mechones, que se pueden comparar con las del profeta Jeremías en los techos de la Sixtina. Este San Pedro se puede cotejar, además, con la figura de Nicodemo en la Lamentación (Fig. 7), y el tipo de barba de san José en la de la Visitación de la capilla de Talavera (Fig. 1).

La dependencia tan directa de los modelos miguelangelescos conlleva plantearse otra cuestión central al tratar sobre la obra del *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat*: las fuentes de inspiración para la ejecución de sus pinturas. En este asunto, además de la obra de Miguel Ángel, encontramos también la aportación de composiciones rafaelescas. De hecho, si buscamos los referentes gráficos de sus obras nos encontramos con un autor que se mueve en las mismas coordenadas que la mayoría de los pintores del Renacimiento español a la hora de buscar los modelos de sus escenas: el repertorio gráfico que difundió las composiciones italianas de Rafael, ya desde la década de 1520, y posteriormente las de Miguel Ángel, una década después, a través de las estampas de autores como el ya citado Raimondi o Agostino Veneziano, entre otros. Asimismo, también se puede

_

²⁸ La Biblioteca Nacional de España cuenta con algún ejemplar de la estampa. (En web: https://datos.bne.es/edicion/binp0000203141.html; Consultada el 21 de septiembre de 2023).



Fig. 9. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Pedro*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

comprobar la utilización de fuentes nórdicas, como Durero o Cornelis Cort, aunque las estampas de este último se basaron en los modelos italianos.

Comenzando por la correspondencia con los modelos rafaelescos, además de en el *San Andrés* de Garrovillas que se ha comentado, la vinculación con ellos se puede observar también en otras composiciones. En primer lugar, en la escena de la *Asunción* de la capilla de Talavera (Fig. 3), que se puede poner en relación con estampas que representan a la Virgen entren nubes sostenidas por querubines, como la de su *Coronación* o la del mismo asunto de la *Asunción*, ambas realizadas por el denominado Maestro del dado (act. 1532-1550), un autor que sigue modelos de Rafael o de su *bottega*, como Perino del Vaga. Con la *Coronación* comparte el tipo de nubes algodonosas y el aplomo con el que se sitúa la Virgen, a través de un esquema piramidal²⁹. De la estampa de la *Asunción* parece tomar el gesto orante de María, que acompaña de una mirada hacia los cielos, además de las nubes que rodean su figura, formando un círculo³⁰. De la misma forma, en la tabla de *Cristo*

²⁹ Se pude consultar en web el ejemplar del Victorian and Albert Museum, fechado entre 1532-1535. (En web: https://collections.vam.ac.uk/item/01153291/coronation-of-the-virgin-print-ma%C3%AEtre-au-d%C3%A9/; Consultada el 21 de septiembre de 2023).

³⁰ También con una estampa dentro de las colecciones del Victorian and Albert Museum. (En web: https://collections.vam.ac.uk/item/O1153290/assumption-of-the-virgin-print-maitre-au-de/assumption-of-the-virgin-print-ma%C3%AEtre-au-d%C3%A9/; Consultada el 21 de septiembre de 2023).



Fig. 10. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Andrés*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

camino del Calvario se está inspirando en la composición de Rafael para el tema de la caída de Cristo camino del Calvario o Pasmo de Sicilia (Museo del Prado, n.º inv. P00298), de hacia 1515-1516, y que se difundió a través de las estampas como las de Agostino Veneziano. El Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat simplifica la escena, de la que recoge la caída de Cristo, apoyando su mano en el suelo; la actitud de súplica y angustia de la Virgen, juntando las manos al igual que una de las santas mujeres a la derecha de la pintura de Rafael; o el gesto del soldado a caballo, señalando a Cristo mediante el escorzo diagonal de su brazo derecho. Lo interesante es observar cómo en este caso hace también una labor de síntesis con uno de los modelos señalados como referencia para la composición de Rafael, como es el grabado del mismo asunto de Durero en la serie de la Pequeña Pasión (1509): las similitudes se aprecian en el mismo gesto de apoyar la mano en la caída; las santas mujeres sufrientes a la izquierda, o el soldado de espaldas a la derecha, marcando la musculatura de los gemelos. Es decir, el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat no copia literalmente de sus fuentes, sino que al igual que muchos otros autores del Renacimiento español, toma aquellos elementos de la composición que le interesan para recrear sus escenas.



Fig. 11. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.), *San Pablo*. Banco del retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

En cuanto a la comentada influencia tan estrecha del *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat* con modelos miguelangelescos, como en algunos detalles anatómicos o los casos concretos del *San Andrés* y *San Juan* de Garrovillas, en el que va más allá de una simple inspiración, plantea además otra cuestión: la forma de acceso que tuvo a las obras o diseños del pintor florentino. Sin descartar la posibilidad de la visión directa de las obras en Italia, me inclinaría por explicarlo a través del manejo de estampas, a las que además se puede añadir la hipótesis de un acceso a estas fuentes gráficas a través del contacto con artistas que han manejado dibujos y diseños de obras de Miguel Ángel y de sus pinturas en la Capilla Sixtina.

Al haber establecido una relación de estilo con Luis de Morales, se podría pensar que toma también como referencia modelos del pintor extremeño, que al igual que el *Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat* se sirvió para sus composiciones de diversas fuentes septentrionales - Schongauer, Durero, Cornelis Cort-, pero también italianas. Concretando más en estas últimas, se han vinculado las composiciones de Morales con Rafael, Jacopo Caraglio, o el conocimiento directo con la obra de Sebastiano del Piombo³¹. Pero en relación con la influencia de Miguel Ángel interesa más la posibilidad

³¹ Ruiz Gómez, "Luis de Morales: divino y humano", en Luis de Morales, pp. 31 y 38.

apuntada de que el pintor extremeño hubiera accedido a obras como *La Piedad* del Vaticano a través de estampas como las de Adamo Escultori (Mantua, ca. 1530-1585)³². La mención de este último autor es muy sugerente por su labor de difusión de los modelos miguelangelescos de la Capilla Sixtina, por lo que es una referencia a tener en cuenta a la hora establecer las posibles fuentes gráficas utilizadas por el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat³³.

Pero en esta cuestión me gustaría apuntar también otro posible punto de contacto con la obra de Miguel Ángel. Para ello debo retomar la cuestión mencionada más arriba sobre de la autoría del pintor de la escuela toresana, Luis del Castillo, que plantea Antonio Casaseca para las pinturas del retablo de la capilla de Talavera³⁴. En España hay dos pintores que utilizan los modelos miguelangelescos de manera temprana: Pedro Machuca (1490-1550) y Alonso Berruguete (ca. 1488-1561), autor con el que se ha relacionado las pinturas del retablo de la capilla de Talavera, como ya se comentó. Otro de los pintores españoles que más claramente utilizó los modelos de Miguel Ángel fue Juan de Soreda, que maneja estampas o dibujos que traen a la pintura española los modelos de la Capilla Sixtina³⁵. En este sentido, habría que recordar la relación que se estableció entre Soreda y Luis del Castillo. Tras la muerte de Soreda, recibirá sus dibujos y cartones³⁶, y tal vez pueda ser una vía que explique la influencia tan directa que se observa en algunos modelos del Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat. De acuerdo con el estilo de las obras atribuidas a Luis del Castillo, no comparto la opinión de Casaseca: las figuras robustas del retablo salmantino no coinciden con el canon más alargado de Castillo, que además resuelve sus composiciones con un mayor dinamismo, siguiendo modelos rafaelescos a

-

³² Pereda, "Luis de Morales", p. 55.

³³ Hay que mencionar un lote de siete estampas en el mercado italiano (octubre de 2017), ya que una de ellas reproduce la figura del profeta Daniel de la Sixtina, que como se comentó es uno de los modelos que sigue el *Maestro de la Tabla de san Benito de Montserrat* en el banco del retablo de Garrovillas de Alconétar. (En web: https://www.qonnelli.it/uk/auction-0023-1/scultori-adamo-lotto-di-sette-bulini.asp; Consultada el 21 de septiembre de 2023). Sin embargo, en la estampa de Escultori no aprecio el nivel de detalle anatómico respecto del modelo de la Sixtina que sí alcanza en el San Juan de Garrovillas, como la representación exacta de las venas de su brazo izquierdo.

³⁴ Ver nota 6.

³⁵ Sobre la influencia de Miguel Ángel y Rafael en España: Ana Ávila, "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados", en *Rafael en España*, dir. Manuela Mena, (Madrid: Museo del Prado, 1985), pp. 43-53; Pedro Luis Echeverría-Goñi., "Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona través del grabado y de la copia", Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 1, (2006), pp. 167-188. Sobre Juan de Soreda y el uso de la estampa en su obra: Ana Ávila Padrón, "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra", Goya, 153, (1979), pp. 136-145; Ana Ávila Padrón, "Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas", *Archivo Español de Arte,* 208, (1979), pp. 405-424; Ana Ávila Padrón, "Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 67, (1981), pp. 81-93. ³⁶ "Se cuenta con un importante dato a la hora de establecer el origen de la formación pictórica de Luis del Castillo, ya que en 1537 otorga poder a un zapatero de El Burgo de Osma para que en su nombre recoja los útiles del taller del pintor Juan de Soreda. Lo más probable es que Luis del Castillo realizara su aprendizaje dentro del taller de Soreda, y por tal motivo éste le dejó en herencia sus instrumentos de trabajo, que incluían los "papeles y cartones, yesos e debuxos e rregistros del dibuxo y medallas e todos otros e qualesquier aparejos". Irune Fiz Fuertes, "Luis del Castillo", en Biografía Real Academia de la Historia, (En web: https://dbe.rah.es/biografias/40554/luis-del-castillo; consultada: 6 de enero de 2024). Sobre esta relación de Soreda y Castillo: Irune Fiz Fuertes, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580).* Un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2023), p. 177.



Fig. 12. Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat? (atrib.). Detalle de la *Epifanía*. Retablo de la iglesia de San Pedro. Garrovillas del Alconétar (Cáceres). © Foto del autor.

través de la estampa³⁷. Precisamente, esta mayor influencia de la obra de Rafel en Luis del Castillo, frente a los de Miguel Ángel, puede plantear dudas sobre esta teoría³⁸. Y aunque tampoco he visto en el estilo tan personal del Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat rasgos que permitan vincularlo claramente con algunas de las pinturas de la escuela zamorana, sí advierto ciertas concurrencias que pueden entenderse más allá de la simple coincidencia entre autores que comparten marco cronológico o fuentes compositivas. Estos rasgos comunes pueden apreciarse en varias escenas del retablo de la capilla de Talavera. En primer lugar, la *Oración en el huerto* (Fig. 4) puede cotejarse con tablas del mismo tema del ámbito toresano como la atribuida por Irune Fiz al pintor Martín de Carvajal del antiguo retablo mayor de San Esteban de Toro³⁹. Aparte de una composición similar, en la que se pueden observar también relación con la pintura toledana que es habitual en pintores de la escuela toresana⁴⁰, los rasgos en el perfil de Cristo, con la frente despejada y la barba apuntada, o la rigidez de los paños en la túnica, que cae con peso, son cuestiones para tener en cuenta. De la misma manera, la figura de san Pedro, acostado en la zona inferior derecha de la escena, presenta una tipología humana en el rostro con ciertas concomitancias,

_

³⁷ Sobre la pintura zamorana en general: Irune Fiz Fuertes, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, (Benavente: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003). Para la figura concreta de Luis del Castillo: Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, pp. 174-199.

³⁸ Irune Fiz también localiza alguna de las fuentes utilizadas por Luis del Castillo. Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 177.

³⁹ Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 96, fig. 72.

⁴⁰ Se puede comparar, por ejemplo, con la tabla de Juan Correa de Vivar con mismo asunto del Museo del Prado (n.º inv. P00688), hacia 1533-1535. Ya Isabel Mateo vio la influencia de la escuela de Toledo en las pinturas publicadas a nombre de Benito Sánchez Galindo, como se recoge en la nota 8 en estas páginas.

dentro de ese estilo tan personal que, insisto, mantiene siempre el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat. La segunda tabla para comparar, en este caso en cuanto a la composición, sería la *Lamentación*. Ya se comentó que tomaba el modelo de una estampa de Cornelis Cort, que sigue a su vez un dibujo de Giulio Clovio⁴¹. Pues bien, este mismo modelo es el que se sigue en una tabla con el tema del *Llanto sobre Cristo muerto*, en la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro, atribuida precisamente a Luis del Castillo⁴². También parecen inspirarse en la misma fuente gráfica a la hora de abordar el tema de *Cristo camino del Calvario*: en este caso, la ya comentada referencia a *El Pasmo de Sicilia* de Rafael en la pintura del retablo de la capilla de Talavera se puede aplicar a la tabla con el mismo asunto atribuida a Luis del Castillo en la capilla Aguilar-Sedano, en la parroquia de santo Tomás Canturiense de Toro⁴³.

En definitiva, aunque no se pueda hablar de un magisterio o formación directos con alguno de los principales pintores toresanos en el Maestro de la tabla de san Benito de Montserrat, sí puede haber tenido contactos en algún momento de su actividad artística que expliquen ciertas similitudes en cuanto a estilo y diseño de composiciones, así como una relación con estampas que expliquen la dependencia miguelangelesca advertida tanto en el retablo de la capilla de Talavera como en el de la iglesia de San Pedro de Garrovillas de Alconétar. Hay que añadir que esta sugestión de la pintura zamorana en un pintor que se mueve por la zona de Salamanca no sería extraña cuando tenemos en cuenta que el ámbito de influencia de la escuela toresana llega también a la provincia salmantina. De hecho, podemos encontrar autores de la escuela zamorana trabajando en la actual provincia de Salamanca, tal y como ya ha planteado Irune Fiz⁴⁴.

Aportamos por tanto nuevas obras al catálogo de un pintor cuya verdadera identidad tal vez debamos buscarla entre la nómina de pintores relacionados con Luis de Morales, descartando ya el nombre de Benito Sánchez Galindo. Un pintor que, dentro de las distintas influencias o formación que pudo recibir, mantuvo su actividad en los años centrales del siglo XVI con un estilo de gran personalidad, moviéndose en el ámbito geográfico de Salamanca y

4

⁴¹ Ver nota 22.

⁴² Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, p. 195, fig. 153.

⁴³ Fiz Fuertes, *Pintura y pintores*, pp. 192 y 193, fig. 147.

⁴⁴ En su artículo citado sobre la pintura salmantina, pone en relación una serie de pinturas conservadas en Salamanca, Museo catedralicio y convento de Santa Isabel, con otras localizadas en la provincia de Zamora. "En este sentido, queremos dar a conocer una serie de obras situadas en Salamanca o bajo el ámbito de influencia salmantino que fueron realizadas por un maestro y su taller con unas características formales bien definidas. A veces se le ha confundido con la escuela del "Maestro de Astorga" o se ha percibido la influencia de la pintura toledana del primer tercio del siglo XVI, es decir, la proveniente de la obra de Juan de Borgoña y su entorno (...) La obra más importante de este artista no se halla en Salamanca, sino en la provincia de Zamora, en la localidad de Fuentelapeña. Al ser una zona situada al sur, en la frontera con el territorio de Salamanca, siempre sufrió en mayor medida la influencia de ésta, por lo que es natural que las manifestaciones artísticas que encontremos deban más a los artífices salmantinos que a los zamoranos. La autoría de un artista establecido en Salamanca se confirma al observar que el resto de las obras pertenecientes al mismo pintor, de las que luego se hablará, se hayan localizado en dicha provincia". Fiz Fuertes., "Aportaciones a la pintura salmantina", pp. 92 y 93. Además, estableció una relación de las últimas obras de un pintor de escuela de Toro como Lorenzo de Ávila con Luis de Morales. Fiz Fuertes, Pintura y pintores, p. 128. También se refiere a esta influencia de Morales en una obra concreta, como es el retablo del canónigo Gregorio Macías en la parroquia de Santa María de la Horta de Zamora. Fiz Fuertes, Pintura y pintores, p. 136.

Extremadura. Quedarían todavía cuestiones abiertas a resolver, la más importante la identificación con un nombre concreto, pero también dilucidar una posible relación con pintores de la escuela de Zamora como Luis de Castillo. En este sentido, siempre es interesante observar la ósmosis que se produce en las escuelas que conforman la pintura renacentista española, y que refleja la importancia de tener en cuenta el ámbito jurisdiccional y territorial de los comitentes, como por ejemplo una diócesis o una orden religiosa o militar, a la hora de entender la movilidad de los artistas, más allá de taxonomías por escuelas geográficas basadas en divisiones territoriales políticas actuales con las que se ha sistematizado la labor de los pintores, en este caso del siglo XVI.

Bibliografía:

Ávila, Buendía, Vera, García y Sureda 1998: Ana Ávila, José Rogelio Buendía, Luis Cervera, María Concepción García y Joan Sureda, *El siglo del Renacimiento*, (Madrid: Akal, 1998).

Casaseca Casaseca 1993: Antonio Casaseca Casaseca, Las catedrales de Salamanca, (León: Edilesa, 1993).

Fiz Fuertes 2003: Irune Fiz Fuertes, Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León, (Benavente: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2003).

Fiz Fuertes 2010: Irune Fiz Fuertes, "Aportaciones a la pintura salmantina de la primera mitad del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 76, (2010), pp. 91-102.

Fiz Fuertes 2023: Irune Fiz Fuertes, *Pintura y pintores en Zamora (1525-1580). Un estudio del caso sobre la asimilación del Renacimiento en el noroeste Castellano-Leonés y su irradiación*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2023).

Garriga Riera 2001: Joaquim Garriga Riera, "Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya", *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 21, (2001), pp. 69-130.

Gómez Moreno 2003: Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, (Salamanca: Caja Duero, 2003).

Madrid, Bilbao, Barcelona 2015: *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid– Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015).

Martín Nieto 2002: Dionisio Ángel Martín Nieto, "Luis de Morales y Lucas Mitata en el Sacro Convento de la Orden de Alcántara. Nuevas aportaciones documentales", Revista de Estudios Extremeños, 58, 1, (2002), p. 31-91.

Mateo Gómez 2003: Isabel Mateo Gómez, "Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la Magdalena de Lille (Francia)", *Archivo Español de Arte*, 303, 76, (2003), pp. 301-310.

Mélida 1924: José Ramón Mélida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres. (1914-1916).* (Madrid: Ministerio de Instrucción pública, 1924).

Pereda Espeso 2015: Felipe Pereda Espeso, "Luis de Morales, pintor divino" en *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid-Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015), pp. 45-57.

Rodríguez de Ceballos 1978: Alfonso G. Rodríguez de Ceballos, *Las catedrales de Salamanca*, (León: Everest, 1978).

Rodriguez Moñino 1955: Antonio Rodríguez Moñino, "Los Pintores badajoceños del siglo XVI", *Revista de Estudios Extremeños,* (1955), pp. 119-272.

Ruiz Gómez 2015: Leticia Ruiz Gómez, "Luis de Morales: divino y humano", en *El divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid-Bilbao-Barcelona: Museo Nacional del Prado-Museo de Bellas Artes-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015), pp. 17-43.

Solís Rodríguez 1977: Carmelo Solís Rodríguez, "Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales", *Revista de Estudios Extremeños*, 33, 3, (1977), pp. 571-652.

Solís Rodríguez 1999: Carmelo Solís Rodríguez, *Luis de Morales*, (Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999).

Recibido: 30/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

La venta de pinturas de Jean de Croÿ, II conde de Solre, a Felipe IV en 1638 para la decoración del Real Alcázar de Madrid*

The Sale of Paintings by Jean de Croÿ, II Count of Solre, to Philip IV in 1638 for the Decoration of the Royal Alcazar of Madrid

Mercedes Simal López¹

Universidad de Jaén

Resumen: Tras la muerte de Jean de Croÿ, II conde de Solre, en 1638, su colección de pinturas fue vendida en pública almoneda. De ellas, veintiocho pasaron a la colección real, pero hasta ahora no estaba claro si habían sido una adquisición o un regalo, y a qué real sitio se habían destinado. Gracias a nueva documentación podemos precisar cómo las pinturas fueron una compra, abonada en 1645, y que pasaron a formar parte de la decoración de las bóvedas y cuarto bajo en el Real Alcázar de Madrid.

Palabras clave: Jean de Croÿ; II conde de Solre; Felipe IV; Real Alcázar de Madrid; Juan van der Hamen.

Abstract: After the death of Jean de Croÿ, 2nd Count of Solre, in 1638, his collection of paintings was sold at a public auction. Of them, twenty-eight went to the royal collection, but until now it was not clear whether they had been an acquisition or a gift, and to what royal place they had been destined. Thanks to new documentation we can specify how the paintings were a purchase, paid in 1645, and that they became part of the decoration of the vaults and ground floor of the Real Alcázar of Madrid.

Keywords: Jean de Croÿ; 2nd count of Solre; Philip IV; Royal Alcázar of Madrid; Juan van der Hamen.

https://orcid.org/0000-0002-64288-8373

^{© 2024} Philostrato. Revista de Historia y Arte



s un honor participar en el homenaje a Matías Díaz Padrón, gran investigador de la pintura flamenca cuyos estudios sobre Rubens, Van Dyck o Teniers son de absoluta referencia. Asimismo, sus trabajos han permitido avanzar en el estudio del coleccionismo

de pintura en la Edad Moderna, localizando en colecciones particulares importantes pinturas que formaron parte de las colecciones reales y que, en algunos casos, lograron volver a su ubicación original, como sucedió con el *Martirio de san Sebastián* de Van Dyck, que desde 2009 vuelve a colgar en los muros del real Monasterio de san Lorenzo de El Escorial².

Mi participación en este homenaje consiste en una modesta contribución sobre la procedencia de 28 pinturas flamencas que ingresaron en la colección real durante el reinado de Felipe IV, adquiridas a los herederos de Jean de Croÿ, II conde de Solre, y que pasaron a formar parte de la decoración de las estancias del cuarto bajo de verano del rey del Real Alcázar de Madrid, tema que Díaz Padrón trató con detalle³. Si bien la historiografía las ha considerado tradicionalmente un regalo al monarca, que se repartió entre el Real Alcázar y el palacio del Buen Retiro, gracias a nuevos documentos conservados en el Archivo General de Simancas podemos precisar que fueron una compra realizada en 1638, destinada exclusivamente a la decoración de las bóvedas y cuarto bajo del Alcázar, abonada en 1645.

1. Jean de Croÿ, II conde de Solre, coleccionista y botánico

El 9 de mayo de 1638 falleció en Madrid Jean de Croÿ, II conde de Solre, barón de Molenbaix y de Beaufourt (1588-1638). Caballero de la Orden del Toisón de oro desde 1614, a lo largo de su vida desempeñó los cargos de capitán de la compañía de Archeros de Corps, embajador extraordinario, gentilhombre de la Cámara del Rey y miembro del Consejo Supremo de Flandes⁴.

Durante su juventud fue gentilhombre de cámara del archiduque Alberto y capitán de infantería de Bruselas, y en 1624 se trasladó a Madrid para suceder a su tío en el cargo de capitán de la compañía de Archeros de Corps, siendo definido en esa fecha como uno de los más celosos y fieles vasallos que tiene el rey⁵. Desde su llegada a España formó parte del Consejo de Estado y el 17 de junio de ese año fue nombrado gentilhombre honorario de la cámara del rey. En 1628, el conde-duque de Olivares le incluyó en el Consejo de Flandes,

² Matías Díaz Padrón, "Van Dyck: El Martirio de San Sebastián de El Escorial localizado en la galería Hall & Knight de Nueva York", Goya: Revista de arte, 316-317, (2007), pp. 45-50.

³ Matías Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens y los cuartos bajos de verano del Alcázar de Madrid*, (Madrid: El Viso, 2009).

^{*} Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D+I Comunicación política, gestión de la información y memoria de los conflictos en la Monarquía Hispánica (1548-1725) (POLEMHIS) – ref. PID2020-112765GB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e innovación y Fondos FEDER, dirigido por Bernardo García García (Universidad Complutense de Madrid).

⁴ Sobre su biografía, Alicia Esteban Estríngana, "Croÿ, Jean de. Conde de Solre (II)", en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, (En web: https://dbe.rah.es/biografias/58049/jean-de-croy; consultada: 28 de julio de 2023) (con bibliografía precedente).

⁵ Archivo de los duques de Alba (en adelante ADA), caja 114, doc. 55.



Fig. 1. Juan van der Hamen y León, *Jean de Croÿ*, *II conde de Solre*, 1626. Colección particular. © Fotografía: Dominio público

y a partir de entonces desempeñó importantes misiones diplomáticas en Francia, Polonia, Alemania y los Países Bajos⁶.

Gran aficionado a la botánica, el conde poseía en Madrid, además de un hermoso jardín en su residencia de la calle Alcalá⁷, una huerta en la ribera de Manzanares famosa por las especies exóticas de flores y frutas que allí se cultivaban, y por el delicioso pabellón destinado al ocio, que estaba ricamente alhajado con pinturas y un servicio de mesa de plata⁸.

6

⁶ Alicia Esteban Estríngana, "Afición, entendimiento y celo al servicio de Su Majestad. El Conde de Solre, Jean de Croÿ, y la unión hispano-flamenca en el reinado de Felipe IV", en *Agentes e identidades en movimiento: España y los Países Bajos, siglos XVI-XVIII*, coord. Raymond Fagel; ed. Lit. René Vermeir y Maurits Ebben, (Silex: Madrid, 2011), pp. 195-230; Miguel Conde Pazos, "Relaciones entre los Habsburgo y los Vasa de Polonia. La embajada a Varsovia del conde de Solre y Alonso Vázquez y la firma del Tratado Familiar (1635-1660)", en *Tiempo de cambios: guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, coord. Porfirio Sanz Camañes, (Madrid: Actas, 2012), pp. 283-310.

⁷ Sobre este jardín y la reconstrucción virtual del mismo: Sergio Román Aliste y Victoria Soto Caba, "El jardín urbano del II conde de Solre. Propuesta de reconstrucción deductiva a partir de fuentes gráficas y pictóricas", en *Jardinería histórica y metáfora virtual, digitalizando vistas, estampas y planos (siglos XVII y XVIII)*, eds. Sergio Román Aliste, Cristóbal Marín Tovar y Victoria Soto Caba, (Madrid: Dykinson, 2023), pp. 27-68.

⁸ La Huerta de Sora, como se la conocía en la época, pasó posteriormente a ser propiedad del marqués de Heliche, y en la actualidad su solar está ocupado por el palacio de La Moncloa. Sobre sus jardines, Felix Scheffler y Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca, "The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid

Respecto a su faceta de coleccionista de obras de arte, sabemos que era uno de los nobles cercanos al monarca con una decidida predilección por la pintura flamenca -junto con el marqués de Leganés, el príncipe de Aremberg o el duque de Aerschott-, además de uno de los principales protectores de Juan van der Hamen en la corte, como demuestra el espléndido retrato que artista le hizo en 1626⁹ (Fig. 1).

Durante las distintas embajadas que desempeñó, Solre adquirió numerosas obras de arte, como prueban las sucesivas cédulas de paso que le fueron concedidas a lo largo de su carrera para hacer llegar su equipaje a Madrid libre de derechos, tras el regreso de sus misiones diplomáticas.

En noviembre 1629, varias licencias para introducir, exento de pago, su equipaje a su regreso de Polonia nos informan de que trajo consigo, además de caballos, coches, ropa blanca, valiosa indumentaria, pasamanería, botones, etc., una tapicería de ocho paños, "quatro relojes, con sus adrezos [sic] y otras curiosidades y cosillas obra de Alemania", así como "unos esmaltes y demás adrezos para escritorios", un crucifijo de marfil, "quatro pinturas", "diferentes figuras de bronce y dos globos" y otras cosas¹⁰.

Al año siguiente, entre finales de junio y comienzos de julio de 1630, regresó de Polonia con otros trece paños de tapicería, 21 lienzos de pintura, "diferentes figuras de bronce", dos globos, numerosos tejidos ricos y dos envoltorios con libros para la marquesa de Leganés¹¹.

En octubre de 1637, cuando Jean de Croÿ regresó por última vez a España suspendiendo sus tareas como embajador en Polonia por encontrarse enfermo, portaba en su equipaje -libre de derechos, como atestigua otra cédula de paso que describe con detalle su contenido- distintas joyas y tejidos ricos, además de dos docenas de abanicos de Nápoles, un reloj grande, algunas "cosas curiosas de ambar de Polonia guarnecidas y quatro cabezas de bronce grande"¹².

Pocos meses después Solre falleció en Madrid, en su palacio de la calle Alcalá, el 9 de mayo de 1638¹³, y dejó un testamento generoso a sus hijos y

_

and the "Offering to Flora" by Juan van der Hamen", *Garden History* 33-1, (2005), pp. 135-145; Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca y Felix Scheffler, "Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coord. Miguel Cabañas, (Madrid: CSIC, 2005), pp. 361-376.

⁹ Sobre la figura del II conde de Solre como coleccionista: Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999), pp. 175-178; José Juan Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Noblemen", en *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, ed. Hans Vlieghe y Katliine Van der stighelen, (Turnout: Brepols, 2005), pp. 17-36; William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005), pp. 169-182.

¹⁰ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Consejos, libro 636, fols. 47v-48; AHN, Consejos, leg. 13.195, exp. 127.

¹¹ AHN, Consejos, libro 636, fol. 103 r y v, e *Idem*, leg. 13.195, exp. 61.

¹² AHN, Consejos, libro 636, fols. 460r y v.

¹³ "Antes de ayer murió el duque de Sora, flamenco y capitan de la guardia borgoñona, oficio de los primeros que S. M. da, por ser estos de las cuchilladas inmediatos a la persona real". Carta de Sebastián González dirigida al P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús en Sevilla, Madrid, 10 mayo 1638, Real Academia de la Historia, Jesuitas, Tomo 119, fol. 435-436, publicada en *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648. Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1862*), Tomo XIV, p. 407.

a su servidumbre¹⁴.

Tras el óbito, su colección de pintura, formada por 150 piezas, en su mayoría de contenido profano -obra de Rubens, Paul de Vos, Frans Snyders, Anton Van Dyck, Theodoor Rombouts o Juan van der Hamen, entre otros- si bien también contaba con algunos retratos¹⁵, fue inventariada y tasada el 19 de mayo de 1638 por Félix Castello y Felipe Diricksen, ambos miembros también de la guardia de archeros, con el objetivo de venderla en pública almoneda, debido a la delicada situación económica en la que dejó a su hijo, "por los gastos ymmensos que havia hech p[ar]ª hirse en cinco embajadas a Polonia y Alem[ani]ª, y en otros servicios q ha hecho a V[uestra]. M[a]q[esta]d"¹⁶.

2. La compra de obras de arte de la colección de Jean de Croÿ con destino a la colección real

El II conde de Solre era un cortesano bien conocido por Felipe IV. Los jardines de su residencia fueron frecuentados por la familia real -tal como atestiguan los embajadores florentinos, que recogieron la visita que la reina y el príncipe hicieron el 5 de mayo de 1635 a Jean de Croÿ, durante la que disfrutaron de su jardín, en el que había plantas traídas de Flandes¹⁷-, y debido a sus conocimientos de botánica, sabemos que hizo traer de Génova 6.300 plantas de diversos géneros para los plantíos del Retiro¹⁸.

En vida de Solre, el rey compró algunas obras de su colección. Tenemos noticia de que en 1634 el conde de Castrillo, dentro de la primera campaña de adquisiciones que realizó para adornar el palacio del Buen Retiro tras su inauguración, adquirió al conde dos bufetes de jaspe con escritorios de esmalte a imitación de lapislázuli y de ébano y fíbulas de bronce dorado y los pies de lo mismo¹⁹.

Tras la muerte de Solre en 1638, Felipe IV se interesó por algunas de sus pinturas, de gran calidad y que adquirieron elevados precios: una de carácter religioso, 16 paisajes, una pareja de escenas de caza y nueve pinturas de género y bodegones. De qué modo ingresaron en la colección real y cuál fue su destino es una cuestión que hasta ahora no estaba resuelta. Según William B. Jordan, en la almoneda de Solre Felipe IV ejerció derecho de tanteo sobre 28 pinturas atribuidas a Brueghel, Rubens, Snyders, Paul de Vos y van der Hamen que pasaron a engrosar la colección del recién creado palacio del Buen

¹⁸ AGS, Tribunal Mayor de Cuentas, 4ª época, leg. 3.764.

¹⁴ Carta del comendador Sorano a B. Cioli, Madrid 21 de junio de 1637. Archivio di Stato de Florencia (en adelante, ASF), Mediceo del Principato (a partir de ahora, MP), filza 4.963, fol. 916.

¹⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 5.328, transcrito en Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, (Los Ángeles: Getty Publications, 1997), vol. 1, doc. 24, pp. 322-325. El inventario recoge la tasación de las pinturas compradas por el rey, y la descripción que se hace de ellas es idéntica que la que aparece en la tasación que reproducimos en el apéndice documental. ¹⁶ Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Consejo y Juntas de Hacienda, leg. 824. Véase anexo documental, anexo 1.

¹⁷ ASF, MP, f. 4.960, fol. 888.

¹⁹ Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro, 30 de noviembre de 1634. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contaduría, leg. 70, núm. 8.



Fig. 2. Juan van der Hamen y León, *Bodegón con florero y cachorro*, ca. 1625. Madrid, Museo Nacional del Prado (n.º inv. P004158). © Foto: Museo Nacional del Prado

Retiro, y algunas de las cuales, como los *Bodegones con perro* de Van der Hamen (Figs. 2 y 3), fueron llevadas al Real Alcázar de Madrid, en donde figuraban en el inventario 1666, de en habitación en la que el rev cenaba²⁰. Asimismo, Peter Cherry propuso, muy acertadamente, que todas ellas se destinaron seguramente a la decoración del Alcázar, pero no tenía muy claro si fueron compradas por Felipe IV, o le fueron regaladas²¹.

Gracias a un documento que hemos localizado en el Archivo General de Simancas, podemos afirmar con seguridad que Felipe IV dio orden de comprar en la almoneda de Solre "para el uso y servicio suio" las pinturas que parecieron a propósito, que se llevaron a la residencia oficial del monarca, "sirviendo en las bobedas y quarto baxo del Alcaçar" de Madrid. El 8 de junio de 1638 el guardajoyas de Felipe IV, don Gerónimo de Villafuerte Zapata, recibió las obras compradas para el servicio del rey en la almoneda de Jean de Croÿ, II conde de Solre, si bien el pago de las mismas no se hizo efectivo a los herederos hasta años más tarde. El 13 de octubre de 1641 año, el nuevo duque de Solre remitió a la Junta de la anata memorial media un solicitando que se le descontase del pago de dicha tasa el importe

²⁰ Jordan, *Juan van der Hamen y León*, p. 175.

²¹ Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 194, nota 147.

que aún le debía la Corona por las pinturas de su padre que Felipe IV había adquirido tres años atrás cuyo valor ascendía a 38.980 concediéndosele realespetición el 22 de octubre de 1641²². No obstante, no fue hasta varios años después cuando, entre las cuentas de la jornada de Aragón de 1645-1646, hemos localizado una orden de pago de 31.520 reales que, por cédula de S. M. fechada el 27 de octubre de 1645, se debía pagar a los herederos del conde de Solre el importe de las 28 obras -entre pinturas y láminas- que Felipe IV adquirió en la almoneda del noble²³.

A lo largo de su reinado, Felipe desaprovecho IV no oportunidad de adquirir pinturas de calidad de artistas flamencos y holandeses, cuya presencia en colecciones españoles empezó a ser notable a partir de comienzos de la década de 1630, en especial en las residencias de miembros de la nobleza como el marqués de Leganés o el propio Solre, que desempeñaron misiones diplomáticas en el norte de Europa²⁴.

Entre las 28 obras elegidas por el rey de la almoneda de Solre, de las que solo 19 estaban enmarcadas con molduras negras



Fig. 3. Juan van der Hamen y León, *Bodegón con florero* y perro, ca. 1625. Madrid, Museo Nacional del Prado (n.º inv. P006413). © Foto: Museo Nacional del Prado.

_

²² AGS, Consejo y Juntas de Hacienda, leg. 824, sin foliar. Véase anexo documental, anexo 1.

²³ Archivo General de Palacio, (en adelante, AGP), Administración General, leg. 6.734. Cuentas de la jornada de Aragón por Valencia (1645) y por Pamplona (1645), pliego 11.

jornada de Aragón por Valencia (1645) y por Pampiona (1645), pliego 11.

²⁴ José Juan Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes,* tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2008), p. 722; Abigail D. Newman, *Painting Flanders Abroad Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*, (Leiden-Boston: Brill, 2022), p. 126.

– 16 de ellas de ébano²⁵- destacan, además de la pareja de bodegones de Juan van der Hamen con vidrios, flores, dulces y perros²⁶, dos lienzos de Theodor Rombouts también conservados en el Museo Nacional del Prado que representan *El Sacamuelas* y unos *Jugadores de Naipes*²⁷.

Como ya hemos mencionado, la certificación emitida por Jerónimo de Villafuerte Zapata, guardajoyas de Felipe IV, el 8 de junio 1638, deja claro que todas ellas fueron compradas "para servicio de Su Mg" y "quedaron sirviendo en las bobedas y quarto baxo" del Real Alcazar de Madrid²⁸.

Fue precisamente a esta zona reservada del Alcázar, remodelada a comienzos de la década de 1620 para que la familia real pudiera residir en ella durante el verano con comodidad, donde las pinturas de Solre se colgaron junto a otras muchas pinturas flamencas²⁹: desde *La Adoración de los Magos* de Rubens (retocada por el maestro durante su estancia en Madrid entre 1628 y 1629), a las enviadas por Isabel Clara Eugenia, gobernadora de Flandes, que decoraban el cuarto de la reina³⁰, o distintas obras encargadas *ex profeso*³¹, como las 18 de animales y caza realizadas en 1639 por Rubens y su taller para el rey, que el flamenco realizó "con todo su cuidado"³².

-

²⁵ William B. Jordan atribuía este hecho a que algunas pinturas estaban sin enmarcar debido a que formaban parte de la decoración de una habitación que conducía a la "galería mayor" de la residencia de Solre, y que se instalaron flanqueando la puerta de entrada "a lo largo de la puerta". No obstante, Cherry ha sugerido que dichas pinturas tal vez se hubieran instalado sobre las puertas, de modo que cuando éstas se cerrasen, generasen un efecto ilusionista, al convertirse los lienzos en una prolongación de dicha estancia. Jordan, *Juan van der Hamen y León*, p. 175.

²⁶ Anexo documental, anexo 1, asiento 11. Actualmente conservadas en el Museo Nacional del Prado (n.ºs inv. P004158 y P006413).

 $^{^{27}}$ Anexo documental, anexo 1, asientos 12 y 13. Actualmente conservadas en el Museo Nacional del Prado (n. 05 inv. P001635 y P001636).

²⁸ AGS, Consejo y Juntas de Hacienda, leg. 824, sin foliar.

²⁹ Sobre la evolución decorativa de las estancias que componían esta zona del Alcázar y las obras que las alhajaban, además de la bibliografía ya citada: Mary Crawford Volk, "Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments", *The Burlington Magazine*, 942 (1981), pp. 513-529; José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, (Madrid, COAM, 1992), pp. 155-157; Fernando Checa Cremades, "El apartamento bajo de verano y las bóvedas de Tiziano", en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, (Madrid, Nerea, 1994), pp. 405-407; Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: CSIC-Polifemo, 2015), pp. 122-150.

³⁰ Sobre este tema, Ana Diéguez Rodríguez, "Los pintores flamencos durante el reinado de Felipe IV", en La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica, vol. 4, (Arte, coleccionismo y sitios reales, coord. Mercedes Simal López, (Madrid, Polifemo, 2017), en especial pp. 2734-2746.
³¹ Cherry, Arte y naturaleza, p. 170.

³² Max Rooses y Charles Ruelens (eds.), *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, (Amberes: J. E. Buschmann, 1909), vol. VI, p. 238. Sobre este tema: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo de pintura flamenca del siglo XVII*, (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1995), vol. I, p. 27.

Anexo documental:

Anexo 1

"Yo Sebastian Hernandez de Noboa [e]s[criba]no del Rey n[uest]ro s[eño]r p[ublic]o desta villa de M[adri]o certifico y doy fe que ante mi en ella a diez y nuebe de mayo del año pasado de mil seis[cient]os y treinta y ocho por Felix Castelo y Phelipe Diricse [sic] pintores se hiço tasacion de las pinturas que quedaron en esa corte por muerte del s[eño]^r don Ju^a de Croy conde de Solre cap[ita]ⁿ que fue de la noble guarda de Corps de su mag[esta]^d y esta anotado a la margen de la dha tasaçion las pinturas de que su magd tubo qu[a]ndo se llevasen a su Real palaçio la qual esta con los deemas papeles del inventario y almoneda q[ue] de los bienes del d[ic]ho conde se hiço por ante mi en el off[ici]º de Fran[cis]^{co} Sierra [e]s[criba]^{no} del numero desta d[ic]ha villa a que me refiero y por que en el [...] lo certifico asi y el preçio de las d[ic]has pinturas de que su mag[esta]d gusto a la letra sacando consta y parece por escrita de guerra que de todos los dhos bienes y pinturas y proçedido de la dha almoneda d Carlos Boniers varon de Auchi residente en esta corte en virtud del poder del s[eño]^r d Phelipe Manuel de Croy conde de Solre hijo y heredero del d[ic]ho conde difunto inserto en la d[ic]ha escrit[ur]a [...] ante mi en esta d[ic]ha v[ill]a a cinco de março del año pasa[d]o de mil seis[cient]os y treinta y nuebe tomo a Lorenço del Campo residente en ella a cuyo cargo fueron todos los bienes del d[ic]ho inventario tasacion y almoneda y en la d[ic]ha quenta que dio se descargo de las d[ic]has pinturas de que su mag[esta]d gusto por llevadas a Palacio para su real servicio de orden y consentim[ien]to del dho varon de Auchi como testam[enta]rio principal del d[ic]ho conde difunto las quales y el precio de su tasacion como de la dha quenta pareçe son las sig[uien]tes_

Pinturas q[ue] tiene mag[esta]^d

su

[1] Un quadro de un feston de frutas donde ay unos niños que tiene de ancho tres varas y quarta y de cayda dos varas y quarta poco mas, o menos sin moldura que esta tasado en tres mil y tresçientos reales_

3Q300 rs

[2] Otro quadro de la degollacion de Ju[a]ⁿ prolongado que tiene de ancho dos varas escasas y de cayda vara y terçia poco mas, o menos con una moldura negra en dos mill y doçientos reales tasado

2Q200

[3] Una conversacion de noche donde estan tañendo y jugando a los naypes en un quadro que tiene de ancho dos varas y media y de cayda vara y media poco mas, o menos tasado en mill y trescientos reales

1Q300

[4] Otro quadro de una despensa de caça donde esta un mico trastornando una çesta tiene de alto dos varas y quarta y de ancho vara y terçia sin moldura tasado en çien du[cad]^{os}

1Q100

[5] Seis payses echos en tabla que cada uno tiene de ancho una vara y de cayda dos terçias poco mas, o menos con sus molduras de evano cada uno a ciento y veinte reales

Q720

[6] Quatro paises de los seis echos en laminas que tienen cada uno de ancho vara menos sesma y de cayda dos terçias menos quatro dedos poco mas, o menos con sus molduras de evano cada uno a doçientos y cinq[uen]^{ta} reales

1Q

[7] Otros seis payses echos en lienço que tienen de ancho una vara menos ochava y de cayda tres quartas poco mas, o menos con sus molduras negras cada uno a çiento y cinq[uen]^{ta} reales

_Q900

[8] Un quadro de pescados de cayda, de tres varas y de ancho de quatro menos quarta poco mas, o menos sin moldura tasado en siete mill reales

7Q_

[9] Otro quadro del mismo tamaño del dicho de una despensa de bolateria donde esta un cisne en seis mil reales

6Q_

[10] Dos quadros de caças uno de jabalies y otro de benados con sus molduras negras que tienen de cayda tres varas y de ancho cinco varas poco mas, o menos cada uno a cinco mill $r^{\rm s}$

10Q_

[11] Dos quadros donde estan unos ramilleteros de flores de Flandes y unos vidros y dulces con unos perros tienen de cayda tres varas y de ancho vara y tercia poco mas o menos, cada uno a treinta du[cad]^{os}

_Q660

[12] Un quadro de un juego de naypes en conversaçion que tiene de ancho tres varas menos terçio y de cayda vara y quarta poco mas, o menos en dos mill y quatrocientos r[eale]^s

2Q400

[13] Otro quadro de un sacamuelas que tiene de ancho lo mismo que el dho de arriva y de cayda vara y media poco mas, o menos, en dos mill y quatroçientos reales

2Q400

Prosigue

Y en la dha escrit[ur]^a de guerra se diçe q[ue] de todas las dhas partidas de pinturas que asi tiene su mag[esta]^d dio reçivo en ocho de junio del dho año del seis[cient]^{os} y tr[eint]^a y ocho d[on] Ger[óni]^{mo} de Villafuerte Zapata guardajoyas del rey n[uest]^{ro} s[eño]^r_

38Q980

A la qual d[ic]ha escrit[ur]^a [...] me refiero y para que todo lo hiso dho hombre me lo pidio por la parte del d dhos don Phelipe Manuel conde Solre como hijo y heredero del dho conde difunto su padre para pedir lo que a su derecho convenga fecho consta dha v^a de M[adri]^d a veinte y dos dias de el mes de março de mil seis^{os} y quarenta y un años y en fee dello lo signe y firme [fdo] S[e]b[a]s[ti]^{an} Hernandez".

Archivo General de Simancas Consejo y Juntas de Hacienda leg. 824, sin foliar

Fuentes documentales:

Florencia, Archivio di Stato de Florencia (ASF)

Mediceo del Principato, filza 4.960. Correspondencia de la representación diplomática de los grandes duques de Toscana con la secretaría de los representantes diplomáticos y agentes de España, 1634-1635.

Mediceo del Principato, filza 4.963. Correspondencia de la representación diplomática de los grandes duques de Toscana con la secretaría de los representantes diplomáticos y agentes de España, 1637-1638.

Madrid, Archivo de los duques de Alba (ADA)

Caja 114, doc. 55. Carta de Juan de Ciriza, secretario del Consejo de Estado, a Felipe IV, Bruselas, 15 de marzo de 1624.

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Administración General, leg. 6.734. *Cuentas de la jornada de Aragón por Valencia y por Pamplona*, 1645, pliego 11.

Madrid; Archivo Histórico Nacional (AHN)

Consejos, libro 636. Libro de paso, 1629-1640.

Consejos, leg. 13.195, exp. 127. *Memoria de lo que trae el conde de Solre a su vuelta de Polonia*, 8 de noviembre de 1629.

Sevilla, Archivo General de Indias (AGI)

Contaduría, leg.70 núm. 8. *Cuentas de los gastos que realizó el conde de Castrillo para el adorno del Buen Retiro*, 30 de noviembre de 1634.

Simancas, Archivo General de Simancas (AGS)

Consejo y Juntas de Hacienda, leg. 824, sin foliar. *Memorial presentado a la Junta de la media anata por el conde de Solre, sobre el descuento que solicitaba por el importe de las pinturas que se tomaron de la almoneda de su padre para servicio del rey*, 1641. Incluye documentación relativa a la entrega de las pinturas y tasación de las mismas.

Tribunal Mayor de Cuentas, 4ª época, leg. 3.764. *Cuentas del tesorero del Buen Retiro*, Sebastián Vicente, 1634-1644.

Bibliografía:

Barbeito 1992: José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, (Madrid: COAM, 1992).

Burke y Cherry 1997: Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid*, 1601-1755, (Los Ángeles: Getty Publications, 1997), 2 vols.

Cartas de algunos 1862: Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648. Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1862), Tomo XIV.

Checa Cremades 1994: Fernando Checa Cremades, "El apartamento bajo de verano y las bóvedas de Tiziano", en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, (Madrid: Nerea, 1994), pp. 405-407.

Cherry 1999: Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999).

Conde Pazos 2012: Miguel Conde Pazos, "Relaciones entre los Habsburgo y los Vasa de Polonia. La embajada a Varsovia del conde de Solre y Alonso Vázquez y la firma del Tratado Familiar (1635-1660)", en *Tiempo de cambios: guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, coord. Porfirio Sanz Camañes, (Actas: Madrid, 2012), pp. 283-310.

Crawford Volk 1981: Mary Crawford Volk, "Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments", *The Burlington Magazine*, 942 (1981), pp. 513-529.

Díaz Padrón 1995: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo de pintura flamenca del siglo XVII*, (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1995), 3 vols.

Díaz Padrón 2007: Matías Díaz Padrón, "Van Dyck: El Martirio de San Sebastián de El Escorial localizado en la galería Hall & Knight de Nueva York", *Goya: Revista de arte*, 316-317, (2007), pp. 45-50.

Díaz Padrón 2009: Matías Díaz Padrón, El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens y los cuartos bajos de verano del Alcázar de Madrid, (Madrid: El Viso, 2009)

Diéguez Rodríguez 2017: Ana Diéguez Rodríguez, "Los pintores flamencos durante el reinado de Felipe IV", en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica,* vol. 4, (Arte, coleccionismo y sitios reales), coord. Mercedes Simal López, (Madrid: Polifemo, 2017), pp. 2731-2790.

Estéban Estríngana 2009: Alicia Esteban Estríngana, "Croÿ, Jean de. Conde de Solre (II)", en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*,

(En web: https://dbe.rah.es/biografias/58049/jean-de-croy consultada: 28 de julio de 2023) (con bibliografía precedente).

Estéban Estríngana 2011: Alicia Esteban Estríngana, "Afición, entendimiento y celo al servicio de Su Majestad. El Conde de Solre, Jean de Croÿ, y la unión hispano-flamenca en el reinado de Felipe IV", en *Agentes e identidades en movimiento: España y los Países Bajos, siglos XVI-XVIII*, coord. Raymond Fagel; ed. Lit. René Vermeir y Maurits Ebben, (Silex: Madrid, 2011), pp. 195-230.

Jordan 2005: William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005).

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: CSIC-Polifemo, 2015).

Newman 2022: Abigail D. Newman, *Painting Flanders Abroad Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*, (Leiden-Boston: Brill, 2022).

Pérez Preciado 2005: José Juan Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Noblemen", *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, ed. Hans Vlieghe y Katliine Van der stighelen, (Turnout: Brepols, 2005), pp. 17-36.

Pérez Preciado 2008: José Juan Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral, Universidad Complutense. (Madrid, 2008).

Ramón-Laca y Scheffler 2005: Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca y Felix Scheffler, "Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores", en coord. Miguel Cabañas, *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, (Madrid: CSIC, 2005), pp. 361-376.

Román Aliste y Soto Caba 2023: Sergio Román Aliste y Victoria Soto Caba, "El jardín urbano del II conde de Solre. Propuesta de reconstrucción deductiva a partir de fuentes gráficas y pictóricas", en *Jardinería histórica y metáfora virtual, digitalizando vistas, estampas y planos (siglos XVII y XVIII)*, eds. Sergio Román Aliste, Cristóbal Marín Tovar y Victoria Soto Caba, (Madrid: Dykinson, 2023), pp. 27-68.

Rooses y Ruelens 1909: Max Rooses y Charles Ruelens (eds.), Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres, (Amberes: J. E. Buschmann, 1909), vol. VI.

Scheffler y Ramón-Laca 2002: Felix Scheffler y Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca, "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.

Recibido: 03/07/2023

Aceptado: 07/11/2023

Una guirnalda devocional de Jan Philip van Thielen y Erasmus II Quellinus en la colección de la Universidad de Navarra

A Devotional Garland by Jan Philip van Thielen and Erasmus II Quellinus in the Collection of the University of Navarra

José Javier Azanza López¹ Manuel Vilches Morales²

Universidad de Navarra

Resumen: La colección de pintura de la Universidad de Navarra (Pamplona) conserva una guirnalda devocional firmada en 1655 por el pintor flamenco Jan Philip van Thielen, en colaboración con Erasmus II Quellinus. Este trabajo analiza las circunstancias de su ingreso en la colección universitaria, siguiendo la pista al lienzo desde Bruselas hasta Pamplona, así como sus características formales e iconográficas que se ajustan a las propias del género y pueden ponerse en relación con obras coetáneas de otros artistas como Daniel Seghers y Simon de Vos.

Palabras clave: Jan Philip van Thielen; pintura barroca flamenca; pintura de flores; guirnalda devocional; siglo XVII.

Abstract: One devotional garland signed in 1655 by the Flemish painter Jan Philip van Thielen, in collaboration with Erasmus II Quellinus, is kept in the painting collection of the University of Navarra (Pamplona). This paper analyzes the circumstances of its entry into the university collection, following the trail of the canvas from Brussels to Pamplona, as well as its formal and iconographic characteristics, common to those of this pictorial genre and can be related to contemporary works by other artists such as Daniel Seghers and Simon de Vos.

Keywords: Jan Philip van Thielen; Flemish Baroque painting; Flower painting; Devotional Garland; XVII Century

¹ https://orcid.org/0000-0002-0375-7899

² https://orcid.org/0009-0008-7382-1703



a colección patrimonial de la Universidad de Navarra ha sido un campo pendiente de catalogación y estudio hasta la fecha, al carecer de un registro exhaustivo y contar tan solo con dosieres parciales. En noviembre de 2020 se inició el inventario de los

treinta y siete edificios que conforman la institución universitaria, repartidos por los campus de Pamplona, San Sebastián, Barcelona y Madrid³. Este registro ha permitido identificar más de 3.500 piezas que articulan una colección heterogénea, compuesta por pintura, escultura, grabado, orfebrería, artes textiles y colecciones de filatelia y numismática.

Este nutrido conjunto ha ido incorporándose progresivamente a la Universidad de Navarra desde su fundación en 1952, conociendo diferentes 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 su rico y variado catálogo patrimonial destaca la colección de pintura, con más de 1.600 piezas que posibilitan un recorrido desde el Gótico hasta nuestros días, concentrándose su mayor producción en el Barroco y en el arte contemporáneo. De este conjunto hemos seleccionado, tanto por su particular relevancia como por las especiales circunstancias que concurren en esta publicación, una obra conservada en el campus de Pamplona: la Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito (1655), del pintor flamenco Jan Philip van Thielen. Rendimos así homenaje a Matías Díaz Padrón, gran especialista en la catalogación y estudio de la pintura flamenca, por cuyas manos pasó esta pieza en varios momentos de su dilatada trayectoria profesional.

1. Tras la pista del lienzo: identificación y procedencia más reciente

La colección universitaria custodia una *Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito* (óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.; 168 x 139 cm., con marco) (Fig. 1), ubicada en el Local BCe-2091 de la biblioteca central del campus de Pamplona. El lienzo viene firmado en el ángulo inferior izquierdo del anverso: "Joan. Phi. Van. Thielen. F. Aⁿ. 1655" (Fig. 2). La identidad del autor vuelve a repetirse en una placa metálica incorporada al marco: "J. Ph. Van Thielens 1618-1667".

Se trata, en consecuencia, de una obra del pintor flamenco Jan Philip van Thielen (Malinas, 1618-Booischot, 1667)⁴, formado con el gran especialista

_

³ La labor de catalogación ha sido llevada a cabo por Manuel Vilches Morales, convirtiéndose en el punto de partida de su tesis doctoral dirigida por los Dres. Asunción Domeño y José Javier Azanza.

⁴ Jan Philip van Thielen fue hijo de Liebrecht van Thielen, señor de Couwenberg, y Anna Rigouldts. En 1631 entró como aprendiz en Amberes de Theodoor Rombouts, y más tarde fue alumno del pintor jesuita flamenco Daniel Seghers. Fue integrante del Gremio de San Lucas de Amberes y del Gremio de pintores de Malinas. Las flores se convirtieron en su especialidad, representándolas en diferentes fórmulas, entre ellas las guirnaldas. Sam Segal y Klara Alen, *Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century,* (Leiden-Boston: Brill, Hes & De Graaf, 2020), pp. 561-564.



Fig. 1. Jan Philip van Thielen y Erasmus II Quellinus. *Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito*, 1655. Pamplona, colección Universidad de Navarra. © Fotografía: Manuel Castells.

en la pintura de flores y guirnaldas, el jesuita Daniel Seghers (Amberes, 1590-1661)⁵. Al igual que su maestro, orientó su producción hacia la guirnal-

⁵ Formado con Brueghel el Viejo, Daniel Seghers ingresó en 1611 en el Gremio de San Lucas, y tres años más tarde entró como lego en los jesuitas de Malinas. En 1625 viajó a Roma, donde pintará su primera guirnalda y transformará el género a su regreso a los Países Bajos. Es el principal pintor de guirnaldas devocionales de Amberes, para las que contó con la colaboración de artistas como Thomas Willeboirts Bosschaert y Cornelis Schut. Hans Vlieghe, *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, (Madrid: Cátedra,



Fig. 2. Jan Philip van Thielen. Firma del pintor, Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito. Pamplona, colección Universidad de Navarra. © Fotografía: Manuel Castells.

da devocional y el bodegón floral, obteniendo en este último campo las obras de mayor calidad, a juicio de los especialistas: "Aunque van Thielen también pintó una serie de guirnaldas que rodeaban imágenes religiosas, lo mejor de su producción fueron las pinturas de pequeño formato que incluyen unas pocas flores", refiere Arthur Wheelock⁶. Una biografía de 1719 afirmaba que "por su trato educado y juicioso ha sabido encantar a la corte española, para la cual ha realizado numerosas composiciones florales, a través de las cuales su nombre y su arte se han hecho famosos"7. En efecto, varias obras del pintor flamenco circularon en el siglo XVII entre el coleccionismo privado español, destacando el marqués de Leganés, contemporáneo de Felipe IV y gran coleccionista de pintura flamenca⁸.

La presencia de obras de Jan Philip van Thielen en territorio hispano no pasó desapercibida a Matías Díaz Padrón, quien en su tesis doctoral inédita La pintura flamenca del siglo XVII en España (Universidad Complutense de Madrid, 1976), se hacía eco del pintor: "Discípulo de Rombouts, luego pasa al taller de Seghers (1641-1642). Ingresó en 1660 en la Corporación de Malinas y muere en 1667. En las obras últimas Hairs ve la sugestión en pequeños detalles de David de Heem y Abraham van Beyeren"9. Y también lo hará dos décadas más tarde en el catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo Nacional del Prado: "Especialista, como Seghers,

2000), pp. 330-332; José Juan Pérez Preciado, "Seghers, Daniel", en Enciclopedia del Museo del Prado, T.

Stockholm, 26:1, (2019), pp. 9-14.

VI, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, T.F. Editores, 2006), pp. 1999-2001; Sven van Dorst, "Daniel Seghers, phoenix of flower-painters", Bulletin of the Hamilton Kerr Institute, 6, (2016), pp. 29-44; Carina Fryklund y Lena Dahlén, "A Flower Garland by Daniel Seghers", Art Bulletin of Nationalmuseum

 6 "Although van Thielen also painted a number of garlands surrounding religious images, he was at his best in small paintings that include only a few blossoms". From Botany to Bouquets. Flowers in Northern Arts, com. Arthur Wheelock, (Washington: National Gallery of Art, 1999), p. 54.

⁷ "Zyne wyze van behandelinge en verstandige zamenschikking,heft het Spaansche Hof konnen bekoren, voor het welke hy vele bloemftukken heeft gemaakt, waar door zyn naam, en konst is beroemt geworden". Arnold Houbraken, De groote schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, (Amsterdam: Gedrukt voor den autheur, 1719), p. 52.

⁸ Sobre la presencia de obras de Jan Philip van Thielen en la colección de Leganés: José Juan Pérez Preciado, El marqués de Leganés y las artes, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2010), vol. 1, pp. 744, 913 y 957; y vol. II, pp. 826-827. El autor alude igualmente a la posibilidad de que el marqués poseyera obras de Érasmus II Quellinus. Pérez Preciado, *El marqués,* vol. I, pp. 730-731.
⁹ Díaz Padrón, Matías, *La pintura flamenca del siglo XVII*, T. V, tesis doctoral inédita, Universidad

Complutense, (Madrid: 1976), p. 1973.

en guirnaldas y jarrones, se diferencia de éste por la regularidad compositiva de sus festones de hojas y flores, por la excesiva simetría de los tallos, paralelos o divergentes, la complicación figurativa de los medallones centrales y el colorido duro"¹⁰.

Además de la firma, el lienzo proporciona una valiosa información para identificarlo en el conjunto de la producción de van Thielen. Su reverso estaba forrado con dos planchas de cartón que, al ser desmontadas, dejaron al descubierto el bastidor, en el que son perceptibles tres referencias: una más antigua sobre tela: "Bt. G86 -o 686-"; y otras dos más recientes en tiza blanca: "E 4707" y "E 7093 x LEGER" (Fig. 3). Estos indicadores hacen sospechar que fue objeto de subasta o de inventario y catalogación en, al menos, tres ocasiones. De hecho, tenemos constancia por los estudios de Jean-Pierre De Bruyn de que formó parte de la subasta celebrada del 2 al 6 de noviembre de 1961 en la Casa de Subastas Lempertz de Colonia¹¹; y, lo que es más relevante para nuestro trabajo, la mención "LEGER" del bastidor nos permite confirmar su identidad. En el catálogo de veinticinco guirnaldas firmadas o certificadas de Jan Philip van Thielen consignado en 1965 por Marie-Louise Hairs, leemos:

"Guirnalda de flores decorando una cartela con grisalla de la Virgen, el Niño y san Juan Bautista (lienzo, 150 x 120 cm). Firmada y fechada en 1655. Bruselas, Galerie Leger (expuesta en la Feria de Antigüedades de Bruselas, 1962)"¹².

Comprobamos cómo el soporte y las medidas, al igual que la firma y la fecha por Jan Philip van Thielen en 1655, coinciden con el ejemplar de la Universidad de Navarra. No así el tipo iconográfico, confusión justificable si tenemos en cuenta que la figura de san José ocupa un segundo plano y pudo pasar inadvertida a la hora de la catalogación. Pero un dato definitivo identifica la obra reseñada por la especialista belga con la del centro universitario: su alusión a la Galerie Leger de Bruselas¹³, que figura en una de las marcas del bastidor.

-

¹⁰ Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, T. II, (Barcelona-Madrid: Prensa Ibérica-Museo del Prado, 1995), p. 1489.

¹¹ Jean-Pierre De Bruyn, "Erasmus II Quellinus en de bloemenschilder Jan-Philips Van Thielen. Catalogus van een samenwerking", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-3, (1974-1980), pp. 228 y 242-243. En el artículo del historiador del arte belga se desliza un error en el pie de foto del lienzo (p. 228), al intercambiarse con el de la imagen que queda a su lado, lo cual puede inducir a cierta confusión acerca de la verdadera identidad y emplazamiento de la obra en ese momento.

^{12 &}quot;Guirlande de Fleurs ornant un Cartouche avec une Grisaille de la Vierge, l'Enfant et saint-Jean Baptiste (Toile, 150 x 120 cm). Signé et daté 1655. Bruxelles, Galerie Leger (Exposé à la Foire des Antiquaires de Bruxelles, 1962)". Marie-Louise Hairs, Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle, (Bruxelles: Éditions Meddens, 1965), p. 418.

La histórica Galería Leger fue fundada en 1892 por el artista y restaurador Joseph Leger en Duke Street, St. James (Londres). Posteriormente pasó a ser Galería Joseph Leger & Son, y trasladó su sede al n.º 13 de Old Bond Street. Abrió nuevas sedes en Nueva York, Bruselas (aquí llegaron a ser dos), París y Chicago. Sin embargo, la falta de personal y la depresión económica de EE.UU. obligaron al cierre de la mayoría de establecimientos mediada la década de 1930, quedando tan solo abiertas la galería de Old Bond Street y una de las galerías de Bruselas. Tras fusionarse en 1996 con Spink Pictures, pasó a denominarse Spink-Leger Pictures y continuó operando desde Old Bond Street hasta 2002. Por su parte, la Galería Leger de



Fig. 3. Inscripciones en el reverso, en el bastidor. Jan Philip van Thielen y Erasmus II Quellinus, *Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito*. Pamplona, colección Universidad de Navarra. © Fotografía: Manuel Castells.

No cabe duda, por tanto, de que la *Guirlande de Fleurs* de la Galerie Leger, que en los meses de marzo y abril de 1962 pudo verse en la *VII*^e *Foire des antiquaires de Belgique* celebrada en la Galerie Louise de Bruselas, es la *Guirnalda de flores* custodiada actualmente en la colección universitaria, que Marie-Louise Hairs definía en los siguientes términos:

"Más ligera, a pesar de su suntuosidad, es una *Guirnalda con la Virgen, el Niño y san Juan Bautista*, firmada y fechada en 1655 (Galerie Leger, Bruselas, 1962); atribuimos la escena monocroma central a Erasmus Quellinus, cuñado de Jean-Philippe van Thielen"¹⁴.

Por su parte, Jean-Pierre De Bruyn precisaba el tipo iconográfico y abundaba en la colaboración van Thielen-Quellinus:

"En el centro, en una cartela circular, la Sagrada Familia con san Juan en grisalla. A la izquierda la Santísima Virgen sentada con el Niño Jesús abrazándola en su regazo. A la derecha, junto a María, el pequeño Juan extiende sus brazos al Niño. A la derecha, san José de pie. En torno a esta

¹⁴ "Plus légère, malgré son opulence, est une *Guirlande avec la Vierge, l'Enfant et saint-Jean Baptiste*, signée et datée 1655 (Galerie Leger, de Bruxelles, 1962); nous en attribuons le camaïeu central à Érasme Quellin, beau-frère de Jean-Philippe van Thielen". Hairs, *Peintres flamands*, p. 205.

348

_

Bruselas se encontraba en la Rue Royale. Un inventario realizado al comienzo de la Segunda Guerra Mundial consignaba un total de 340 pinturas en la galería bruselense. "Leger Galleries", Artist Biographies. British and Irish Artists of the 20th Century (En web: https://www.artbiogs.co.uk/2/qalleries/leger-galleries; consultada: 19 de mayo de 2023); Geert Sels, Le trésor de guerre des nazis. Enquête sur le pillage d'art en Belgique, (Amsterdam: Uitgeverij Terra Lannoo, 2023), s.p.

una guirnalda de flores (arriba) y dos ramos (abajo). Proponemos atribuir la grisalla a Erasmus II Quellinus"¹⁵.

Ahora bien, ¿cómo ha acabado la guirnalda flamenca en la Universidad de Navarra? La primera pista en el seguimiento a la pieza la proporciona Matías Díaz Padrón, por cuya tesis doctoral sabemos que en la década de 1970 ya no se encontraba en la Galerie Leger, sino en una colección privada de Barcelona. Y reparaba en su categoría artística y en la colaboración con Erasmus II Quellinus: "Guirnalda con flores con la Virgen y el Niño. [il.] 1720. Colección privada. Barcelona. La Virgen y el Niño son posiblemente parte de Erasmo de Quellinus. Es pieza de calidad en la producción del pintor"¹⁶.

Sin embargo, no tardó en cambiar de ciudad, según se desprende de la información recogida en la exposición-homenaje *Pedro Pablo Rubens* (1577-1640) que, entre diciembre de 1977 y marzo de 1978, albergó el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro de Madrid para conmemorar el IV centenario del nacimiento del pintor flamenco. La muestra, comisariada por Matías Díaz Padrón -con quien colaboraron Mercedes Orihuela Maeso, Lucía Pan de Soraluce y Mercedes Royo-Villanova-, reunió más de 170 obras del maestro y de sus discípulos más directos, procedentes en su mayor parte de fondos y coleccionistas particulares, así como de entidades públicas y privadas. La pieza n.º 155 del *Catálogo* venía clasificada como: "Guirnalda de flores con la Virgen y el Niño. Madrid. Colección privada. L. 150 x 120. Firmado: Joan. Phi. van. Thielen F. A^{no} 1665". Y su descripción decía así:

"Las flores encierran una íntima escena de la Virgen con el Niño. Es pintura de excelente calidad y magnífica conservación. La manera de Seghers se sigue con precisión. Solo se diferencia en el mayor vigor del discípulo. El tamaño del cuadro es grande y amplia la composición. La escena en grisalla con la Virgen y el Niño, posiblemente se deba a la colaboración de Quellinus"¹⁷.

Los datos aportados en la ficha y en la descripción, así como la fotografía en b/n (p. 265), identifican el lienzo expuesto con el de la galería belga y la colección barcelonesa. Comprobamos, en consecuencia, que en los años setenta la guirnalda de van Thielen figura, casi sin solución de continuidad, en sendas colecciones privadas barcelonesa y madrileña, o quizás en la misma, que cambió de ciudad. La escasa información con que contamos al

¹⁵ "Centraal in een cirkelvormige cartouche de H. Familie met Sint-Jan in grisaille. Links de zittende H. Maagd met een haar omhelzend staand Jezuskind op de schoot. Rechts, naast Maria, de kleine Johannes die de armen uitstrekt naar het Jezuskind. Rechts de staande H. Jozef. Omheen deze voorstelling een bloemenslinger (boven) en twee bloementuilen (onder). Wij stellen voor de grauwschildering toe te schrijven aan Erasmus II Quellinus". De Bruyn, "Erasmus II Quellinus", p. 228.

lé Díaz Padrón, Pintura flamenca del siglo XVII, p. 1976.
 la Matías Díaz Padrón, "Guirnalda de flores con la Virgen y el Niño", en Pedro Pablo Rubens (1577-1640): Exposición homenaje, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1977), pp. 155-156.



Fig. 4a. Rafael Sadeler, según Annibale Carracci. *La Virgen y el Niño en una guirnalda de rosas*, grabado, ca. 1590-1620.

respecto nos la facilita el propietario que adquirió posteriormente la obra y que señala: "Garzón -a quien compré el cuadro- seguramente lo adquirió en Bruselas, en la Galería Leger"18.

No hemos llegado hasta el momento a resultados concluyentes acerca de la identidad del apellido "Garzón". En cuanto a su posterior propietario, su afición por el arte le llevó a reunir a lo largo de su vida una estimable colección de pintura, frecuentando las galerías de arte y casas de subastas de toda Europa. Al mismo tiempo, fue atesorando una selecta biblioteca que le permitió realizar una ficha de cada uno de los cuadros que adquiría, en la que anotaba su origen, biografía del autor y características de la obra, así como información bibliográfica¹⁹. A su fallecimiento, el lienzo recaló por vía de donación en la Universidad de Navarra, integrándose en su colección en 2018. Se completa así esta labor de seguimiento a la guirnalda flamenca durante más de medio siglo por Europa y España, hasta ingresar en la colección universitaria.

¹⁸ Datos procedentes del archivo personal del propietario.

¹⁹ Buen ejemplo de su interés por recabar información de las piezas que pasaban a formar parte de su colección es el dosier que elaboró acerca de la guirnalda de Jan Philip van Thielen, en el que recoge diversos datos del autor y de la obra, a la que sigue la pista desde su presencia en la Galerie Leger de Bruselas y cita *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle* de Marie-Louise Hairs como su principal fuente de información.



Fig. 4b. Anton Wierix II. El Niño Jesús esparce flores en el corazón humano, *Cor Jesu amanti sacrum* (ca. 1627).

2. Análisis formal e iconográfico

2.1. El auge de la guirnalda devocional en Flandes

La Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito de Jan Philip van Thielen y Erasmus II Quellinus se inscribe en el popular género de las guirnaldas florales que enmarcan un medallón central con una escena religiosa, pintura devocional desarrollada en Amberes a principios del siglo XVII por Jan Brueghel el Viejo y Hendrick van Balen, quienes, por una parte, supieron trasladar al lienzo la pasión por los jardines y por el cultivo de flores que caracterizó a la sociedad flamenca en este período; y, por otra, se hicieron eco de la costumbre de colocar guirnaldas de flores alrededor de las imágenes devocionales en las festividades religiosas.

Diversos autores han abordado el origen y desarrollo del tipo de "Virgen en guirnalda" a partir del encargo realizado en 1608 por el cardenal-arzobispo de Milán Federico Borromeo a Jan Brueghel²⁰, y su posible precedente en la *Madonna della Vallicella* de Rubens. Sin obviar su finalidad devocional, Víctor I. Stoichita alude a su carácter de "imagen problemática" al integrarse en co-

_

²⁰ David Freedberg, "The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, (1981), pp. 115–150; Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), pp. 75-94.

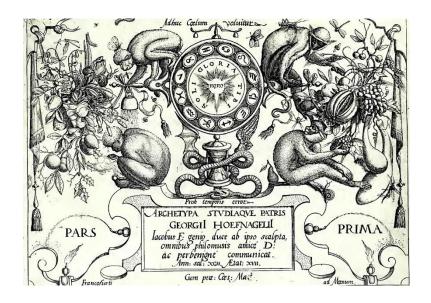


Fig. 5a. Joris Hoefnagel, *Archetypa studiaque patris*, Frankfort del Meno, 1592.

lecciones nobiliarias, 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"²¹.

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 los Wierix²² (Fig. 4a y 4b), así como a la emblemática religiosa del jesuita Herman Hugo y del benedictino Benedictus van Haeften²³. Esta corriente se extendió a países como España, como ejemplifican la literatura místico-devocional de san Juan de la Cruz y su *Cántico Espiritual*²⁴, el teatro sacro de Calderón y sus autos sacramentales, caso de *El año santo en* Madrid de 1652²⁵, los villancicos, cancioncillas y representaciones navideñas de Cosme Gómez de Tejada y su *Nochebuena* y los florilegios de santos de Baltasar Bosch, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año*, de 1701. A nivel pictórico, las guirnaldas de Juan van der Hamen, Antonio Ponce y Juan de Arellano, que siguen muy de cerca los modelos flamencos.

²² 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.

²⁴ 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.

²¹ Stoichita, *Invención del cuadro*, p. 91.

²³ Freedberg, "Origins and Rise", p. 133; Pamela M. Jones, "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes. Christian Optimism in Italy ca. 1600", *The Art Bulletin*, 70, (1988), pp. 261-272; *From Botany to Bouquets*, cat. exp., 1999, p. 51.

²⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid*, eds. Ignacio Arellano y Carlos Mata, (Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005), p. 42; Mª Dolores Alonso Rey, "Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos", *Estudios Humanísticos. Filología*, 27, (2005), pp. 20-22.



Fig. 5b. Crispijn van de Passe el Joven, *Hortus floridus*, Arnhem, 1614.

De todo ello se deduce que, en el arte y la literatura de la Edad Moderna, la guirnalda floral fue 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"²⁶. Atendiendo a la tradición cultural y a la corriente devocional en la que se inscriben, no cabe duda de que, con independencia del uso y función con que fueron concebidas, las guirnaldas devocionales de Jan Philip van Thielen fueron objeto de meditación en torno a la imagen sacra.

2.2. El repertorio floral: Jan Philip van Thielen

Aunque también realizó bodegones florales, la mayor parte de la producción de Jan Philip van Thielen son guirnaldas devocionales que acostumbra a firmar y fechar en el ángulo inferior izquierdo del anverso, con la fórmula común: "I. P. Van. Thielen F. An 16...", a la que incorpora en ocasiones los nombres de Couwenberg -su padre, Libertus van Thielen, era señor de Couwenberg- y Rigouldts -apellido materno-, como forma de reclamar un estatus elevado y un reconocimiento social. En nuestro caso, la firma se ajusta a la pauta general, con 1655 como año de ejecución.

Sobre un fondo liso oscuro, carente de cualquier referencia espacial, destaca un conjunto de ramos florales de rico cromatismo que sirven de marco a la escena religiosa, un grupo en grisalla de la Sagrada Familia y san Juanito. El contraste entre la potente iluminación de las flores y el color gris oscuro e intensamente sombreado de la grisalla genera un convincente efecto tridimensional.

El conjunto floral, sobre el que recaen el protagonismo del color y la iluminación, se distribuye en tres elegantes ramos, uno en el coronamiento

²⁶ La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo, com. Peter Cherry, (Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 2001), p. 25.



Fig. 6a. Jan Philip van Thielen. Detalle de mariposa (Vanessa atalanta), Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito. Pamplona, colección Universidad de Navarra. © Fotografía: Manuel Castells.

central, la guirnalda propiamente dicha, y los otros dos en los extremos inferiores. La organización en tres ramos resulta habitual en el pintor, aunque no única, dado que emplea también cuatro ramos en disposición romboidal e incluso cinco ramilletes. En la composición tripartita observamos dos variantes, bien con dos ramos arriba y uno abajo, bien a la inversa con un ramillete central arriba y dos angulares abajo, como ocurre en la guirnalda universitaria. Este último esquema se aprecia en otras obras de Van Thielen, como la Guirnalda de la Virgen con el Niño del Chrysler Museum of Art, Norfolk (Virginia), fechada en 1651, un año más temprana es la Guirnalda de Cristo como Salvador del mundo de los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruselas) y Vertumno y Pomona en una guirnalda de flores de la Pinacoteca Brera (Milán) de 1648.

Aunque la mayor parte de las flores y plantas se concentra en los tres ramos, estos no son totalmente compactos, dado que algunas se descuelgan del macizo y ascienden o descienden para entretejerse y dotar de cierta continuidad a la aureola vegetal, sin alcanzar en ningún caso una composición cerrada. Estos colgantes de flores son comunes a otras guirnaldas de Van Thielen, como la pareja de guirnaldas de la colección Santamarca de Madrid, y se distancian así de la regularidad envolvente de las guirnaldas de la anterior generación dominada por Brueghel²⁷. Con todo, Van Thielen no de-

²⁷ Matías Díaz Padrón, "Guirnalda de flores con Tobías y el ángel" en *Colección Santamarca*. *Esplendor Barroco*. *De Luca Giordano a Goya y la pintura romántica*, ed. Wifredo Rincón García, (Zaragoza: FUSARA, Diputación de Zaragoza, 2017), pp. 254-257; y "Guirnalda de flores y Santa Rosalía" en Colección



Fig. 6b. Jan Philip van Thielen. Detalle de mariposa (Gonepteryx rhamni o Gonepteryx cleopatra), Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito. Pamplona, colección Universidad de Navarra. © Fotografía: Manuel Castells.

satiende el principio de simetría como elemento clarificador, norma compositiva básica de las guirnaldas florales que configuran una aureola dispuesta regularmente.

El repertorio floral, común a la mayoría de especialistas del género, evidencia los conocimientos de botánica de Van Thielen, que recurre a una gran variedad de flores y plantas propias de los Países Bajos cultivadas en jardín. El ramo del coronamiento central está compuesto por tulipanes, frutos de adormidera, lirios blancos, narcisos, jacintos, prunus, rosas, endrinos, azucenas amarillas (*Lilium pyrenaicum*), arañuelas (*Nigella damascena*), claveles y malvavisco (*Althaea officinalis*). En el ramillete inferior izquierdo apreciamos clemátides, ajedrezadas, diversos tipos de narcisos, escilas (*Scilla*), aguileñas, jacintos, tulipanes, lirios, rosas, campanitas moradas (*Ipomoea Indica*), pensamientos, azahar, flores y frutos de adormidera, caléndulas y campánulas azules. Y, en el derecho, narcisos, azucenas silvestres (*Paradisea liliastrum*), jacintos, azahar, hipérico, rosas, caléndulas, lirios, campánulas blancas y cardos. A los anteriores se suma el acanto (*Acanthus mollis*) en los despliegues laterales.

Difícilmente pudo pintar van Thielen estos ramos del natural, dado que el período de floración de las distintas especies se extiende desde la primavera hasta el otoño. Tanto él como el resto de artistas se servían de la observación directa de ejemplares reales que plasmaban en estudios a modo de muestrarios, y de los repertorios botánicos y herbarios ilustrados, fruto del

creciente interés por las ciencias naturales. Fue el caso de obras como: Florilegium de Adriaen Collaert (1590), Archetypa studiaque patris de Joris Hoefnagel (1592), Le jardin du roy très chrestien Henry IV de Pierre Vallet (1608), Florilegium novum de Johann Theodor de Bry (1612), Hortus floridus de Crispijn van de Passe el Joven (1614), Florilegium Amplissumum et Selectissimum de Emanuel Sweerts (1614) y el Tulpenboeken (ca. 1635-1645), seis álbumes con acuarelas de tulipanes del pintor neerlandés Jacob Marrel. Todos ellos muestran especies de flora y fauna, principalmente flores, frutas e insectos, con una exactitud científica²⁸ (Fig. 5a y 5b).

La variedad y complejidad formal de las flores le permite mostrar su capacidad técnica, al representarlas con gran precisión. Mediante una pincelada suelta, captura con eficacia el carácter fresco y diáfano de los pétalos individuales, claramente resaltados gracias al hábil manejo de la luz y al equilibrio de la gama cromática -en ocasiones con veladuras- que dota de armonía al conjunto. Las flores y hojas se giran en diferentes direcciones para exponerlas a una iluminación intensa, y el uso de las sombras y la curvatura de los tallos sugieren profundidad.

Tal virtuosismo debe ponerse en relación con los postulados ideológicos e iconográficos de la Compañía de Jesús en el marco de la Reforma Católica en los Países Bajos, cuyos teólogos consideraban que la minuciosa plasmación de flores y plantas acentuaba el carácter devocional de la imagen y estimulaba la contemplación religiosa²⁹. Así pues, sin obviar las connotaciones específicas de determinadas especies ligadas a los personajes representados en la imagen central; en nuestro caso, además de la rica simbología floral de Madre e Hijo con lirios, azucenas y rosas, el hipérico se relaciona con san Juan Bautista, al simbolizar el pigmento rojo de sus hojas la sangre del Precursor en su decapitación³⁰, la producción floral enmarcando un asunto religioso es susceptible de una lectura metafórica como un medio para alabar a Dios, al ser la naturaleza de flores y plantas manifestaciones de su sabiduría y bondad creadoras³¹. Recordemos a este respecto que la pintura flamenca asociaba lo conceptual, lo visual y lo religioso con una finalidad didáctica, encaminada a transmitir un mensaje al espectador³². Y que, al introducir ideas espirituales y morales en sus bodegones y guirnaldas, los pintores de flores dignificaron sus obras y las situaron en un contexto humanista superior.

Otro aspecto destacable del lienzo universitario es la presencia de insectos, en concreto tres mariposas o lepidópteros (Fig. 6a, 6b y 6c): una numerada,

²⁸ Norbert Schneider, *Naturaleza muerta*, (Colonia: Taschen, 2003), pp. 136 y 144; *From Botany to Bouquets*, cat. exp., 1999, pp. 25-32 y 55-61.

²⁹ Así lo entiende, para el caso concreto de Daniel Seghers extensible a los demás artistas, Pérez Preciado, "Seghers, Daniel", pp. 1999-2001.

³⁰ Un estudio de conjunto en Rafael García Mahíques, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico,* (Valencia: Universidad de Valencia, 1991); y Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales,* (Barcelona: Electa, 2003).

³¹ Nuria Lázaro Milla, *La Virgen y el Niño con guirnaldas de flores: copiando a Daniel Seghers. Pieza del mes. Mayo 2012*, (Madrid: Museo Cerralbo, 2012), p. 18.

³² Fernando López Romero, Naturalezas muertas. Siglos XVI al XXI, (Tomelloso: Museo de Arte Contemporáneo Infanta Elena, 2011), p. 69.



Fig. 6c. Jan Philip van Thielen. Detalle de mariposa (*Papilio machaon*), *Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito*. Pamplona, colección Universidad de Navarra. © Fotografía: Manuel Castells.

vulcana o atalanta (*Vanessa atalanta*), identificable por sus alas marrón oscuro, rojo y negro; una limonera o una cleopatra (*Gonepteryx rhamni* o *Gonepteryx cleopatra*) al no ser posible determinar con exactitud la especie dada la similitud entre ambas, con alas de color amarillento con pequeñas manchas rojizas y verdosas; y una macaón (*Papilio machaon*), con alas de color negro, amarillo y marrón. Se trata de las mismas especies que aparecen en otras guirnaldas de Van Thielen. Todas ellas están posadas -o a punto de hacerlo- en diferentes flores, con lo que aumentan el naturalismo y el efecto ilusionista de la obra, al que contribuyen igualmente algunas gotas de rocío transparentes que resbalan sobre los pétalos. Están ausentes, sin embargo, otros insectos que el pintor flamenco representa puntualmente, caso de las abejas³³, que aparecen en la *Guirnalda de San Antonio con el Niño* de colección privada³⁴, y en *San Felipe en hornacina rodeada de flores* del Museo del Prado, fechada en 1651³⁵; y de la libélula³⁶, presente en la *Virgen sentada*

2.

³³ La abeja es insecto común en los pintores flamencos de flores, símbolo de laboriosidad, castidad, amor e inmortalidad, así como de sociabilidad al vivir en comunidad. Impelluso, *Naturaleza y sus símbolos*, pp. 334-335. Una aproximación al simbolismo de este insecto en clave mariana en Valeriano Sánchez Ramos, "María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca" en *Regina Mater Misericordiae*. *Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones* marianas, coords. Juan Aranda Doncel y Ramón de la Campa Carmona, (Córdoba: Litopress 2016), pp. 613-666.

³⁴ Koller, Zúrich (15 de septiembre de 2014, lote 3114).

³⁵ Díaz Padrón, *Siglo de Rubens*, pp. 1489-1490.

³⁶ La simbología de la libélula es extraordinariamente rica y contradictoria: comparte con la mariposa el simbolismo de la inmortalidad y el renacimiento, pero incorpora también un mensaje negativo al representar lo perverso y diabólico. Por lo general, su presencia junto a las mariposas en las guirnaldas de flores se ha interpretado en clave de lucha entre el bien y el mal. Miranda Bruce-Mitford, *El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos*, (México D.F.: Editorial Diana, 1997), p. 60.



Fig. 7. Erasmus II Quellinus y Jan Philip van Thielen, Detalle del grupo central de la Sagrada Familia. Guirnalda de flores con la Sagrada Familia, foto de Matías Díaz Padrón, La pintura flamenca del siglo XVII en España (1976).

rodeada de flores del Kunsthistorisches Museum, Viena, datada en 1648, y en *Venus y Cupido* realizada el mismo año de colección privada³⁷.

Resulta muy habitual en estas composiciones la aparición de pequeños insectos entre el follaje, los cuales contribuyen a completar su mensaje, no en vano su efímera existencia podía entenderse como una alusión a la fragilidad humana y a la transitoriedad de los placeres terrenales. Debemos recordar además que las mariposas son símbolo de resurrección e inmortalidad del alma, dado el proceso de metamorfosis que experimentan³⁸.

2.3. La Sagrada Familia y san Juanito: Erasmus II Quellinus

La cartela que sirve de marco a la escena religiosa manifiesta cierta rigidez compositiva y sobriedad ornamental a base de gallones y volutas como único elemento decorativo, a diferencia de otros cartuchos del pintor que se animan con mascarones, animales, águilas y otras aves³⁹.

³⁸ Impelluso, *Naturaleza y sus símbolos*, pp. 330-333; Rafael García Mahíques, "El alma como mariposa. Del mito de *Psique* a la retórica visual del Barroco", *Goya*, 352 (2015), pp. 208-227.

³⁹ José Juan Pérez Preciado, "Thielen, Jan Philips van", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. VI (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado-T.F. Editores, 2006), pp. 2065-2066.

³⁷ Lempertz, Colonia (18 de mayo de 2019, lote 1244).

La composición religiosa representa el grupo de la Sagrada Familia y san Juanito (Fig. 7). Esta "doble representación" de conjunto floral y asunto religioso requería por lo general de la colaboración de dos artistas, especializados en cada elemento. En el caso de Jan Philip van Thielen, sus colaboradores habituales fueron Cornelis van Poelenburch, Frans Francken II, Cornelis Schut y Erasmus II Quellinus (Amberes, 1607-1678). A este último, miembro de una renombrada familia de escultores de Amberes, con quien le unían lazos familiares, atribuyen especialistas como Marie-Louise Hairs, Jean-Pierre De Bruyn y Matías Díaz Padrón la autoría de la escena religiosa del lienzo.

Erasmus II Quellinus, primer ayudante de Rubens tras la marcha de Van Dyck⁴⁰, y pintor oficial de la ciudad a la muerte del maestro en 1640⁴¹, colaboró de forma habitual con pintores contemporáneos, siguiendo la pauta común de numerosos artistas de Amberes en este período⁴². En el caso concreto de Van Thielen y Erasmus II Quellinus, su cooperación viene certificada por la firma conjunta de más de una veintena de lienzos, entre ellos varias guirnaldas florales⁴³.

Las figuras no están trabajadas al óleo a modo de "cuadro dentro del cuadro", sino que adquieren naturaleza escultórica al representarse mediante la técnica de la grisalla. Erasmus II Quellinus creció en un ambiente de escultores, y de ahí las "esculturas pintadas" que incorpora a sus guirnaldas florales, las cuales deben mucho a la lección aprendida de su padre, Erasmus I Quellinus, y a los modelos de su hermano Artus, uno de los mejores escultores flamencos de su generación en un intercambio artístico mutuo⁴⁴. Como significa Juliane Gabriels al respecto:

"Las pinturas de Erasmus II representan en su mayoría escudos esculpidos en cartelas enrolladas, que contienen tal o cual 'estatua' realizada en grisalla y sobre los cuales se colocan adornos florales de colores agradables y vibrantes. No es imposible que Erasmus trabajara según los modelos esculpidos por su hermano Artus y que este, a su vez, admirado por el armo-

_

⁴⁰ En sus últimos años, Rubens confió a Erasmus II Quellinus tanto la ejecución de lienzos como de bocetos o modelos destinados a reproducir en grabados, dándole libertad para traducir sus ideas. Quellinus heredó la clientela de Rubens a la muerte del maestro en 1640. Hans Vlieghe, "Erasmus Quellinus and Rubens's Studio Practice", The Burlington Magazine, 894, (1977), pp. 636-643.

⁴¹ Como tal, desarrolló un conjunto de decoraciones efímeras en las que demostró su talento como escenógrafo. Jean-Pierre De Bruyn, "Pictor doctus, pictor Antverpiae", en *Erasmus Quellinus in de voetsporen van Rubens*, coms. Jean-Pierre De Bruyn y Sandrine Vézilier-Dussart, (Gent-Kortrijk: Uitgeverij Snoeck, 2014), pp. 15-24.

⁴² Recientemente, Filip Vermeylen ha analizado las condiciones previas existentes en el mercado del arte de Amberes que habrían propiciado la colaboración artística, así como las posibles motivaciones que llevaron a los artistas de la ciudad a involucrarse en tal estrategia colaborativa, tanto desde un punto de vista económico como artístico. Y apunta al activo papel de los marchantes y del mercado del arte como instigadores de estos proyectos de colaboración. Filip Vermeylen, "Antwerp as a Center of Artistic Collaboration: A Unique Selling Point?", en *Many Antwerp Hands: Collaborations in Netherlandish Art*, eds. Abigail D. Newman y Lieneke Nijkamp, (London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2021), pp. 151-162.

 ⁴³ De Bruyn, "Erasmus II Quellinus", pp. 207-244.
 ⁴⁴ Hairs, *Peintres flamands*, p. 160; De Bruyn, "Erasmus II Quellinus", p. 209. Concluye este último que "es incluso sorprendente, en términos generales, hasta qué punto el repertorio de Artus I puede compararse con el de Erasmus II, tanto en estilo como en temática".



Fig. 8. Daniel Seghers, Detalle del grupo central, *La Virgen y el Niño con santa Isabel y san Juan Bautista*, 1650. Moscú, The Pushkin State Museum. © Public domain.

nioso contraste entre la luminosidad de las flores y la frialdad de la piedra, decidiera inmortalizar estas representaciones en la escultura"⁴⁵.

Con motivo de la exposición *Erasmus Quellinus* (1607-1678). Tras las huellas de Rubens (Musée départamentel de Flandre, Cassel, 5 de abril-7 de septiembre de 2014), Alain Jacobs certifica la relación entre Erasmus II Quellinus y su hermano Artus a través de esculturas como *La Virgen y el Niño* de la Galería Nacional de Dinamarca⁴⁶.

El tipo iconográfico de la Virgen con el Niño y san Juanito, que pueden acompañarse de san José, igual que en nuestro caso o de santa Isabel, madre del Precursor, fue muy estimado por la devoción privada de la época, tanto en las guirnaldas florales como en la pintura religiosa⁴⁷. Numerosas represen-

(Antwerpen: De Sikkel, 1930), pp. 170-171.

⁴⁵ "De schilderijen van Erasmus II voor het meerendeel gebeeldhouwde schilden weergeven, in deegrolwerk, die deze of gene 'statue', in grisaille uitgevoerd, bevatten en aan dewelke bloemfestoenen met hun prettig-tintelende kleuren zijn vastgehecht. Het is niet onmogelijk, dat Erasmus volgens de geboetseerde modellen van zijn broeder Artus werkte en dat deze zijnerzijds bekoord door het harmonieus kontrast van de lichtende bloemen met de koude steenen, er toe kwam deze voorstellingen in beeldhouwwerk te vereeuwigen". Juliane Gabriels, *Artus Quellien, de Oude, "Kunstryck Belthouwer"*,

⁴⁶ Alain Jacobs, "Sculptuur in de schilderijen van Erasmus II Quellinus", en *Erasmus Quellinus in de voetsporen van Rubens*, coms. Jean-Pierre De Bruyn y Sandrine Vézilier-Dussart, (Gent-Kortrijk: Uitgeverij Snoeck, 2014), pp. 27-36. Según Jacobs (p. 32), sigue siendo una cuestión abierta si el tipo iconográfico de la Virgen amamantando a su hijo, cuya apariencia refinada y elegante es inusual entre las imágenes escultóricas de la época, fue una invención del escultor Artus o del pintor Erasmus. Incide también en la relación entre Artus y Erasmus II Quellinus: Hans Vlieghe, "Erasmus Quellinus: Cassel", *The Burlington Magazine*, 1339, (2014), pp. 695-697.

⁴⁷ Además de su presencia junto a la Virgen con el Niño, también san Juanito fue objeto de devoción individual en este período, protagonizando en solitario la cartela de la guirnalda. Así puede comprobarse



Fig. 9. Erasmus Quellinus y Daniel Seghers. Detalle del grupo central, *Guirnalda de flores con la Virgen, el Niño y san Juanito*, primera mitad del siglo XVII. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. © Public domain.

taciones salieron del taller de Rubens, ya fueran originales o no del maestro. Y Jahel Sanzsalazar observa que se trata de uno de los temas que proporcionó mayor éxito profesional a Erasmus II Quellinus, atendiendo a las diferentes versiones que ejecutó introduciendo variantes, a partir de los modelos de Rubens⁴⁸. Es el caso de un conjunto homogéneo de tres lienzos de *La Virgen con el Niño y san Juanito* de la catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, Museo Lázaro Galdiano de Madrid⁴⁹ y colección privada de Londres, todos ellos de hacia 1635, con el estilo inicial de Quellinus cuando el contacto con Rubens era más intenso⁵⁰. Uno de estos originales colgaba en el salón de su residencia en Amberes, prueba fehaciente de su predilección por este episodio de la piedad cristiana⁵¹. A los anteriores se suma la *Sagrada Familia con santa Isabel y san Juan* del castillo de Wörlitz, fechada hacia 1639⁵², donde figuran algunos rasgos que aparecerán más tarde en la guirnalda, como la vestidura de pieles de san Juanito y el carácter pensativo y los pies descalzos de san José.

En el ámbito de la guirnalda devocional, además del lienzo de la colección universitaria, Van Thielen y Quellinus realizaron la *Guirnalda de flores con la*

en *Guirnalda de flores con san Juan Bautista* (s.f., Musée Royal des Beaux-Arts, Copenhague), de Gaspar Pieter Verbruggen el Viejo. Hairs, *Peintres flamands*, pp. 232-233 y 423.

⁴⁸ Jahel Sanzsalazar, "Quellinus, 'el primer oficial' de Rubens", *Tendencias del Mercado del Arte,* (2020), pp. 72-75.

⁴⁹ Jean-Pierre De Bruyn, "Erasmus II Quellinus (1607-1678). Addenda en Corrigenda IV", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen,* (1997), pp. 418-419; Matías Díaz Padrón, "Un lienzo de Erasmus Quellinus en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 280, (2001), pp. 46-48.

Sanzsalazar, "Quellinus, 'el primer oficial", p. 74.
 Jean-Pierre De Bruyn, Erasmus Quellinus (1607- 1678). De schilderijen met catalogue raisonné, (Freren: Luca Verlag, 1988), p. 315.

⁵² De Bruyn, "Erasmus II Quellinus", pp. 210 y 220.

Virgen y san Juanito de la Galería Narodni de Praga datada hacia 1640-1645⁵³ y la *Guirnalda de flores con la Virgen y el Niño y el pequeño san Juan Bautista* del Städtisches Reiss-Museum en Mannheim de 1652. Quellinus colaboró igualmente con Daniel Seghers en un conjunto de guirnaldas con el mismo tipo iconográfico, entre las que significamos la *Guirnalda de flores con la Virgen, el Niño y San Juan* de la primera mitad del siglo XVII del Museo del Prado⁵⁴, la *Guirnalda de flores con la Virgen, el Niño y san Juanito* del mismo periodo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁵ y *La Virgen y el Niño con santa Isabel y san Juan Bautista en una guirnalda floral* de 1650 del Pushkin State Museum of Fine Arts en Moscú (Fig. 8).

Volviendo a la guirnalda universitaria, María aparece en el centro, sedente, con un rostro de finas facciones que guarda gran parecido con otras obras de Van Thielen y Quellinus, como con la ya mencionada Virgen sedente rodeada de flores del Kunsthistorisches Museum de Viena. El Niño se muestra erquido en su regazo, en contrapposto, postura muy frecuente en la pintura flamenca y en nuestros dos artistas, como comprobamos en la guirnalda vienesa y en la Guirnalda de flores con Madonna de colección privada fechada hacia 1645⁵⁶, así como en otras obras de Van Thielen como la *Virgen y el Niño en* una guirnalda de flores del National Trust inglés en Osterley Park (Londres). Con su pequeño brazo rodea el cuello de su madre, en un tierno gesto que advertimos igualmente en la guirnalda de colección privada citada y en La Virgen y el Niño en un cuadro rodeado de flores y frutas del Museo del Prado de Rubens y Jan Brueghel I, datada hacia 1617-1620. María corresponde a la caricia infantil tomando el pie derecho del Niño con su mano izquierda. En su conjunto, la posición de madre e hijo muestra un aire familiar a La Virgen y el Niño con santa Isabel y san Juan Bautista del Pushkin State Museum de Moscú de Quellinus y Seghers.

Ambos dirigen su mirada hacia san Juanito, vestido con pieles y mostrando una filacteria con la inscripción: "ECCE AGNUS DEI", sobrenombre con el que reconoció a su primo junto a las aguas del Jordán⁵⁷. Encontramos un ejemplo similar en la guirnalda de la Virgen, el Niño y san Juanito de la Academia de San Fernando de Seghers y Quellinus (Fig. 9). También porta el "ECCE AGNUS DEI" el san Juanito del lienzo del Museo Lázaro Galdiano.

Al grupo se suma san José, de rostro joven, barba y larga cabellera, ataviado con túnica abotonada y descalzo. Desde un segundo plano contempla la escena en actitud pensativa, con la mirada dirigida hacia san

⁵³ De Bruyn, "Erasmus II Quellinus", pp. 218 y 235.

⁵⁴ Díaz Padrón, *Siglo de Rubens*, p. 1196.

⁵⁵ Blanca Piquero López, "Daniel Seghers" en *Real Academia de San Fernando. Madrid. Guía del Museo,* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004), pp. 74-75; Rocío de Terán Troyano, *En la ruta del tulipán. De cómo una flor oriental conquistó Occidente,* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2022), pp. 82-83, 116-117 y 136-137.

⁵⁶ De Bruyn, "Erasmus II Quellinus", pp. 221 y 238. El el comercio londinense en junio de 1969. Sotheby's Londres (25 de junio de 1969, cat. n.º 55).

⁵⁷ "Al día siguiente, al ver a Jesús venir hacia él, dijo: 'He ahí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo'" (Jn 1,29).

Juanito y las manos cruzadas y apoyadas sobre un farol o linterna. El juego de sombras que se proyecta sobre su figura y que difumina las formas contribuye a generar una sensación ficticia de distintos planos de profundidad en la escena religiosa; e incluso dificulta su visión, al menos en el actual estado de conservación de la pieza, pues en el detalle fotográfico publicado por Matías Díaz Padrón en su tesis demuestra mayor nitidez (Fig. 7). Su emplazamiento secundario y actitud meditativa recuerdan a la *Sagrada Familia en una corona de flores* de 1644 del Kunsthistorisches Museum de Viena de Daniel Seghers y Simon de Vos. Van Thielen copiará posteriormente este grupo en su *Sagrada Familia rodeada de tres ramos de flores* de colección privada de París⁵⁸, repitiendo la misma posición del Patriarca⁵⁹. A su vez, el gesto de apoyar ambas manos sobre un objeto resulta igual al de la *Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san* Juanito (1645-1655, col. particular, Laethem-Saint-Martin) de Alexander Adriaenssen y Simon de Vos⁶⁰.

3. Conclusiones

Nuestra aproximación a la *Guirnalda de flores con la Sagrada Familia y san Juanito* de Jan Philip van Thielen y Erasmus II Quellinus nos ha permitido trazar su itinerario desde mediados del siglo pasado, cuando se encontraba en la Galerie Leger de Bruselas, hasta recalar en la segunda década del siglo XXI en la colección de la Universidad de Navarra, después de pasar por diversas colecciones particulares españolas. Un recorrido que pone de manifiesto que el interés por la pintura flamenca perdura en el coleccionismo español de los siglos XX y XXI, al igual que lo hiciera en los coleccionistas del siglo XVII, siguiendo el ejemplo de sus reyes.

La guirlanda de la colección universitaria obedece a las características propias del género, y más en concreto, a la manera de actuar de Jan Philip van Thielen, uno de los principales representantes de bodegones y guirnaldas florales de la pintura flamenca. En su guirnalda no faltan las especies florales típicas del pintor, así como las mariposas, presentes asimismo en la mayoría de sus composiciones. Tanto unas como otras contribuyen al mensaje salvífico del tema religioso representado, la Sagrada Familia con san Juanito, uno de los tipos iconográficos que gozó de mayor éxito en la pintura flamenca de su tiempo, en el que el Niño se manifiesta, a través del testimonio de su primo, como el "Cordero de Dios" que librará al mundo del pecado. La grisalla ha sido atribuida por los especialistas en pintura flamenca a Erasmus II Quellinus, quien en su "escultura pintada" dio buena muestra de su capacidad para trasladar al lienzo los conceptos escultóricos asimilados de su padre y

-

⁵⁸ (s.f., subastado en Beaussant-Lefèvre & Associés París el 18 de junio de 2010, lote 4)

⁵⁹ Beaussant-Lefèvre. Commissaires. Priseurs. Paris-Drouot, Vendredi 18 Juin 2018, (París: Beaussant-Lefèvre, 2010), p. 5.

⁶⁰ Hairs, *Peintres flamands*, pp. 248-249 y 345.

hermano. Las relaciones con otras obras coetáneas permiten contextualizar la guirnalda de la Universidad de Navarra en el conjunto de la pintura flamenca del siglo XVII, para completar un estudio con el que rendimos homenaje a la memoria del maestro Matías Díaz Padrón⁶¹.

-

⁶¹ Queremos manifestar nuestro agradecimiento a las siguientes personas, por su ayuda en la elaboración de este trabajo: Enrique Baquero, Manuel Castells, Ana Diéguez-Rodríguez, Asunción Domeño, Miguel Hermoso Cuesta, Ricardo Ibáñez, Ana de Miguel y Estrella Omil. También, a la familia del último propietario de la guirnalda por su absoluta disponibilidad y colaboración.

Bibliografía:

Alonso Rey 2005: Mª Dolores Alonso Rey, "Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos", *Estudios Humanísticos*. *Filología*, 27, (2005), pp. 9-23.

Beaussant-Lefèvre 2010: Beaussant-Lefèvre. Commissaires. Priseurs. Paris-Drouot, Vendredi 18 Juin 2018, (París: Beaussant-Lefèvre, 2010).

Bruce-Mitford 1997: Miranda Bruce-Mitford, El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos, (México D.F.: Editorial Diana, 1997).

Calderón de la Barca 2005: Pedro Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid*, ed. Ignacio Arellano y Carlos Mata, (Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra- Reichenberger, 2005).

Cherry 2001: Peter Cherry, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, (Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 2001).

De Bruyn 1974-1980: Jean-Pierre De Bruyn, "Erasmus II Quellinus en de bloemenschilder Jan-Philips Van Thielen. Catalogus van een samenwerking", Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1-3, (1974-1980), pp. 207-244.

De Bruyn 1988: Jean-Pierre De Bruyn, *Erasmus Quellinus (1607- 1678). De schilderijen met catalogue raisonné,* (Freren: Luca Verlag, 1988).

De Bruyn 1997: Jean-Pierre De Bruyn, "Erasmus II Quellinus (1607-1678). Addenda en Corrigenda IV", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1997), pp. 418-419.

De Bruyn 2014: Jean-Pierre De Bruyn, "Pictor doctus, pictor Antverpiae", en *Erasmus Quellinus in de voetsporen van Rubens*, coms. Jean-Pierre De Bruyn y Sandrine Vézilier-Dussart, (Gent-Kortrijk: Uitgeverij Snoeck, 2014), pp. 15-24.

De Terán Troyano 2022: Rocío de Terán Troyano, *En la ruta del tulipán. De cómo una flor oriental conquistó Occidente,* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2022).

Díaz Padrón 1976: Matías Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, T. V, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 1976).

Díaz Padrón 1977: Matías Díaz Padrón, "Guirnalda de flores con la Virgen y el Niño", en *Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición homenaje,* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1977), pp. 155-156.

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-Museo del Prado, 1995).

Díaz Padrón 2001: Matías Díaz Padrón, "Un lienzo de Erasmus Quellinus en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 280, (2001), pp. 46-48.

Díaz Padrón 2017: Matías Díaz Padrón, "Guirnalda de flores con Tobías y el ángel", en *Colección Santamarca. Esplendor Barroco. De Luca Giordano a Goya y la pintura romántica*, ed. Wifredo Rincón García, (Zaragoza: FUSARA-Diputación de Zaragoza, 2017), pp. 254-257.

Díaz Padrón 2017: Matías Díaz Padrón, "Guirnalda de flores y santa Rosalía", en *Colección Santamarca. Esplendor Barroco. De Luca Giordano a Goya y la pintura romántica*, ed. Wifredo Rincón García, (Zaragoza: FUSARA, Diputación de Zaragoza, 2017), pp. 258-259.

Díaz Padrón 2018: Matías Díaz Padrón, "Dos guirnaldas de Jan Philip van Thielen en la Fundación Santamarca", *Tendencias del mercado del arte*, 114, (2018), pp. 90-91.

Dorst 2016: Sven van Dorst, "Daniel Seghers, phoenix of flower-painters", Bulletin of the Hamilton Kerr Institute, 6, (2016), pp. 29-44.

Freedberg 1981: David Freedberg, "The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, (1981), pp. 115-150.

Fryklund y Dahlén 2019: Carina Fryklund y Lena Dahlén, "A Flower Garland by Daniel Seghers", *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 26, 1, (2019), pp. 9-14.

Gabriels 1930: Juliane Gabriels, *Artus Quellien, de Oude, "Kunstryck Belthouwer",* (Antwerpen: De Sikkel, 1930).

García Mahíques 1991: Rafael García Mahíques, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico,* (Valencia: Universidad de Valencia, 1991).

García Mahíques 2015: Rafael García Mahíques, "El alma como mariposa. Del mito de *Psique* a la retórica visual del Barroco", *Goya*, 352, (2015), pp. 208-227.

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.

Hairs 1965: Marie-Louise Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVII*^e *siècle*, (Bruxelles: Éditions Meddens, 1965).

Houbraken 1719: Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen,* (Amsterdam: Gedrukt voor den autheur, 1719).

Impelluso 2003: Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales,* (Barcelona: Electa, 2003).

Jacobs 2014: Alain Jacobs, "Sculptuur in de schilderijen van Erasmus II Quellinus", en *Erasmus Quellinus in de voetsporen van Rubens*, coms. Jean-Pierre de Bruyn y Sandrine Vézilier-Dussart, (Gent-Kortrijk: Uitgeverij Snoeck, 2014), pp. 27-36.

Jones 1988: Pamela M. Jones, "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes. Christian Optimism in Italy ca. 1600", *The Art Bulletin*, 70, (1988), pp. 261-272.

Lázaro Milla 2012: Nuria Lázaro Milla, La Virgen y el Niño con guirnaldas de flores: copiando a Daniel Seghers. Pieza del mes. Mayo 2012, (Madrid: Museo Cerralbo, 2012).

Leger Galleries s.f.: "Leger Galleries", *Artist Biographies. British and Irish Artists of the 20th Century* (En web: https://www.artbiogs.co.uk/2/galleries/leger-galleries, consultada: 19 de mayo de 2023).

López Romero 2011: Fernando López Romero, *Naturalezas muertas. Siglos XVI al XXI*, (Tomelloso: Museo de Arte Contemporáneo Infanta Elena, 2011).

Pérez Preciado 2006: José Juan Pérez Preciado, "Seghers, Daniel", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. VI, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, T.F. Editores, 2006), pp. 1999-2001.

Pérez Preciado 2006: José Juan Pérez Preciado, "Thielen, Jan Philips van", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. VI, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, T.F. Editores, 2006), pp. 2065-2066.

Pérez Preciado 2010: José Juan Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2010).

Piquero López 2004: Blanca Piquero López, "Daniel Seghers", en *Real Academia de San Fernando. Madrid. Guía del Museo,* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004), pp. 74-75.

Sánchez Ramos 2016: Valeriano Sánchez Ramos, "María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca", en *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones* marianas, coords. Juan Aranda Doncel y Ramón de la Campa Carmona, (Córdoba: Litopress, 2016), pp. 613-666.

Sanzsalazar 2020: Jahel Sanzsalazar, "Quellinus, 'el primer oficial' de Rubens", *Tendencias del Mercado del Arte*, 129, (2020), pp. 72-75.

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).

Schneider 2003: Norbert Schneider, *Naturaleza muerta,* (Colonia: Taschen, 2003).

Segal y Alen 2020: Sam Segal y Klara Alen, *Dutch and Flemish Flower Pieces*. *Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century,* (Leiden-Boston: Brill-Hes & De Graaf, 2020).

Sels 2023: Geert Sels, *Le trésor de guerre des nazis. Enquête sur le pillage d'art en Belgique*, (Amsterdam: Uitgeverij Terra Lannoo, 2023).

Vermeylen 2021: Filip Vermeylen, "Antwerp as a Center of Artistic Collaboration: A Unique Selling Point?", en *Many Antwerp Hands: Collaborations in Netherlandish Art*, eds. Abigail D. Newman y Lieneke Nijkamp, (London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2021), pp. 151-162.

Vlieghe 1977: Hans Vlieghe, "Erasmus Quellinus and Rubens's Studio Practice", *The Burlington Magazine*, 894, (1977), pp. 636-643.

Vlieghe 2000: Hans Vlieghe, *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*, (Madrid: Cátedra, 2000).

Vlieghe 2014: Hans Vlieghe, "Erasmus Quellinus: Cassel", *The Burlington Magazine*, 1339, (2014), pp. 695-697.

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

Le bélier antique du Musée de Palerme aurait-il inspiré l'agneau du *Saint Jean-Baptiste* de Tolède attribué au Caravage?

¿Podría el antiguo carnero del Museo de Palermo haber inspirado el cordero del *San Juan Bautista* de Toledo atribuido a Caravaggio?

Claire van Nerom

Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique

Résumé: Si la relation entre le bélier de Palerme et l'agneau du tableau de Tolède représentant Saint Jean-Baptiste est maintenue, l'attribution du tableau au Caravage pourrait être confirmée, de même que la présence du peintre à Palerme en 1609.

Mots clés: Caravage; Tolède; Sicile; Fernández de Córdoba; iconographie; sources d'inspiration

Resumen: Si se retiene la relación de parentesco entre el carnero de Palermo y el cordero del cuadro toledano de *San Juan Bautista*, se podría confirmar la atribución del cuadro a Caravaggio, y al mismo tiempo el hecho de que el pintor estuvo en Palermo en 1609.

Palabras clave: Caravaggio; Toledo; Sicilia; Fernández de Córdoba; iconografía; fuentes de inspiración.

Abstract: If the relation between the ram of Palermo and the lamb of the *Saint John the Baptist* of Toledo may be retained, it would confirm the attribution of the painting to Caravaggio and at the same time the presence of the painter in Palermo in the year 1609.

Keywords: Caravaggio; Toledo; Sicily; Fernandez de Cordoba; iconography; inspiration sources



I y a longtemps, un jour que je cherchais des diapositives pour un exposé sur le Caravage, une amie m'a prêté les siennes, ramenées de différents voyages. La première que j'ai regardée m'a rendue perplexe tout en excitant ma curiosité: c'était un Caravage "inconnu" appartenant à la cathédrale de Tolède. "Inconnu", c'est à dire absent des ouvrages de Roberto Longhi, Matteo Marangoni, Walter Friedläender, encore ignoré d'études plus récentes et ne figurant même pas dans le catalogue des œuvres attribuées dans le volume de la collection "Les classiques de l'art".

Une fois projetée, l'image très bonne, montrait un adolescent vêtu d'une peau et d'un drapé rouge, sur fond de feuillage avec un agneau à ses pieds: peinture indubitablement caravagesque, par sa composition, la manière de traiter le sujet, la mise en page, la coloration, les très fortes ombres et en même temps une œuvre de très grande qualité (Fig. 1).

S'il s'agissait d'un Caravage, où situer ce saint Jean dans la carrière du peintre? Le visage complètement dans l'ombre, le clair-obscur accentué, les contours invisibles absorbés par le fond et une atmosphère légèrement vaporeuse me semblaient ne pas s'accorder vraiment avec les œuvres du début.

Il n'était pas évident non plus de lui trouver une place plus tard. Il y avait évidemment un air de famille avec les autres saint Jean-Baptiste et les saint Jérôme drapés de rouge, mais peu de points communs avec les compositions tragiques ou violentes des dernières années.

C'étaient des impressions personnelles qui me venaient à l'esprit en regardant la peinture mais en ignorant tout des discussions à propos de cette œuvre.

Le saint Jean Baptiste de Tolède (huile sur toile, 169 x 112 cm.) est connu depuis le XVIII^e siècle, mais n'apparaît dans la bibliographie que tardivement.

A Tolède il est associé au Caravage depuis sa première mention en 1787 par Antonio Ponz dans la troisième édition de son ouvrage sur l'Espagne²:

"Se han pintado últimamente dos quadros para la Santa Iglesia Catedral de Toledo, el uno de S. Bartolomé por D. Mariano Maella, y el otro de Santa Lucía por D. Agustin Navarro: este se ha colocado en el altar de dicha santa, el de S. Bartolomé á un lado de la Capilla y al otro un bellísimo quadro de S. Juan Bautista en el desierto que ha regalado á la Santa Iglesia el Sr. Santa María, Canónigo de la misma, y es del estilo de Miguel Angel de Caravagio".

L'auteur ne donne aucun avis sur les deux peintures modernes, mais le Saint Jean Baptiste est "un bellísimo quadro", offert tout récemment, le 18 juin

¹ André Chastel et Angela Ottino della Chiesa, Tout l'œuvre peint du Caravage (Paris: Flammarion, 1967).

² Antonio Ponz, *Viage de España* (Madrid: Ibarra & Co, 1787), I, 3e éd., pp. 366-367 (adiciones).



Fig. 1. Le Caravage (attr.), *Saint-Jean Baptiste*. Tolède, cathédrale © Photo d'après Mina Gregori.

1785 par l'un des chanoines de la cathédrale dont le nom complet est José Antonio Zoilo Sáenz de Santa María (1726-1813)³.

Dans le Baedeker Espagne et Portugal de 1908, la peinture est donnée au Caravage et située, comme dans l'ouvrage de Ponz, à l'entrée de la chapelle de sainte Lucie, c'est à dire la première des chapelles du pourtour de l'abside, juste à côté du portail du transept sud (Puerta de los Leones)⁴.

L'attribution du saint Jean de Tolède est discutée. La seule chose sur laquelle tout le monde est d'accord, c'est la qualité de la peinture. Actuellement les avis sur cette œuvre sont variables⁵. A part l'une ou l'autre hypothèse isolée (Ribera, Saraceni, suiveur de ...), les historiens d'art la donnent soit à Caravage lui-même, avec certaines réserves, soit plus généralement à Bartolomeo Cavarozzi (1587-1625) à la suite de Roberto Lon-

³ (En web: https://vivirediciones.es/restauracion-consolida-la-autoria-de-caravaggio-del-san-juan-en-el-desierto/;; communication du 29 février 2024).

⁽En web: https://www.europapress.es/castilla-lamancha/noticia-san-juan-desierto-caravaqqio-regresa-catedral-toledo-culminar-restauracion-20220407122802.html; communication du 7 avril 2022).

⁴ Karl Baedeker, *Espagne et Portugal manuel du voyageur*, ²e éd. (Leipzig-Paris: Baedeker/ Ollendorff, 1908), p. 135; chapelle de sainte Lucie: n.º 16 sur le plan en face de la p. 131; Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los más célebres monumentos,* vol. 1 (Toledo, 1857), p. 245; Conde de Cedillo, *Toledo: guía artístico-práctica*, (Toledo, 1890), p. 194. ⁵ John T. Spike, *Caravaggio*, ²e éd (New-York: Abbeville Press, 2010), n.º 97, p. 445. (bibliographie).



Fig. 2. Anonyme, *Bélier*, bronze. Parlerme, Musée archéologique régional Antonio Salinas © Photo d'après Lénard von Matt, *La Sicile antique*.

ghi qui a proposé cette attribution dans une étude de 19436. Ainaud de Lasarte, en réponse à Longhi, trouve que les œuvres de Cavarozzi n'ont pas la qualité du saint Jean de Tolède, il maintient l'attribution au Caravage mais avec un certain doute, à cause d'une douceur inhabituelle qui imprègne la composition⁷. Pérez Sánchez dans les années 1960-1970 conserve l'ancienne identification et situe le saint Jean parmi les œuvres de jeunesse8. Plus tard Mina Gregori qui penchait tout d'abord pour Cavarozzi9 est revenue à l'attribution au Caravage dans le texte qu'elle a écrit pour le catalogue de l'exposition de Florence en 1991 et dans une monographie publiée en 1995¹⁰. Le livre présente une bonne reproduction en couleur de la peinture de Tolède et la notice indique que "l'attribution de ce tableau a Caravage a été confirmée par des restaurations récentes et des recherches critiques approfondies". Quelques années plus tard, l'attribution à Caravage est remise en question et Cavarozzi réapparaît. Par contre à Tolède, à la suite de nouveaux examens et d'investigations photographiques (RX, UV) qui ont révélé certains changements dans la composition d'origine, on maintient l'attribution au Caravage¹¹.

_

⁶ Roberto Longhi, "Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia", *Proporzioni*, I, (1943), p. 54.

⁷ Joan Ainaud [de Lasarte], "Ribalta y Caravaggio", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4, (1947), pp. 388-389, n° 23, pl. h.t. p. 371.

⁸ A. E. Pérez Sánchez, cité dans Spike, *Cavaraggio*, n° 97, p. 445 (bibliographie).

⁹ Mina Gregori dans Spike, *Caravaggio*, n° 97, p. 445 (bibliographie).

¹⁰ Caravaggio. Come nascono i capolavori, éd. Mina Gregori (Florence, Galeria Palatina, Palazzo Pitti, 1991), pp. 158, 172-173; Mina Gregori, Caravage, (Paris: Gallimard / Electa, 1995), pp. 34 et 147 n.° 20. ¹¹ Voir note 3.

Indépendamment de l'identité du peintre, l'agneau, la tête de profil dans la lumière, couché au pied du saint Jean attirait mon attention. Il me faisait penser un peu vaguement d'abord mais très vite d'une manière plus nette à un bel animal de l'antiquité classique.

Après quelques réflexions, il s'agissait du bélier de bronze du Musée de Palerme, tel qu'il se présente sur une excellente photo réalisée par Léonard von Matt pour l'ouvrage "la Sicile Antique". Un coup d'œil à la notice indiquait une sculpture avec un passé un peu particulier¹² (Fig. 2).

Un article technique de 1999 sur la réalisation du bronze, résume son histoire dans une importante note qui renvoie à une série d'ouvrages dont certains du XVIe siècle¹³. Une nouvelle synthèse d'une vingtaine de pages sur le bélier, sa dernière restauration en 2005-2007 et sa date actuellement discutée, donne des informations historiques assez détaillées¹⁴.

Célèbre et admiré depuis très longtemps, le bélier de Palerme a une biographie mouvementée qui débute au Moyen-Âge. Il faisait partie d'une paire, il y avait à l'origine deux béliers symétriques. Ils sont mentionnés pour la première fois au XVI^e siècle, brièvement par Claudio Mario Arezzo en 1537¹⁵, et plus longuement dans l'histoire de Sicile du dominicain Tommaso Fazello (1498-1570) imprimée à Palerme¹⁶.

Les sculptures ornaient la façade du Castello Maniace à Syracuse, à la pointe de l'île d'Ortygie, posées sur des consoles de part et d'autre de la porte d'entrée. Le château porte le nom de Georges Maniakès le général grec qui a reconquis temporairement la ville sur les musulmans en 1038-1040 et sans doute bâti une fortification à cet endroit¹⁷. La construction actuelle est du XIII^e siècle, mais les premiers historiens de la Sicile "ignorent" le château édifié par Frédéric II et pensent qu'il s'agit de celui de Maniakès.

En 1448 les deux béliers sont donnés à Giovanni I Ventimiglia, marquis de Gerace, par le vice-roi en remerciement pour avoir maté une conspiration de notables syracusains. Les bronzes quittent alors Syracuse pour le château de Castelbuono. À la mort de Ventimiglia, son fils intègre les béliers au décor du tombeau de son père dans la chapelle familiale. Mais plus tard Enrico Ventimiglia, le petit-fils de Giovanni, est accusé de trahison, ses biens sont confisqués. Les béliers récupérés en 1488 par le vice-roi sont amenés à Palerme.

¹² Leonard von Matt, Luigi Pareti et Pietro Griffo, *La Sicile Antique,* (Paris: Hachette, 1960), p. 196 et

¹³ Nadia Cavallaro et Caterina Ferro, "L'ariete bronzeo del Museo Archeologico Regionale di Palermo", dans *I grandi bronzi antichi*, ed. Edilberto Formigli, (Sienne: nuova immagine, 1999), pp. 217-228, historique p. 221, n. 1.

¹⁴ Giulia Ranieri, *L'ariete bronzeo del Museo Antonino Salinas di Palermo*, Thèse, Université de Palerme, Année 2018-2019.

¹⁵ Claudio Mario Arezzo, "De urbe siracusis ex Libro de Situ Siciliae", dans *Delle Antiche Siracuse*, II, (Palerme: Aiccardo, 1717), p. 218. L'édition originale du Libro de Situ Siciliae date de 1537.

¹⁶ Tommaso Fazello, *De rebus siculis decades duae*, [Palerme, 1560], p. 86; éd. Italienne *Le due deche dell' Historia di Sicilia*, (trad. M. Remigio), (Venise: Guerra, 1573), pp. 124-125.

17 Voir ci-après note 22.

Ensuite, ils ornent le siège du pouvoir qui change d'emplacement plusieurs fois au cours de XVI^e siècle. Ils sont d'abord installés au palais Chiaramonte Steri une belle demeure du XIVe siècle occupée depuis 1468. En 1510-1511 les deux béliers reçoivent de nouveaux supports de marbre dont le paiement est mentionné dans un document comptable. "Pagati a magistero Juliano de Manchino marmorano *onze* 5,15 per compimento de *onze* 10,15 pro duobus marmoris quo fabricavit et peractivit in regio hospicio, ubi depositi duo muntoni de brunzo regiae curiae"¹⁸.

En 1517, les bronzes passent du palais Chiaramonte au Castello a Mare, la forteresse située près du port, jugée plus sure par le vice-roi Ettore Pignatelli. C'est là que Fazello indique qu'on peut les voir. En 1553 le siège du gouvernement réintègre l'ancien palais des rois normands. L'imposante construction est restaurée et partiellement réaménagée au cours du XVIe et du début du XVIIe siècle. Les béliers suivent, installés (dès 1553?) dans une salle du palais qui prend le nom de "camera de los carneros", la chambre des béliers en espagnol. Antonio Mongitore (1663-1743)¹⁹ qui donne cette information indique qu'ils étaient placés de chaque côté de la porte dans une pièce à décor de mosaïque, dans laquelle on reconnaît aisément la salle du roi Roger avec ses scènes de chasse, ses animaux et ses arbres sur fond d'or.

En 1735, quelques jours après le couronnement de Charles III comme roi de Sicile à Palerme le 3 juillet, les deux béliers font un voyage aller et retour à Naples. Mongitore raconte que certains par souci d'adulation et pour se faire bien voir ont persuadé le roi d'emporter les béliers à Naples. Les bronzes sont embarqués sur un navire anglais le 17 juillet 1735. Mais aussitôt arrivés à Naples, le roi, sensible aux plaintes qui lui parviennent, les renvoie à Palerme où ils reviennent le 13 août²⁰.

Plus tard au cours du XVIIIe, on retrouve les deux béliers "dans une longue galerie" où le peintre français Jean Houël les dessine en 1776 lors de son séjour à Palerme²¹. Ils y étaient sans doute depuis leur retour de Naples²². Cette galerie est désignée comme "galleria dei pecoroni" - galerie des grands moutons - sur un plan du début du 19e siècle²³, et correspond à l'actuel salon jaune - sala gialla - ou salon des audiences, situé à l'étage noble de l'aile renaissance du palais.

¹⁸ Giulia Ranieri, *Ariete bronzeo*, p.5, n. 9.

¹⁹ notes de c. 1735. Antonio Mongitore "Gli arieti di bronzo, La campana di S. Antonio, Le piazze di Palermo nella prima meta' del sec. XVIII", ed. V. di Giovanni, *Nuove effemeridi siciliane*, s. 3, vol. 3, (1876), p. 310. Mongitore était chanoine de la Cathédrale et historien.

²⁰ Antonio Mongitore, "Gli arieti di bronzo", p. 312, "Diario Palermitano delle cose piu' memorabili accadute nella città di Palermo del 1 gennaio del 1720 al 23 dicembre 1736", dans *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, *Biblioteca Storica e Litteraria di Sicilia*, éd. Gioacchino di Marzo, vol. IX (Palerme: Luigi Pedone Lauriel, 1871), p. 323 et couronnement pp. 291-309.

²¹ Jean Houel, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari,* (Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782), I, p. 64 et pl. XXXVIII.

²² Mongitore, "Diario Palermitano", p. 323; "e furono collocati nella galleria".

²³ Liboria Laura Zabbia, *L'architettura nell' ottocento borbonico. Il palazzo reale di Palermo (1798-1860) progetti, cantieri, protagonisti,* Thèse, Université de Palerme, 2017, p. 146, pl. XI, plan: n.º 6 galleria dei pecoroni.

Malheureusement l'histoire se termine mal. Lors de la révolte de janvier 1848, les insurgés qui envahissent et saccagent le Palais Royal détruisent l'un des béliers. L'autre, sauvé mais endommagé, a demandé certaines restaurations: une patte, la queue, une oreille.

Depuis le Moyen Age les deux sculptures ont été appréciées et mises en valeur en divers lieux au cours de leur longue histoire: au Castello Maniace à Syracuse, au château et dans la chapelle-mausolée des Ventimiglia à Castelbuono, et ensuite à Palerme.

Dès le XVIe siècle les auteurs qui en parlent donnent aussi diverses traditions à propos de leur origine. D'après Fazello, Georges Maniakès a orné la porte de sa forteresse de béliers de bronze réalisés (litt. fondus) à Byzance, il aurait donc fait venir les sculptures de Constantinople. En utilisant le nom Byzance plutôt que Constantinople Fazello semble penser à des œuvres de l'antiquité. On peut se demander si, au cours des années 1038-1040 passées en Sicile à combattre et à réorganiser les territoires repris, Georges Maniakès a trouvé le temps de s'intéresser au décor de la fortification d' Ortygie?²⁴.

Une autre tradition, rapportée par Houël, leur donne une origine syracusaine: ils seraient dus à l'ingéniosité d'Archimède (IIIe siècle avant J.-C.). Il y aurait eu quatre béliers placés sur des colonnes et destinés à indiquer la direction du vent en émettant un bêlement provoqué par l'air pénétrant dans les sculptures. Mongitore signale une particularité des bronzes qui est sans doute à l'origine de cette histoire. Il explique que les deux béliers présentent un orifice aux pattes et que si on y souffle de l'air, un son semblable à un bêlement s'échappe par la bouche de l'animal. Mais il ne croit pas à une invention d'Archimède, déjà évoquée dans la relation des fêtes de sainte Rosalie de 1655, Archimède n'étant pas connu pour avoir réalisé de tels travaux²⁵.

Syracuse était une ville importante dans l'antiquité, dont il reste de nombreux vestiges, plusieurs temples, le théâtre grec, l'autel de Hiéron, la fontaine d' Aréthuse, des fortifications, l'amphithéâtre romain. La cathédrale est un temple dorique d'Athéna aménagé en église au VIe siècle. Les inva-

375

²⁴ Jean Skilitzès, *Empereurs de Byzance*, trad. Bernard Flusin (Paris: P. Lethielleux, 2003), pp. 330, 332, 334, 336 -337 et notes correspondantes. Excellent général, aux décisions rapides et audacieuses, victorieux en Orient (pp. 316-317 et 320-321). Georges Maniakès est envoyé en Sicile en 1038, sous Michel IV. Il obtient une série de succès et reprend la partie orientale de l'île avec Messine et Syracuse. Mais un raté dans la synchronisation des opérations sur terre et sur mer tourne mal. Le patrice Etienne, commandant de la flotte, chargé de surveiller la côte ne réussit pas à intercepter l'émir de Carthage vaincu afin de l' empêcher de rejoindre l'Afrique. Maniakès, indigné, l'humilie et le traite de lâche et d'incapable. Mais le patrice est le beau-frère de l'empereur, il envoie un courrier accusant le général de fomenter une sédition. Maniakès est destitué, amené à Constantinople et emprisonné. Etienne qui hérite du commandement de Sicile perd tout ce qui avait été reconquis.

²⁵ Mongitore, "Gli arieti di bronzo", p. 310; même texte dans "Diario palermitano", p. 323, n. 1.



Fig. 3. Anonyme, *Bélier*, marbre. Boston, Museum of Fine Arts © Domaine public.

sions barbares, n'ont pas touché la Sicile; il y a donc une continuité entre la fin du monde antique et les siècles qui suivent. On pourrait imaginer que les béliers de bronze n'ont jamais été enfouis, mais se sont intégrés au christianisme en étant éventuellement associés au Bon Pasteur.

Revenons aux sculptures elles-mêmes, et à l'agneau du saint Jean-Baptiste de Tolède. Le bélier survivant qui appartient au musée de Palerme est un bronze antique remarquable. L'animal, un peu plus grand que nature est représenté couché (l. 135 cm., h. 78 cm., p. 37 cm.). A la fois sauvage et majestueux, la bouche entrouverte, il s' apprête à se relever en prenant appui sur une patte avant. La toison en mèches longues sur le corps, plus courtes aux épaules, les cornes enroulées sont traités avec art (Fig. 2).

Le réalisme et la vie qui s'en dégage l'ont fait rattacher à la tradition hellénistique: à l'entourage de Lysippe (IVe siècle avant J.-C.), à l'époque d'Agatocle (317-289 avant J.-C.) où de Hiéron II (270-215 avant J.-C). Actuellement on descend même jusqu'au IIe siècle aprés J.-C. à l'époque des Antonins²⁶ à cause du rendu de l'oeil. Une stylisation analogue de la pupille du mouton, en lunule, apparaît déjà sur un rhyton attique du début du Ve siècle avant J.-C.²⁷. Aucune des sculptures romaines évoquées n'a le style ni la maîtrise du bronze de Palerme. Seule une tête de bélier du IVe siècle avant J.-C, en marbre de Paros, provenant aussi de Syracuse peut se mettre en parallèle avec celui-ci²⁸ (Fig. 3).

Le peintre Jean Houël (1735-1813), a fait un dessin des deux béliers en 1776 quand il était à Palerme et en a tiré une gravure pour illustrer son récit

²⁶ Les yeux, avec la pupille en forme de lunule apparaissent dans les portraits impériaux.

La pupille du mouton est un trait horizontal. Rhyton du British Museum: Arthur Lane, Greek Pottery (London: Faber and Faber, 1953), pl. 92 c et p. 55. (visible aussi dans Google images, Rhyton).
 Boston Museum of Fine Arts, visible dans Google image d'après Facebook, Stato Magna Grecia, 18 mai 2021.



Fig. 4. D'après Jean Houël, Bélier de Palerme, gravure © Photo d'après Houel, Voyage pittoresque.

de voyage²⁹ (Fig. 4). Les sculptures étant mal éclairées pour "quiconque veut les dessiner", il a dû revoir les ombres pour donner plus de contraste. La gravure présente à l'avant-plan le bélier survivant mis en valeur et derrière lui son pendant symétrique moins détaillé. Cette silhouette qui semble à contre-jour est la seule image subsistante du bronze détruit en 1848.

Au début du XVII^e siècle les deux béliers de bronze qui se trouvent à Palerme depuis plus d'un siècle sont déjà célèbres. Fazello évoque à leur sujet l'art et le savoir-faire remarquable des Grecs, et Pietro Carrera (1573-1647)

²⁹ Houel, *Voyage*, I, p. 64. "Ces deux béliers étant parfaitement semblables, il eut suffi d'en dessiner un pour donner une idée de l'autre; mais je les ai disposés tels qu'ils sont dans cette estampe, pour les faire connaître sous divers aspects".

377

_

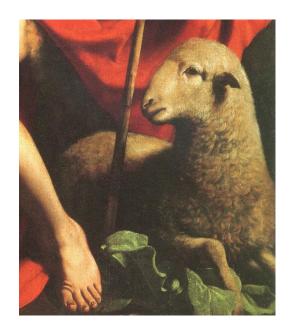


Fig. 5. Le Caravage (attr.), *Saint-Jean Baptiste*, detail. Tolède, Cathédrale © Photo d'après Mina Gregori, *Caravage*.

leur a consacré deux de ses épigrammes parues à Palerme en 1610 et à Venise en 1612³⁰. L'une résume leur histoire:

"Natos Byzanti, Ortygiam sors detulit, inde/ Castribonum, hic tandem clara Panormus habet". [Nés à Byzance, le hasard les a portés à Ortygie, ensuite/ à Castelbuono, enfin, ici, dans l'illustre Palerme qui les possède].

L'autre fait allusion à la vie qui émane des sculptures:

"Vivere vos credam, nec mens mea fallitur: unde/ Vestro in conspectu candida balat ovis ?", [Je pourrais croire que vous êtes vivants, et mon esprit ne se trompe pas/ comment se fait-il qu'en vous voyant la blanche brebis se met à bêler?]

L'agneau, sans cornes et majestueux, au pied du saint Jean-Baptiste de Tolède est couché dans la même position que le bélier de Palerme. Sa tête de profil dans la lumière a le nez arqué et l'oreille mince plantée droite. Ses épaules se présentent de face et son corps en perspective. Ses pattes avant, seules visibles sont l'une repliée et l'autre relevée comme celle de la sculpture. Mais ici, c'est la patte droite qui est relevée, ce qui pourrait faire penser que l'agneau du saint Jean est inspiré du bélier détruit (Figs. 5 et 6).

20

³⁰ Pietro Carrera, prêtre, joueur d'échecs et historien, *Variorum epigrammatum lib. III*, (Palerme,1610) et (Venise, 1612); textes cités ici d'après Mongitore, "Gli arieti di bronzo", p. 312.



Fig. 6. Anonyme, *Bélier*, marbre. Boston, Museum of Fine Arts. © Domaine public.

Caravage s'est trouvé en Sicile en 1608-1609 d'après Baglione et Bellori. Il débarque en Sicile après avoir fui Malte. Pour Baglione son séjour se limite à Palerme où il a réalisé "plusieurs choses": "arrivato all'isola di Sicilia operò alcune cose in Palermo"³¹.

Bellori mieux documenté donne des informations plus fournies sur son itinéraire sicilien³². Caravage s'est rendu à Syracuse, à Messine et ensuite à Palerme. Dans chaque ville il a réalisé des peintures que Bellori décrit. Ses descriptions simples, assez brèves, donnent une bonne idée des sujets représentés et de leur interprétation picturale.

Palerme est la dernière étape de Caravage en Sicile, ensuite, toujours d'après Bellori, de Palerme il retourne à Naples en voyageant par mer "usci fuori dell'isola e navigo di nuove a Napoli". Le trajet entre Naples et Palerme est assez court; il dure un peu plus d'un jour et demi (38 heures en mer) au 18^e siècle³³.

Le séjour à Palerme devrait se situer entre la mi-juin et la mi-octobre 1609. Caravage est encore à Messine le 10 juin jour de la livraison de la Résurrection de Lazare aux pères Crociferi pour la chapelle de Giovanni de Lazzari³⁴. Et vers le 20 octobre il est déjà à Naples où il se fait attaquer et blesser vilainement au visage sur le seuil de l'auberge del Cerriglio³⁵. Au cours de ces quelques mois passés à Palerme Caravage aurait pu voir au palais du viceroi les béliers antiques et s'en inspirer.

³¹ Govanni Baglione, Le vite de' pittori scultori et architetti (Rome: Andrea Frei, 1642), p. 138.

³² Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Roma: sucess. Mascardi, 1672), pp. 210-211.

³³ Houël, qui apprécie les voyages par mer, a fait le même trajet en sens inverse pour se rendre de Naples à Palerme en mai 1776. Houel, *Voyage*, I, p. 2.

³⁴ Spike, *Caravaggio*, n° 67, pp. 355-356.

³⁵ Bellori, *Vite*, p. 211 et «avis» du 24 octobre donnant le peintre comme mort ou balafré Gregori, *Caravage*, p. 159.

A Syracuse on sait qu'il s'est intéressé aux antiquités de la ville, il a notamment donné le nom d' "Oreille de Denys" à l'une des latomies connue pour son écho (dans la Latomia del Paradiso) lors d'une visite en compagnie de l'érudit Vincenzo Mirabella³⁶.

Si on admet que le bélier de Palerme, a inspiré l'agneau du Saint Jean-Baptiste de Tolède, l'attribution de la peinture à Bartolomeo Cavarozzi est à abandonner, parce Cavarozzi n'est jamais allé en Sicile.

Et en ce qui concerne Caravage, il faudrait situer l'exécution du tableau de Tolède à Palerme, c'est à dire à la fin de la carrière du peintre, et non au début. Dans l'ouvrage de Mina Gregori où le saint Jean est reproduit parmi les œuvres des années 1595-1598, et il ne s'y insère pas très bien³⁷. L'éclairage est plus égal dans ces peintures, même si le fond est sombre. Les oppositions aussi fortes ente l'ombre et la lumière viennent plus tard. Les manteaux rouges apparaissent vers 1603-1604 avec le saint Jean-Baptiste de Kansas City³⁸.

Inversement, les premières peintures de la période sicilienne comportent des allusions à des œuvres plus anciennes. Les deux fossoyeurs de la Sainte Lucie de Syracuse évoquent les deux comparses de part et d'autre à l'avant plan dans le Martyre de St. Matthieu et en même temps les deux personnages symétriques du bourreau et de Salomé dans la Décollation de St Jean-Baptiste de Malte. La figure du Christ de la Résurrection de Lazare de Messine reprend celle de la Vocation de Saint Matthieu avec le même mouvement du bras et de la main.

La fleur dans les cheveux du St Jean de Tolède, apparue lors d'un récent nettoyage, serait une réminiscence de celle du "jeune garçon mordu par un lézard" unique modèle du peintre avec une fleur à côté de l'oreille ³⁹.

Spike⁴⁰ cite un document établi à Palerme et publié avec plus de détails par Margarita Estella⁴¹. Il s'agit du testament de Francisco Fernández de Córdoba, chevalier de Calatrava, caballerizo Mayor - grand écuyer- du vice-roi

26

³⁶ Vincenzo Mirabella, *Dichiarazione della Pianta dell' antiche Siracuse* (Naples : Lazzaro Scoriggio,[1613]), I. p. 89.

³⁷ Gregori, *Caravage*, pp. 33, 34 (en particulier, 35-39). Dans l'ouvrage de Mina Gregori, le saint Jean-Baptiste est associé à un "sacrifice d'Isaac" (Toile? 116 x 175 cm) appartenant à la collection Barbara Piasecka Johnson, Princeton, (New Jersey). Les deux personnages principaux, Isaac et Abraham sont complètement dans l'ombre, seul l'ange reçoit la lumière. C'est une peinture caravagesque. Le traitement détaillé et léger des plumes au bord de l'aile de l'ange, les plis moirés de sa manche, les mèches dans les cheveux et la barbe d'Abraham et la transparence rouge de son drapé font plutôt penser à un peintre du nord

La peinture a été vendue en 2014 par Sotheby's, attribuée à Cavarozzi et dotée d'une importante notice dans le catalogue (9 juillet 2014, n° 30, Londres). Elle y est toujours associée au saint Jean de Tolède parce que le même modèle aurait posé pour Isaac et le saint Jean. Ce n'est pas si évident que cela. Le personnage d'Isaac semble plus trapus et plus flasque que le saint Jean-Baptiste.

³⁸ Nelson-Atkins Museum of Art (nº. inv. 52-25); Spike, *Caravaggio*, n° 39, p. 233; Gregori, *Caravage*, p. 150, n° 45.

⁽Sur le web: https://vivirediciones.es/restauracion-consolida-la-autoria-de-caravaggio-del-san-juan-en-el-desierto/; communication du 29 février 2024).

⁴⁰ Spyke, *Caravaggio*, n° 97, p.144.

⁴¹ Margarita Estella, "Noticias documentales sobre Moro, ¿Key? y sobre il Caravaggio", *Archivo español de Arte*, 275 (1996), p. 347.

Emmanuel Philibert de Savoie⁴², mort à Palerme dans l'épidémie de peste le 3 août 1624. L'ex-grand écuyer est toujours à Palerme en 1625 et dans son testament du 25 janvier, il répartit une série de peintures qui lui appartiennent entre divers parents et amis. Parmi ces peintures se trouvent deux Caravage, un *Saint Jérôme* et un *Saint Jean-Baptiste*. Le testament est ouvert le 3 janvier 1631 et il est apparemment remplacé par un autre rédigé à Palerme le 27 septembre 1632⁴³.

Grâce à ce document on apprend qu'une quinzaine d'années après la mort de Caravage, un officier de la cavalerie royale se trouve en possession d'un tableau décrit comme "un quadro de San Juan con el cordero del Caravacho", qui pourrait correspondre au saint Jean de Tolède. Cordero signifie agneau, un jeune mouton sans cornes, comme l'agneau de la peinture. Le tableau est sans doute une acquisition personnelle de Francisco de Córdoba, parce qu'il ne peut venir ni de son père (+1593), ni de son grand-père (+1598), ni de son oncle doyen à Séville et mort en 1624 dont il n'est pas héritier⁴⁴.

Le destinataire de la peinture désigné en 1625 est un ami, Juan de Acosta, mayordomo del estado, probablement à Palerme.

Le premier testament a été rédigé sans doute en catastrophe pendant l'épidémie de peste qui a duré jusqu'au début de l'été de 1625. Comme il y en a un deuxième, des modifications étaient peut-être nécessaire.

Il serait intéressant de poursuivre les recherches du côté Fernández de Córdoba, Juan de Acosta et du chanoine Sáenz de Santa María de Tolède pour essayer de faire la liaison entre les informations du début du XVII^e et celles de la fin du XVIII^e siècle.

44 Sanchéz Ramos, "Fernández de Córdoba", pp. 574-575, 569-573 et 575-580.

 ⁴² Fils cadet du duc de Savoie et de l'infante Catalina Micaela, fille de Philippe II. Au service du roi d'Espagne son cousin, il est nommé Grand Amiral par Philippe III et Vice-roi de Sicile en 1622 par Philippe IV.
 ⁴³ Valeriano Sánchez Ramos, "Los Fernández de Córdoba y su señorío almeriense: el Marquesado de Armuña", Los Fernández de Córdoba, Nobleza, hegemonía y fama. Homenaje a Manuel Paláez del Rosal, ed. Francisco Toro Ceballos, (Alcalá la Real: Ayuntamiento, 2018), p. 575.

Bibliographie:

Ainaud de Lasarte 1947: Joan Ainaud de Lasarte, "Ribalta y Caravaggio", Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 3-4, (1947), pp. 345-413.

Arezzo 1717: Claudio Mario Arezzo, "De urbe siracusis ex Libro de Situ Siciliae", dans *Delle Antiche Siracuse,* II, (Palermo: Aiccardo, 1717), pp. 215-228.

Baedecker 1908: Karl Baedeker, *Espagne et Portugal manuel du voyageur*, (Leipzig-Paris: Baedeker-Ollendorff, 1908).

Baglione 1642: Govanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti,* (Roma: Andrea Frei, 1642).

Bellori 1672: Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni,* (Roma: sucess. Mascardi, 1672).

Cavallaro et Ferro 1999: Nadia Cavallaro et Caterina Ferro, "L'ariete bronzeo del Museo Archeologico Regionale di Palermo", *I grandi bronzi antichi*, ed. Edilberto Formigli, (Siena: Nuova immagine, 1999), pp. 217-228.

Cedillo 1890: Conde de Cedillo, *Toledo: guía artístico-práctica*, (Toledo, 1890).

Chastel et Ottino 1967: André Chastel et Angela Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, (Paris: Flammarion, 1967).

Estella 1996: Margarita Estella, "Noticias documentales sobre Moro, ¿Key? y sobre il Caravaggio", *Archivo español de Arte*, 275 (1996), pp. 345-349.

Fazello 1560: Tomaso Fazello, *De rebus siculis decades duae*, (Palermo, 1560).

Fazello 1573: Tomaso Fazello, *Le due deche dell' Historia di Sicilia*, (trad. M. Remigio), (Venezia: Guerra, 1573).

Firenze 1991: Caravaggio: come nascono i capolavori, éd. Mina Gregori (Firenze, Galeria Palatina, Palazzo Pitti, 1991).

Gregori 1995: Mina Gregori, Caravage, (Paris: Gallimard-Electa, 1995).

Houel 1782: Jean Houel, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, vol. I, (Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782).

Lane 1953: Arthur Lane, Greek Pottery, (London: Faber and Faber, 1953).

Longhi 1943: Roberto Longhi, "Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia", *Proporzioni*, I, (1943), pp. 5 - 63.

Matt 1960: Léonard von Matt, Luigi Pareti et Pietro Griffo, *La Sicile Antique* (Paris: Hachette, 1960).

Mirabella 1613: Vincenzo Mirabella, *Dichiarazione della Pianta dell' antiche Siracuse*, (Naples: Lazzaro Scoriggio, 1613).

Mongitore 1871: Antonio Mongitore, "Diario palermitano delle cose piu' memorabili accadute nella città di Palermo del 1 gennaio del 1720 al 23 dicembre 1736", dans *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX, Biblioteca Storica e Litteraria di Sicilia*, éd. G. di Marzo, vol. IX, (Palermo: Luigi Pedone Lauriel, 1871).

Mongitore 1876: Antonio Mongitore, "Gli arieti di bronzo, La campana di S. Antonio, Le piazze di Palermo nella prima meta' del sec. XVIII", ed. V. di Giovanni, *Nuove effemeridi siciliane*, s. 3, vol. 3, (1876), pp. 308-315.

Parro 1857: Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los más célebres monumentos,* 2 vols., (Toledo, 1857).

Ponz 1787: Antonio Ponz, *Viage de España*, 3e éd., (Madrid: Ibarra & Co, 1787).

Ranieri 2018-2019: Giulia Ranieri, *L'ariete bronzeo del Museo Antonino Salinas di Palermo*, thèse, Università di Palermo, (Palermo: 2018-2019). (Sur le web: https://www.academia.edu/43127343/LAriete bronzeo del Museo Antonino Salinas di Palermo;; consulté le 29 de février 2024)

Sánchez Ramos 2018: Valeriano Sánchez Ramos, "Los Fernández de Córdoba y su señorío almeriense: el Marquesado de Armuña", Los Fernández de Córdoba, Nobleza, hegemonía y fama: homenaje a Manuel Paláez del Rosal, ed. Francisco Toro Ceballos, (Alcalá la Real: Ayuntamiento, 2018), pp. 565-580.

Skilitzès 2003: Jean Skilitzès, *Empereurs de Byzance*, (trad. Bernard Flusin), (Paris: P. Lethielleux, 2003).

Spike 2010: John T. Spike, Caravaggio, (New York: Abbeville Press, 2010).

Zabbia 2017: Liboria Laura Zabbia, L'architettura nell' ottocento borbonico. Il palazzo reale di Palermo (1798-1860) progetti, cantieri, protagonista, thèse, Université de Palerme, (Palermo:2017).

Reçu: 30/06/2023

Acceptée: 07/11/2023

DOI: 10.25293/philostrato.2024.15

La *Familia de Felipe V* de Louis-Michel van Loo. Una lectura iconológica*

The Family of Philip V by Louis-Michel van Loo.

An Iconological Interpretation

Francisco Manuel Valiñas López¹

Universidad de Granada

Resumen: La Familia de Felipe V es el proyecto más ambicioso que Louis-Michel van Loo acometió durante sus años como pintor de cámara en España. El cuadro, además de su finalidad retratística, encierra una serie de contenidos profundos de carácter político, diplomático y dinástico que son los que este trabajo pretende desentrañar.

Palabras clave: Van Loo; Pintura; Barroco; Retrato; Alegoría; Propaganda; Iconología.

Abstract: The Family of Philip V is the most ambitious project that Louis-Michel van Loo undertook during his years as a chamber painter in Spain. The painting, in addition to its portrait purpose, contains a series of deep political, diplomatic and dynastic contents that this work aims to unravel.

Key Words: Van Loo; Painting; Baroque; Portrait; Allegory; Propaganda; Iconology.

1. Introducción



onocí este cuadro siendo un niño y nunca ha dejado de fascinarme. La magnificencia del escenario, la dignidad de los personajes, la brillantez de la paleta o la factura limpia y tersa, siempre me han atrapado con su resplandor. Acerca de su

^{*} Lo habitual no es encontrarme escribiendo sobre pintura, pero estaba claro que la ocasión lo merecía. La ocasión de volver recordar al profesor Díaz Padrón: al querido amigo, al admirado maestro y al cercano colega y compañero que durante más de veinte años fue para mí Matías. Sirvan estas líneas, tan personales, tan mías, como muestra de ese homenaje continuo que cada día se renueva en mi corazón y en mi cabeza.

¹ Dhttp://orcid.org/0000-0002-2497-813X

contenido y significado profundo, desde hace algún tiempo vengo madurando una hipótesis que es la que ahora quiero compartir.2 La idea de que esta gigantesca tela se concibió para transmitir un mensaje político y de propaganda que el tiempo, si bien no ha acertado a borrar, ha llegado a ensombrecer en gran medida. Firmado en 1743, el cuadro resume el devenir de un reinado que empezó con el siglo y que, tras cuatro décadas de luchas y azares, sentía que tocaba al fin el resultado de sus desvelos. El camino no había sido fácil, pero sus frutos se mostraban cada vez más sazonados. La legitimidad dinástica, causa de enfrentamientos, tratados y sacrificios, había dejado tiempo atrás de estar cuestionada y a esa estabilidad se unía el sueño de una preeminencia europea que casi se adivinaba lograda. La Corona se consolidaba y su influencia se extendía. La nación recuperaba su personalidad y su peso al margen de tutelas. De nuevo, se perfilaba como una pieza clave en el equilibrio de las fuerzas europeas, capaz de establecer firmes alianzas políticas y hasta de albergar nuevas ambiciones territoriales: ensueños nada remotos para un futuro quizá cercano. Más allá de un mero retrato de familia, este cuadro es un compendio de logros y anhelos; un elaborado memento, no sólo de la trayectoria vital de unos reyes, sino, sobre todo, de la amplitud de un proyecto político y de su protagonismo en el nuevo juego diplomático.

Según parece, el propósito de llevar a cabo un gran retrato familiar flotaba en el ambiente desde los tiempos de Michel-Ange Houasse. No se concretará, sin embargo, hasta los días de Jean Ranc, autor, en torno a 1723, de aquel enorme cuadro, malogrado en el incendio del Alcázar, del que conservamos el interesante boceto del Museo del Prado³. Frustrado este primer empeño, Van Loo acomete el suyo pasados más de quince años, a partir de 1739, en una coyuntura histórica mucho más brillante y con una política exterior bastante mejor definida.

Luois-Michel van Loo llegó a España en 1737, cuando contaba treinta años y había alcanzado ya un prestigio considerable. Nacido en Tolón, en el seno de una familia de pintores de lejana ascendencia holandesa, se formó en Turín, Roma y París, bajo la atenta mirada de su padre, Jean-Baptiste van Loo. Cuando Rigaud lo propuso para el cargo de pintor de cámara de Felipe V, ya había pasado dos veces por la corte de Saboya y era académico y adjunto a profesor en la Academia de París. En España, como sustituto del finado Ranc, asume la tarea de construir la nueva imagen oficial de la familia

_

² Al considerarla madura, la expuse por primera vez durante mi oposición a profesor titular de Universidad (Granada, 20/10/2017), ante el tribunal compuesto por los catedráticos de historia del arte Ignacio Henares Cuéllar, José Roda Peña y Juan Antonio Sánchez López; y las catedráticas de filología María José Cano Pérez y María Teresa García Godoy. La excelente acogida que tuvo entre todos ellos me invitó a seguir puliéndola y darla ahora a las prensas.

³ Jean Ranc, *La familia de Felipe V*, inv. nº P002376, ca. 1723, (lienzo, óleo, 44 x 65 cm). Contamos también con un precioso dibujo preparatorio, D006280, ca. 1719; (papel, lápiz, tinta, aguada, albayalde, 86 x 120 mm).

Juan José Luna Fernández, "Jean Ranc", Reales Sitios, 51, (1977), pp. 449-465; El arte en la corte de Felipe V, ed. Miguel Morán Turina, (Madrid: Fundación Caja-Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002), pp. 33, 122-128 y 437; Frédéric Jimeno, "El gusto por el arte francés en la España del siglo XVIII", en El gusto francés y su presencia en España (XVII-XIX), dir. Amaya Alzaga Ruiz, (Madrid: Fundación Mapfre, 2022) pp. 71-91.



Fig. 1. Louis-Michel van Loo, *La familia de Felipe V*, 1743. Madrid, Museo del Prado (n.º inv. P002283) © Museo del Prado

real, asistido de un numeroso grupo de ayudantes y seguidores entre los que habría que rastrear buena parte de las palmarias desigualdades de su catálogo. Buen dibujante y fino colorista, Van Loo es un pintor versátil, hábil para la pintura de asunto y la mitología, a juzgar por obras tan bellas como el gran lienzo de La educación del Amor, de la Real Academia de San Fernando; o la Diana dormida del Museo del Prado, de un desenfado que conecta con el estilo de Boucher. Pero, por encima de todo, Van Loo es un retratista capaz de dominar registros muy dispares. Brillante en los retratos oficiales, como el magnífico de Felipe V con armadura del Prado (inv. nº P002285); y no menos en los más íntimos, como demuestra el bellísimo retrato del polígrafo *Gregorio Mayans*, de colección particular, o su precioso Autorretrato junto a su hermana Marie-Anne, del Museo de Versalles (inv. nº MV 6774), obras en las que despliega un rococó maduro y consciente que, sólo de manera puntual, llegará a cuajar en nuestro suelo. Asimismo, es preciso recordar su paso por la real fábrica de tapices de Santa Bárbara y, cómo no, su labor determinante en la plena configuración de la enseñanza académica en España, en tanto que pieza clave en la fundación de la de San

Fernando, de la que llegó a ser nombrado director en 1752, el mismo año de su regreso a Francia.

2. El Retrato de la familia de Felipe V. Una nueva lectura

En el gran cuadro de la Familia, Van Loo aúna los tópicos esenciales del retrato colectivo francés del siglo XVIII con una exuberancia italianizante que no deja de recordar la estética del Veronés. No me detendré más en los aspectos formales, muchas veces analizados hasta la fecha, y pasaré a exponer mis ideas acerca del mensaje profundo del cuadro. Sí recordaré, con todo, la existencia de dos estudios preparatorios: el lienzo del Museo de Versalles (inv. nº MV 4380) y el dibujo de la Real Academia de San Fernando (inv. nº D-2390), idénticos en su iconografía salvo por la tribuna con músicos de la parte superior, que sólo aparece en el segundo y en la versión definitiva. Ambos ensayos coinciden en la representación del grupo familiar y, en consecuencia, difieren de la que ofrece el cuadro terminado, en el que el autor introduce una serie de modificaciones que incorporan importantes matices a la hora de intentar una lectura iconológica certera. Dichas novedades apuntalan además el mensaje que ahora expondré, por cuanto dejan testimonio, en función de los nuevos pactos y proyectos, de los derroteros más recientes de la política exterior.

A mi entender, la representación en el cuadro de los distintos miembros de la familia obedece a un *criterio geográfico*. Es decir, los diversos personajes actúan como metáforas de los territorios, ora ganados, ora anhelados, para la Corona; así como de los pactos y circunstancias políticas en que por entonces se hallaban envueltos; y, además —esto es lo más llamativo— se disponen en lugares que sugieren la localización sobre el terreno de esos estados. De este modo, la composición, lejos de ser casual, obedece al deseo de trazar un verdadero *mapa*, una auténtica representación cartográfica de las aspiraciones y logros de los Borbones de España. El plano, en definitiva, de una nueva Europa, de un actualizado panorama diplomático por el que la familia se extiende y en el que el país recupera y mantiene su histórica hegemonía. Veámoslo despacio.

Abre el friso, por la izquierda, la infanta María Ana Victoria, la primera de las hijas de Felipe V e Isabel de Farnesio. Nacida en Madrid en 1718, Mariannina, como la llamaban en familia, fue llevada a Versalles antes de cumplir los cinco años. La idea era educarla en la corte francesa para convertirla, al alcanzar una edad más apropiada, en la digna esposa de Luis XV. Participaba así de un doble acuerdo matrimonial por el cual fue enviada a España y unida al príncipe de Asturias, el futuro Luis I, la desdichada Luisa Isabel de Orleans. Pero pasados tres años, en 1725, durante la presidencia del duque de Borbón, Francia rompe el acuerdo en favor de su alianza con Polonia y de la princesa María Leszcynzka, así que la pequeña infanta fue mandada de vuelta a España. Una afrenta a la que Felipe V responderá repatriando a Felipa Isabel de Orleans, que aguardaba en Madrid su boda con

el infante don Carlos (III). Ese mismo año Mariannina fue comprometida con el heredero de la corona de Portugal, José (I), príncipe de Brasil, hijo del rey Juan V. Otra vez se trataba de un doble pacto, en tanto que también se concertaba el enlace del nuevo príncipe de Asturias, Fernando (VI), con Bárbara de Braganza, hermana mayor de José. Las bodas por poderes se celebraron en 1727, pero el intercambio de las novias no se verificará hasta enero de 1729, en un magnifico pabellón de madera sobre las aguas del río Caya. María Ana fue consorte de Portugal desde 1750 hasta 1777, periodo en el que hubo de asumir la regencia en dos ocasiones. Es la madre de la reina María, sobre la que ejerció siempre una fuerte influencia política. A España volvió sólo una vez, en octubre de 1777, para firmar en nombre de su hija los tratados de San Ildefonso y El Pardo. Murió en Lisboa, en el palacio real de Ajuda, en 1781.

A su lado, vestida de azul, mirándola casi con admiración, vemos a su cuñada, la princesa de Asturias, la mencionada Bárbara de Braganza. Nacida en 1711, era la hija mayor de Juan V y la archiduquesa María Ana de Austria. Poco habré de insistir sobre ella. Una mujer de sólida formación, hábil para las lenguas, amante de los libros y muy aficionada a la música. Princesa de Asturias desde 1729 y reina consorte, muy activa en política, entre el 46 y el 58.

Juntas en este extremo del cuadro, las dos princesas nos brindan una visión imposible; primero, porque sólo una de ellas se encontraba en Madrid y, segundo, porque no volverían a coincidir después de su intercambio en 1729. Sin embargo, se trata de una imagen llena de significado, una referencia a Portugal y una representación alegórica de las alianzas establecidas entre ambas naciones. El mensaje político parece claro: la nueva amistad, el final de la tensión y los conflictos fronterizos, sobre todo en América. Pero, además, del hecho de que la princesa de Brasil aparezca en primer término, solapándose y eclipsando la presencia, mucho más ingrata, de la princesa de Asturias, podemos deducir otras connotaciones. María Ana es la primera infanta española casada en Portugal desde los tiempos de Juana de Austria, la hija pequeña de Carlos V, y ello refresca una aspiración tan remota como presente en su tiempo: Felipe V se había casado con Isabel de Farnesio, "reuniendo por este medio [en palabras del conde de Fernán Núñez] a los derechos que la Corona de España tenía a la de Portugal los de la augusta casa de Farnesio, superiores aun a los de Felipe II y los de la casa reinante de Saboya"4. Es decir, que la nueva reina de España aportaba flamantes derechos al trono de Portugal, en tanto que depositaria de la primogenitura y aspiraciones dinásticas de la vieja casa de Avis, como última descendiente de María de Portugal-Guimarães, duquesa de Parma por su boda con Alejandro de Farnesio en 1565.

A continuación, en pie y algo adelantado, vemos al príncipe de Asturias, el futuro Fernando VI. Con airoso porte danzante se recorta sobre el forillo de

_

⁴ Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*, (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1898), vol. I, p. 14.

jardín al que se abre el espléndido decorado, indicando con la mano izquierda la augusta presencia del rey. Tercer hijo de Felipe V y Luisa Gabriela, Fernando, que contaba treinta años en 1743, estaba cerca de empezar un reinado que la historiografía se ha empeñado en oscurecer y considerar mera y triste antesala del siguiente. Un reinado breve y con frecuencia alejado de las políticas del tiempo de Felipe V, crucial para el desarrollo económico y cultural del país y, desde luego, el primer y muy brillante capítulo de nuestra ilustración.

Centran la composición los reyes. Felipe V, el heredero francés de Carlos II, que ceñirá la corona durante cuarenta y seis años, salvo el breve paréntesis de 1724. Aparece sentado mirando a su esposa, con verdadero porte de rey. Sin duda una visión corregida, plasmada en un momento en el que su salud ya debía de andar bastante más mermada. A su lado, Isabel de Farnesio, hija única de Eduardo II, príncipe de Parma, y de Dorotea, condesa palatina del Rhin, "heredera de los Estados de Parma y Plasencia, con Derecho inmediato a la Toscana"⁵. La vemos algo adelantada en su asiento, con el brazo apoyado sobre el cojín en que reposan las dos coronas, mirando al frente con una pose tan regia como bizarra. Ella es el alma indiscutible de la escena y la clave de buena parte de las políticas territoriales que pueden leerse representadas en el cuadro.

En medio de ambos, asoma el infante don Luis, el menor de los tres varones de la pareja. Nacido en 1727, el infante fue el instrumento elegido para restaurar las relaciones entre España y la Santa Sede, rotas desde la guerra de Sucesión, en la que el papa tomó partido por el bando austriaco. Nombrado arzobispo de Toledo y Sevilla y erigido cardenal, como nos recuerda su casaca roja, don Luis renunció a sus prebendas y rentas eclesiásticas para volver al siglo en 1754. Entonces se integró en la corte y, habiendo manifestado repetidamente su deseo de casarse, aceptó una política matrimonial encaminada a no perturbar los intereses de los herederos de Carlos III, todos nacidos en Nápoles, con las suspicacias que ello pudiera despertar.

En los citados ensayos previos al gran lienzo definitivo, el cuadro del Museo de Versalles y el dibujo de la Real Academia de San Fernando, el infante Luis aparece con ropas eclesiásticas, en una actitud más infantil, casi traviesa, detrás de su cuñada Luisa Isabel. Ahora, en cambio, ha sido llevado en medio de sus padres, con un talante mucho más decoroso y sereno. Ello apuntala el mensaje que trato de demostrar. Estos tres personajes, los reyes y el cardenal infante, junto con el príncipe de Asturias, conforman el núcleo principal de la familia que, en este mapa político-poético de la nueva Europa, alude al territorio de España. En medio de los reyes, como si del corazón de la Península se tratara, don Luis incluso evoca su propia cátedra, su sede primada de Toledo desde la que, como en otro ambicioso acuerdo

_

⁵ Enrique Flórez de Setién, *Memorias de las Reynas Cathólicas...*, (Madrid: Antonio Marín, 1761), vol. II, p. 995.

matrimonial, también se ejercía la diplomacia, buscando ahora la reconciliación con las políticas del Vaticano.

Detrás de la reina, en un fallido segundo plano, destaca la figura del infante don Felipe, otro que, como Marianinna, tampoco se encontraba en la corte por los años en que Van Loo daba forma a su gran proyecto. Su disposición en este punto, casi en el centro de la tela y como remate de la pirámide que dibuja este grupo de personajes, invita a reflexionar acerca de su peso en la familia y en el juego diplomático. Verlo en ese lugar recuerda las circunstancias de su trayectoria y proclama la brillantez de su destino, todavía lejos de estar asegurado, al tiempo que sugiere, por qué no, la evidencia de una posible ventaja afectiva. Felipe había nacido en Madrid el 15 de mayo de 1720. Cuando vino al mundo, ocupaba la cuarta posición en la línea sucesoria, por lo que la posibilidad de que llegase a acceder al trono resultaba tan remota como indeseable. Si además tenemos en cuenta que el beneficiario natural de la herencia italiana de su madre era su hermano mayor, Carlos, será fácil concluir que el futuro político y social del infante se atisbaba bastante incierto. Es por ello que sus padres se afanan desde el principio en lograrle una posición, económica y, sobre todo, social, capaz de fundamentar durante toda su vida una dignidad acorde con su rango. Para ello lo ligan a las órdenes militares y le conceden el Gran Priorato de Castilla de la Orden de Malta y, entre 1721 y 1723, un buen número de encomiendas de las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara. Además, a punto de cumplir la mayoría de edad, recibirá el nombramiento de almirante general de la Mar y se hará con el estado y título de Chinchón, que en 1761 acabó vendiendo a su hermano Luis.

La guerra de sucesión austriaca (1740-1748) proporcionó al fin la deseada oportunidad de justificar al infante y consolidar su futuro. El 22 de febrero de 1742, Felipe de Borbón, acompañado de un brillante séquito, parte a la conquista de los ducados padanos. La suerte no le fue favorable y, aunque triunfó sobre los imperiales en la batalla de Campo Santo (8 de febrero de 1743), finalmente, no le quedará más salida que retirarse a Chambéry, en el Delfinado, donde se establece y hasta forma una pequeña y dispendiosa corte. Desde allí asiste a la firma del Segundo Pacto de Familia (25 de octubre de 1743) y sigue enfrascado en la guerra que, derivada a punto muerto, no le reporta alegría ni ventaja hasta abril de 1748, cuando se reúnan las Conferencias de Aquisgrán. Por este tratado, se reconoce a España la soberanía sobre los ducados de Parma, Plasencia y Guastalla y a Felipe como su titular, que tomará posesión el 8 marzo de 1749. De esta forma se restituía para la familia la parte más significativa de la herencia de la reina.

Ello precisamente es lo que representa Felipe, con esa actitud y en ese lugar del cuadro: la pica puesta en Italia, la recuperación territorial asentada sobre la legitimidad de los derechos familiares. Situado detrás de su madre, casi echado en su trono, el infante personifica la victoria más esforzada de la reina, la culminación de su empeño por rescatar la herencia italiana que siempre había sentido suya. Ya la saboreó recobrada con su hijo Carlos, que

en 1731 se embarcaba hacia Parma y el gran ducado de Toscana. Pero el sueño duró poco, pues el tratado de Viena de 1735, por el que se detenía la guerra de sucesión de Polonia, reconocía a Carlos como soberano de Nápoles y Sicilia, a cambio de ceder a los austriacos sus ducados del centro y norte de Italia. Ahora, en la persona de Felipe, la herencia se recupera con visos de perpetuidad, aunque, eso sí, sin la Toscana. El empeño de la reina por redimir aquellas tierras es lo que vemos aquí: un anhelo y una lucha que, al final, se verán culminados cinco años después de que fuera firmado el cuadro. Felipe es aquí quien impide la desmembración de esa otra parte del patrimonio familiar, quien lucha para conseguir que su sangre materna también sume nuevos florones a la Corona. Por eso el pintor nos lo ofrece así, tan ligado a su madre; en segunda fila, ya que no es rey, pero emergiendo tras ella como un vástago que brotase del tronco principal, como un prometedor sarmiento de la opulenta vid farnesiana.

Al lado de Felipe está su esposa, Luisa Isabel de Borbón, hija mayor de Luis XV, gemela de la princesa Ana Enriqueta. Había nacido en Versalles en 1727 y, tras recibir una educación sólida y refinada, se casó con el infante en octubre de 1739 y quedó integrada en la corte de Madrid. En enero de 1749 partió hacia Versalles para entrevistarse con su padre y desde allí, acompañada por Guillaume du Tillot, emprendió el viaje a Parma al encuentro de su marido, el flamante duque, al que no veía desde 1742. Como duquesa, Luisa Isabel demostró ambición y gran habilidad política. Digna nuera de Isabel de Farnesio, no cejó en el empeño de introducir la dinastía que fundaba con su esposo en el movimiento diplomático de las cortes europeas, ansiosa de recobrar para sus dominios una estabilidad política capaz de evitar que siguieran siendo moneda de cambio en los acuerdos entre franceses, españoles y austriacos. Un afán que cumplió con creces con la boda de su hija mayor, de la que pronto hablaremos. Consecuencia de sus desvelos, fueron los distintos viajes que hizo a Francia en busca de apoyos. Durante el último, contrajo viruelas y falleció en Versalles el 6 de diciembre del 59, a los treinta y dos años.

La boda de Felipe y Luisa Isabel se integraba en un doble pacto matrimonial cuya segunda mitad aparece representada detrás de la futura duquesa: es la infanta María Teresa Rafaela, segunda hija de los reyes de España, nacida en el Alcázar de Madrid el 11 de junio de 1726. Comprometida con Luis, el delfín, hijo de Luis XV y hermano menor de Luisa Isabel, su boda por poderes se verificará en diciembre de 1744. A continuación, la infanta fue conducida a Versalles y llegó a estar muy unida a su esposo. Murió de sobreparto el 22 de julio de 1746, dos semanas después del fallecimiento de su padre. La posición de la infanta en el cuadro, junto a su cuñada por partida doble, obedece a un claro deseo de recordar el ambicioso plan matrimonial por el que se reconducían las relaciones diplomáticas con Francia después de las ultimas tensiones. Su discreto segundo plano, bien distinto del protagonismo de la princesa de Brasil, se explica por su función como consorte de una nación extranjera con una monarquía consolidada a la que, ni de momento,

ni en el futuro, habría aspiraciones viables. Es llamativo el giro que se observa con respecto a lo ensayado en el boceto del Museo de Versalles y el dibujo de la Real Academia, en los que la infanta, aunque ya comprometida —o casi—, aparece de pie a la derecha de su padre, siempre un tanto rezagada. Su ubicación definitiva, que da cuenta del doble pacto matrimonial de que fue partícipe, es otro argumento que confirma el progresivo perfeccionamiento del mensaje político del cuadro, así como la profundidad de sus implicaciones conceptuales.

A su lado, aparece la infanta María Antonia, último vástago del matrimonio real. Nacida en Sevilla a finales de noviembre de 1729, vino al mundo casi un año después del intercambio de las princesas sobre las aguas del río Caya. Tanto en el boceto de Versalles, como en el dibujo de la Real Academia de San Fernando, la vemos situada en primer término, como una tierna niña que juega con un perro, sentada en el suelo. Ahora, en la versión definitiva, es una muchachita de trece años que mueve coqueta su abanico, como una infanta ya casadera. Andado el tiempo, en 1750, entroncará con la casa de Saboya y hasta llegará a ser la reina de Cerdeña, por su boda con Víctor Amadeo (III), primo de su hermano Fernando VI, pero, de momento, no hay para ella un plan establecido. Su representación, al lado del doble pacto que personifican María Teresa y Luisa Isabel, pudiera sugerir un primer proyecto en la órbita francesa, un primitivo ensayo matrimonial del que los hechos finalmente acontecidos se distanciarían mucho. Resultado ya de las políticas de otro reinado, el enlace de María Antonia y Víctor Amadeo, fuera por completo del imaginario de 1743, revela la madurez política de España y su independencia de los intereses de Francia, a los que pocas veces se mostró proclive la casa de Saboya.

Cierra el magnífico elenco la pareja real de Nápoles, María Amalia Walburga y Carlos VII que, como María Ana Victoria y el infante Felipe, tampoco se encontraban en Madrid. Es más, ella ni siquiera pisará suelo español hasta su entrada como reina en 1759. Ambos representan los dominios de Nápoles y Sicilia. Nacida en Dresde en 1724, María Amalia era hija de Augusto III, elector de Sajonia y rey de Polonia desde 1733. Por su parte, Carlos, nacido en 1716, es el infante que parecía llamado a restaurar la herencia italiana de su madre. En 1724, a la muerte de Cosme III, la Cuádruple Alianza reconoció su eventual investidura como gran duque de Toscana y, cinco años más tarde, por el acuerdo firmado en Sevilla el 9 de noviembre de 1729, sus derechos sobre los ducados de Parma y Plasencia. Así las cosas, a la muerte del duque de Parma, Antonio de Farnesio, en 1731, Carlos abandona Sevilla, con toda la pompa de su rango, y se encamina a cumplir su destino. Primero, fue reconocido como príncipe heredero por el gran duque Juan Gastón, en la Convención de Florencia de 1731. De allí partió hacia Parma y Plasencia para asumir los poderes que, como gobernadora, detentaba su abuela Dorotea de Neoburgo. En 1734, con motivo de la guerra de sucesión de Polonia y tras la firma del Primer Pacto de Familia, suscrito en El Escorial en 1733, Carlos es nombrado generalísimo de los ejércitos españoles en Italia. Con esa autoridad se encamina hacia Nápoles, donde le fueron entregadas las llaves de la ciudad que puso a disposición de su padre. De inmediato, Felipe V le cede solemnemente los reinos, con gran alegría del pueblo de Nápoles, que al ver reunidos en Carlos los derechos dinásticos, tanto de Fernando el Católico, como de Luis XII, sentía tener ante sí un monarca definitivo, llegado para poner fin a los sucesivos virreinatos de españoles y austriacos. Carlos VII gobernó sobre Nápoles y Sicilia durante veinte años y fundó para los históricos territorios una dinastía propia en la persona de su hijo Fernando IV, que casará con María Carolina de Austria. Con María Amalia se unió en 1738 y, si bien aceptó de mala gana el compromiso, dada la juventud de la princesa, formó con ella una pareja muy unida y no volvió a casarse después de quedar viudo. Fueron padres de trece hijos de los que llegaron a cuajar ocho.

Por fin, en primer término, sentadas sobre un cojín y jugando con un perro, vemos a las infantitas Isabel y María Isabel, hijas de los futuros duques de Parma y de los reyes de Nápoles. La carga simbólica de este doble retrato es enorme, mucho más allá del aparente detalle anecdótico que brinda. Isabel, la pequeña, sentada a la izquierda, estaba por entonces a punto de cumplir dos años. Vivía con su madre en la corte de Madrid, en tanto su padre se movía entre Chambéry y los ducados padanos, tratando de conquistarse una posición en Italia. Isabel alcanzó la edad adulta, aunque murió muy joven, y llegó a ser archiduquesa de Austria y princesa heredera de Hungría y Bohemia, por su unión con el futuro emperador José II. Por su parte, María Isabel, que representa edad algo más avanzada, es la primera de los trece hijos de Carlos y María Amalia. Nació en Nápoles el 6 de septiembre de 1740 y nunca pisó suelo español. De hecho, cuando Van Loo firma su cuadro en 1743, se iba cumpliendo un año desde el triste fallecimiento de la niña. Sabido esto, el hecho de que figure pintada con una edad de, más o menos, tres años —los que tendría de no haber finado tan prematuramente—, debe ser leído en clave de mensaje político. Se hace palmario que ha pesado mucho más la voluntad de codificar un anuncio dinástico que la intención de documentar el verdadero momento vital de la familia. María Isabel actúa en el conjunto de la pintura como una alegoría de la extensa prole de sus padres, que las circunstancias, ya por entonces, invitaban a prever numerosa⁶. Las dos primas sentadas junto al perrito, símbolo universal de la fidelidad que, además, aparece rampante, como un elemento heráldico, nos hablan de la cohesión entre los nuevos dominios italianos de los Borbones de España. Lo que estamos viendo, en definitiva, es la imagen de una paz perpetua, levantada sobre el fundamento de la sangre, entre el reino de Nápoles y los ducados farnesios. Una alianza capaz además de generar alianzas, como quedará registrado años después en el artículo tercero del Tercer Pacto de

⁶ El 20 de enero de 1742 había nacido la infanta María Josefa Antonia, fallecida el 3 de abril; y el 29 de abril del año siguiente vino al mundo María Isabel, la segunda hija con este nombre, que vivirá hasta 1749.

Familia⁷, suscrito en Versalles en agosto de 1761, por el que los reyes de España y Francia quedaban expresamente obligados a defender la integridad y soberanía de los territorios adquiridos, tanto por el ya rey Carlos III, como por el duque Felipe.

Y, en fin, ésta es mi propuesta. Desde mi punto de vista, el gran cuadro de Van Loo es un mapa, un plano geopolítico articulado sobre tres elementos esenciales: las nuevas relaciones establecidas con Portugal y las aspiraciones, legítimas por más que remotas, a su corona; la consolidación en España de una monarquía fuerte y aceptada sin fisuras dentro y fuera del país; y la recuperación con creces del protagonismo italiano perdido después de Utrech. Los distintos grupos de personajes, ordenados con un rigor que no se veía tan claro en los bocetos, nos hablan, de izquierda a derecha, de Portugal, España, Parma y Nápoles, con una alusión en segundo plano a Francia, en tanto que continuo aliado familiar. Entre todos conforman ese mapa, el mapa de la nueva Europa borbónica de signo español.

_

⁷ "Conceden su Magestad Cathólica y su Magestad Christianíssima la misma absoluta y auténtica garantía al Rey de las dos Sicilias y al Infante Don Phelipe, Duque de Parma, para todos los Estados, Plazas y Tierras que actualmente poseen; suponiendo correspondan de su parte, garantiendo todos los Dominios de su Magestad Cathólica y de su Magestad Christianíssima."

Tratado o pacto de Familia entre Sus Magestades Cathólica y Christianíssima firmado en París el día 15. de Agosto de 1761. por el Exmo. Sr. Marqués de Grimaldi, y el Duque de Choiseul en virtud de los Plenospoderes de sus respectivos Amos. Archivo Histórico Nacional, Estado, 3372, exp. 4, fol. 8 y 8 vto.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo Histórico Nacional (AHN)

Estado, 3372, exp. 4, fol. 8 y 8 vto.

Tratado o pacto de Familia entre Sus Magestades Cathólica y Christianíssima firmado en París el día 15. de Agosto de 1761. por el Exmo. Sr. Marqués de Grimaldi, y el Duque de Choiseul en virtud de los Plenos-poderes de sus respectivos Amos.

Bibliografía:

Aranjuez 1987: El real sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII, ed. Antonio Bonet Correa, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987).

Artola Gallego 1999: Miguel Artola Gallego, *La monarquía de España,* (Madrid: Alianza, 1999).

Aterido et al. 2004: Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio. Inventarios Reales II,* (Madrid: Fundación de Apoyo de la Historia del Arte Hispánico, 2004), p. 421.

Azanza López 2014: José Javier Azanza López, "Encargo, autoría y ejecución de 'La familia de Felipe V' (Palacio Real de la Granja) copia del original de Louis Michel van Loo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 26, (2014), pp. 83-97.

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

Bottineau 1994: Yves Bottineau, *Les Bourbons d'Espagne: 1700-1808,* (París: Fayard, 1994).

Fernán Núñez 1898: Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III,* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1898).

Flórez 1761: Enrique Flórez de Setién, *Memorias de las reynas cathólicas...,* (Madrid: Antonio Marín, 1761).

Lafuente Ferrari 1953: Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española,* (Madrid: Tecnos, 1953).

Luna Fernández 1978: Juan José Luna Fernández, "Louis-Michel van Loo en España", *Goya. Revista de arte,* 144, (1978), pp. 330-337.

Luna Fernández 1982: Juan José Luna Fernández, "Nuevas apreciaciones sobre las obras de Louis-Michel van Loo en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 3, 9, (1982), pp. 181-190.

Madrid 1980: El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII, ed. Jeannine Baticle y José Manuel Pita Andrade, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980)

Madrid 2003: El arte en la corte de Felipe V, ed. Miguel Morán Turina, (Madrid: Patrimonio Nacional, Museo del Prado, Fundación Caja Madrid, 2003).

Martínez Plaza 2019: Pedro J. Martínez Plaza, *El Gabinete de Descanso de sus Majestades* (Madrid: Museo del Prado, 2019).

Morales y Marín 1973: José Luis Morales y Marín, "La pintura española del siglo XVIII" en *Arte español del siglo XVIII* —Summa Artis, XXVII, (Madrid: Espasa Calpe, 1973), pp. 11-232.

Sánchez Cantón y Pita Andrade 1948: Francisco Javier Sánchez Cantón y José Manuel Pita Andrade, *Los retratos de los reyes de España*, (Barcelona: Omega, 1948).

Recibido: 28/06/2023

Aceptado: 07/11/2023

Rubens a Palazzo Te. Pittura, trasformazione e libertà, ed. Morselli, Raffaella con la colaboración de Paolini Cecilia, catálogo de la exposición, Mantua, Palazzo Te, 7 octubre 2023-7 enero 2023, (Venecia: Marsilio Arte, 2023), 223 páginas (ISBN 9791254631485)

I número monográfico de la revista *Philostrato* dedicado a la memoria del recordado Matías Díaz Padrón (1935-2022), uno de los grandes expertos en la producción de Peter Paul Rubens, ha coincidido en el tiempo con una exposición temporal dedicada al insigne flamenco. En este sentido, la posibilidad que me han brindado de asistir a la inauguración del evento tanto la profesora Raffaella Morselli (Universidad La Sapienza, Roma) como Stefano Baia Curione, director del Palazzo Te, me ha permitido rememorar las conversaciones sobre pintura mantenidas con el maestro de varias generaciones de historiadores del arte españoles a lo largo de los años. Al mismo tiempo, me ha entristecido pensar en su ausencia y en cuánto habría disfrutado de la exposición inaugurada en Mantua, ideada para uno de los emplazamientos más sugestivos del Renacimiento en Europa, análoga a la que él mismo comisarió en la vecina Ferrara con el título "Rubens y su siglo" (1998). A pesar del doloroso abandono de Díaz Padrón, su magisterio ha estado muy presente a través de la selección de varias pinturas que conocía a la perfección y este homenaje, a mi modo de ver, le habría llenado de orgullo y satisfacción. En este sentido, habría reconocido en Ana, una de sus discípulas, su gran capacidad para seguir tejiendo redes de trabajo entre expertos de reconocida valía internacional. A la vez, habría aplaudido también esta iniciativa, dado que uno de sus objetivos siempre fue potenciar entre los más jóvenes, alumnos/as de Máster y Doctorado, la continuidad de sus investigaciones acerca de la producción pictórica, los viajes y el papel como diplomático de Rubens.

La exposición que ha comisariado la profesora Morselli junto con Cecilia Paolini en Mantua forma parte de un ambicioso proyecto titulado *Rubens! La nascita di una pittura europea* promovido por tres instituciones de reconocido prestigio internacional: la *Fondazione Palazzo Te*, el *Palazzo Ducale*, situado en la misma ciudad lombarda, y la *Galleria Borghese* de Roma. Francesca Cappelletti, Stefano Baia Curione y Stefano L'Occaso, directores de todas ellas han puesto a disposición los espacios que dirigen con el objetivo de poner en evidencia el protagonismo de Rubens en la pintura de la Europa de su tiempo. Para establecer un primer diálogo acerca de cómo se pretendía articular el discurso expositivo y qué tipo de aspectos se deseaba enfatizar se ha celebrado un seminario en formato webinar (30 de mayo del 2023) con el título: *Lo sguardo di Rubens su Palazzo Te. Costruendo*

l'Europa della pittura, encuentro científico en el que han participado especialistas flamencos, italianos y españoles, entre otras nacionalidades.

Mantua con sus dos sedes constituye, por tanto, uno de los lugares elegidos para mostrar una selección de obras de arte del conocido artista nacido en el norte de Europa y de otros pintores de la época. La elección de Palazzo Te ha posibilitado la creación de un diálogo único entre las piezas expuestas y el magnífico aparato decorativo de los frescos de varias dependencias ideados, entre otros, por Giulio Romano. Esta circunstancia constituye precisamente uno de los hilos conductores de la exposición, tal y como ha recordado Raffaella Morselli en el ensayo que abre el catálogo después de la reflexión de Stefano Baia Curioni sobre el papel de los Gonzaga en su ciudad y la creación de un espacio creativo de gran libertad e hibridación a partir de 1600, es decir, coincidiendo con la fecha de llegada del flamenco al municipio lombardo. Contemplar a Rubens a partir de los ojos de Giulio Romano solo es posible en Mantua y este rasgo de distinción se ha visto reforzado con la elección para el evento expositivo, entre otros, de un magnífico dibujo del artífice del norte de Europa con la representación de las cinco ninfas, propiedad de la Fondation Custodia (París), así como a través de un boceto conservado en el Louvre que describe el triunfo de un emperador romano, una obra en la que demuestra conocer - y copiar- a Giulio Romano a través del retoque y el colorido.

La villa renacentista construida a petición del marqués Federico II Gonzaga (1500-1540) ha permitido articular doce secciones en diversas dependencias y, para ello, se ha buceado en los aspectos más fascinantes y sugestivos del pensamiento de Rubens. Se han priorizado temas como la relación e imitación de la naturaleza en las artes; el aprendizaje de la historia romana y de la filosofía clásica a través de la contemplación del legado de Giulio Romano y sus discípulos, así como los desafíos culturales que el flamenco afrontó a su llegada a la península italiana en 1600. Todo ello ha permitido la cuidadosa selección de más de cincuenta obras cedidas por museos públicos, fundaciones y colecciones privadas. Ente los préstamos destacan más de quince obras de Rubens, entre ellas, dos realizadas sobre tabla muy conocidas entre el gran público y propiedad de instituciones públicas españolas. Me refiero a Heráclito y Demócrito (Museo Nacional de Escultura de Valladolid) y Aquiles descubierto por Ulises entre las hijas de Licomedes (Museo del Prado). Otras obras de la producción del maestro depositadas en diferentes emplazamientos europeos se han expuesto junto a una serie completa de grabados con temática mitológica del Istituto della Grafica (Roma), así como varios dibujos que formaron parte de la colección de Rubens, ideados por Giulio Romano (Musée del Louvre). El objetivo ha sido intensificar el diálogo entre la pintura y otras fuentes visuales, así como el legado literario y filosófico del mundo clásico que, como se ha demostrado, vehiculó la producción del artífice flamenco y su generación.

Uno de los desafíos más importantes era explicar el método de trabajo que el maestro y su taller pusieron en marcha en diferentes enclaves europeos, para ello

un coleccionista particular ha prestado una pintura que reproduce la conocida escena de *Las Tres Gracias*. Esta obra, con una iconografía análoga a la famosa tabla expuesta en el Museo del Prado, pero en este caso ideada sobre lienzo, se ha colocado en un emplazamiento emblemático por su significado: la sala de Amor y Psique descrita por Apuleio en las *Metamorfosis* y pintada al fresco por Giulio Romano. Al mismo ámbito de producción, es decir, a Rubens y sus discípulos, pertenece una impactante representación de la caza del tigre, del león y del leopardo conservada en Gallerie Nazionali d'Arte Antica (Roma).

El planteamiento expositivo se ha abierto también al diálogo de Rubens con otros artistas de su tiempo para poner en evidencia su papel como creador e interlocutor en el proceso de conformación del lenguaje figurativo europeo del Barroco. Para ello, el Instituto Moll (Epiarte S.L.) ha cedido tres pinturas al óleo sobre tela; la primera de Jacob Jordaens con la representación de *Pan y la ninfa Siringa*; la segunda de David Teniers "El joven" con el tema de *El baño de Betsabé* y, por último, la obra de Jan Ykens con la narración del episodio de *Alejandro y Hefestión con la familia de Darío*. Este préstamo ha fortalecido el diálogo artístico con otras propuestas artísticas introduciendo múltiples matices a un espacio muy singular como es el *Palazzo Te*, modificado sustancialmente antes de la llegada de Rubens a Mantua con un magnífico programa decorativo que pone de manifiesto el conocimiento del mundo clásico entre los artistas del primer Renacimiento italiano.

Especialmente llamativa es la última sala del recorrido expositivo dado que aquí se ha reconstruido el planteamiento decorativo original ideado por Jacob Jordaens para su propia residencia de Amberes. Así, las diferentes pinturas sobre lienzo que el maestro realizó, hoy propiedad de la Phoebus Foundation, se han trasladado al *Palazzo Te* de Mantua y se han dispuesto como un puzle gigante en uno de los techos. Su contemplación obliga al espectador a desplazar la mirada hacia la parte superior de tal modo que la propuesta, articulada a partir de una moderna estructura en hierro construida a medida, permite contemplar las historias de amor de Psique pintadas por Jordaens de una forma análoga a cómo se ubicaron originalmente en su casa. La serie de pinturas, con su emplazamiento temporal en la villa italiana, cobran un nuevo significado puesto que Jordaens las creó inspirándose en obras maestras de Rubens, quien a su vez recibió una notable influencia de Giulio Romano para la realización de un aparato ornamental de temática mitológica.

El catálogo realizado para el evento expositivo, publicado en italiano por Marsilio Arte, reúne diferentes ensayos escritos por especialistas en la materia de Stefano Baia Curioni, Raffaella Morselli, Maria Giulia Rinaldi, Cecilia Paolini, Ilaria Miarelli Mariani, Pietro Costantini, Luca Siracusano, Massimo Moretti, Giovanni Pacini, Belinda Granata y Leen Kelchtermans. En las últimas páginas del volumen se ha publicado una relación de las obras expuestas indicando su autor, título, soporte artístico, procedencia y la bibliografía esencial relativa a cada una de ellas. La visita a la exposición constituye, por tanto, una oportunidad única para acercarse a la

trayectoria de Peter Paul Rubens y a otros compañeros de generación en Mantua, una de las ciudades que más importancia tuvieron en la formación del joven artífice flamenco.

Macarena Moralejo¹ Universidad Complutense Diciembre 2023

¹ https://orcid.org/0000-0003-0581-6183



Revista de Historia y Arte