

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

n.º 15 - Año 2024

Número 15, junio 2024

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Carmen Abad Zardoya, Universidad de Zaragoza

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

Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid

José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Javier Pérez Gil, Universidad de Valladolid

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

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Diseño: Pepe Moll

Maquetación: Cristina López Guiamet

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte

c/ Marqués de la Ensenada 4, 1º

28004, Madrid (España)

Tlf.: 0034 699 54 29 00

e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

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

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Antonio Raphael Mengs, *Decoración de la fachada norte de la bóveda del teatro* (detalle), 1776

Aranjuez, Palacio Real © Patrimonio Nacional.

Índice

Artículos:

- Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz 5
Por Irune Fiz Fuertes
- Un estudio iconotextual de las estampas de Pedro Perete del libro de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza* 31
Por Juan Isaac Calvo Portela
- Mengs en el teatro del Palacio Real de Aranjuez 59
Por Javier Jordán Urrés de la Colina

Varia:

- Una *María Lactans* en la colección de Richard Traumann procedente del convento de Santa Sofía de Toro (Zamora) 83
Por Sergio Pérez Martín y Josemi Lorenzo Arribas

Reseñas:

- Amanda Carrero Lindo: Ezequiel Borgognoni (ed.), *Reinas, virreinas y aristócratas en las monarquías ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna* (Madrid: Editorial Dykinson, 2022) 97
- Borja Franco Llopis: Adam Jasienski, *Praying to Portraits. Audience, Identity, and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World*, (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2023) 100
- Ángel Marchal Jiménez: Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López (eds.), *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales* (Jaén: Universidad de Jaén, 2022) 103

Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz¹

The Relationships among the Painting of Three Castilian Dioceses in the Renaissance. Contributions to the Andrés de Melgar, Alonso Gallego and the Master of the Santa Cruz Catalog

Irene Fiz Fuertes²

Universidad de Valladolid

Resumen: Este trabajo es una contribución al esclarecimiento del panorama pictórico castellano de la primera mitad del siglo XVI, a través del análisis de una serie de obras pictóricas distribuidas en las diócesis de Palencia, Burgos y Santo Domingo de la Calzada, algunas de ellas inéditas. Más allá de una catalogación estilística y de la confirmación de las fluidas relaciones entre estos territorios, a partir de estos hallazgos se reflexiona acerca del papel otorgado al documento por encima de las evidencias formales y sobre la importancia de la movilidad del artista como un elemento difusor de novedades.

Palabras clave: Pintura del renacimiento; Castilla; La Rioja; santo Domingo de La Calzada; León Picardo; Andrés de Melgar; Alonso Gallego; Maestro de la Santa Cruz; retablo; análisis artístico; siglo XVI.

Abstract: The present study is a contribution to the clarification of the Castilian pictorial panorama of the first half of the 16th century, through the analysis of a series of pictorial works distributed throughout the dioceses of Palencia, Burgos and Santo Domingo de la Calzada, some of them unpublished. Beyond a stylistic cataloguing and the confirmation of the fluid relationships between these territories, these findings are used to reflect on the role given to the document over and above

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del G.I.R. IDINTAR: "Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo", de la Universidad de Valladolid.

² <http://orcid.org/0000-0002-2146-1311>

the formal evidence and on the importance of the artist's mobility as an element for the diffusion of novelties.

Keywords: Renaissance painting; Castile; La Rioja; Santo Domingo de La Calzada; Andrés de Melgar; Alonso Gallego; León Picardo; Master of the Santa Cruz; altarpiece; artistic analysis; 16th century

1. Introducción

Las obras pictóricas que se van a analizar en este trabajo proceden de localidades hoy pertenecientes a La Rioja y a las provincias castellano-leonesas de Palencia y Burgos, distribuidas en el siglo XVI a lo largo de tres diócesis: Palencia, Burgos y Calahorra-Santo Domingo de la Calzada³, que, debido a su contigüidad, mantuvieron estrechas relaciones, también en el campo artístico. Esta cercanía propició la actividad en estos tres territorios de la mayoría de los artistas de los que trata este trabajo. Se debe subrayar que gran parte de las pinturas aquí estudiadas son atribuciones inéditas, hasta ahora clasificadas como obras anónimas, mientras que en otras proponemos una reasignación de autoría.

Además, y puesto que todos los pintores aquí mencionados están relacionados con la diócesis burgalesa, nos ha parecido necesario hacer como punto de partida una breve valoración general del estado de la cuestión de la pintura renacentista en Burgos y, en especial, de la figura del pintor León Picardo. Centrar la atención en esta figura nos permitirá formular una reflexión sobre las dificultades de definir un estilo a través de una documentación contradictoria y la importancia del análisis formal para establecer conclusiones rigurosas. Este pintor nos servirá además de primer nexo entre el foco pictórico burgalés y el calceatense, debido a la vinculación documental existente entre él y Alonso Gallego, pintor nacido en Medina del Campo (Valladolid), pero establecido en Nájera (La Rioja) desde los años finales del siglo XV. Alonso Gallego está, a su vez, relacionado en los documentos con otro pintor asentado en la diócesis de Calahorra-Santo Domingo de la Calzada desde la cuarta década del siglo XVI, Andrés de Melgar; al catálogo de ambos artífices aportaremos obras inéditas situadas fuera del que fue su entorno habitual de trabajo.

³ Aunque actualmente la extensión de estas diócesis se ha reducido notablemente y los límites entre ellas han cambiado, las localidades mencionadas en este trabajo siguen perteneciendo a las mismas demarcaciones diocesanas que en el siglo XVI, salvo en el caso de Herrera de Valdecañas, que ahora es parte de la diócesis palentina y antes lo fue de la burgalesa.

1. León Picardo y la pintura burgalesa: sobre la controversia de su estilo

El brillante papel jugado por la pintura burgalesa hispanoflamenca⁴ ha contribuido a eclipsar la posterior etapa renacentista, en la que se siguieron produciendo una gran cantidad de retablos pictóricos en toda la diócesis. Más allá de la figura de León Picardo, pocos nombres más de pintores se pueden unir con la ingente producción que sigue ofreciendo este territorio en la primera mitad del siglo XVI. La escasez documental ha propiciado que se haya avanzado poco desde los primeros intentos de clasificación estilística por parte de Chandler Rathfon Post⁵, quien, pese a no escribir aquí uno de sus capítulos más brillantes, trazó un panorama que sigue siendo el necesario punto de partida de las investigaciones posteriores, que en su mayor parte han sido aproximaciones de síntesis⁶.

Hay que añadir que la falta de avance también viene propiciada por el modo en el que se concibe en la actualidad la historia del arte, que ha superado el estudio de cualquier fenómeno artístico desde un punto de vista atribucionista. Sin lugar a dudas, es razonable que el concepto de estilo no sea el único modelo clasificatorio a seguir. Pero en muchos casos, como es el de la pintura castellana del primer renacimiento, se ha pasado de asumir el análisis formal como único elemento de juicio para resolver una autoría, a eludirlo, incluso cuando, como es el caso aquí, no hay muchas más herramientas a nuestra disposición a la hora de clasificar esta pintura.

Como veremos, en las contadas ocasiones en las que sí existe alguna documentación que proporcione información sobre una determinada obra o artista, ésta puede ser también equívoca, incluso contradictoria. En Burgos, quizá por ser un núcleo comercial de primera magnitud, y por tanto con unas relaciones empresariales más complejas, se percibe más que en otros lugares de Castilla la frecuente transacción y traspaso de la obra contratada entre unos y otros artistas. De modo que, como ejemplifica claramente el caso de León Picardo, la documentación, sobre todo si es escasa, no es suficiente para

⁴ Mantenemos el término hispanoflamenco por ser el más consensuado, aunque somos conscientes del rechazo, o cuanto menos, controversia que provoca su manejo, principalmente porque limita geográficamente lo que es un fenómeno mucho más diverso. Sobre ello: Joan Molina Figueras, "Adiós al Hispanoflamenco. El Marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María", en Joan Molina Figueras (ed.) *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022), pp. 77-95.

⁵ Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, vol. 9, part.1, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947), pp. 587-668; Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The Later Renaissance in Castile*, vol. 14, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966), pp. 130-147.

⁶ Alberto C. Ibáñez Pérez, "Pintura renacentista burgalesa", en *Historia de Burgos. III Edad Moderna*, coord. Sabino Nebreda Pérez, (Burgos: Caja de Burgos, 1999), pp. 133-162; René Jesús Payo Hernanz y Pilar Alonso Abad, "La pintura del Renacimiento en Burgos", en *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura, 2008), pp. 209-240; Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, (Burgos: Caja Círculo, 2008); Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, "Andrés de Melgar y las corrientes pictóricas en la primera mitad del siglo XVI", en *Gonzalo Martínez Diez, un sabio humanista castellano: (homenaje de la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes al P. Gonzalo Martínez Diez S. J. Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 2005)*, (Burgos: Aldecoa, Institución Fernán González y Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2009), pp. 97-116.

solucionar los problemas de autoría, ni para dilucidar la frecuente colaboración en un mismo retablo de varios pintores.

Como es sabido, existen notables discrepancias formales entre las pinturas documentadas de Picardo. La documentación aportada por Silva y Luengo en relación a su participación en el retablo de san Bartolomé para la iglesia de san Esteban, hoy en la parroquia de san Lesmes de Burgos, puso en cuestión el estilo de este pintor, hasta entonces razonado a partir de las tablas del retablo de san Vicente, en el que también aparece documentada su participación⁷. La mayoría de las publicaciones posteriores a este hallazgo han mantenido posturas conciliadoras, sin descartar ninguna de las dos opciones⁸, lo cual ha permitido aunar en un mismo catálogo obras tan dispares. Para ello, se ha justificado la diferencia de calidad entre unas y otras explicándolo a partir de una menor intervención del pintor en las del retablo de san Vicente y, en consecuencia, la mayor participación del taller. Pero las divergencias entre una obra y otra no son solo un problema de calidad, sino de estilo, ya que lo único incontrovertible es que el pintor que se encargó de hacer el retablo de san Bartolomé es muy diferente del que realizó las tablas de san Vicente⁹.

Así pues, aunque estas discrepancias impiden asegurar a día de hoy cuál es el verdadero estilo de León Picardo, al menos se pueden extraer conclusiones que quizá sean útiles para reflexionar sobre el modo en el que los investigadores se enfrentan en la actualidad al análisis de la información a la hora de construir una historia del arte, en este caso de la pintura burgalesa.

El hecho de aunar obras tan dispares bajo su nombre evidencia algo que mencionábamos más arriba, la elisión del análisis formal como una herramienta más, pues, por defecto, se antojan más subjetivas las características formales que las documentales. Sin embargo, el caso de León Picardo –y de tantos otros que se podrían traer a colación– viene a demostrar que los documentos, pese a su alto valor informativo, son también un instrumento muy interpretable.

La no elección por parte del historiador del arte entre un estilo u otro de Picardo no representa una toma de postura crítica. Es, en el fondo, una resistencia a desposeer de un nombre propio a una serie de pinturas en un panorama donde, como se apuntaba al inicio de este trabajo, escasean los nombres de pintores que se puedan unir a una obra que perviva.

Pero, aunque a día de hoy no se puede asegurar fehacientemente cuál es el estilo de León Picardo, está fuera de cuestión su importancia en el panorama burgalés del primer tercio de siglo XVI. No solo en relación a su

⁷ Pilar Silva Maroto y Damián Luengo Pedrera, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 273, 69, (1996), pp. 23-44.

⁸ Tal y como se señala en Eloy González Martínez, "La subcontratación de la obra de arte y sus problemas en la investigación histórico-artística: el caso de León Picardo", *Philostrato: Revista de Historia y Arte*, 2, (2017), p. 10.

⁹ De la misma opinión es Eloy González Martínez, "La subcontratación", p. 15.

papel como interlocutor en las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, sino a causa de su rol como empresario que subcontrata la ejecución de obras, porque su trabajo trasciende el ámbito local, así como por sus fluidas relaciones con los clientes de estrato social más elevado. Este último aspecto indica que, sea su estilo el derivado de las tablas de san Bartolomé, o aquel que se puede relacionar con las dedicadas a san Vicente, cualquiera de las dos opciones certifica el éxito de unas fórmulas que no son más que una puesta al día de la sensibilidad hispanoflamenca, con un barniz italianizante en el mejor de los casos.

Se debe subrayar que en el medio burgalés esta opción estilística parece casi inevitable. Si las relaciones y los lazos comerciales con el norte de Europa no decaen en el siglo XVI, lo lógico es que el medio social siga siendo especialmente receptivo a todas las novedades que proceden de esa zona. Y así, a medida que se transforme la pintura del norte de Europa, al compás de lo que se ha dado en llamar Manierismo de Amberes, también se transmute la pintura burgalesa. El manierismo antuerpiano es además compatible con la atención que se empieza a prestar a las novedades italianas, como demuestra precisamente el caso de León Picardo y su papel en la obra de Diego de Sagredo. En definitiva, en Burgos, como demuestran las obras aquí analizadas y otras de las que se hablará más adelante en relación con el Maestro de la Santa Cruz, la adopción de la modernidad no se hace a través del mundo italiano sino de las novedades formales que siguen llegando del norte de Europa.

La superior calidad del retablo de san Bartolomé parece más coherente con la autoría de Picardo y la gran fama que tuvo en su momento, y así lo han considerado la mayoría de los investigadores que se han interesado por este retablo¹⁰. Sin embargo, esta apreciación debería estar sustentada en algunos indicios que juzguen su pintura a partir de elementos que permitan armonizar su estilo con su papel de interlocutor en la obra de Sagredo. En este sentido, se debe valorar en el retablo de san Bartolomé la mayor atención a la espacialidad, así como la tendencia a utilizar la arquitectura *picta* como soporte de decoración *all'antica*, aunque sea de manera superficial. Estas características están subrayando un conocimiento y valoración, aunque sea epidérmica, del lenguaje italiano. Este tipo de citas no encuentran en las tablas de san Vicente ni en las que se pueden clasificar bajo el mismo estilo¹¹. No obstante, somos conscientes de que es endeble como único punto de apoyo para determinar la autoría de Picardo y la cuestión sigue sin estar resuelta satisfactoriamente.

¹⁰ Ya desde Gómez-Moreno en 1933, que afirmó su deseo de esta identificación, a la vez que reconocía la falta de asidero documental por aquel entonces. Opinión que comparten Silva y Luengo en 1996 e Ibañez y Payo en 2008. Manuel Gómez-Moreno Martínez, "El retablo mayor de la Catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 9, 25, (1933), pp. 5-6; Silva y Luengo, "Identificación del verdadero estilo", p. 24; Ibañez y Payo, *Del Gótico al Renacimiento*, pp. 192-193.

¹¹ Salvo en la *Purificación de la Virgen* que pertenece al Museo del Prado (inv. n.º P002172), en el edificio que cierra la composición, pero el manejo de la profundidad y de las proporciones entre arquitectura y personajes es nulo. (En web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-purificacion-de-la-virgen/45cad45a-741a-4a9b-be0e-65a0d61eb140>; consultada: 8 de junio de 2024).



Fig. 1. Alonso Gallego, *Retablo de san Lorenzo y san Sebastián*. Parroquia de san Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia). © Foto de la autora

2. León Picardo y su relación con Alonso Gallego

Angulo relacionó las tablas del retablo de san Bartolomé con el estilo del Maestro de Támara¹², un anónimo pintor creado por él, aunque sin convencerse del todo al considerar más flamencas las del retablo burgalés. Esta hipótesis ha sido recogida recientemente por González Martínez¹³. Dado que actualmente el otrora maestro de Támara ha sido identificado con el pintor establecido en Nájera, Alonso Gallego, este investigador ha tenido en cuenta además la relación documental entre Gallego y Picardo, desvelada documentalmente por Moya Valgañón, en relación a unos pagos que recibe el primero en nombre del segundo por el dorado de ciertas imágenes para el trascoro de la catedral de santo Domingo de la Calzada¹⁴.

La falta de un convencimiento absoluto de Angulo sobre la identificación de Alonso Gallego como el autor del retablo de san Bartolomé quizá se explique no solo a través de una mayor o menor filiación flamenca, sino también atendiendo a su excelencia. En una visión global de las tablas se percibe la

¹² Diego Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae*, v. XII, *Pintura del Renacimiento*, (Madrid: ed. Plus-Ultra, 1954), p. 105.

¹³ González Martínez, "La subcontratación", pp. 15 y ss.

¹⁴ José Manuel Moya Valgañón, *Documentos para la historia del arte del archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1433-1563)*. (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1986), n.º 32 y n.º 42.

mayor calidad de las pinturas del retablo de san Bartolomé respecto a la producción de Gallego, cuyo estilo está perfectamente identificado y definido a partir de su obra documentada en las pinturas del trascoro de la catedral calceatense. Sin embargo, al hacer un análisis pormenorizado, se pueden rastrear algunos tipos humanos que coinciden plenamente con los utilizados por este pintor a lo largo de toda su producción. Esta circunstancia se percibe especialmente en la escena del *Rapto de san Bartolomé*, donde las mujeres que aparecen a la izquierda de la composición son muy similares a las que escuchan a san Juan Bautista en la *Predicación de san Juan Bautista* del retablo de Herrera de Valdecañas. También hay concomitancias entre la obra de Gallego en el subsiguiente episodio del retablo de san Bartolomé, *El sacerdote encuentra en san Bartolomé*, donde el rostro adusto del sacerdote, con su marcado prognatismo y papada, es habitual en las pinturas de Alonso Gallego..., pero ni desde el punto de vista compositivo, ni cromático, ni en el resto de tipos humanos coincide en absoluto con la obra de Alonso Gallego. En su conjunto, el retablo de san Bartolomé no resiste la comparación formal con la producción de Gallego, de estilo muy uniforme, diseminada por varias localidades de la vecina diócesis de santo Domingo de la Calzada-Calahorra.

Así pues, nuestra hipótesis es que Alonso Gallego pudo colaborar de manera muy parcial en el retablo de san Bartolomé, al menos en las mencionadas tablas.

La relación documental entre Gallego y Picardo, indicada más arriba, en la que el primero recibe un dinero que era para el segundo, puede estar indicando una cierta supeditación de Gallego, además de confianza y conocimiento mutuo. De manera que parece plausible que Picardo pudiera delegar parcialmente en Alonso Gallego parte de la pintura. Sin embargo, conviene puntualizar que este hecho no significa necesariamente que el resto del trabajo fuera hecho por el propio León Picardo.

3. Alonso Gallego fuera de la diócesis calceatense: un retablo en Ventosa de Pisuerga (Palencia)

Además de la relación documental entre Gallego y Picardo, hay una serie de pinturas en Burgos y Palencia que la historiografía ha asignado al primero. La principal sería el retablo que se supone procedente de la iglesia de san Hipólito de Támara de Campos (Palencia)¹⁵ y que le brindó su nombre como

¹⁵ Angulo Íñiguez fue el primero en llamar la atención sobre estas pinturas, y agruparlas junto con otras de origen riojano bajo un mismo nombre; en la actualidad la mayoría de ellas se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) en Barcelona, pero no se encuentran expuestas. Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae*, pp. 105-106.

Conviene decir que hay que poner en suspenso esta ubicación original en Támara de Campos, que no se certifica en lo que conocemos del patrimonio de esta localidad palentina. Lo mismo puede decirse de la procedencia, también de Támara, de las pinturas que posee el Museo del Prado atribuidas a León Picardo. No sería la primera vez que este difuso origen se crea cuando las tablas están en comercio, como es el caso de todas las aquí comentadas, con el fin de desorientar sobre su verdadera procedencia, tal y como hasta hace poco sucedió con las tablas del retablo mayor de san Esteban de Fuentelcarnero (Zamora),



Fig. 2. Alonso Gallego, *San Sebastián ante Diocleciano*. Retablo de san Lorenzo y san Sebastián. Parroquia de san Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia). © Foto de la autora

maestro anónimo. Una obra más modesta y anterior es el retablo procedente de Herrera de Valdecañas (Palencia), relacionado por Diego Angulo con el Maestro de Támara¹⁶ y dedicado a san Juan Bautista, del que, desde nuestro punto de vista, sólo se le puede adscribir dos tablas: la *Predicación de san Juan Bautista* y su *Decapitación*, pues el resto está realizado por otro pintor más retardatario¹⁷.

Aunque la vecindad de Alonso Gallego en Nájera está documentada desde los años finales del siglo XV, tanto las relaciones estilísticas y documentales con Picardo como los mencionados retablos evidencian un contacto continuo con estos territorios situados al este de los límites de la diócesis de santo

que se presentaban como procedentes del monasterio cisterciense de Valparaiso (Zamora). Uno y otro lugar distan pocos kilómetros, pero, a efectos de la legalidad de la venta, no es lo mismo poseer un bien procedente de un monasterio desamortizado que de una venta realizada en la década de 1950, cuando ya existían leyes de protección patrimonial. Sospechamos que algo parecido pudo suceder aquí.

¹⁶ Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae*, p. 106.

¹⁷ De aquí proviene la confusión existente sobre la autoría de este retablo, pues Post no apreció estas diferencias y lo englobó todo en el catálogo del Maestro de Belorado, incluida la predela, que procede de otro retablo y es, desde nuestro punto de vista, una obra temprana del Maestro de los Santos Juanes. Todo el conjunto se halla expuesto en la actualidad en el Museo diocesano de Palencia, que mantiene una identificación unitaria bajo el nombre de Maestro de Támara. Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, p. 600.

Domingo con posterioridad a su asentamiento en ese obispado. Puesto que Herrera de Valdecañas pertenecía en el siglo XVI a la diócesis de Burgos, pensamos que hay que entender todas estas obras en un entramado de influencias burgalesas a lo largo del tiempo y no de manera puntual. Otro ejemplo de ello quizá sea una magnífica tabla dedicada a *San Miguel* en el monasterio de santa María la Real de las Huelgas en Burgos, atribuida hace años a León Picardo¹⁸, pero que desde nuestro punto de vista poco tiene que ver con cualquiera de las pinturas documentadas de este artista y sí con la obra de Alonso Gallego.

Es en este contexto de continuo contacto en el que se puede enmarcar otro retablo palentino que damos a conocer, sito en Ventosa de Pisuerga, una localidad muy cercana a los límites con la antigua diócesis burgalesa. Dedicado a san Sebastián y san Lorenzo, se encuentra ubicado en un lateral de la iglesia parroquial de este lugar (Fig. 1). El retablo consta de dos cuerpos con dos tablas de pintura en cada uno, separadas por una calle central escultórica, con san Sebastián en la superior y san Lorenzo en la inferior. Las dos tablas superiores narran dos episodios de la vida del primero: *San Sebastián ante el emperador Diocleciano* (Fig.2) y *Flagelación de san Sebastián*, y las del cuerpo inferior se destinan a sendos pasajes de la vida de san Lorenzo: *San Lorenzo ante el emperador Decio* y *Martirio de san Lorenzo en la parrilla*. El banco es completamente pictórico, con figuras de medio cuerpo; en el centro *Cristo como Varón de dolores*, flanqueado por dos padres de la iglesia a cada lado. En los extremos, cierran la composición sendos retratos de dos de los tres donantes del retablo.

El estilo de las pinturas no deja lugar a dudas sobre su adscripción a Alonso Gallego. El hecho de que utilice de manera recurrente unos tipos humanos muy característicos facilita esta labor de identificación; así, se reconoce uno de sus rasgos más distintivos: las amplias frentes sobresalientes que dan un aire entre ingenuo y caricaturesco a la mayoría de sus figuras. No obstante, hay que reconocer la voluntad del pintor por superar los estereotipos en la caracterización de los padres de la iglesia de la predela, especialmente san Gregorio (Fig. 3), cuya vívida representación supera en calidad los retratos que cierran los lados del banco, en cuya base discurre una inscripción que revela sus donantes: el abad Alonso Pérez de Avia y sus hermanos Juan y Alonso de Avia¹⁹ (Fig. 4).

Dado que ninguno de los efigiados lleva vestiduras abaciales, seguramente se trate de los retratos de estos dos últimos, de los que además se conserva un pleito mantenido en 1517 en el que ambos se declaran "herederos que so-

¹⁸ Atribuida a León Picardo en José Manuel Moya Valgañón, "Una tabla de León Picardo en Las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios*, 112, (1992), pp. 62-64.

¹⁹ "[Est]a ovra mando el abad Alonso perez de avia padre e sus hermanos juan de avia y aº de avia". Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980), p. 232. En esta bibliografía se transcribe erróneamente, al interpretarse que el primero de los donantes es el padre de los hermanos Juan y Alonso de Avia.



Fig. 3 Alonso Gallego, *San Gregorio*, retablo de san Lorenzo y san Sebastián, *predela*. Parroquia de san Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia) © Foto de la autora

mos de alonso perez de avia nuestro hermano que en gloria sea"²⁰. Por esas fechas, o, como mucho, en la tercera década de siglo, es cuando se estaría realizando esta obra. Aunque el estilo de Gallego no varíe mucho a lo largo de su dilatada carrera, el ensamblaje gótico y el estatismo de las composiciones, ajenas aún a la influencia de Andrés de Melgar, ayuda a datarlo en esas coordenadas, al igual que el peinado de los donantes, cuya melena, cortada de manera escalonada, más larga detrás que delante es propia de la segunda década del siglo XVI y aún perdura en los inicios del siguiente decenio²¹, así como la camisa cerrada en torno al cuello, que es propio de los primeros años de la década de 1520, antes de sobre elevarse y rizarse.

4. La huella de Andrés de Melgar en Burgos y Palencia

Compañero de Alonso Gallego en la realización de las pinturas para el trascoro de la catedral calceatense y en otros retablos como el mayor de *San Pedro* de Enciso²², Andrés de Melgar es uno de los pintores más destacables

²⁰ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante ARCHV), Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 203,2.

²¹ Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962), p. 33. No se debe confundir con la melena corta pero recta que se impondrá enseguida por influencia del nuevo monarca, sobre todo entre los hombres más jóvenes.

²² El catálogo más completo de sus atribuciones en La Rioja: José Gabriel Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013).



Fig. 4. Alonso Gallego. *Donante de la familia Avia*, retablo de san Lorenzo y san Sebastián. Parroquia de San Miguel, Ventosa de Pisuerga (Palencia) © Foto de la autora

de la meseta norte por el papel jugado en la difusión del manierismo florentino en el tercio central de siglo. Nacido en tierras leonesas, introduce en La Rioja las novedades del primer manierismo pictórico proveniente de Italia, que conoce gracias a su paso por el taller de Alonso Berruguete en Valladolid²³. Las obras en las que se documenta su intervención y que han llegado hasta nuestros días fueron participadas por otros artistas, como el mencionado Gallego en su producción riojana y Lorenzo de Ávila y Antonio Vázquez en el retablo de Pozuelo de la Orden (Valladolid)²⁴. En todas estas pinturas mancomunadas se pueden seleccionar aquellas creaciones que poseen un estilo muy uniforme y más avanzado respecto a sus compañeros de trabajo. Todo ello, unido su cercanía estilística al manierismo berruguetesco, ha permitido dilucidar que su autor es Andrés de Melgar. Sus composiciones se caracterizan por tender al dinamismo, que consigue habitualmente por las posturas abiertas y movidas de los abundantes personajes que las ocupan. El italianismo que impregna sus escenas no le llega sólo por su aprendizaje con Berruguete, sino como es habitual, a través de estampas italianas, aunque en ocasiones utiliza fuentes más arcaicas, como se puede apreciar en la embarcación que aparece en la escena del retablo de Pozuelo de la Orden de *Santo Tomás embarca para la India*, toma-

²³ José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, (Valladolid-Madrid, 1898-1901), pp. 136, 280 y 285.

²⁴ Jesús María Parrado del Olmo, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden: Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 64, (1998), pp. 256-270.



Fig. 5. Maestro de la Santa Cruz, *Retablo de todos los santos*. Convento de Santa María de Bretonera, Belorado (Burgos). © Foto de la autora

da del *Liber Chronicarum*²⁵. En cuanto al dominio de la anatomía y de la perspectiva, es bastante somero, sus interiores son abigarrados y un poco torpes. En el manejo del paisaje y del color es donde mejor se aprecian sus habilidades. Usa un cromatismo potente, acudiendo en unas ocasiones a los tornasolados y en otras a las tonalidades cálidas y saturadas; estas combinaciones le sirven para que los primeros planos contrasten vivamente con el paisaje en la lejanía, donde minimiza el elemento vegetal y se centra en la representación de riscos azulados y escarpados.

Estas características se perciben en toda su producción. Es por ello que, desde nuestro punto de vista, hay que desechar una propuesta de atribución a este pintor de unas pinturas sitas en el convento de las clarisas de santa María de Bretonera en Belorado²⁶, cuyo estilo no encaja con el de Melgar y se debe relacionar con un maestro anónimo del que hablaremos a continuación.

²⁵ Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, (Nuremberg: Antonius Koberger, 1493). Por ejemplo, en el fol. 179, que representa a la ciudad de Magdeburgo.

²⁶ Payo y Abad, "La pintura del Renacimiento en Burgos", p. 231; Ibáñez y Payo, "Andrés de Melgar y las corrientes pictóricas", pp. 108-109. Aunque esta segunda publicación salió con posterioridad a la primera, su fecha de redacción es anterior, así que se debe considerar el punto de partida de esta hipótesis.

4.1. El Maestro de la Santa Cruz

El retablo al que nos referimos consta de nueve tablas y se ubica en la nave del mencionado templo conventual (Fig. 5). Su ensamblaje permite fecharlo en los años finales de la tercera década de siglo. Las composiciones pictóricas se caracterizan por ser estáticas y retardatarias, también en lo relativo a sus figuras, que en nada se relacionan con el manierismo berruguetesco que impregna toda la obra de Melgar si no, en todo caso, con la tendencia a un cierto expresionismo en los rostros que entronca con la influencia de León Picardo en toda la zona. Consideramos que las pinturas del retablo de santa María de Bretonera son obra del anónimo pintor que trabaja en el entorno burgalés bajo la influencia de Picardo conocido como Maestro de la Santa Cruz²⁷.

Recurrimos a la comparación estilística para comprobar que se trata de un mismo pintor, que posee unos recursos muy limitados y repetitivos: en los personajes femeninos o en los masculinos jóvenes, es frecuente que recurra a los rostros dulces e inclinados hacia un lado, como se ve por ejemplo en san Juan evangelista del retablo de Belorado (Fig. 6), que es el mismo tipo que utiliza en el paje que cierra a la izquierda la escena en la que *Heraclio porta la Vera Cruz* de la cartuja de Miraflores (Fig. 7). Los personajes masculinos de más edad son los que mejor recogen esa tendencia expresionista que lo relaciona con Picardo²⁸, al igual que el empleo de un canon achaparrado para las figuras que ocupan gran parte del espacio. Las composiciones son estáticas y simétricas, el paisaje en la lejanía es somero, aunque a veces detalla pormenorizadamente algunos elementos vegetales o minerales en primer plano. Son todos, en definitiva, elementos más bien conservadores que concuerdan con el gusto imperante en esta zona en las primeras décadas de siglo, donde la aparición del lenguaje renaciente queda limitado a los interiores arquitectónicos, plagados de referencias *all'antica*.

Angulo también atribuyó a este maestro parte del retablo de Ameyugo²⁹, realizado a medias con el pintor que se encargó, entre otras obras, de las tablas del retablo de Olivares de Duero que no fueron ejecutadas por Juan Soreda. A este catálogo queremos sumar también el retablo de san Bartolomé de la localidad de Castrecías (Burgos), hoy expuesto en el museo de san Esteban en Burgos, una obra que ha pasado desapercibida para la historiografía. Tanto Castrecías como Ameyugo ya pertenecían en el siglo XVI a la diócesis de Burgos, pero la segunda se encuentra en una zona limítrofe con la diócesis de santo Domingo de la Calzada.

²⁷ Asignado este nombre por Diego Angulo Iñiguez, "León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 68, 18, (1945), pp. 94-96.

²⁸ Como ya señaló en su origen Angulo, "León Picardo", p. 94.

²⁹ Angulo, "León Picardo", p. 95. Éste le atribuye procedentes de este retablo un *Jesús entre los doctores*, y con más dudas una *Presentación de la Virgen en el templo* y una *Purificación*. Las sitúa en el Museo de Barcelona. Actualmente pertenecen a la Fundación Muñoz Ramonet, dependiente del Ayuntamiento de Barcelona.



Fig. 6 Maestro de la Santa Cruz, *San Pedro, san Pablo, san Andrés y san Juan evangelista*. Retablo de todos los santos. Convento de Santa María de Bretonera, Belorado (Burgos). © Foto de la autora

En cualquier caso, las evidencias estilísticas llevan a concluir las letras que aparecen en la espada de Santa Catalina: "P A M", y que habían sido interpretada como la firma latinizada de Andrés de Melgar, no son tal, pero quizá puedan dar la clave para desentrañar el nombre del por el momento anónimo Maestro de la Santa Cruz.

4.2. El retablo de San Bartolomé de Villimar (Burgos)

Excluida esta pieza del catálogo de Melgar, se le debe atribuir, en cambio, otro retablo dedicado a san Bartolomé que se encuentra en la diócesis burgalesa, muy cerca de la sede diocesana, en la iglesia de san Adrián de Villimar. Se conoce el contrato de esta obra firmado en 1540 entre la iglesia y el batidor de oro Antonio de Segovia gracias a las investigaciones del profesor Ibáñez Pérez³⁰. El estudioso dedujo que el batidor no ejecutó las pinturas, cuyos temas se especifican en el documento, sino que fue el encargado de contratarlas debido a su mayor potencia económica. Esta capacidad le permitía ejercer como empresario más que como artista y, según esta hipótesis, quien en realidad ejecutó las pinturas fue el pintor burgalés, Pero de Balmaseda, que comparece como testigo, aunque su firma se en-

³⁰ Alberto C. Ibáñez Pérez, "El retablo de San Bartolomé de Villimar (Burgos)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 190, (1978), pp. 67-80.



Fig. 7. Maestro de la Santa Cruz. *El emperador Heraclio portando la Santa Cruz*. Cartuja de Miraflores (Burgos) © Foto: Ramón Pérez de Castro

cuenta tachada. Sin embargo, aunque estas deducciones derivadas de la lectura del contrato tienen lógica al ser un procedimiento habitual en los conciertos para realizar un retablo, en este caso las comparaciones formales vuelven a demostrar que su autor es Andrés de Melgar.

Se trata de un pequeño retablo de seis tablas, en el que se reserva la calle central para la escultura, cuya mediocre ejecución contradice el lugar común de la superioridad de la escultura renacentista burgalesa frente a la pintura. Todas las pinturas, salvo la de *San Miguel venciendo al demonio*, que fue hecha por otro artista, concuerdan plenamente con el estilo documentado de Melgar. Al detenemos, por ejemplo, en el *Camino del Calvario* (Fig. 8a), se observan todas las virtudes y flaquezas del estilo del pintor; capta la atención del espectador al colocar a Cristo con un sayón rojo en el centro de la composición y, para dotar de movimiento a la escena, rodea esta figura de hasta cinco personajes que con sus gestos y posturas forman diagonales a su alrededor. La mayoría de las figuras, incluso las del fondo, están tomadas de la estampa homónima de Agostino Veneziano a partir de la conocida pintura de Rafael *El Pasma de Sicilia* (Fig. 8b), grabada en la segunda década del siglo XVI. La figura que se encuentra a la izquierda del espectador que mira el rostro de Jesucristo, es una copia del verdugo a punto de decapitar a san Pedro en el grabado de Jacopo Caraglio (Fig. 8c) a partir de un dibujo de Parmigianino, el *Martirio de San Pedro y San Pablo*, realizada poco después del *Saco de Roma* de 1527. El artista no se limita a contrastar el cromatismo y dinamismo de este grupo con el frío paisaje del fondo, sino que, como es



Fig. 8a. Andrés de Melgar, *Camino del Calvario*, retablo de san Bartolomé. Parroquia de San Adrián, Villimar (Burgos). © Foto de la autora

habitual en él, amontona los personajes secundarios en un extremo de la composición. Los interiores también suelen ser abigarrados, también porque a los personajes se suma la recreación de una arquitectura renacentista, pero, sobre todo, evidencian de modo más claro su dificultad al elaborar la tercera dimensión. Todo ello se percibe en la escena de la *Predicación de San Bartolomé* (Fig. 9a), en la que el santo tiene el mismo rostro, y también el atavío, de santo Tomás en la escena del retablo de Pozuelo de la Orden, *Gondóforo pide a santo Tomás construir un palacio en la India*.

Las pinturas han de ser necesariamente posteriores a la firma del contrato en 1540. Las relaciones artísticas entre las diócesis burgalesa y calceatense durante el renacimiento son lo suficientemente fluidas como para que no haga falta acudir a exégesis complicadas a la hora de justificar este encargo a Melgar fuera de su habitual ámbito de trabajo. Pero, en todo caso, conviene recordar que, justo por estos años, el pintor hubo de desplazarse a Valladolid a causa del pleito que mantenía en el tribunal de Chancillería reclamando su condición de hidalgo³¹.

En dicho pleito se recoge además el testimonio que certifica que, aunque residente en Santo Domingo de la Calzada, el pintor ha vuelto a Sahagún "algunas veces", y a este respecto se debe subrayar que el camino para ir

³¹ María Victoria Sáenz Terreros, "Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada", *Boletín de la Institución Fernán González*, 197, (1981), p. 406.



Fig. 8c. Jacopo Caraglio, *Detalle del martirio de san Pedro y san Pablo*, grabado. Metropolitan Museum, Nueva York © Metropolitan Museum



Fig. 8b. Agostino Veneciano, *Camino del Calvario*. Metropolitan Museum, Nueva York © Metropolitan Museum, public domain.

tanto a Valladolid como a Sahagún pasaba necesariamente por Burgos. La estancia o estancias en Valladolid se han vinculado además con el conocimiento de la decoración pictórica que para el palacio de Francisco de los Cobos en esta villa habían realizado pocos años antes los pintores Alejandro Mayner y Julio de Aquiles, y que pudo servir de inspiración para la policromía del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada³². Uno de los mascarones monstruosos que abundan en esa rica policromía del retablo calceatense (Fig. 9b), lo vemos reflejado en la base del altar de la estatua que centra la composición de la *Predicación de san Bartolomé*. A su vez, ese mascarón guarda una íntima relación con algunos de los rostros monstruosos dibujados en los folios que se atribuyen a Melgar pertenecientes al Metropolitan (Fig. 9c)³³, y que serían el testimonio gráfico de la perdida decoración del palacio vallisoletano³⁴.

³² Nicole Dacos, "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques: Rome, Valladolid, Santo Domingo de La Calzada" *Dialoghi di Storia dell' Arte*, 4-5, Diciembre (1997), pp. 24-33.

³³ Dacos, "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques", p. 26, il. 5

³⁴ A los asignados por Dacos se han ido atribuyendo otros dibujos en diferentes colecciones y museos. Dichas atribuciones, así como el estado de la cuestión respecto a la posible autoría de Melgar queda recogido en Echeverría Goñi. Pedro Luis Echeverría Goñi, "La pintura "al romano" del primer renacimiento en el retablo calceatense: procesos y modelos internacionales", en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, coord. Eduardo Azofra Agustín, (Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009), pp. 69-114.



Fig. 9a. Andrés de Melgar, *Predicación de san Bartolomé*, retablo de san Bartolomé. Parroquia de San Adrián, Villimar (Burgos) © Foto de la autora

1.1. Retablo de san Jerónimo para la capilla de los Arce de la catedral de Palencia

Quizá también se deban enlazar estos periplos entre Santo Domingo de la Calzada y Valladolid con otra obra de Melgar fuera de su entorno habitual, fechable por esos años, que hasta ahora permanecía como obra anónima. Se trata de un retablo de una sola tabla de grandes dimensiones, dedicada a san Jerónimo penitente (Fig. 10), y que originalmente se encontraba en la capilla de san Gregorio de la catedral de Palencia, y hoy forma parte del discurso expositivo de la seo, cuya existencia ha pasado relativamente desapercibida para la historiografía³⁵.

Desde el punto de vista estilístico, además de resaltar su gran calidad, hay que indicar que la pintura no presenta dificultades compositivas que pongan en un aprieto al artista, es por ello que se puede concentrar en explotar su talento para el colorido y los contrastes cromáticos, algo que se deja sentir

³⁵ Debo el conocimiento de esta obra a Rubén Fernández Mateos, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. La pieza es mencionada en Urrea y Martín González y simplemente se fecha en el siglo XVI. Payo Hernanz ya la considera de los años centrales del siglo XVI. Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia. Tomo 1*, p. 12; Payo Hernanz, "Arte y devoción. Las colecciones pictóricas y escultóricas de la catedral", p. 460.

especialmente en el manejo del paisaje, que recuerda por sus escarpadas rocas los de Patinir, aunque con tonos más apagados. El rostro enjuto del santo es el mismo que el de santo Domingo en la escena del *Castigo de los malos peregrinos* del trascoro de la catedral calceatense, pero la pintura palentina es algo posterior, ya que responde a un estilo más maduro. Por encima de las columnas descansa un entablamento cuyo friso, decorado a punta de pincel con un festón con cestos de frutas, vuelve a evidenciar el buen hacer de Melgar en este campo, aunque no se puede relacionar con ninguno de los dibujos que se le han asignado en las últimas décadas.



Fig. 9b. Andrés de Melgar. *Grutesco*, detalle de la policromía del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja. © Foto de la autora

Esta capilla era patronato de la familia de los Arce. La fundó el canónigo Juan de Arce, sobrino de fray Alonso de Burgos. A este respecto se debe subrayar que la homonimia entre este espacio y el colegio vallisoletano no es casual, pues ya en el documento fundacional de capilla, signado en Palencia el 15 de enero de 1528, se percibe la voluntad de evidenciar estos lazos familiares, pues se otorga licencia para "poder poner en todo ello e cada una cosa e parte de ello los letreros insignias e armas de una flor de lis que son sus armas y fueron de su tío el señor don Alonso de Burgos de buena memoria, obispo que fue de Palencia el cual hizo el colegio de san Gregorio de Vallid"³⁶.

En el tercio inferior de las columnas que flanquean la pintura aparecen sustentados por *putti* sendos escudos que se vuelven a repetir en los plintos. El de la derecha, con una solitaria flor de lis de oro sobre campo de sinople, con bordura cargada de cuatro –seis en el de la columna– cruces de la orden de santo Domingo, es el escudo de fray Alonso de Burgos, como se puede comprobar al compararlo con los que adornan la capilla del Colegio de san Gregorio en Valladolid. El blasón vuelve a encontrarse en la puerta de nogal de la sacristía de la capilla palentina, así como en la clave de la bóveda y en el coronamiento de la reja de cierre. Volviendo al retablo, el escudo de la izquierda, fajado de oro y gules y bordura de oro cargada de cuatro calderas en sable es el blasón de los Arce³⁷, con lo que de nuevo se vinculan con su

³⁶ Archivo de la Catedral de Palencia (en adelante ACP), Armario 1, leg. 1. La existencia de este documento está consignada en Jesús San Martín Payo, *Catálogo del Archivo de la catedral de Palencia*, (Palencia: Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1983), p. 22.

³⁷ Miguel de Viguri, *Heráldica palentina. I, La ciudad de Palencia*, (Palencia: Diputación de Palencia, 2005), p. 56. Agradezco al profesor de la Universidad de Burgos, Julián Hoyos Alonso, sus indicaciones al respecto.



Fig. 9c. Andrés de Melgar, *Grutescos*, dibujos, detalle. Metropolitan Museum, Nueva York. © Metropolitan Museum, public domain



Fig. 9d. Andrés de Melgar, *Grutescos*, dibujos, detalle. Metropolitan Museum, Nueva York. © Metropolitan Museum, public domain

ilustre predecesor al emparejar los dos escudos familiares. En eje con estos, en el friso sobre las columnas, se representan dos bustos masculinos en bajorrelieve que quizá pudieran tratarse de retratos idealizados del patrono de la pintura y de fray Alonso.

La obra de Melgar es posterior al fallecimiento del fundador de la capilla en 1534³⁸. Se haría bajo el gobierno de sus sobrinos, Antonio de Arce, que ostentó el patronazgo de la capilla hasta su muerte en 1553³⁹, y su hermano, el famoso teólogo trentino Juan de Arce, llamado como su tío. Este último, al morir en 1564 deja testamento e inventario, hoy ilocalizable, donde se describen los bienes de la capilla⁴⁰.

1.2. Un *Descendimiento de la cruz* en comercio y algunas precisiones biográficas

Andrés de Melgar también es el autor de una tabla del *Descendimiento de la cruz*, en el mercado artístico parisino de junio de 2023⁴¹, atribuido a la escuela toledana y fechado en la segunda mitad del siglo XVI (Fig. 11; 152 x 110, 4 cm.). Creemos que se puede precisar algo más esa fecha y datarse hacia 1550. Sus medidas encajan con las habituales para colocar en el ático de algún retablo, aunque, por otra parte, es extraño que aparezca representado en segundo plano a la derecha el *Entierro de Cristo*, –muy simi-

³⁸ Esteban Ortega Gato, "Blasones y mayorazgos de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 3, (1950) p. 29.

³⁹ Rafael Martínez, "Una época de esplendor. El renacimiento en la catedral", en *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, (Valladolid: Promecal, 2011), p. 319.

⁴⁰ San Martín Payo, *Catálogo de la catedral*, pp. 304-305.

⁴¹ París, Sotheby's (13 de junio de 2023), lot. n.º 3. (en web :

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/tableaux-et-dessins-1300-1900-session-i/the-descent-from-the-cross-descente-de-croix>; consultada: 7 de octubre de 2023)



Fig. 10. Andrés de Melgar, *San Jerónimo penitente*. Catedral de Palencia. © Foto de la autora

lar al realizado por Alonso Berrugete en Fuentes de Nava (Palencia)– si la tabla iba a estar a gran altura. El san Jerónimo penitente que cierra la composición en el ángulo inferior derecho también puede estar revelando que se trata de una tabla hecha para una contemplación más íntima. En todo caso, lo único que sabemos es que durante varias décadas del siglo XX perteneció a una colección privada española⁴². La composición resulta un tanto abigarrada por el exceso de personajes, ordenados en torno al triángulo que forman las dos escaleras apoyadas en la cruz. Estas, así como las dos figuras que recogen el cuerpo de Cristo a la derecha de la composición están basados en la conocida estampa de la *Deposición de Cristo* grabada por Marcantonio Raimondi, a partir de una composición de Rafael, fechada hacia 1520-1525. La parte mejor resuelta es el paisaje al fondo, a la izquierda de la composición, que equilibra con sus tonos más fríos la saturación excesiva del resto de la pintura.

Como colofón en relación a este pintor y en un afán de aclarar algunas noticias contradictorias sobre su lugar de nacimiento, tras la lectura atenta de la documentación exhumada en el archivo de Chancillería, los datos parecen bastante claros. Todos los testigos presentados por el pintor en la

⁴² Agradezco esta información a la Galería Caylus de Madrid, actual propietaria de la tabla.



Fig. 11 Andrés de Melgar, *Descendimiento*. Colección privada © Fotografía: cortesía galería Caylus, Madrid.

probanza de hidalguía, coinciden en precisar que su padre, Francisco de Melgar, se instala desde su matrimonio y hasta su muerte hacia 1510 en Sahagún; los testigos vecinos de esa localidad afirman, además, conocer desde niño al pintor, por lo que es evidente que este nació y se crio en Sahagún, aunque sus ancestros paternos pertenecieran "a los melgares que vivían en Benavente"⁴³.

En cuanto a la fecha de su muerte, Moya la sitúa en 1555 tomando como referencia la última vez en la que se le rastrea documentalmente, el 30 de diciembre de 1554, cuando firma la última carta de pago por la policromía del retablo mayor de la catedral⁴⁴, mientras que Echevarría Goñi, afirma que murió en 1557⁴⁵.

En noviembre de 1558 una mujer que fue criada de la familia de Melgar, Eugenia Soto, interpone un pleito a los hijos del pintor reclamando unos pagos. Afirma que ella "había servido cuatro años poco más o menos a Andrés

⁴³ ARCHV, Registro de Ejecutorias, caja 558. El pleito fue dado a conocer por Sáenz Terreros que transcribe erróneamente el nombre de algunas localidades. Sáenz Terreros, "Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI", p. 406.

⁴⁴ Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, p. 115.

⁴⁵ Echeverría Goñi, "La pintura "al romano" del Primer Renacimiento", p. 72.

de Melgar, difunto, vecino de la dicha ciudad, en su enfermedad hasta que murió y después de muerto llevó su anal e de su mujer un año para entrambos”.

Si se considera que Eugenia Soto interpuso el pleito, recién acaecidos estos hechos cuando los curadores de los hijos de Melgar la echaron de las casas del pintor, parece que la criada todavía se ocupó de asuntos de la familia Melgar un año más tras la muerte del pintor y de su mujer, y esto sitúa su fallecimiento en 1557. Por tanto, la razón de que Melgar no aparezca más en la documentación desde diciembre de 1554 no está relacionada con su muerte, sino con una enfermedad que le mantuvo alejado de su oficio. Su labor en la policromía del retablo mayor calceatense tasada en septiembre de 1553, se debe considerar su última obra, ya que la escasa documentación posterior no se refiere a nuevos encargos⁴⁶, por lo que seguramente esta enfermedad, de la que nada más se precisa, le apartó del ejercicio de su profesión.

2. Conclusiones

Quizá busquemos respuestas demasiado simplificadas –una obra, un nombre de artista– cuando lo que continuamente demuestra la documentación es una realidad compleja, con diversas intervenciones, colaboraciones y subcontrataciones.

Desde nuestro punto de vista, se debe abordar esta complejidad sin eludir un análisis formal, y, de hecho, el esclarecimiento del estilo de un autor ayuda a interpretar los documentos, siendo este un dialogo mutuo y no excluyente.

Un análisis formal riguroso y abierto al debate, es un instrumento que contribuye a proporcionar una visión de conjunto donde antes había obras dispersas, y por tanto ayuda a revalorizar dichas obras, y a comprender el marco de actuación de un determinado pintor y su taller.

A este respecto, se comprueba con los ejemplos aquí expuestos que el asentamiento de un pintor en una determinada localidad no entraña estatismo, y esta movilidad ayuda a explicar la evolución en la obra de un artista al tener como consecuencia la renovación de sus fuentes.

En definitiva, si no se dilucidan correctamente los rasgos formales de cada pintor y no se obtiene una visión de conjunto de un determinado lugar, no se pueden explicar adecuadamente conceptos más abstractos, como, por ejemplo, en este caso, el impacto de la pintura del norte de Europa en las primeras décadas del siglo XVI o la irrupción de manierismo florentino.

⁴⁶ Recogida en Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, p. 115.

Fuentes documentales:

Palencia, Archivo de la catedral (ACP)

Armario 1, leg. 1.

Valladolid, Archivo de la Real Chancillería (ARCHV)

Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 203,2.

Registro de Ejecutorias, caja 558.

Bibliografía:

Angulo Íñiguez 1945: Diego Angulo Íñiguez, "León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 68, 18, (1945), pp. 84-96.

Angulo Íñiguez 1954: Diego Angulo Iñiguez, *Ars Hispaniae, v. XII, Pintura del Renacimiento*, (Madrid: ed. Plus-Ultra, 1954).

Ávila 1981: Ana Ávila, "Influencia de la estampa de la obra de Juan Soreda", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7, (1981), pp. 81-93.

Bernis 1962: Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962).

Dacos 1997: Nicole Dacos, "Giulio Aquili, Andrés de Melgar et leurs grotesques: Rome, Valladolid, Santo Domingo De La Calzada", *Dialoghi di Storia dell' Arte*, 4-5, Diciembre (1997), pp. 24-33.

Echeverría Goñi 2009: Pedro Luis Echeverría Goñi, "La pintura "al romano" del Primer Renacimiento en el retablo calceatense: procesos y modelos internacionales" en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, coord. Eduardo Azofra Agustín, (Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009) pp. 69-114.

Gómez-Moreno Martínez 1933: Manuel Gómez-Moreno Martínez, "El retablo mayor de la Catedral de Oviedo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 9, 25, (1933), pp. 1-6.

González Martínez 2017: Eloy González Martínez, "La subcontratación de la obra de arte y sus problemas en la investigación histórico-artística: el caso de León Picardo", *Philostrato: Revista de Historia y Arte*, 2, (2017), pp. 5-20.

Hernando (2003): José Luis Hernando Garrido, "Notas sobre pintura en el siglo XVI en la Ribera del Duero: párvulos hallazgos y otras apostillas", *Biblioteca: estudio e investigación*, 18, (2003), pp. 215-255.

Ibáñez 1978: Alberto C. Ibáñez Pérez, "El retablo de San Bartolomé de Villimar (Burgos), *Boletín de la Institución Fernán González*, 190, (1978) pp. 67-80.

Ibáñez 1999: Alberto C. Ibáñez Pérez, "Pintura renacentista burgalesa" en *Historia de Burgos. III Edad Moderna*, coord. Sabino Nebreda Pérez, (Burgos, Caja de Burgos, 1999), pp. 133-162.

Ibáñez y Payo 2008: Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, (Burgos: Cajacírculo, 2008).

Ibáñez y Payo 2009: Alberto C. Ibáñez Pérez, René Jesús Payo Hernanz, "Andrés de Melgar y las corrientes pictóricas en la primera mitad del siglo XVI" en *Gonzalo Martínez Diez, un sabio humanista castellano: (homenaje de la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes al P. Gonzalo Martínez Diez S. J. Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 2005)*, (Burgos: Aldecoa, Institución Fernán González y Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2009), pp. 97-116.

Martí y Monsó 1898-1901: José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, (Valladolid-Madrid, 1898-1901).

Martínez 2011: Rafael Martínez, "Una época de esplendor. El renacimiento en la catedral" en *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*, (Valladolid: Promecal, 2011), pp. 290-352.

Molina Figueras 2022: Joan Molina Figueras, "Adiós al Hispanoflamenco. El Marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María", en Joan Molina Figueras (ed.), *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, (Madrid: Museo Nacional del Prado 2022), pp.71-95.

Moya Valgañón 1986: José Manuel Moya Valgañón, *Documentos para la historia del arte del archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1433-1563)*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1986).

Moya Valgañón 1992: José Manuel Moya Valgañón, "Una tabla de León Picardo en Las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios*, 112, (1992), pp. 62-64.

Moya Valgañón 2013: José Gabriel Moya Valgañón, *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013).

Ortega Gato 1950: Esteban Ortega Gato, "Blasones y mayorazgos de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 3, (1950), pp. 1-422.

Parrado del Olmo 1998: Jesús María Parrado del Olmo, "Andrés de Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden: Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 64, (1998), pp. 256-270.

Payo Hernanz 2011: René Jesús Payo Hernanz, "Arte y devoción. Las colecciones pictóricas y escultóricas de la catedral" en *La Catedral de*

Palencia: catorce siglos de historia y arte, (Valladolid: Promecal, 2011), pp. 438-479.

Payo y Alonso 2008: René Jesús Payo Hernanz y Pilar Alonso Abad, "La pintura del Renacimiento en Burgos" en *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura, 2008), pp. 209-240.

Post 1947: Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, vol. 9, part. 1, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947).

Post 1966: Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting. The later Renaissance in Castile*, vol. 14, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966).

Ramos 2002: "Juan Soreda y las tablas del antiguo retablo de Luzón (Guadalajara)", *Archivo Español de Arte*, 299, 75, (2002), pp. 315-322.

Sáenz Terreros 1981: María Victoria Sáenz Terreros, "Pinturas y pintores de la primera mitad del siglo XVI en Santo Domingo de la Calzada", *Boletín de la institución Fernán González*, 197,60, (1981) pp. 377-409.

San Martín Payo 1983: Jesús San Martín Payo, *Catálogo del Archivo de la catedral de Palencia*, (Palencia: Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 1983).

Schedel 1493: Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, (Nuremberg: Antonius Koberger, 1493).

Silva y Luengo 1996: Pilar Silva Maroto y Damián Luengo Pedrera, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 273, 69, (1996), pp. 23-44.

Urrea y Martín González 1977: Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia, T. 1*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1977).

Urrea y Martín González 1980: Jesús Urrea y Juan José Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia, T. 2*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980).

Viguri 2005: Miguel de Viguri, *Heráldica palentina, I, La ciudad de Palencia*, (Palencia: Diputación de Palencia, 2005).

Recibido: 10/10/2023

Aceptado: 29/04/2024

Un estudio iconotextual de las estampas de Pedro Perete del libro de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza*

An Iconotextual Study of the Engravings by Pedro Perete from the Book by Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza*

Juan Isaac Calvo Portela¹

Universidad de Salamanca

Resumen: En este artículo se abordará el estudio de las estampas que el grabador de origen flamenco Pedro Perete realizó para ilustrar el libro de Juan Mateos, quien fue montero de Felipe IV, *Origen y dignidad de la caza*, que se imprimió en Madrid en 1634. En ellas se representan algunas de las escenas cinegéticas narradas por Mateos en su libro, poniendo de manifiesto la estrecha relación entre las imágenes y el texto. El protagonista de la mayoría de las escenas como del propio libro no es otro que el monarca hispano Felipe IV, que siempre fue un entusiasta de la caza. A lo largo de este trabajo también se pondrá de relieve el vínculo que tienen estas estampas con algunas pinturas realizadas por artistas flamencos o por Diego Velázquez para el cazadero real de la Torre de la Parada.

Palabras clave: Estampas; Libros de caza; Juan Mateos; Felipe IV; Conde Duque de Olivares.

Abstract: This paper will address the study of the prints that engraver of Flemish origin Pedro Perete made to illustrate the book by Juan Mateos, who was a huntman for Felipe IV, *Origen y dignidad de la caza*, which was printed in Madrid in 1634. These engravings represent some of the hunting scenes narrated by Mateos in this book, highlighting the close relationship between the images and the text. The protagonist of most of the scenes, as in the book itself, is none other than the Spanish monarch Felipe IV, who was always a hunting enthusiast. Throughout this work, the link that these prints have with some paintings made by Flemish artists or by Diego

¹  <http://orcid.org/0000-0002-2565-2166>

Velázquez for the royal hunting ground of the Torre de la Parada will also be highlighted.

Keywords: Engravings; Hunting books; Juan Mateos; Felipe IV, Conde Duque de Olivares.

1. Introducción

El estudio de los grabadores en la España de la Edad Moderna ha sido un tema que ha despertado el interés de los investigadores desde hace varias décadas, podemos mencionar a Gallego², Páez³, Moreno Garrido⁴, Roteta de la Maza⁵, Carrete⁶ o Matilla⁷. Sin embargo, ha sido en los últimos años cuando se ha empezado a estudiar de manera sistemática y profunda, como demuestran las tesis doctorales de Cacheda Barreiro⁸ y Pérez Galdeano⁹, y el gran volumen publicado por la Biblioteca Nacional de España dedicado a los grabadores extranjeros asentados en la corte española desde fines del siglo XVI y durante la siguiente centuria¹⁰.

En este trabajo vamos adentrarnos en el análisis de las estampas que Pedro Perete abrió para ilustrar el libro de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça al exmo. Sr. Don Gaspar de Guzmán, conde duque de san Lucar la Mayor*¹¹. Para ello es importante señalar que lo haremos considerando que texto e imágenes (grabados) constituyen una realidad indisoluble dentro del libro, y por lo tanto se deben estudiar como tal. Estas imágenes como veremos establecen una relación muy concreta con cada uno de los

² Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1979).

³ Elena Páez, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 Vols., (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1985).

⁴ Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la calcografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1976); Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la xilografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1976), nºXIII, pp. 9-218.

⁵ Ana María Roteta de la Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego Astor (1588 – 1636)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1981).

⁶ Juan Carrete, "Estampas. Cinco siglos de imagen impresa", en *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, (Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, 1981 – 1982), pp. 21-44; Juan Carrete, "El grabado y la estampa barroca", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*, Summa Artis, Vol. XXXI, (Madrid: Espasa Calpe, 1996), pp. 201-393.

⁷ José Manuel Matilla, "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n.º 8, (1991), pp. 25-32; José Manuel Matilla, "El grabado y la Casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales", *El linaje del Emperador*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 79-98.

⁸ Rosa Margarita Cacheda, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, (Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la universidad, 2006).

⁹ Ana María Pérez Galdeano, *Los descubrimientos del Sacro Monte: nuevas aportaciones a los grabados peninsulares y extranjeros en Andalucía que lo hicieron posible*, tesis doctoral, Universidad de Granada, (Granada: 2013).

¹⁰ Javier Blas et al, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, (Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).

¹¹ Editado en Madrid por el editor Francisco Martínez en 1634. Se ha empleado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), signatura: R/1316. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092888&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

capítulos que ilustran, con el contenido general y con la estructura interna del libro.

El primer paso será acercarnos a la vida del propio autor, así como a los orígenes y desarrollo del género de los manuales de caza.

De Juan Mateos sabemos que era originario de Extremadura. Su padre Gonzalo Mateos había estado al servicio de Felipe III desde 1602, como se indica en una carta incluida al final del libro¹². Con él aprendió su oficio de montero, como leemos en la dedicatoria al Conde Duque de Olivares¹³. Se incorporó al servicio de la Casa Real, siendo ballestero o montero de la reina Margarita de Austria¹⁴. Posteriormente fue ballestero de Felipe III como demuestra un episodio de caza de un jabalí, que recoge en el capítulo XXXVI del libro¹⁵. Aunque fue durante el reinado de Felipe IV cuando alcanzó el cargo de ballestero principal, como se indica en la portada del libro, lo que debió de reportarle una posición social relativamente acomodada, a pesar de las dificultades financieras que vivió la Monarquía en los años 30 y 40 del siglo XVII, a raíz de la Guerra de los Treinta Años. Sabemos que falleció en 1643 en Madrid, en su casa en la calle Desengaño, cerca del convento de basillios¹⁶.

Este libro debe enmarcarse en el género de libros de caza, que hunde sus raíces en la Edad Media. Entre los siglos X y XV se escribió un amplio catálogo de manuales de caza en latín, lenguas romances y lenguas germánicas¹⁷. En el caso castellano las primeras noticias sobre un manual de caza se remontan al siglo XIII, vinculándose al monarca Alfonso X, aunque no nos ha llegado ninguno de estos textos¹⁸. Por desgracia la obra que se ha considerado la joya de la corona de los libros de caza medievales en castellano, sólo se conoce a través de referencias bibliográficas del siglo XIX, nos referimos al *Libro de la Cacerías del rey D. Pedro I*¹⁹. Por otro lado, se ha generado una gran polémica en torno al manual titulado, *Libro de montería*, que no se sabe si fue patrocinado por el propio Alfonso X o su biznieto Alfonso XI, que fue llevado a la imprenta por Gonzalo Argote de Molina, en la tipografía sevillana de Andrea Pescioni en 1582²⁰. Para ello se pudo servir de un manuscrito del siglo XIV, que se conserva en la Real Biblioteca de palacio, procedente de la

¹² "Carta del Duque de Lerma Cavallerizo mayor del Rei nuestro Señor Felipe Tercero, en que embio a llamar para el servicio de su Magestad a Gonçalo Mateos mi Padre", en Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça*, (Madrid: Francisco Gutiérrez, 1634), s. p.

¹³ Juan Mateos, "Al Ex^{mo} Señor Conde Dvque de San-Lvcar, caballerizo mayor del rey Nuestro Señor D. Felipe Qvarto, y gran canceller, mi Señor", en Mateos, *Origen y dignidad*, s.p.

¹⁴ José Manuel Fradejas, "Prólogo", en Mateos, J., *Origen y dignidad de la caça*, (ed. Facsimilar), (Oviedo: J. L. Carnota Editor, 2004), p. XX.

¹⁵ Mateos, *Origen y dignidad de la caça*, fol. 54r-56v.

¹⁶ Fradejas, "Prólogo", XXI.

¹⁷ José Manuel Fradejas, "Iluminar la caza en la Edad Media: aproximación a la iconografía venatoria medieval iberorrománica", *Revista de poética medieval*, nº 30, (2016), pp. 107-108.

¹⁸ Fradejas, "Prólogo", p. IX.

¹⁹ José Gutiérrez de la Vega, *Bibliografía venatoria española*, (Madrid: M. Tello, 1877), 9. Francisco Rafael Uhagón, *La Caza*, (Madrid: Ricardo Fé, 1888), p. 60. Fradejas, "Iluminar la caza", pp. 110-111.

²⁰ BNE, sig., R/526. (Em web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000167981&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

antigua biblioteca del Real Monasterio de cartujos de santa María de las Cuevas²¹.

Durante los siglos medievales predominaron los manuales dedicados a la cetrería, es decir, a la caza con aves rapaces, entre los que ocupan un lugar destacado el debido al Conde de Lucanor, que se incluye en un volumen con varios de sus manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, fechado en el siglo XIV²², o el de Juan López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, que se suele fechar a mediados del siglo XV y cuyo manuscrito se conserva en la misma biblioteca²³.

Con la llegada de la dinastía de los Habsburgo se van a imponer los tratados de montería frente a los de cetrería, cuyo último ejemplo es la traducción al castellano del manual de Diogo Fernandes Ferreira, *Arte de caça da altanería* (1625), del que tenemos un manuscrito²⁴. Entre los manuales de montería del siglo XVI, tenemos que mencionar el atribuido a Luis Barahona de Soto, *Diálogos de montería*, posterior al año 1585²⁵. En la siguiente centuria van a predominar los manuales centrados en la caza mayor, que en muchas ocasiones se han conservado manuscritos, como sucede con el de Pedro de Pedraza Gaitán, que se suele fechar en el mismo año que el libro de Mateos²⁶, o el *Libro de Montería* de Fernando de Ojeda fechado hacia 1640²⁷. Del año 1644 es la edición príncipe del manual de Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*²⁸, que marca el fin de la edad de oro de los manuales de montería en España. Este libro está ornado con una portada y una serie de estampas abiertas por el grabador flamenco Juan de Noort. Algunas de las cuales presentan un esquema compositivo similar al de los grabados de Pedro Perete del libro de Juan Mateos.

De sobra es sabido que la caza formaba parte de la formación de los príncipes, siendo prueba de destreza, acto de buen gobierno y preparación para la guerra²⁹. Tras el ejercicio de la equitación, la caza era parte de indisoluble de las formas de vida cortesana³⁰. En el siglo XVII el rey rara vez

²¹ Real Biblioteca del Palacio, Madrid (en adelante RB), II/2105. Citado por Blanca García, *El grabado del libro español. Siglos XVI, XVII y XVIII*, (Valladolid: Institución Cultural de Valladolid, 1984), vol. 1., p. 243.

²² BNE, MSS/6376 (En web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012961&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024)

²³ BNE, MSS/10180 (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042371&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024)

²⁴ BNE, MSS/4241. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092882&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁵ Real Academia de Historia (en adelante RAH), MSS. 9-5113.

²⁶ BNE, MSS/8285. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000056898&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁷ BNE, MSS/7153. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093173&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁸ BNE, R/11375. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092893&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

²⁹ Miguel Morán y Fernando Checa, *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, (Madrid: Ed. El Viso, 1996), p. 13; Alfredo Alvar, *La caza del rey. Monterías, lances y angustias (siglos XVI-XVII)*, (Madrid: La Trébere, 2001), p. 23.

³⁰ José Luis González Sánchez-Molero, *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del renacimiento*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), p. 96.

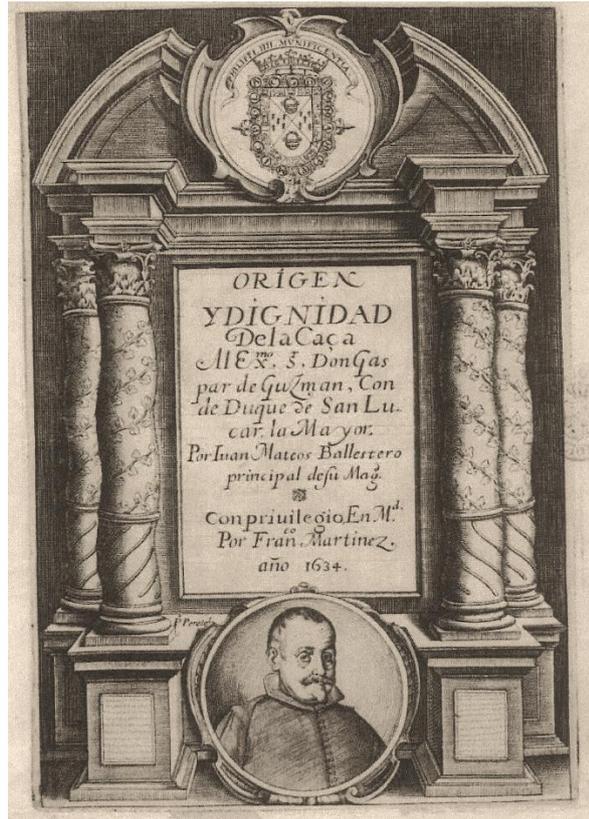


Fig. 1. Pedro Perete (grabador), *Portada*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

acudía al campo de batalla encabezando los ejércitos, lo que convertía a la caza en un medio para demostrar su valor, puesto que tenía lugar en un ambiente inhóspito y había que hacer frente a animales salvajes, que podían llegar a provocar la muerte³¹. A ello alude el propio Juan Mateos en el prólogo al lector del libro con estas palabras:

“La Dignidad deste noble exercicio se conoce fácilmente, por ser propia acción de Reyes, y Príncipes, y el Maestro más docto que puede enseñar mejor el Arte militar teórica y prácticamente. Los Bosques son las escuelas, los enemigos las fieras; y assi con razón es llamada la Caça viua imagen de la guerra”³².

El abuelo de Felipe IV, el rey Felipe II había comenzado su formación cinegética con poco más de ocho años, de la mano de su ayo Juan de Zúñiga y del balletero Juan de Serojas. A tal punto llegó la afición del futuro rey por la caza, que no sólo su maestro, el humanista Juan Martínez Silíceo, mostró su preocupación, sino que el propio Juan de Zúñiga siguiendo órdenes del emperador trató de limitar dicha actividad, como se desprende de una carta

³¹ Morán, Checa, *Las casas del Rey*, p. 14.

³² Mateos, “Prólogo al lector”, *Origen y dignidad de la caza*, s.p.

que envió a Carlos V: “No irá más al Pardo hasta que Vuestra Majestad lo mande, y de esta manera estarán seguros los venados y los gamos, así de las saetas como de los virotos (...)”³³.

Al igual que su abuelo, Felipe IV desde muy joven mostró una predisposición por la caza, como nos señala Mateos en el prólogo:

“Por corona ilustre deste Prologo quiero poner la afición que el Rei nuestro Señor Filipo Quarto (que Dios guarde largos años) tiene a este noble exercicio. De tierna edad alanceaua los Iualies con tanta destreza, que era admiracion de los que lo verán (...)”³⁴.

Este monarca es el protagonista de las historias recogidas por Mateos en su manual, que como veremos fueron trasladadas a las estampas por Pedro Perete. Esto nos permite acercarnos a la producción de uno de los grabadores menos conocidos asentados en la corte madrileña en la primera mitad del siglo XVII. A Perete se le debe incluir en la segunda generación de grabadores extranjeros asentados en Madrid³⁵, ya que era hijo del famoso “abridor de láminas” flamenco Pedro Perret³⁶, quien había sido llamado por Felipe II para realizar los grabados del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre 1583 y 1587, y que en 1595 fue nombrado tallador de cámara de Felipe II³⁷. Por un documento conservado en el Archivo de Palacio sabemos que nació en el año 1608³⁸. Como era común en el ambiente gremial comenzó su formación en el taller paterno. Aunque es posible que la completara en el taller del pintor, grabador y editor de estampas flamenco Cornelius de Beer, como se desprende de la información ofrecida por el propio De Beer en un documento de 1632, vinculado al proceso de información para el ingreso de Perete al cargo de archero del rey. De Beer asegura que no sólo conoció al padre de nuestro grabador, sino que, siendo joven Perete, estuvo cinco años en su casa, intervalo que se corresponde con la duración habitual de los períodos de aprendizaje en un taller en el siglo XVII³⁹. Por otro lado, al inicio de su carrera colaboró en varias ocasiones con De Beer, como muestra su estampa de la *Inmaculada* para el libro de Andrés Lorente *El porqué de la música en que se contiene los quatro primeros artes de ella*⁴⁰, o la *Alegoría de la fama*

³³ Carta de Juan de Zúñiga a Carlos V del 12 de diciembre de 1540. Recogida por José María March, *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno 1527-1547*, vol. 1, (Madrid, 1941), p. 245.

³⁴ Mateos, “Prólogo al lector”, *Origen y dignidad de la caza*, s.p.

³⁵ García, *El grabado del libro español*, p. 87.

³⁶ Páez, *Repertorio de grabadores*, t. 2, p. 410; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 31.

³⁷ Matilde López, “El grabador Pedro Perret”, *Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1963), p. 8; Páez, *Repertorio de grabadores*, t. 2, p. 410; M. P. McDonald, “Pedro Perret and Pedro de Villafranca. Printmakers to the Spanish Hapsburgs”, *Melbourne Art Journal*, nº 4, (2000), p. 38.

³⁸ Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Histórica, *Tropas de la Real Casa*, Archeros, caja 166. Agradecer al subdirector del Archivo General de Palacio, D. Javier Fernández Fernández y a la dra. Nuria Lázaro Milla que me facilitaran los datos exactos de este documento.

³⁹ AGP, Histórica, *Tropas de la Real Casa*, Archeros, caja 166. Blas et al., *Grabadores extranjeros*, 31 y 70.

⁴⁰ Editado en Alcalá en la imprenta de Nicolás de Xamares en 1672. BNE, sig. R/829 (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160019&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

con los retratos de Felipe el Hermoso, Carlos V y Felipe II, que se basa en un diseño de Cornelius de Beer⁴¹. A la muerte de su padre en 1625 no heredó el cargo de tallador de cámara del rey e incluso tuvo que afrontar graves problemas económicos, que le llevaron a él y a su hermana a reclamar una ayuda real para subsistir, en nombre de los servicios prestados por su padre a la corona⁴².

Resulta llamativo que en gran parte de la documentación que conservamos sobre Perete figura como "pintor", como en la carta de dote y arras que había otorgado a su esposa Serafina Guerra en enero de 1637⁴³. Aunque llevaban varios años casados, como se desprende de la partida de bautismo de su hija en la iglesia madrileña de san Sebastián en 1634⁴⁴. También en su testamento otorgado en marzo de 1639⁴⁵ y en su partida de defunción de abril de ese mismo año, se indica que era pintor⁴⁶. Sin embargo, hasta la fecha no se tiene noticia de ninguna pintura que se le pueda atribuir. En su testamento figura como albacea Pedro de Villafranca y Malagón, quien se formó en su taller como grabador, como han señalado algunos investigadores⁴⁷. A pesar de su temprana muerte el taller de Perete debía de gozar de cierta fama, pues según su testamento entre sus clientes se encontraba el oidor del Consejo de Castilla, Agustín Gilmón de la Mota⁴⁸.

Podemos considerar que, a pesar de su corta vida, pues vivió unos treinta años, Perete realizó numerosos grabados que se emplearon para ilustrar libros de algunas de las principales imprentas matritenses como la de Francisco Martínez que imprimió el manual de Mateos. Pero también hizo grabados destinados a libros impresos en otras ciudades próximas a la corte como Alcalá de Henares o Segovia, sírvanos de ejemplo la portada del libro *Collegii Salmanticensis fratrum discalceatorum, Baetae Mariae, de Monte Carmeli...*, impreso en esta última, en 1637⁴⁹.

A la muerte de Pedro Perete el taller no desapareció, sino que pasó a estar regido por su discípulo Pedro de Villafranca y Malagón, quien se casó en 1640 con Serafina de Guerra, la viuda de su maestro. Al poco de la muerte de Perete, siendo maestro Villafranca y Malagón, va a entrar como aprendiz Gregorio de Fosman y Medina, quien va a realizar toda su formación en este taller. Posteriormente se casará con María Encarnación Perete y Guerra, hija de Pedro Perete y Serafina de Guerra, y heredará el taller de Pedro de

⁴¹ BNE, IH-2946-46.

⁴² García, *El grabado del libro español*, vol. 1, p. 86.

⁴³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), protocolo 5964, fols. 126- 131; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 32.

⁴⁴ Archivo de la iglesia de san Sebastián de Madrid (en adelante ASSM), Libro 10 de bautismos, 1634, fol. 236. Ángel Aterido Fernández, "El grabador madrileño Gregorio Fosman y Medina", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, (1997), p. 88

⁴⁵ AHPN, protocolo 5549, fols. 287-289. Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 70.

⁴⁶ ASSM, leg. 8, fol. 366v.

⁴⁷ José Luis Barrio Moya, "Pedro de Villafranca y Malagón. Pintor y grabador manchego del siglo XVII", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 13, (1982), pp. 108-109. Aterido, "El grabador madrileño", p. 88. McDonald, "Pedro Perret and Pedro de Villafranca", p. 41.

⁴⁸ Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 32.

⁴⁹ (En web: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/en/consulta/registro.do?id=38594>; consultada: 30 de mayo de 2024).

Villafranca, convirtiéndose en el último representante de esta saga de grabadores⁵⁰. De esta manera se mantuvo activo el taller abierto por Pedro Perret a fines del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVIII.

2. Las estampas de Pedro Perete en el libro de Juan Mateos

El manual de Juan Mateos está ilustrado por una portada y otras siete láminas, que como veremos en las siguientes páginas están claramente conectadas con el contenido del libro. Por ello debemos considerar que constituyen una única realidad que debe de ser estudiada en su conjunto. Aunque no todos los ejemplares resguardados en la Biblioteca Nacional de España conservan todas las estampas, y tampoco se disponen siempre en los mismos lugares, ni en el mismo orden. La pérdida de algunas de ellas se puede deber a que fueron arrancadas, práctica por desgracia muy frecuente; mientras que el cambio de ubicación y de orden se explicaría por una decisión de los encuadernadores, sobre todo, si tenemos en cuenta que los grabados tienen relación directa con el contenido de los capítulos a los que acompañan.

La firma de Perete sólo aparece en la portada, en la lámina que precede a la dedicatoria y en las estampas cuarta y quinta, haciéndolo como grabador (P. Perete f.). Su firma en ocasiones va acompañada de la inicial "Ma", con la que señala que estaba en Madrid. Como iremos viendo el resto de los grabados se le pueden atribuir debido a su semejanza técnica y estilística. Desde el punto de vista técnico se trata de grabados calcográficos abiertos por medio de la talla dulce. Como bien señala Blas, la talla dulce no es en sentido estricto un procedimiento, sino que es un lenguaje visual que caracteriza a la estampa occidental de los siglos XVI al XVIII, resultando de la conjunción de las técnicas del grabado calcográfico y de un método normalizado para el trazado de líneas⁵¹. Perete debió aprender este procedimiento en el taller de su padre y después perfeccionó su técnica en el de Cornelius de Beer.

Salvo la quinta lámina que está firmada por el pintor Francisco Collantes, ninguna de las otras tiene la firma del inventor, es decir, del artista que se encargó de concebir el motivo iconográfico⁵². Debido al profundo vínculo que existe entre las láminas y las narraciones del libro es muy posible que el propio Juan Mateos interviniese de alguna manera en su realización, quizás proporcionando alguna idea al artista que creó los motivos de cada una de las láminas. Hemos de tener en cuenta que en el proceso de creación de las estampas de reproducción a la talla dulce intervenían diferentes agentes: el

⁵⁰ Aterido, "El grabador madrileño", pp. 87-88.

⁵¹ Javier Blas (coord.), *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996), p. 81.

⁵² Javier Blas (coord.), *Diccionario del dibujo*, p. 49.

grabador, el inventor, el dibujante o el impresor, que en muchas ocasiones eran diferentes personas⁵³, como posiblemente sucede en este caso.

La primera de las estampas que Perete realizó para el libro de Juan Mateos es la portada (114 x 168 mm.; Fig. 1), cuya firma se dispone en la parte inferior del cuerpo principal (P. Perete f.). Estas portadas cumplían diferentes funciones y habían venido evolucionando desde mediados del siglo XVI. En primer lugar, desempeñaban una función legal, ya que en ellas se debía consignar el título de la obra, el autor, el lugar de impresión y el impresor, siguiendo lo señalado por la Pragmática del 7 de septiembre de 1558 y como recordaba la del 13 de junio de 1627⁵⁴. Mas allá de esta función legal los frontispicios de los libros tenían otros cometidos de carácter simbólico, ya que servían para iniciar la comunicación entre el lector y el contenido del libro⁵⁵. Funcionaron como puertas de acceso a los libros, mostrando a los lectores la esencia del contenido del mismo por medio de la combinación de textos e imágenes⁵⁶. Además, en ellas quedan plasmadas el orden social, político y religioso de la España del Antiguo Régimen⁵⁷. Se acabaron trasformando en espacios de gran importancia dentro de los libros, en los que se empleaba un lenguaje artístico que buscaba atraer a los lectores. Aunque no podemos pensar como señaló Vega, que fueron los artistas y grabadores quienes promovieron su creación⁵⁸, sino que más bien en su consecución intervinieron diferentes agentes entre los que se incluían los autores, los tipógrafos, los editores, es decir las personas encargadas de financiar la impresión, los artistas, que en ocasiones se encargaron de realizar los diseños de las estampas, y los grabadores que abrían las matrices.

En este caso Perete opta por la tipología de portada arquitectónica, que fue muy usual en la península desde mediados del siglo XVI, siendo su propio padre uno de los introductores de este tipo de frontis. Esta tipología sigue el modelo de las portadas que ilustran los libros salidos de la *imprenta plantiniana* de Amberes, que a su vez beben de los tratadistas manieristas italianos como Serlio, Vignola y Palladio⁵⁹. La semejanza que presenta a nivel estructural con la portada realizada por el grabador francés asentado en Madrid, Juan de Courbes, para el libro de Gaspar de Villaroel, *Semana Santa. Tratados de los comentarios, dificultades y discursos literales y místicos (...)*,

⁵³ Blas, *Diccionario del dibujo*, p. 42.

⁵⁴ Carrete, "El grabado y la estampa barroca", p. 248.

⁵⁵ Roteta de la Maza, *Ilustración del libro*, pp. 96-97.

⁵⁶ José Manuel Matilla, *La estampa del libro barroco. Juan de Courbes*, (Vitoria-Gasteiz: Calcografía Nacional, 1991), pp. 44-45; José Manuel Matilla, "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n.º 8, (1991), p. 27; CACHEDA, *Portada del libro*, p. 46; Pierre Civil, "El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español", en *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, (Madrid: Casa Velázquez, 2009), p. 521; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 49.

⁵⁷ Matilla, "Valor iconográfico", p. 26.

⁵⁸ Jesusa Vega, "Estampas de la imprenta de Toledo. Portadas e iniciales del Renacimiento", *Goya*, (1983), n.º 174, p. 346; Rosa M. CACHEDA, "La portada del libro en tiempos de Felipe II. Un acercamiento iconográfico", en *Silos. Un milenio: actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, vol. 3, (Burgos: Universidad de Burgos, 2003), p. 297.

⁵⁹ Roteta de la Maza, *Ilustración del libro*, p. 121; Blas et al., *Grabadores extranjeros*, p. 50.



Fig. 2. Pedro Perete (grabador), *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

de 1634⁶⁰, nos lleva a pensar que ambos se basaron en un modelo común. Esta portada se caracteriza por una relativa sencillez a nivel iconográfico, que contrasta con la complejidad que hallamos en la mayoría de los frontis de libros de esta centuria, incluyendo algunos realizados por el propio Perete, como el de la *Disputatio de vera humani partus naturalis et legitime designatitione*, de 1628⁶¹.

Se trata de una portada a modo de retablo que se levanta sobre un basamento con unos pedestales laterales, en cuyos frentes se disponen unas piezas que imitan placas de mármol, que es muy posible que tomase de algunas de las portadas que realizó su propio padre, que a su vez se inspiró en el basamento del retablo de la basílica de El Escorial⁶². En el centro hay un medallón con un retrato de busto de Juan Mateos representado como un hombre ya anciano como demuestran las arrugas de la frente y de los párpados. Por su disposición y por el fondo neutro sobre el que se recorta, podría ponerse en relación con el retrato que de él hizo Velázquez ese mismo año, que actualmente se conserva en la Staatliche Gemäldegalerie de Dresde (inv. n.º 697), que pudo ser comprado por Ippolino Camillo Guidi, embajador del duque de Modena, en la almoneda de bienes realizada a la muerte de Mateos⁶³. El primero que puso en relación el busto de la portada con el retrato

⁶⁰ BNE, 3/68624.

⁶¹ BNE, 3/33612(1). (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000298263&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).

⁶² López, "El grabador Pedro Perret", p. 21.

⁶³ José Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, (Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011), p. 162.



Fig. 3. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV caza con lanza de jabalí*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

de Dresden fue Carl Justi⁶⁴. Hipótesis que retomó López Serrano, aunque lo atribuye erróneamente a Pedro Perret⁶⁵. Sin embargo, Cruz Valdovinos ha remarcado que hay ciertas diferencias anatómicas entre el retrato velazqueño y el de la portada⁶⁶. Llama la atención que el retratado no porta ningún atributo que haga referencia a su profesión, lo que contrasta con lo que sucedió habitualmente en los retratos grabados de autores de libros, como señala Carrete⁶⁷.

El cuerpo principal tiene un recuadro con los datos del libro: el título, la dedicatoria al conde duque, el nombre del autor y su cargo como ballestero real y los datos de impresión, que como ya señalamos obedecía a la normativa regia sobre la impresión de libros. A los lados hay unas parejas de columnas salomónicas con capiteles compuestos. Las dos columnas centrales descansan sobre los pedestales del basamento, mientras que las otras dos están retranqueadas. La portada remata en un frontón curvo partido en su parte central, donde se dispone un medallón circular con el escudo del Conde Duque acompañado por una filacteria con el lema: "PHILIPPI MVNIFICENTIA", que alude a la generosidad del monarca Felipe IV. La incorporación del escudo del valido tenemos que ponerlo en relación con el hecho de que Mateos le dedica el libro.

⁶⁴ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, (Madrid: Itsmo, 1999), p. 362.

⁶⁵ Matilde López, "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", *Varia Velazqueña*, vol. 1, (1960), pp. 505-506.

⁶⁶ Cruz Valdovinos, *Velázquez*, p. 162.

⁶⁷ Carrete, "Grabado y la estampa barroca", p. 260.

El segundo grabado es un retrato del conde duque, que precede a la dedicatoria al mismo (261 x 165 mm.; fig. 2). Resulta llamativo que algunos bibliógrafos como Salvá, hayan identificado al retratado con el monarca⁶⁸. Esto se puede deber a una confusión con la siguiente estampa que ilustra el libro. La inclusión del retrato del valido no es extraña, siendo frecuente incluir los retratos de los dedicatarios precediendo o encabezando las dedicatorias. En palabras de Mateos fue el propio conde duque quien le ordenó escribir este tratado: "Hame mandado V. Excelencia escriuir en vn libro, lo que he aprendido de los sucesos, yo lo hago con estilo poco capaz de tan grãde obediencia (...)"⁶⁹. Aunque no deja de ser una fórmula de adulación al valido del rey, que en la década de 1630 vivió el auge de su poder.

La estampa carece de la firma del inventor, aunque si tiene la firma de Perete como grabador en el lado izquierdo (P. Perete f.). En ella Gaspar de Guzmán y Pimentel está montado sobre un caballo en suave corveta, que marca una diagonal hacia el fondo de la composición. El conde duque va ataviado con una armadura de parada con una banda que el viento agita y con un sombrero de pluma. Gira el torso para dirigir la mirada al lector, al tiempo que con una mano sostiene la brida del caballo como alusión al buen gobierno y en la otra tiene la bengala que aludiría al mando militar. Si algo caracteriza a las estampas de este libro es la importancia del paisaje agreste en el que se desarrollan las escenas. A los lados se disponen unos árboles que sirven para enmarcar la figura del valido, mientras que al fondo podemos distinguir unas colinas y algunas construcciones. En la parte superior izquierda se dispone el escudo del Conde Duque, acompañado de una banda con la leyenda: "PHILIPPI IIII MVNIFICENTIA", que ya veíamos en el frontis del libro y que se refiere a la generosidad desbordante del monarca.

López Serrano fue la primera que puso en relación este grabado de Perete con el retrato ecuestre del conde duque que Velázquez hizo por encargo del valido⁷⁰. Esto vendría a solventar la disputa en torno a la cronología del lienzo del conde duque a caballo del museo del Prado (inv. n.º P001181), que se ha pensado que pudo ser pintado entre 1631 y 1639⁷¹. Si tomamos como cierta esta hipótesis, no resulta extraño que en la estampa de Perete el jinete aparezca invertido respecto a la pintura, porque al trasladar una pintura al grabado la composición indefectiblemente se invertía. En el paisaje también se ha querido apreciar cierta influencia velazqueña, aunque sin alcanzar la magistral perspectiva aérea que logró el pintor sevillano en el retrato del museo del Prado⁷².

El siguiente grabado ilustra el capítulo VII titulado: "Que se trata de la Monteria con lança". Una de las notas características de las estampas de este

⁶⁸ Pedro Salvá y Mallen, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, (Valencia: Imp. Ferrer de Orga, 1872), t. II, p. 385.

⁶⁹ Mateos, *Origen y dignidad*, "Al Exmo Señor Conde Dvqve de San-Lvcar, caballero mayor del rey nuestro señor D. Felipe Quarto, y gran canceller. Mi Señor", s. p.

⁷⁰ López, "Reflejo velazqueño", p. 506; Blas *et al.*, *Grabadores extranjeros*, p. 630.

⁷¹ Cruz Valdovinos, *Velázquez*, p. 191.

⁷² López, "Reflejo velazqueño", p. 506.



Fig. 4. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV cazando con el Infante Carlos y el Infante Fernando*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

libro es que son desplegables (260 x 164 mm.; fig. 3). A diferencia de la portada y del retrato del conde duque esta lámina carece de la firma de Perete como sucede con otras que ilustran el libro. Sin embargo, debido a la semejanza tanto técnica como estilística con aquellas que están firmadas es seguro que se deben a él.

El motivo que se escoge es el de la caza con lanza de un jabalí, que conecta perfectamente con los pasajes narrados por Mateos en este capítulo del libro. Como no podía ser de otra manera la escena tiene lugar en un agreste paisaje con un tupido bosque en el lado derecho, mientras que a la izquierda se abre la composición dirigiendo nuestra mirada hacia el fondo. En el centro está Felipe IV cabalgando sobre un caballo, persiguiendo un jabalí que huye hacia el bosque. El monarca tiene en una mano una larga lanza, mientras que con la otra suponemos que agarra la brida de su montura. En segundo plano a la izquierda vemos una pareja de perros, pues como señala Mateos el rey le ordenó emplear únicamente dos de ellos en la caza del jabalí:

"Y mirà que os mando, que de aquí adelante no solteis mas de dos Ventores que le sigan, y vayan diciendo por donde va. Y respondi: Señor, vanse a las tierras intratables, donde no se puede correr los cauallos; y no es justo que V. Magestad se arriesgue, y se empeñe. Y respõdiome airado: Callà, que vos teneis obligaciõn



Fig. 5. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Escena de cacería de Felipe IV*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

a saber por donde ha de huir la caça, no a lo que los Reyes pueden hacer, que son tan valerosos para hazer, como poderosos para mandar”⁷³.

Esta orden contrastaba con la forma tradicional de realizar la caza del jabalí con varios perros, como podemos apreciar en una de las pinturas de caza que el pintor flamenco Frans Snyders hizo para la Torre de la Parada, que actualmente se conserva en el Prado (inv. n.º P001759)⁷⁴. El grabador posiblemente para representar al jabalí no sólo se valió de las descripciones que le dio el propio del autor del libro, sino que pudo inspirarse en la serie de grabados de Antonio Tempesta titulada, *Primo libro di Caccie variae*, de 1598 (Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. n.º RP-P-1878-A-1137). Al fondo a la izquierda vemos a un par de jinetes con unas lanzas, entre los que se ha querido identificar al propio Mateos, que como se indica en este capítulo del libro, acompañaba usualmente al monarca en las jornadas de caza, debido a su cargo de montero real.

El siguiente grabado, como el anterior carece de la firma de Perete, aunque todo nos induce a pensar que se debe a sus buriles (263 × 167 mm.; fig. 4), como las otras estampas del libro en ella se capta uno de los pasajes descritos por Juan Mateos en las páginas que la preceden:

⁷³ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 11v.

⁷⁴ (En web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jabali-acosado/c954f3b1-629a-4b0a-a294-15e96e77c477?searchid=286e42a5-b4eb-8c9a-d885-f686d7bf120c>; consultada: 30 de mayo de 2024).

“Y otro día corriendo en un bizarro cauallo castaño, q se llamò el Español, a media legua que auia corrido tras del fin alentarle, porq se le iba à vna sierra aspera, q estaua cerca, dixo: Este cauallo afloxa. Y yo mirè para èl, y vi q venia echãdo espadañadas de sangre por la boca y narizes, y viẽdole assi, dixe: Señor, apeese V. Magestad presto, q el cauallo viene muerto. Y lo hizo con gran presteza y agilidad: porque si corre cien pasos mas cõ el, se cae muerto, como sucedió en apeándose su Magestad. Que llegando el Marques de Alcañiças, que à la sazón era Montero mayor, acompañando à sus Altezas los señores Infantes Carlos y Fernando, que de vèr à su Magestad detenido en la carrera, vinieron cuidadosos y diligētes, y arrojándose al suelo, le ofrecieron los cauалlos con amor y reverēcia, como excepciõ y exēplo q han sido, y son de los infantes en Castilla. Su Magestad (Dios le guarde) lo estimo como quiẽ es, y dexò de acercar como gran Montero, reconociẽdo la imposibilidad de cobrar el Iauali, por la detēciõ y fragosidad de la tierra; y assi mandò traer los cauалlos de passo para recogerse a los coches”⁷⁵.

Por lo que podemos apreciar existe una clara conexiõn entre la estampa de Perete y el texto de Mateos, lo que nos lleva a pensar que quizàs el propio autor pudo participar de alguna manera en la realizaciõn de las imãgenes que se incluyeron en el libro. Aunque esto no deja de ser una mera suposiciõn, si encontramos algunos ejemplos de autores de libros que participaron activamente en la realizaciõn de las estampas que ilustran sus obras, como por ejemplo fray Melchor Prieto que figura como el inventor de las estampas de su libro la *Psalmodia Eucharistica*, impreso en 1622.

Como sucede en las demàs estampas del libro, la naturaleza tiene una especial relevancia, ya que se trata de una escena de caza en los bosques prõximos a Madrid. En primer plano estã el rey Felipe IV que se ha bajado de su caballo debido a que estã vomitando sangre, tal y como recoge Mateos en el texto. El rey dialoga con el infante Fernando que estã en el centro, mientras que el infante Carlos estã a la derecha junto al marqués de Alcañiças. La presencia de los infantes nos permite seãalar de manera aproximada la fecha en la que tuvo lugar este acontecimiento, pues el infante don Carlos falleciõ en julio de 1632, y el infante don Fernando fue nombrado gobernador de los Países Bajos tras la muerte de Isabel Clara Eugenia en 1633. Luego este hecho debió de tener lugar posiblemente entre los años 1630 y 1632. Al fondo a la izquierda vemos al jabalí que huye como nos narra Mateos.

La siguiente estampa se dispone a continuaciõn de la que acabamos de ver y se ha querido vincular con uno de los pasajes que se recogen en este capítulo del libro, en el que el propio Mateos ofreció su caballo al monarca para que alcanzase a un jabalí⁷⁶ (Fig. 5). Sin embargo, en ella no aparece el autor, sino que vemos al monarca en el momento en que se dispone a dar una lanzada a un jabalí, captándose de esta manera el momento final de este

⁷⁵ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 12r – 12v.

⁷⁶ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 12v.



Fig. 6. Francisco Collantes (inventor), Pedro Perete (grabador), *Caza de un jabalí en un cercado*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

episodio. En segundo plano a la izquierda se encuentra el conde cuque, que como señala Mateos estuvo presente en esta cacería: "(...) bolvio al Conde, que iba en su seguimiento, que siempre anda en la caça à su lado en guarda y custodia, que le toca assi por su Cavallerizo mayor (...)"⁷⁷. Desde el punto de vista compositivo tiene una clara semejanza con la primera y con la penúltima de las estampas, con la escena desarrollándose de izquierda a derecha. Es muy probable que Perete siguiera el modelo de algunas de las estampas que Tempesta incluyó en la serie de 1598, a la que ya nos hemos referido⁷⁸. En este grabado, sí encontramos la firma de Perete en la parte inferior izquierda (P. Perete f. M^a), indicando que lo hace como grabador y que estaba en Madrid. Aunque desconocemos si fue él quien ideó el motivo o si se basó en el diseño de algún otro artista, como veremos que hace en la siguiente lámina.

Este grabado pudo servir de modelo al que realizó la grabadora de origen flamenco María Eugenia de Beer para el capítulo XXI del libro de Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, que vio la luz en Madrid en 1643⁷⁹. Aunque en ella se elimina la figura del conde duque y también se pueden apreciar ciertos cambios en la disposición del monarca. Además, el paisaje no tiene tanto desarrollo como en la estampa de Perete.

⁷⁷ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 12v.

⁷⁸ Nota 75.

⁷⁹ BNE, R/3275. (En web: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134825&page=1>; consultada: 30 de mayo de 2024).



Fig. 7. Diego Velázquez, *Tela Real*, ca. 1638. The National Gallery, Londres. © National Gallery.

La quinta estampa ilustra el capítulo XXV del libro, presenta las firmas del pintor Francisco Collantes como inventor (Fran^{co} Collantes inventor (sic)) y de Pedro Perete como grabador (P. Perete f. M^a) (Fig. 6). Del primero las pocas noticias biográficas que tenemos se deben a fuentes antiguas, sobre todo, a Palomino y a Ceán⁸⁰. Destacó como paisajista, género en el que los pintores españoles del XVII no fueron especialmente prolíficos, frente a lo que sucedió en Italia o Flandes donde a fines del siglo XVI encontramos grandes maestros dedicados al mismo. Aunque también realizó algunas pinturas de temática religiosa como el *San Onofre* del museo del Prado (inv. n.º P003027). Fue un artista con una personalidad muy marcada como demuestran sus paisajes con figuras o sin ellas, que se inscribe en una tradición cuyo origen hay que situar en Flandes. Dada la falta de documentación no se sabe si pudo realizar alguna estancia en Italia; aunque en sus obras se percibe la influencia de los artistas venecianos, sobre todo de los Bassano, así como de los pintores napolitanos: Aniello Falone, Scipione Compagno, Domenico Gargiulo o Salvator Rosa, perceptible en las figurillas o en el tratamiento de las arquitecturas palaciegas, y de los pintores franceses asentados en Nápoles, Didier Barra o Francois Nomè, aunque sin su fantasía⁸¹. Parte de los paisajes que realizó en la década de 1630 fueron destinados a decorar el palacio del

⁸⁰ Antonio Palomino, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (Londres: Henrique Woodfall, 1742), pp. 68-69; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. 1, pp. 347-348.

⁸¹ Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, (Madrid: Cátedra, 2010), pp. 253-254.

Buen Retiro⁸². Coincidiendo con la fecha en la que ejecutó el diseño para esta lámina.

Aunque fue relativamente frecuente que los pintores hicieran diseños que después eran trasladados al cobre. Este es el único grabado que conocemos firmado por Collantes. No sabemos si fue él quien hizo el dibujo o si fue el propio Perete quien lo hizo en base al motivo creado por el pintor. No hay que olvidar que el dibujo tenía especial relevancia en la labor de los grabadores y en muchas ocasiones eran ellos mismos los que realizaban los dibujos que servían de modelo a los grabados.

En la estampa se representa la caza de un jabalí dentro de un cercado de telas, procedimiento que Mateos explica en el capítulo XXV del libro:

“Despues de cercado el Iauali con las telas, se ha de buscar la tierra mas llana, y desviada de la espessura, y que sea tierra tiesa, y sin bocas; y si huuiere dentro alguna agua para bañarse el Iauali, serà mejor, y allí se ha de hacer la contrátela; la qual ha de ser con dos telas, porque el Iauali no se vaya. El monte se ha de restringir de forma, que en estando su Magestad dentro de la contrátela, en leuantandola, le puedan echar a ella para correrlo, y holgarse assi su Magestad. Y as enzinas que huuiere en la contrátela, se hã de limpiar, y cortar los ramos para que no topē los de acauallo en ellas”⁸³.

El propio Mateos en el capítulo previo hace referencia a cómo empleó este procedimiento para que el rey Felipe IV cazase un jabalí en las proximidades de la Torre de la Parada, uno de los cazaderos reales más importantes situados cerca de Madrid⁸⁴. Esta era una técnica de caza que los monarcas castellanos venían empleando desde fines del siglo XV, como ha señalado Alvar Ezquerro⁸⁵. Un episodio similar es el que capta Velázquez en su *Tela Real*, que se conserva en la National Gallery de Londres (inv. n.º 197), y que colgó en la Torre de la Parada (Fig. 7). En el Museo del Prado encontramos una pintura del flamenco Peter Snayers con un motivo similar (inv. n.º P001734), que le fue encargada también para este mismo cazadero real hacia el año 1637. Según Cruz Valdovinos, es probable que dado el gran tamaño del lienzo del flamenco finalmente no pudo ser colgado en la Galería del Rey de la Torre de la Parada para donde había sido pensado, y por ello se encargó al sevillano la realización de la *Tela Real*, que por tanto debería fecharse hacia 1638⁸⁶. Sin embargo, otros autores consideran que la pintura del flamenco estuvo destinada a otra de las estancias del cazadero real; mientras que para la Galería del Rey hizo otros tres lienzos de escenas de caza hoy desaparecidos⁸⁷. A diferencia del lienzo del sevillano, Snayers no representa el momento de la cacería, sino los

⁸² David García López, “Francisco Collantes”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), t. III, p. 820.

⁸³ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 41v.

⁸⁴ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 40r.

⁸⁵ Alvar Ezquerro, *Caza de rey*, pp. 25-26.

⁸⁶ Cruz Valdovinos, *Velázquez*, pp. 211-212.

⁸⁷ Dawson W. Carr et al., *Velázquez*, (Londres: National Gallery, 2006), pp. 200 y 204.

instantes previos en el que los animales corren libremente por el espacio acotado por las telas. Además, en la pintura del flamenco la cacería no se centra exclusivamente en la caza del jabalí, sino que se incluyen otros animales como ciervos, lobos y zorros. Otra pintura en el Museo del Prado en la que se representa la caza empleando un cercado de telas se la debemos a Martínez del Mazo, la *Cacería del tabladillo en Aranjuez*, que no dista mucho cronológicamente de las de Snayers y Velázquez, pues se fecha en 1640 (inv. n.º P002571). Aunque en ella las telas no crean un cercado, sino un largo corredor en el que el rey y sus cortesanos cazan venados, ante la mirada de la reina y sus damas. Estas pinturas hacen hincapié en el carácter festivo que adquirió la caza en la corte, siguiendo una tradición que hunde sus raíces en el reinado de Enrique IV⁸⁸.

El parecido entre el grabado de Perete y la pintura de Velázquez podría llevarnos a pensar que Collantes se inspiró en el lienzo del gran pintor sevillano. Sin embargo, las fechas no coinciden, ya que Velázquez hizo su lienzo posiblemente en el año 1638 para la Torre de la Parada y la estampa es de 1634. Tanto es así que el grabado es anterior al inicio de la reforma del pabellón real en el año 1635, en cuya decoración participaron algunos importantes artistas flamencos encabezados por Rubens, así como también el pintor de cámara de Felipe IV. En nuestra opinión, Velázquez pudo acudir como espectador a este tipo de cacerías y es posible que tuviera presente el texto de Mateos a la hora de realizar su pintura.

En la lámina de Perete, en el centro del cercado, que fue dispuesto por Mateos para cazar un jabalí, encontramos al rey Felipe IV y al Conde Duque de Olivares montados en unos caballos, dirigiéndose hacia el animal que no huye, sino que se enfrenta valientemente al monarca. Mientras que en el lienzo del sevillano el rey y el valido están acompañados de otros dos cazadores, que se han querido identificar con los hermanos del rey, el infante Carlos y el infante Fernando; aunque se desconoce si alguna vez llegaron a participar juntos en un evento de estas características⁸⁹. En el grabado dentro del cercado vemos cuatro carros con unas ventanas a las que se asoman diversos personajes que han acudido a ver la cacería, como también apreciamos en la pintura de Velázquez, aunque cambia su disposición. En el lienzo de Velázquez entre los personajes que acuden a presenciar la caza se encuentra la reina Isabel de Borbón, que se asoma por la ventana del carro de la derecha. Junto a éste vemos a un hombre ya entrado en años que se ha identificado con Juan Mateos, a quien Velázquez retrató en estos mismos años, como ya hemos visto. Como han señalado algunos investigadores, la presencia de la reina y sus damas e incluso de algunos huéspedes ilustres de la corte, demuestra que estas cacerías formaban parte del aparato festivo cortesano⁹⁰.

⁸⁸ Morán y Checa, *Las casas del rey*, pp. 12-13.

⁸⁹ Carr *et al.*, *Velázquez*, p. 202.

⁹⁰ Justí, *Velázquez*, pp. 346-347. Morán y Checa, *Las casas del rey*, pp. 12-13.



Fig. 8. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV cazando un jabalí*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

En la lámina dentro del cercado, a la izquierda, hay un grupo de caballeros que han acudido a la montería que dialogan entre ellos. Casi en el centro hay un árbol junto al cual hay un hombre que se ha identificado con el propio Mateos, que porta una horquilla de las que se empleaban para la caza del jabalí. En primer plano en un extremo vemos un carro, en el que se transportaron las telas para el cercado; mientras que al otro lado hay un mozo con unos perros y el soporte del arcabuz. Al fondo a la derecha, tras el cercado de tela, vemos como varios espectadores dispuestos en un graderío, que se asoman a ver el espectáculo. Mientras que en la pintura de Velázquez, en primer plano, hay un nutrido grupo de cortesanos y sirvientes que disfrutaban de un momento de asueto. En la estampa, en segundo plano a la izquierda en medio del paisaje, vemos unas telas extendidas creando un corredor para dirigir al jabalí hacia el cerco, como también vemos en la pintura de Velázquez. Tanto el grabado de Perete como la pintura velazqueña muestran un punto de vista elevado que nos permite ver la escena y el paisaje.

Este mismo motivo lo encontramos en una de las estampas que María Eugenia de Beer hizo para el libro de Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta*. Aunque a diferencia del grabado de Perete y de la pintura de Velázquez no tiene tanto desarrollo, sino que la escena está dominada por



Fig. 9. Atribuida a Pedro Perete (grabador), *Felipe IV cazando con un arcabuz unos gamos*, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça...*, 1634. © Biblioteca Nacional de España.

una pareja de jinetes que dan caza al jabalí con unas horquillas, siguiendo la narración de Tapia y Salcedo⁹¹.

La siguiente estampa carece de las firmas tanto del inventor como del grabador, como ya hemos visto que sucede en varias de las que ilustran el libro, aunque casi seguro que fue abierta por Perete (260 x 165 mm.; fig. 8). En ella se representa una jornada de caza que tuvo lugar en septiembre de 1633 en las cercanías de Madrid, tal y como narra Mateos en el capítulo XXVI titulado: "De una Montería con lança que su Magestad el Rei nuestro Señor dō Felipe IIII hizo, en q matò tres Iaualies"⁹². En el centro de la composición se dispone Felipe IV montado sobre un caballo, con una lanza en una de sus manos, mientras que con la otra sostiene la brida. Presenta una clara semejanza con otras de las estampas del manual. El jabalí parece correr a cierta distancia del monarca, como indica Mateos en el texto: "Y en mas de doziētos pasos que corrió su Magestad en la forma dicha, no le ganó tierra, ni el Iauali la perdió (...)"⁹³. En segundo plano a la izquierda está el conde duque cabalgando con una lanza en una de sus manos. Como señala el autor, el valido acompañaba habitualmente al rey en las cacerías, incluyendo la que narra en este capítulo: "De todo auisè al Conde, dandole cuenta destos dos extremos, y embiòme a mandar tuuisse la Montería todo puesto a punto, que su Magestad iría"⁹⁴. Al fondo a la izquierda vemos otros cuatro jinetes con sus

⁹¹ Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, (Madrid: Diego Díaz, 1643), pp. 103-104.

⁹² Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 41v – 44r.

⁹³ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 43r.

⁹⁴ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 42v.

lanzas, que coincide con lo narrado por Mateos que hace referencia a varios caballeros que acompañaban al monarca: "En esto fuerõ llegando el Condestable, Marques de Velada (Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna), y el del Carpio (Luis Méndez de Haro y Guzmán), y el Conde de Aguilar (Juan Ramírez de Arellano y Manrique de Lara), y el de Puño-enrostro... (Arias Gonzalo Dávila y Bobadilla)"⁹⁵. El paisaje presenta una clara semejanza con el que vemos en varias de las estampas que Perete hizo para este manual, con un bosque en el lado derecho, mientras que el otro lado queda abierto para presentarnos las figuras del segundo plano. La composición va de izquierda a derecha, marcado por la dirección del jabalí, el rey, el valido y los cortesanos.

La última de las estampas que ilustran el libro se dispone entre el capítulo XLIX titulado: "De como se han de matar los Gamos en Otubre y nouiembre", y el capítulo L titulado: "Del modo que se ballestean con el cauallo a laço y estribo en los quatro meses del año: Noviembre, Diziembre, Enero y Febrero". Como sucede con la anterior carece de las firmas del inventor y del grabador, aunque indudablemente se debe a los buriles de Perete (259 x 168 mm.; fig. 9). En ella se representa al monarca cazando con un arcabuz unos gamos que están paciendo en el claro de un bosque. Como señala Mateos en el capítulo XLIX los gamos se encuentran en el período de apareamiento, que denomina "ronca"⁹⁶. Una línea diagonal desciende de la parte superior derecha hasta el extremo de la izquierda, acompañada de la palabra "viento", que como indica Mateos es la dirección del viento:

"En estos picaderos se matan mui bien, y la caça no va a tomar el aire, donde se matan con comodidad. Hanse de aguardar con el aire de cara, que venga el aire del picadero, y vienen al poner el Sol; y toda la noche andan (sin parar) de picadero en picadero roncando"⁹⁷.

Entre los animales podemos distinguir tres de ellos de mayor edad con sus cornamentas ya plenamente desarrolladas, otros tres deben de ser machos jóvenes, puesto que sólo tienen unas pequeñas puntas en sus cabezas, que Mateos llama "Estanqueros"⁹⁸. La única hembra es la que aparece en el lado izquierdo, que se diferencia de los machos por carecer de cuernos. En primer plano vemos a tres caballeros sobre sus caballos de espaldas al espectador, que observan la escena de caza. Uno de ellos está reteniendo el caballo del rey con una cuerda. En los extremos hay unos árboles que sirven para cerrar la composición lateralmente. Técnicamente Perete demuestra una notable habilidad en el manejo de la talla dulce, en las sombras que proyectan los árboles y los caballos del primer plano, para lo cual entrecruza los trazos gene-

⁹⁵ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 44r.

⁹⁶ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 76r.

⁹⁷ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 76r.

⁹⁸ Mateos, *Origen y dignidad*, fol. 75v.



Fig. 10. Juan de Noort (grabador), *Felipe IV cazando con un arcabuz*, Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, 1644.
© Biblioteca Nacional de España.

rando una red de rombos. Mientras que los árboles que vemos al fondo de la escena tienen unas copas apenas marcadas por unos sutiles trazos.

En el museo del Prado se conserva otra pintura de Pieter Snayers con el título, *Caza de Felipe IV*, que realizó para la llamada Galería del Rey de la Torre de la Parada, entre 1636 y 1638 (inv. n.º P001737)⁹⁹, que nos muestra una escena muy similar, en la que el rey está apuntando a unos ciervos con una escopeta, mientras unos caballeros se disponen al otro lado de la composición. La duda que nos planteamos es si el pintor flamenco pudo conocer el libro de Mateos y las estampas de Perete para tomarlas como modelo para su pintura. Por la fecha de publicación del libro de Mateos es muy posible. No podemos obviar por otro lado que, en el encargo de las pinturas de la Torre de la Parada a Rubens y a otros pintores flamencos, jugó un papel fundamental el cardenal infante, quien había sido nombrado gobernador de los Países Bajos Meridionales en 1633, tras la muerte de Isabel Clara Eugenia. Como ya hemos comprobado el Cardenal Infante figura en varias ocasiones en las narraciones de Mateos, a quien conocía personalmente. Luego no sería extraño que el libro hubiera llegado a los Países Bajos.

En el manual de Martínez de Espinar precediendo al capítulo XIV del libro segundo titulado: "De la ballestería del laço, y sus circunstancias", encontramos una estampa firmada por Juan de Noort, que tiene un motivo muy similar a la lámina de Perete (176 x 134 mm.; fig. 10). Aunque en ella se

⁹⁹ Svetlana Alpers, The decoration of the Torre de la Parada, en *Corpus Rubenianum*. Ludwig Burchard, vol. 9, (Bruselas: Arcade Press, 1971), p. 123.

representa la caza de los ciervos con un mosquete. Al igual que en la estampa de Perete un tirador se dispone junto a un árbol, disparando su mosquete como revela el humo que sale del cañón. Además, uno de los ciervos que está en el claro del bosque, cae con una herida en su pecho. Mientras que los otros cazadores parecen desplazarse hacia la derecha para rodear a los ciervos. Como en la lámina de Perete una línea desciende de derecha a izquierda, acompañada con la palabra viento, que indica la dirección del mismo.

3. Conclusiones

Como señalábamos al comienzo el libro de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza*, se debe de enmarcar en la tradición de los manuales de caza, que se remontan a los siglos medievales. La principal conclusión que se desprende de nuestro trabajo es el estrecho vínculo que hay entre las estampas y el texto, que nos lleva a pensar que fue el propio autor quien de alguna forma pudo decidir que pasajes de los que narra en el texto debían representarse en las láminas. Por otro lado, aunque no todas las estampas tienen la firma de Perete como grabador, debido a su semejanza técnica y estilística, no cabe la menor duda que fueron abiertas por el segundo miembro de la saga de grabadores de los Perret.

Es muy posible que a la hora de realizar estas láminas Perete tuviera presentes algunas de las que había realizado Tempesta en la serie titulada: *Primo libro di Caccie variae*, de 1598. En todas ellas, salvo en la portada del libro, la naturaleza tiene un papel fundamental, como no podía ser de otra manera al tratarse de un manual sobre la caza.

Los motivos que se representan en las estampas de este manual se han querido relacionar con algunas pinturas de Velázquez, como el retrato ecuestre del Conde Duque, el retrato de Juan Mateos o la Tela Real; así como con lienzos realizados por algunos pintores flamencos como Frans Snyders y Peter Snayers especializados en la pintura de caza. Gran parte de estas pinturas fueron destinadas a decorar el cazadero real de la Torre de la Parada, cuya reforma se inició en 1635, y en el que tienen lugar varios de los pasajes narrados en el libro de Mateos. Por la fecha en la que se imprimió este libro y las fechas en las que se realizaron las pinturas, entre 1635 - 1638, pensamos que fueron las estampas de Perete las que sirvieron de modelo para algunas de las pinturas, sobre todo, las de Snayers, que al encontrarse en Amberes no conocía de primera mano las técnicas de caza de la corte hispana, como el uso de las telas para crear un cercado. Al contrario que Velázquez que obviamente pudo acudir a este tipo eventos, al ser el pintor de cámara de Felipe IV.

Fuentes documentales:

Ámsterdam, Rijksmuseum

RP-P-1878-A-1137, Antonio Tempesta, *Primo libro di Caccie variae*.
(En web: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP-P-1878-A-1137&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1878-A-1137,0>;
consultada: 30 de mayo de 2024)

Madrid, Archivo de la iglesia de san Sebastián de Madrid (ASSM)

Libro de Bautismos, 10, 1634, fol.236.

Madrid, Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP)

Histórica, *Tropas de la Real Casa*, Archeros, caja 166.

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos (AHPM)

Protocolo 5964, 1637, fols. 126 – 131.

Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE)

MSS/R/526, Alfonso XI, *Libro de montería*, (1582).

MSS/ R/11375, Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, (1644).

MSS/4241, Diogo Fernandes Ferreira, *Arte de caça da altanería*, (1625).

MSS/R/3275, Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, (1643).

MSS/7153, Fernando de Ojeda, *Libro de Montería*, (S. XVII).

MSS/4260, Juan López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, (Ss. XVI – XVII).

MSS/6376, Juan Manuel, *Obras*, (Ss. XIV – XV).

MSS/R/1316, Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça al exmo. Sr. Don Gaspar de Guzmán, conde duque de san Lucar la Mayor*, (1634).

MSS/8285, Pedro de Pedraza Gaitán, *Libro de montería que trata cómo se a de seguir el monte con el arcabuz y sabuesso*, (S. XVII – XVIII).

Madrid, Real Academia de la Historia (RAH)

Luis Barahona de Soto, *Diálogos de montería*, (s. XVII), MSS.9-5113,

Madrid, Real Biblioteca, Palacio Real (RB)

II/2105, Alfonso XI, *Libro de montería*, (S. XIV).

Bibliografía:

Alpers 1971: Svetlana Alpers, "The decoration of the Torre de la Parada", en *Corpus Rubenianum*, Ludwig Burchard, vol. 9 (Bruselas: Arcade Press, 1971).

Alvar Ezquerro 2001: Alfredo Alvar, *La caza del rey: monterías, lances y angustias*, (Madrid: La Trébede, 2001).

Blas Benito 1996: Javier Blas (coord.), *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996).

Blas Benito 2013: Javier Blas *et al.*, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, (Madrid: Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013).

Cacheda Barreiro 2003: Rosa Margarita Cacheda Barreiro, "La portada del libro en tiempos de Felipe II. Un acercamiento iconográfico", en *Silos. Un milenio: actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, vol. 3 (Burgos: Universidad de Burgos, 2003), pp. 295-302.

Cacheda Barreiro 2006: Rosa Margarita Cacheda Barreiro, *La portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, (Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la universidad, 2006).

Carr *et al* 2006: Dawson Carr *et al.*, *Velázquez*, (Londres: National Gallery, 2006).

Carrete Parrondo 1992: Juan Carrete Parrondo, "Estampas: Cinco siglos de imagen impresa", en *Estampas: cinco siglos de imagen impresa*, catálogo de la exposición Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, diciembre 1981-febrero 1982, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1981).

Carrete Parrondo 1996: Juan Carrete Parrondo, "El grabado y la estampa barroca", en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. Summa Artis, vol. XXXI, (Madrid: Espasa Calpe, 1996).

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. 1 (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800).

Civil 2009: Pierre Civil, "El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español", en *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, (Madrid: Casa Velázquez, 2009), pp. 519-539.

Cruz Valdovinos 2011: José Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, (Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011).

Fradejas Rueda 1991: José Manuel Fradejas Rueda, *Bibliotheca cinegética hispánica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses*, (Londres: Grant & Cutler, 1991).

Fradejas Rueda 2016: José Manuel Fradejas Rueda, "Iluminar la caza en la Edad Media: aproximación a la iconografía venatoria medieval iberorrománica", *Revista de poética medieval*, n.º 30, (2016), pp. 105-130, (en web: <https://recyt.fecyt.es/index.php/revpm/article/view/49694>, consultada: 15 de diciembre de 2023).

Gallego Gallego 1979: Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España*, (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1979).

García López 2006: David García López, "Francisco Collantes", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. III (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), pp. 819-820.

García Vega 1984: Blanca García Vega, *El grabado del libro español. Siglos XVI, XVII y XVIII*, (Valladolid: Institución Cultural de Valladolid, 1984).

Gavilanes Laso 2000: J. L. Gavilanes Laso, "Los libros de montería medievales hispano-portugueses", en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1er encuentro de Lusitanistas españoles*, (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000), pp. 89-115.

Justi 1903: Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, (Madrid: Itsmo, 1999).

Gutiérrez de la Vega 1977: José Gutiérrez de la Vega, *Bibliografía venatoria española*, (Madrid: M. Tello, 1877).

López Serrano 1960: Matilde López Serrano, "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", *Varia Velazqueña*, vol. 1, (1960), pp. 499-512.

López Serrano 1963: Matilde López Serrano, "El grabador Pedro Perret", en *Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, vol. 2 (Madrid: Patrimonio Nacional, 1963), pp. 689-716.

March i Batlles 1941-1942: José María March i Batlles, *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno 1527-1547*, (Madrid: Hauser y Menet, 1941-1942).

Martínez de Espinar 1644: Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería, escrita con método, para excvsar la fatiga, que ocasiona la ignorancia*, (Madrid: Imprenta Real, 1644).

Mateos 1634: Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caça*, (Madrid: Francisco Gutiérrez, 1634).

Matilla Rodríguez 1991: José Manuel Matilla Rodríguez, "El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n.º 8, (1991), pp. 25-32.

Matilla Rodríguez 2000: José Manuel Matilla Rodríguez, "El grabado y la Casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales", en *El linaje del Emperador*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 79-98.

McDonald 2000: M. P. McDonald: "Pedro Perret and Pedro de Villafranca. Printmakers to the Spanish Hapsburgs", *Melbourne Art Journal*, nº 4, (2000), pp. 37-51.

Morán Turina y Checa Cremades 1986: José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, (Madrid: Editorial El Viso, 1986).

Moreno Garrido 1976: Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la calcografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1976), nºXIII, pp. 9-218.

Moreno Garrido 1978-1980: Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII: la xilografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (1978-1980), nºXV, pp. 17-221.

Páez Ríos 1981 -1985: Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 vols., (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1985).

Palomino 1742: Antonio Palomino, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (Londres: Henrique Woodfall, 1742).

Pérez Galdeano 2013: Ana María Pérez Galdeano, *Los descubrimientos del Sacro Monte: nuevas aportaciones a los grabados peninsulares y extranjeros en Andalucía que lo hicieron posible*, tesis doctoral, Universidad de Granada, (Granada: 2013).

Roteta de la Maza 1981: Ana María Roteta de la Maza, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma: grabados de Pedro Ángel y Diego Astor (1588 - 1636)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1981).

Salvá y Mallen 1872: Pedro Salvá, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, (Valencia: Imp. Ferrer de Orga, 1872).

Sánchez-Molero 1999: José Luis G. Sánchez Molero, *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1547). La formación de un príncipe del Renacimiento*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999).

Tapia y Salcedo 1643: Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, (Madrid: Diego Díaz, 1643).

Uhagón y Guardamino 1888: Francisco R. Uhagón y Guardamino, *La Caza*, (Madrid: Ricardo Fé, 1888).

Vega González 1983: Jesusa Vega González, "Estampas de la imprenta de Toledo. Portadas e iniciales del Renacimiento", *Goya*, n.º 174, (1983), pp. 343-355.

Recibido: 16/01/2024

Aceptado: 29/04/2024

Mengs en el teatro del Palacio Real de Aranjuez

Mengs in the Theater of the Royal Palace of Aranjuez

Javier Jordán de Urríes y de la Colina¹

Patrimonio Nacional

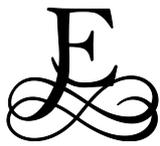
Resumen: La pintura mural de la bóveda del teatro del Palacio Real de Aranjuez fue uno de los últimos trabajos de Antonio Raphael Mengs en España, junto a la finalización del fresco de *La apoteosis de Trajano* en el Palacio Real de Madrid. Con amplias zonas acabadas y otras solo dibujadas, la obra de Aranjuez fue definida como una "escuela del dibujo" por José Nicolás de Azara (1780). Sin embargo, ha tenido una historia compleja: la bóveda fue tapada en 1795 para disponer en ese salón el cuarto del príncipe de Parma y descubierta en 1932 mientras se preparaba un museo de tapices en el ala norte del palacio. En el estudio se aporta nueva documentación que permite precisar la cronología de la pintura mural. También se presentan unas fotografías apenas conocidas del hallazgo que contribuyen a una mejor comprensión de este trabajo inacabado de Mengs.

Palabras clave: Antonio Raphael Mengs; Carlos III; Palacio Real de Aranjuez; teatro; museo de tapices; pintura mural; pintura al temple.

Abstract: The mural painting on the ceiling of the court theatre of the Royal Palace of Aranjuez was one of Antonio Raphael Mengs' last works in Spain, much like the completion of the fresco "The Apotheosis of Trajan" in the Royal Palace of Madrid. With extensive areas finished and others only drawn, the Aranjuez work was defined as a "school of design" by José Nicolás de Azara (1780). However, it has had a complex history: the ceiling was covered in 1795 to accommodate the Apartments of the Prince of Parma and uncovered in 1932 while preparing a tapestry museum in the north wing of the palace. In the paper, new documentation is provided that allows for the precise chronology of the mural painting. Additionally, scarcely known photographs of the discovery are presented, contributing to a better comprehension of this unfinished work by Mengs.

Keywords: Antonio Raphael Mengs; Carlos III; Royal Palace of Aranjuez; Theater; Tapestry Museum; Mural painting; Tempera painting.

¹  <http://orcid.org/0000-0002-4250-9935>



En la segunda y última estancia de Antonio Raphael Mengs (1728-1779) en España, el primer pintor de cámara de Carlos III comenzó por encargo regio dos importantes trabajos para el Real Sitio de Aranjuez². El primero fue la gran tabla de la *Visión de san Pascual Bailón del Santísimo Sacramento* que debía presidir el altar mayor de la iglesia del Real Convento de San Pascual, sustituyendo el lienzo del mismo asunto pintado por Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), que fue retirado al interior del convento, a la caja de escalera³. El segundo encargo fue la decoración de la bóveda del "Salón de funciones"⁴, "Teatro"⁵ o "Teatro domestico de' Principi"⁶ del Palacio Real de Aranjuez, situado en el extremo occidental del piso principal del ala norte de la ampliación que había proyectado y dirigido Francesco Sabatini (1721-1797) por Real Orden de 20 de mayo de 1771⁷. Este salón vendría a reemplazar en el palacio al teatro de corte o "Teatrito" dispuesto por Fernando VI en una sala del cuarto bajo⁸, un espacio del que poco se sabe. Su decoración estaría en consonancia con la estética tardobarroca que presidía cada uno de los proyectos escenográficos

² Sobre el pintor disponemos de la excelente monografía de la Dra. Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2 vols., (Múnich: Hirmer Verlag, 1999-2003); para la obra del teatro de Aranjuez, véase el tomo I, pp. 360-363, nº291, y tomo II, pp. 348-351.

³ La tabla de Mengs estaba ya colocada en el altar mayor el 1 de agosto de 1775, *cfr.* Catherine Whistler, "G. B. Tiepolo and Charles III: The Church of S. Pascual Baylon at Aranjuez", *Apollo. The magazine of the arts*, CXXI, 279, (mayo de 1985), p. 326. En la lista de gastos del nuevo Palacio Real de Madrid, en la semana del domingo 18 al viernes 23 de junio de 1775, firmada en ese último día por Ramón Guillén, sobrestante mayor de la fábrica, se anotaron los 154 reales de vellón pagados a un oficial de albañil y un moledor de colores "que han hido con el Señor Men[g]s, al R.º Sitio de Aranjuez, a llevar un cuadro". Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Obras de Palacio (citaremos OP), caja 462, expediente 3; también estuvo Mengs en Aranjuez la semana anterior, acaso estudiando la colocación de la obra (*loc. cit.*).

⁴ AGP, Planos, P00002461, "PLAN DEL CUARTO PRINCIPAL DEL REAL PALACIO DE / Aranjuez, con el nuevo aumento de Casa, que forma dos Alas, y una Gran / Plaza delante del mismo R.º Palacio", figura en la leyenda como "15 Salon de funciones con las Piezas destinadas al uso del Salon."

⁵ José Nicolás de Azara, "Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey", en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey [...]*, (Madrid: En la Imprenta Real de la Gazeta, 1780), pp. XXII y XLVI. La información más detallada de la época se encuentra en este libro de Azara, pp. XXII-XXIII:

"En el Teatro del Palacio de Aranjuez pintó la boveda, y en medio de ella el Tiempo enojado, que arrebató al Placer, de cuya cabeza se caen las flores que la coronan. Esta figura es de las más graciosas que compuso Mengs; y en su expresión se ve la injuria del tiempo, y la lección de aprovecharse de él. Lo demás de la boveda está acompañado de Cariátidas á claroscuro, que serán un monumento y escuela del dibujo de aquel grande hombre".

Además tenemos la referencia anterior de Henry Swinburne, *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776 [...]*, (Londres: Printed for P. Elmsly, 1779), p. 330, en carta fechada en Aranjuez el 3 de mayo de 1776, que menciona "an allegorical piece of Time and Pleasure, in the ceiling of the theatre".

⁶ José Nicolás de Azara, "Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs primo pittor di camera di Carlo III re di Spagna", en *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico [...]*, (Parma: Dalla Stamperia Reale, 1780), t. I, p. XXXIII. A "principes" habría que añadir "e infantes", por el uso al que se destinaban las alas de la ampliación: la norte del teatro, a los cuartos de los infantes don Gabriel y don Antonio. Es notoria la falta de interés de Carlos III por las artes escénicas, y conocido el testimonio de Charles de Brosses, cuando describe la inauguración del Teatro di San Carlo de Nápoles, el 4 de noviembre de 1737 de su onomástica: "Le roi y vint; il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre." [El rey llegó; charló durante la mitad de la ópera y durmió la otra mitad]. Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie [...]*, (París: Chez Ponthieu, Libraire, año VII [1799]), t. II, p. 153.

⁷ Juan Antonio Álvarez de Quindós y Baena, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, (Madrid: En la Imprenta Real, 1804), p. 204. José Luis Sancho, "Ampliación del Palacio Real de Aranjuez", en *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*. Catálogo de la exposición, (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Aranjuez, Centro Cultural Isabel de Farnesio, octubre-diciembre 1993), com. Delfín Rodríguez, (Madrid: Comunidad de Madrid-Sociedad Editorial Electa España, S. A., 1993), pp. 262-267.

⁸ Álvarez de Quindós, *Descripción histórica*, pp. 390-392.



Fig. 1. Antonio Raphael Mengs, Vista general de la bóveda del teatro del Palacio Real de Aranjuez, 1776. © Patrimonio Nacional.

de Carlo Broschi, Farinelli (1705-1782) en el Buen Retiro de Madrid y con las mutaciones para las óperas diseñadas por Francesco Battaglioli (1725-1796), tan diferentes de la renovadora propuesta clasicista del pintor de Carlos III para ese nuevo escenario de las diversiones principescas⁹.

Es sabido que Mengs regresó a Madrid el sábado 9 de julio de 1774, tras un *intermezzo* de cuatro años y medio en tierras italianas. Entre sus prioridades se encontraba la conclusión del fresco de *La apoteosis de Trajano* en el Palacio Real de Madrid, que había dejado inacabado cuando en 1769 se retiró a Roma con licencia del monarca¹⁰. De hecho, a los tres meses de su

⁹ Madrid, Real Biblioteca, signatura II-N-1: manuscrito "DESCRIPCION del estado actual del Real Theatro del BUEN RETIRO. De las funciones hechas en él desde el año de 1747. hasta el presente [...] En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los REYES NRS SERS en el Real sitio de Aranjuez. Dispuesto por Dⁿ CARLOS BROSCHI FARINE^o Criado familiar de S.^s M.^s Año de 1758", (En web: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/11437>, consultada: el 30 de marzo de 2024), Margarita Torrión, "Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, XXXVII, 143, (2000), pp. 40-51.

¹⁰ Javier Jordán de Urrés y de la Colina, "Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España", *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, 36, (2000), p. 82, nota 12. Consta documentalmente que había estado trabajando en ese fresco desde finales de agosto de 1768, por una certificación de 5 de agosto de José de la Ballina, de los herrajes de forja suministrados para la fábrica de Palacio en el mes de julio por el maestro cerrajero Francisco Manzano, con "diez Trocalas [sic] Pequeñas para unos castillos del Pintor Dⁿ Ant^o Raphael Men[g]s", y por las listas semanales de Ramón Guillén hasta el 5 de noviembre de 1768, cfr. AGP, OP, caja 425, exp. 2 a caja 432, exp. 2. Los trabajos continuaron intermitentemente en los meses posteriores, con un último empuje en septiembre y primera mitad de octubre de 1769 -"han velado y madrugado a tender la Cal, y travajado a las Siestas con el Pintor Dⁿ Antt.^o Raph.^l Men[g]s"-., AGP, OP, caja 432, expedientes 1 y 2.



Fig. 2. Antonio Raphael Mengs, Detalle de la cabeza del atlante en el extremo occidental de la fachada norte de la bóveda del teatro, 1776. Palacio Real de Aranjuez. © Patrimonio Nacional.

llegada retoma ese trabajo en "la Pieza de Comer de S. M.", que sin embargo parece interrumpir en diciembre¹¹, para continuar con intensidad de septiembre a noviembre de 1775¹², y proseguir después de forma más pausada, hasta que en la segunda mitad de 1776 se centra en la finalización de esa obra¹³. Así, pudo abandonar Madrid el 27 de enero de 1777, pero no con el deber cumplido, puesto que la pintura de la bóveda del teatro del Palacio Real de Aranjuez quedó inacabada (Fig. 1).

Mengs debió de recibir esa comisión a comienzos de 1776, ya que en el mes de febrero se empiezan a llevar diversos "trastos a [l] r.º sitio de Aranjuez para el Pintor D.º Antonio Men[g]s": en tres caballerías mayores, en la sema-

¹¹ AGP, OP, caja 458, exp. 3 y caja 459, expedientes 1 y 3, *listas semanales de Ramón Guillén*, Palacio, 15, 22 y 29 de octubre, 5, 12, 19 y 26 de noviembre y 3 de diciembre de 1774.

¹² AGP, OP, caja 464, expedientes 1 y 3 y caja 465, exp.1, *listas semanales de Ramón Guillén*, Palacio, 9, 16 y 30 de septiembre, 7, 14, 21, 28 de octubre y 4, 11, 18 y 25 de noviembre de 1775.

¹³ AGP, OP, caja 468, exp. 3, caja 469, expedientes 1 y 3, y caja 471, exp.1, *listas semanales de Ramón Guillén*, *Francisco de Sierra y Juan de Aguilera*, Palacio, de junio y julio y de 23 y 30 de noviembre de 1776. Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, (Madrid: Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1776), t. VI, p. 21: "A esta pieza se sigue la de donde come el Rey, que D. Antonio Mengs está concluyendo de pintar á fresco"; tomo puesto a la venta en el mes de mayo, *cfr. Gazeta de Madrid*, 19, (7 de mayo de 1776), p. 168.

na del 11 al 17 de febrero¹⁴; en dos, en la semana del 3 al 9 de marzo¹⁵; en seis, en la siguiente semana¹⁶ y, finalmente, se emplearon cinco carros de cuatro mulas durante tres días para conducir “tablones a el R.^l Sitio de Aranjuez para el Pintor D.ⁿ Antonio Men[g]s”, en la semana del 17 al 23 de marzo, en cuya lista de jornales también consta el trabajo de un oficial carpintero que estuvo cuatro días poniendo “el Andamio” con “d[ic]ho Señor”¹⁷. Así, quedan documentados los preparativos para acometer la pintura al temple en la bóveda del teatro, que, en efecto, inicia en ese mismo mes marzo y continúa en abril y mayo¹⁸.

De ese tiempo es su famosa *Carta* a Antonio Ponz publicada en el tomo sexto del *Viage de España*, que firma en Aranjuez el 4 de marzo de 1776¹⁹. Pero la decoración pictórica del teatro se interrumpe de forma drástica en mayo, ya que en ese mes quedan registrados los primeros gastos en la retirada de Aranjuez de los “trastos” de Mengs²⁰, trasladados a Madrid que continúan en junio y septiembre²¹. No parece tenga relación con la obra del teatro su esporádico desplazamiento a Aranjuez en la semana del 8 al 14 de diciembre de 1776, acompañado por un oficial de albañil y un peón²².

En la primera de las listas citadas, de la semana del 11 al 17 de febrero, junto al traslado a Aranjuez de los primeros “trastos” para Mengs, se anota el gasto en “ciento y veinte r.^s de veinte varas de Lienzo Gante” –equivalentes a unos 16,72 metros– y el pago “a una Mujer q.^e estuvo cosiendo el lienzo arriva expresado”²³. Más “Lienzo de S.ⁿ Jorge y Gante”, por valor de 428 reales de vellón, queda apuntado en una factura de Mengs para el real

¹⁴ AGP, OP, caja 466, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 17 de febrero de 1776, citado en Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 360.

¹⁵ AGP, OP, caja 467, exp. 1, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 9 de marzo de 1776.

¹⁶ AGP, OP, caja 467, exp. 1, *lista de Ramón Guillén*, Palacio, 16 de marzo de 1776 (de la semana del 10 al 16 de marzo), citado en Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 360.

¹⁷ AGP, OP, caja 467, exp. 1, *lista de Ramón Guillén*, Palacio, 23 de marzo de 1776. En la lista de la semana del 20 de abril se mencionan seis caballerías mayores “q.^e han ido a el r.^l Sitio de Aranjuez”, pero nada se dice de Mengs (AGP, OP, caja 467, exp. 3).

¹⁸ AGP, OP, caja 468, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 1 de junio de 1776 (del domingo 26 de mayo al sábado 1 de junio), en la que se anotan 3.890 reales de vellón del pago “â Dos ofiz.^s de Alvaniles: dos moledores de colores, y â tres Peones que han travajado los dias de fiesta, velado, y madrugado, y con el Aumento de sueldo segun las clases de cada uno de Jornales, en el R.^l Sitio de Aranjuez, con el Pintor D.ⁿ Antonio Men[g]s, segun la cuenta q.^e ha remitido firmada d[ic]ho D.ⁿ Antonio Men[g]s”; en la misma lista se apunta el pago a dos oficiales de albañil, un moledor de colores y tres peones “q.^e trabajan por las noches con el Señor D.ⁿ Antonio Men[g]s en una de las Piezas del Rey”, ya en el Palacio Real de Madrid, y en la anterior, de 25 de mayo, se registró el trabajo de tres oficiales de carpintero y seis peones “q.^e han estado puniendo [sic] el Andamio para el Pintor en la Pieza de Comer de S. M.” (AGP, OP, caja 468, exp. 1).

¹⁹ Antonio Rafael Mengs, “Carta de D. ..., primer Pintor de Cámara de S. M. al Autor de esta obra”, en Ponz, *Viage de España*, t. VI, (1776), pp. 186-259, publicada con la citada fecha en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey [...]*, (Madrid: En la Imprenta Real de la Gazeta, 1780), pp. 199-140 [por 240].

²⁰ AGP, OP, caja 468, exp. 1, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 18 de mayo de 1776 (del domingo 12 al sábado 18 de mayo de 1776), consta el gasto en seis caballerías mayores que han conducido “trastos del R.^l Sitio de Aranjuez del Pintor D.ⁿ Antonio Men[g]s”.

²¹ AGP, OP, caja 468, exp. 3 y caja 470, exp. 1, *listas semanales de Ramón Guillén y Francisco de Sierra*, Palacio, 8 de junio y 21 de septiembre de 1776.

²² AGP, OP, caja 471, exp. 3, *lista semanal de Juan de Aguilera (sobrestante mayor de la Fábrica del nuevo Real Palacio)*, Palacio, 14 de diciembre de 1776. También estuvo a primeros de noviembre en San Lorenzo de El Escorial, cfr. AGP, OP, caja 471, exp. 1, *lista semanal de Francisco de Sierra (sobrestante interino)*, Palacio, 9 de noviembre de 1776.

²³ AGP, OP, caja 466, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 17 de febrero de 1776, citado en Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 360.

servicio, en donde además figuran gastos en papel de marca imperial (para cartones); aceite de nueces, brochas y pinceles; aguardiente, "espíritu de vino" y aguarrás; negro de sarmiento y de marfil; cola fuerte y de Holanda; albayalde fino y ordinario; clavos, hojalata "y otros generos"; bayeta blanca; abundante ocre claro y oscuro (una arroba); carmín fino y ordinario; cristales; retales; carros y caballerías "para ir, y venir de Aranjuez"; hornaza, azul de Prusia, añil, minio, esmalte, oropimente claro y subido; trementina; cántaros, vasos, pucheros y cazuelas; cera blanca y amarilla, con bujías y cerillas; bramante; vinagre; un estirador; verde destilado; yeso mate; varias cajitas y 48 reales de vellón en "huebos para pintar al Temple"²⁴. Esa presencia de lienzo ha llevado a pensar que la bóveda del teatro del Palacio Real de Aranjuez está decorada como "plafond marouflé"²⁵, cuando a la vista está que es temple sobre muro y no pintura sobre lienzo pegado y claveteado a la superficie curva de la bóveda²⁶. En un detalle de uno de los atlantes (Fig. 2), en el extremo occidental de la zona pintada de la fachada norte, podemos ver con claridad el punteado de la silueta realizado a través del cartón, que luego fue repasado en negro y pincel ocre, dejando la figura dibujada al contorno, sin pintarla²⁷. Esa referencia al lienzo, que se repite en la última cuenta de gastos de Mengs²⁸, por fuerza ha de corresponder a un telón para la boca del teatro, del que no tenemos más noticia.

El salón del teatro tiene un ancho de 12,31 metros, un profundo de 22,12 metros, y una altura máxima desde el suelo de 7,76 metros. De ese profundo, poco menos de la mitad tiene la bóveda pintada: unos nueve metros. De modo que la composición de Mengs tiene un formato cuadrangular destinado a la zona de auditorio, ligeramente menor que el espacio reservado al escenario. Con esta decoración se ha relacionado un dibujo de Mengs en los álbumes de Fernando VII en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid²⁹,

²⁴ AGP, OP, caja 469, exp. 1, "Gastos ôriginados por el Real Serbicio. en cassa de D.^o Antonio Rafael Mengs. desde el año de 1775. hasta el presente", firmada por Mengs el 18 de julio de 1776, por un total de 7.509 reales de vellón y 7 maravedís y medio, citado en Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 360.

²⁵ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 361 y t. II, pp. 348 y 385, nota 28, en la que recoge la definición de "plafond marouflé" en la *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot y D'Alembert.

²⁶ Madrid, Palacio Real, Departamento de Restauración, n^o exp.01P242, de la intervención de urgencia en la pintura de aquella bóveda (Patrimonio Nacional [en adelante PN], inv. 10022930), del 19 de diciembre de 2001 al 11 de febrero de 2002, firmado ese último día por Ana Castiñeyra, María José Núñez, María López-Chaves y Verónica Lafarga.

²⁷ Este atlante en concreto, próximo a los telamones de Giovanni Lanfranco (1582-1647) en Villa Borghese de Roma, recuerda a otro que, en posición invertida, flanquea el óvalo de Venus en una acuarela de Mengs conservada en el Victoria and Albert Museum de Londres, Accession Number 8453 (En web: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O143939/design-for-a-ceiling-painting-design-mengs-anton-raphael/>>, consultada: el 30 de marzo de 2024). Ese estudio para bóveda se sitúa hacia 1762-1765 y se relaciona por el asunto con el fresco de Antonio Velázquez (1723-1794) en la bóveda de la antecámara de la princesa de Asturias en el Palacio Real de Madrid, pero esta se articula como bóveda vaída con lunetos y el dibujo de Mengs es para una bóveda esquifada, con sus cuatro fachadas bien definidas. Además, todo resulta tan diverso que no se puede establecer una relación ni mantener esa cronología.

²⁸ AGP, OP, caja 472, exp. 1, "Cuenta de lo gastado en casa del S.^{or} D.^o Anton.^o Raphael Mengs Primer Pintor de Camara de S. M. p.^a su Real servicio", firmada por Mengs, con visto bueno de Sabatini de 29 de enero de 1777, ya ausente el pintor de Madrid.

²⁹ Madrid, Palacio Real, Real Biblioteca, signatura RB IX/M/89, núm. 10, (En web: <<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=197953>>, consultada: el 30 de marzo de 2024). Publicado por Carmen Díaz Gallegos, "Un proyecto de Mengs para la bóveda del «Teatro» en el Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, XXV, 95, (1988), pp. 57-60, la autoría y la relación con la bóveda de Aranjuez fue rechazada en Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, pp. 362 y 443. Sin embargo, desde 2021 la misma estudiosa alemana, máxima



Fig. 3. Antonio Raphael Mengs, Cuadrado central de la bóveda del teatro, 1776. Palacio Real de Aranjuez. © Patrimonio Nacional.

que en realidad no se adapta a la sala, ya que la decoración mural del teatro debía limitarse a la citada zona del público, como en efecto está, y no a toda la extensión de la bóveda con sus cuatro fachadas cóncavas.

En la bóveda tenemos partes completamente acabadas (Fig. 3) y otras con cuadrículas que organizan la superficie, incluyendo diversas figuras dibujadas al contorno y espacios sin detalle decorativo alguno, como los cuatro tondos. Por una antigua fotografía de la bóveda recién descubierta³⁰ parece que se

especialista en Mengs, incluye el dibujo como obra autógrafa relacionada con la decoración de Aranjuez en el digital "Werkverzeichnis Anton Raphael Mengs" (catálogo de obras de Antonio Raphael Mengs), (En web: cfr. <https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wiscki/navigate/36347/view>, consultada: el 30 de marzo de 2024). En el dibujo se plantean varias propuestas, situando, por ejemplo, una figura humana en uno de sus ángulos, como las estatuas egipcias de la bóveda de la Stanza dei Papiri en la Biblioteca Vaticana, y en otro lo que parece un jarrón o escudo. También se asemejan a la pintura vaticana las figuras que flanquean los recuadros en los centros y la decoración de roleos.

³⁰ "Un techo pintado por Mengs y la nueva exposición de tapices del Patrimonio Nacional en Aranjuez", *Cortijos y Rascacielos*, V, 16, (primavera 1934), p. 6, (En web:



Fig. 4. Antonio Raphael Mengs, *El Tiempo arrebatando al Placer*, 1776. Bóveda del teatro del Palacio Real de Aranjuez. © Patrimonio Nacional.

quiso aligerar el arranque con lunetos fingidos, en los ángulos bajo los tondos y uno central en la fachada oriental, más los que podemos imaginar en las fachadas norte y sur, elevando visualmente el cornisamento central, como la bóveda de la “Loggia del Lanfranco” en la Villa Borghese de Roma.

La decoración se organiza con un trazado arquitectónico, dominada la composición por una gran abertura central en forma de círculo que se inscribe en un cuadrado simuladamente pétreo, con veneras en los ángulos. Recortados sobre ese “cielo” del círculo central están en vuelo Cronos (el Tiempo), como figura masculina madura, de piel tostada, con manto rojo, barbado y alado, que sostiene una guadaña en la izquierda y con el brazo derecho arrebatando a un joven semidesnudo de piel clara, con manto verde, alas de mariposa y coronado de flores, que simboliza el Placer y deja caer la lira aterrizado (Fig. 4). No tiene ese grupo el componente homoeerótico del famoso “falso antiguo” de *Júpiter y Ganimedes* con el que Mengs engañó a su amigo Johann Joachim Winckelmann ni de algunos grabados de *Le antichità*

<https://www.memoriademadrid.es/download.php?nombre=hem_coryras_1934_n16.pdf&id=./doc_ane_xos/Workflow/0/21154/hem_coryras_1934_n16.pdf>, consultada: el 30 de marzo de 2024).

di Ercolano esposte, vasta empresa editorial iniciada por Carlos III cuando era Carlos VII de Nápoles³¹.

Del “grupo de el Tiempo que arrebató al deleyte” conservaba Juan Aguirre, intendente de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso, un cartón “de más de tres varas en quadro”³² (es decir, de más de dos metros y medio en cuadro). Ese grupo protagonista fue copiado para Mengs por su discípulo Francisco Javier Ramos y quedó entre los bienes del maestro a su muerte, vendiéndose en Roma para la zarina Catalina II en quinientos escudos³³. Consta que Ramos estaba en Aranjuez el 31 de julio de 1776, por una carta a Mengs de ese mismo día³⁴.

De la fugacidad del Placer dan asimismo testimonio los tres niños: dos en una nube haciendo pompas de jabón y el tercero en vuelo sosteniendo un reloj de arena. De estas figuras también haría cartones, que se llevó a Roma y se conocen indirectamente por las copias de Heinrich Friedrich Füger (1751-1818) en la Akademie der Bildenden Künste de Viena³⁵. Niño con reloj de arena y otro con guadaña, de edades semejantes, acompañan a la figura alegórica del Tiempo en el fresco de *La apoteosis de Trajano* de Mengs en el Palacio de Madrid. La escena del Teatro es observada en lo alto por una figura femenina entronizada en nubes que sería la representación de la Verdad (Veritas), con una rama de palma, un libro abierto y el globo del mundo bajo sus pies, según la descripción de Cesare Ripa en su *Iconología*³⁶, aunque falta la representación de la imagen del sol en la diestra, que Mengs descartó en su libre interpretación de los emblemas morales del tratadista de Perugia.

³¹ Por ejemplo, escenas de viejo, ya sea centauro, sátiro o fauno, con joven se ven en las láminas VIII (tan admirada por Winckelmann), IX y XVI del primer tomo de *Le antichità di Ercolano esposte*, (Nápoles: Nella Regia Stamperia, 1757), aunque en la última se habla de una ninfa por las formas femeninas que pacatamente se dieron con el buril a la figura del joven abusado y no se ven en la pintura mural. El rey de Nápoles había regalado a Mengs, inmediatamente antes de partir hacia España, un ejemplar del tomo segundo de las pinturas de Herculano, que se registra entre sus bienes a su muerte. Javier Jordán de Urrés y de la Colina, “El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs”, en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Catálogo de la exposición, (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20 de noviembre de 2013–26 de enero de 2014), com. Almudena Negrete Plano, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013), p. 101, nota 56 y Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 568.

³² Ponz, *Viage de España*, t. XIV, (1788), p. 51.

³³ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 21455⁸, Juan Agustín Ceán Bermúdez, “Ramos (D. Francisco Xavier) pintor”:

“Copió por su dirección y encargo varios quadros de la célebre colección del palacio real: la famosa tabla de Corezo que posee la Exma. S.^a Duquesa de Alva, y el grupo que pintó Mengs al temple en uno de los techos del palacio de Aranjuez, que representa al Tiempo arrebatando al Placer; cuyas últimas copias después de muerto su maestro se vendieron en Roma para la emperatriz de la Rusia en quinientos escudos cada una”,

transcrito en Javier Jordán de Urrés y de la Colina, “Crear artífices y luminados en el buen camino de el arte: los últimos discípulos españoles de Mengs”, *Goya. Revista de arte*, 340, (2012), pp. 213 y 228, nota 13. También le encargó Mengs una copia del *Pasmo de Sicilia*, según indica la biografía de Ceán. Es indicativo del aprecio de Mengs por esta obra de Rafael, que su última iniciativa en España, de 25 de enero de 1777, para la conservación preventiva de la pintura, fuese encargar “un bastidor de hierro para asegurar el tablero del Pasmo de Sicilia [sic] con cinco anillos con sus cinco esquadras y cinco Tornillos, y diez tuercas [sic] cuadradas y su llave para apretarlas”, valuado en 300 reales de vellón (véase nota 28).

³⁴ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. II, p. 560.

³⁵ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, pp. 362-363, Nr. 291-VZ1 y 2, y t. II, pp. 348-349, fig. VI-8; Roettgen, *Werkverzeichnis Anton Raphael Mengs*, (En web: https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wisski/navigate/28271/view y https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wisski/navigate/28283/view), consultadas: el 30 de marzo de 2024).

³⁶ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 362 y t. II, p. 350.



Fig. 5. Antonio Raphael Mengs, Detalle de la fachada norte de la bóveda del teatro, 1776. Palacio Real de Aranjuez. © Patrimonio Nacional.

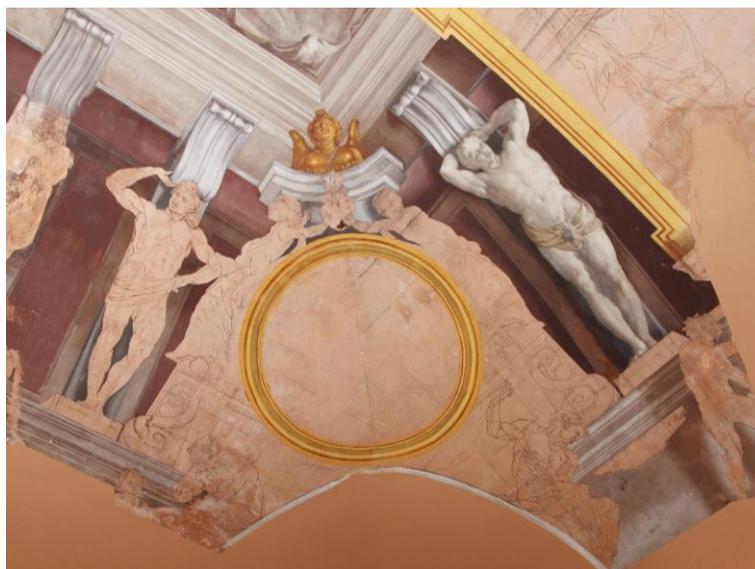
Cuatro tondos circundan ese gran cuadrado central: dos en los ángulos nordeste y sudeste (Figs. 6 y 9) y otros dos, simétricamente dispuestos en las fachadas norte y sur, en el extremo occidental de la zona decorada, aunque de estos últimos solo queda visible el primero (Fig. 5), ya que la fachada sur quedó muy deteriorada por rozas para encastrar los camones. Todos esos tondos, salvo uno inconcluso al sur, están rematados por pequeños entablamentos y encima unas arpías³⁷, aunque solo las de los ángulos están pintadas, de color bronceo. De sus cuellos penden collares transformados en lo que parecen festones de flores y frutas solo dibujados, que rematan abajo en ganchos de hierro para la sujeción de las luminarias. A los festones acuden parejas de niños dibujados con precisión al contorno. También están dibujadas las cornucopias que flanquean los tondos de los ángulos, ya que los otros tondos, al menos el conservado en la fachada norte, tiene a sus lados dos atlantes que han medio abandonado su posición sustentante (Fig. 5). Aunque estos elementos decorativos antropomorfos han tenido larga tradición y perviven en el presente, ya en la época se oían voces discordantes al empleo de figuras humanas como “soportes” de edificios, ya fuera en arquitectura o en pintura. Tal es el caso del anatomista holandés Petrus Camper, que veía absurdas estas representaciones empleadas por célebres autores, como Miguel Ángel (1475-1564), Annibale Carracci (1560-1609) o el gran Mengs (“grootte Mengs”) con sus “Caryatides” en el teatro de Aranjuez³⁸.

Ese cornisamento con gran abertura central se figura apoyado en ménsulas semejantes a las diseñadas por Sabatini para los balcones de las fachadas de

³⁷ Recuerdan vagamente a las de la fuente del Espinaro o de las Arpías en el Jardín de la Isla de Aranjuez, (PN, inv. 10243323 a 10243326).

³⁸ Adriaan Gilles Camper (ed. lit.), *Redenvoeringen van wylen Petrus Camper, over de wyze om de onderscheidene Hartstogten op onze Wezens te verbeelden [...]*, (Utrecht: By B. Wild en J. Altheer, 1792), p. 74.

Fig. 6. Antonio Raphael Mengs, Detalle del ángulo nordeste de la bóveda del teatro, 1776. Palacio Real de Aranjuez. © Patrimonio Nacional.



las alas de la ampliación del Palacio Real de Aranjuez al patio de armas, pero que están colocadas al revés, sin entender bien el pintor su sentido sustentante; debajo de cada una de ellas, un atlante o telamón. También servirían como refuerzos laterales de los tondos en los ángulos (Fig. 6), a la manera de las enormes ménsulas de la fachada del Gesù de Roma.

Al igual que Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, Mengs combina figuras colosales –los atlantes pétreos del “friso”– con otras a menor escala, a semejanza de los *ignudi* miguelangelescos, que se reparten por la parte baja, al parecer portando guirnaldas, un par de ellos sentados a los lados del fingido luneto perdido, pero todavía con su contorno marcado (Fig. 6). Estas figuras, y las de los niños, seguramente tendrían carnación humana.

La Dra. Steffi Roettgen, gran conocedora de la pintura mural italiana señala otras relaciones evidentes: Carracci en la Galería Farnese y Lanfranco en Villa Borghese, y no solo por el empleo de atlantes o telamones³⁹. Del primero, la combinación de figuras pétreas con otras coloridas. Del segundo, el aprovechamiento de los lunetos para conseguir un efecto de elevación.

La misma autora no supo dar explicación al motivo por el cual ningún discípulo acabó completando la pintura a partir de los dibujos de Mengs⁴⁰. Ciertamente, cualquier otro pincel no habría sabido estar a la altura del maestro, aunque su huella se deja ver en el mismo Aranjuez en el empleo de atlantes como elementos sustentantes en pintura: Zacarías Velázquez (1763-1834) en la bóveda del retrete de la Real Casa del Labrador⁴¹, aquí con “lune-

³⁹ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 361.

⁴⁰ *Ibidem*. Azara no dudó en tachar de la manuscrita “Lista de las pinturas” de Mengs un comentario improcedente del pintor Andrés de la Calleja (1705-1785) sobre esta obra de Aranjuez: “que dexó como por muestra, por si se continuava” (“Documentos anexos”, en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, p. 263, n. 27).

⁴¹ José Luis Sancho, “Las obras reales desde Felipe V a Fernando VII (1700-1833)”, en *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*, coord. Santiago Manzarbeitia Valle, (Madrid: Área de Promoción y Difusión. Dirección General de Patrimonio Histórico, Comunidad de Madrid, 2015), pp. 247-248.



Fig. 7. Antonio Raphael Mengs, *Atlantes y Hércules en la encrucijada*, detalle de la fachada este de la bóveda del teatro, 1776. Palacio Real de Aranjuez. © Patrimonio Nacional.

tos" de emparrados, y también en algunas piezas de mobiliario del mismo espacio, diseño de su hermano Isidro Velázquez (1765-1840): la consola y rinconeras del escultor Pedro Hermoso (1763-1830), con soldados romanos, a modo de atlantes, en la primera y doncellas griegas, como cariátides, en las otras, todas las figuras doradas e imitada la indumentaria a bronce viejo por Andrés del Peral († 1823)⁴².

El asunto de Hércules en la encrucijada en el recuadro⁴³ central de la fachada oriental (Fig. 7) remite asimismo a Carracci en el Palazzo Farnese de Roma, pero no a los frescos sino al lienzo del Camerino di Odoardo, entonces ya en Nápoles tras haber pasado por Parma⁴⁴. El semidiós, imberbe, con la clava a sus pies, se encuentra en el dilema de elegir entre los caminos que le plantean dos figuras femeninas: la Virtud, de aspecto severo y coronada de laurel, que ofrece la Inmortalidad con corona áurea, y Voluptas, en "estilo gracioso"⁴⁵ con corona de flores en la mano, que parece ser apartada por el héroe con la mano, mientras mira y se decide por la primera. Sin embargo,

⁴² Javier Jordán de Urriés y de la Colina, "El Retrete de la Real Casa del Labrador", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, XLIII, 170, (2006), pp. 50-52.

⁴³ La forma de las esquinas de ese recuadro recuerda a las orejetas de los marcos de las puertas en mármol de San Pablo, de época de Felipe II, en el Palacio Real de Aranjuez. Junto al marco de esta escena hay un grafiti: "Manuel / Romero 1832", porque se podía acceder a las pinturas por las bóvedas de rasilla, cfr. [Francisco Javier] S[ánchez] C[antón], "Dos pinturas «nuevas»", *Archivo español de arte y arqueología*, IX, 25, (1933), p. 62.

⁴⁴ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 362 y t. II, p. 349.

⁴⁵ Mengs, "Carta de D. ...", pp. 200-203.

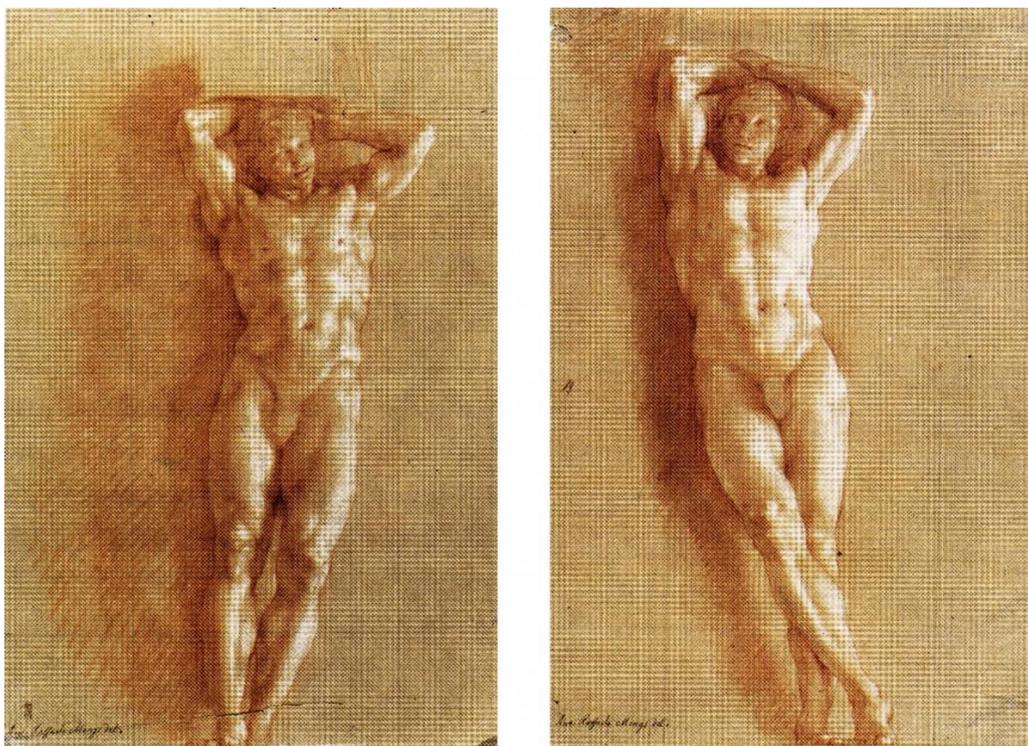


Fig. 8. Antonio Raphael Mengs, *Telamones*, 1776. © Milán, Accademia di Belle Arti di Brera.

la dependencia formal de Carracci no es tan evidente en esta escena, aunque sí en las figuras que la flanquean. De esos dos atlantes o telamones se conservan soberbios dibujos a lápiz rojo con realces de albayalde en la Accademia di Belle Arti di Brera de Milán (Fig. 8), de los que se han destacado su extraordinaria plasticidad y cuidada ejecución⁴⁶, teniendo en cuenta la iluminación que recibirían desde los balcones al sur y su gradación según la lejanía de la fuente de luz. Los dibujos solo carecen de los paños –a modo de *perizonium*– que sí tienen los telamones en las grisallas. Corona el marco un águila dorada con un haz de rayos en las garras, como figuración de Zeus-Júpiter, que vuelve su cabeza hacia la Verdad⁴⁷, como el águila de la *Apoteosis de Claudio* del Museo Nacional del Prado (cat. E000225) tuerce la suya hacia el emperador.

Carlos III y su familia llegaron al Real Sitio de Aranjuez el miércoles 10 de abril⁴⁸. Pero esa circunstancia no interrumpiría el trabajo del teatro, que se

⁴⁶ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. I, p. 558, N 291-VZ 01 y 02, y t. II, pp. 350-351, figs. VI-11 y VI-12; Mengs. *La scoperta del Neoclassico*. Catálogo de la exposición, (Padua, Palazzo Zabarella, 3 de marzo-11 de junio de 2001), com. Steffi Roettgen, (Venecia: Marsilio Editori, 2001), pp. 342-343, núm. 128a-b, con figuras, y los comentarios de 2021 en Roettgen, *Werkverzeichnis Anton Raphael Mengs*, (En web: <https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wisski/navigate/28300/view> y <https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wisski/navigate/28289/view>, consultadas: el 30 de marzo de 2024).

⁴⁷ Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, t. II, p. 350. Esta autora considera que con esta obra de Aranjuez alcanzó la cúspide de sus habilidades en pintura mural.

⁴⁸ *Gazeta de Madrid*, 16, (16 de abril de 1776), p. 142.



Fig. 9. Antonio Raphael Mengs, Detalle del ángulo sudeste de la bóveda del teatro, 1776. Palacio Real de Aranjuez.
© Patrimonio Nacional.

prolongó durante mes y medio. La finalización abrupta de ese encargo regio debe relacionarse con las gestiones que estaba realizando Mengs en ese tiempo para regresar definitivamente a Roma. La idea de disfrutar de un "retiro" final en la Ciudad Eterna, rodeado de discípulos, hacía años que rondaba por su cabeza, pues no acabó de adaptarse a España y contaba con el precedente del anterior primer pintor de cámara, Corrado Giaquinto (1703-1766). El 6 de septiembre de 1776, tras quince años al servicio de Carlos III, obtendría finalmente permiso del monarca para fijar su residencia en Roma en atención al "quebranto que padece su salud en este clima"⁴⁹. En virtud de esa Real Orden quedaba con el vago compromiso de trabajar cada año "los quadros que pueda para servicio y gusto de S. M.", como más o menos había hecho en su anterior licencia en Italia, cuando en ese tiempo pintó una decena de cuadros para el soberano español. Pero ese permiso venía precedido de una serie de disposiciones favorables para el pintor, como la concesión el 15 de marzo de pensiones de por vida para cada una de sus cinco hijas, generosas dotes de 4.000 reales de vellón al año y una gratificación de diez mil reales de vellón,

⁴⁹ Francisco José León Tello y María M. Virginia Sanz Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, (Madrid: Publicaciones del Departamento de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, 1980), p. 486.

el 17 de mayo, para el pago de la media anata de las citadas pensiones⁵⁰. Ese parece ser el detonante para que imprimiese un fuerte impulso al fresco de *La apoteosis de Trajano* en el Palacio Real de Madrid, como señalábamos al principio, optando por la conclusión de esa obra, su canto del cisne en pintura mural, y dejando por el contrario a un lado la del teatro de Aranjuez.

Según informa William Beckford, varios años después, en el verano de 1795, el salón del teatro fue compartimentado para disponer el cuarto del príncipe de Parma⁵¹. El infante Luis de Borbón había venido a España para contraer matrimonio con la infanta María Luisa, hija de Carlos IV y María Luisa de Parma, en una ceremonia celebrada en San Ildefonso el 25 de agosto de 1795 y se quiso preparar en Aranjuez su apartamento para acoger a la pareja en enero del año siguiente. La bóveda original quedaría tapada por otras encamonadas de las habitaciones creadas. Esa nueva distribución, con el espacio dividido en seis estancias, se conoce gracias a un plano del piso principal del ala norte delineado por el arquitecto Juan Moya (1867-1953), el 28 de abril de 1926, en el que se marca de amarillo la parte que se quería derribar y en rojo la que se pretendía construir⁵². Allí vemos dos salas grandes orientadas al sur, mejor caldeadas, y cuatro saletas en la zona norte del antiguo teatro, una de ellas con función de retrete en el plano de Moya. La situación precisa de algunos de esos tabiques puede contrastarse con una fotografía de 1933 (Fig. 10).

Tras esa obra brutal, la pintura de Mengs en el teatro de Aranjuez solo pudo conocerse a través de unos pocos testimonios de la época y de los cartones citados, hasta que fue “descubierta” en diciembre de 1932 mientras se realizaban obras de adecuación del ala norte del palacio para disponer allí un museo de tapices⁵³, una iniciativa de la Segunda República que retomaba un

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 484-485. En Aranjuez rubrica la solicitud de la exención del pago de la media anata, en escrito de 9 de mayo de 1776 de puño y letra de Azara, entonces de licencia en España, y en Aranjuez firma también el pintor, el 18 del mismo mes, el recibo de los diez mil reales.

⁵¹ William Beckford, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, (Londres: Richard Bentley, 1834), t. II, pp. 371-372, carta XVII, fechada el martes 1 de diciembre de 1795, y añade: “No mercy was shown to the beautiful roof. In some places, legs and folds of drapery are still visible; but the workmen are hammering and plastering at a great rate, and in a few days whitewash will cover all”; en traducción al español: “No han tenido clemencia con el bellissimo techo. En algunos sitios se veían aún piernas y pliegues de cortinajes, pero los obreros estaban todavía dándole al martillo y al mortero, a gran velocidad, de modo que dentro de pocos días ya estaría todo cubierto de yeso”. William Beckford, *Un inglés en la España de Godoy, (cartas españolas)*, traducción, selección y prólogo de Jesús Pardo, (Madrid: Taurus Ediciones, 1966), p. 148.

A pesar de esto, Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800), t. III, p. 132, menciona sin observación alguna “el techo del teatro pintado al temple, que representa el tiempo arrebatando al placer, y en el friso cariátides de claro obscuro”, como si siguiera visible. No como Álvarez de Quindós, *Descripción histórica*, p. 204: “un nuevo teatro en que empezó á pintar el singular Don Antonio Rafael Mengs; pero no se concluyó, y se ha deshecho despues”.

⁵² AGP, Planos, P00004267, Juan Moya, *Palacio de Aranjuez. Planta principal [ala norte]*, Madrid, 28 de abril de 1926. Levantada con motivo del proyecto de instalación de un museo de tapices en planta baja y principal de esa ala norte.

⁵³ Del descubrimiento se dio una primera y atropellada noticia en “Hallazgo artístico en Aranjuez”, *La Época*, 84, 29.031, (Madrid, 21 de diciembre de 1932), p. [1]:

“Con motivo de las obras que se realizan en el Palacio de Aranjuez, para instalar allí la Exposición de tapices, se ha descubierto, al tirar una bóveda, un medallón pintado, que presenta el rapto de Elena. El medallón no lleva firma, pero, a juicio de los técnicos, se trata de una obra del siglo XVII, que pertenece a la escuela italiana, y en la cual se ve la influencia decisiva del arte de Sanzio de Urbina”.

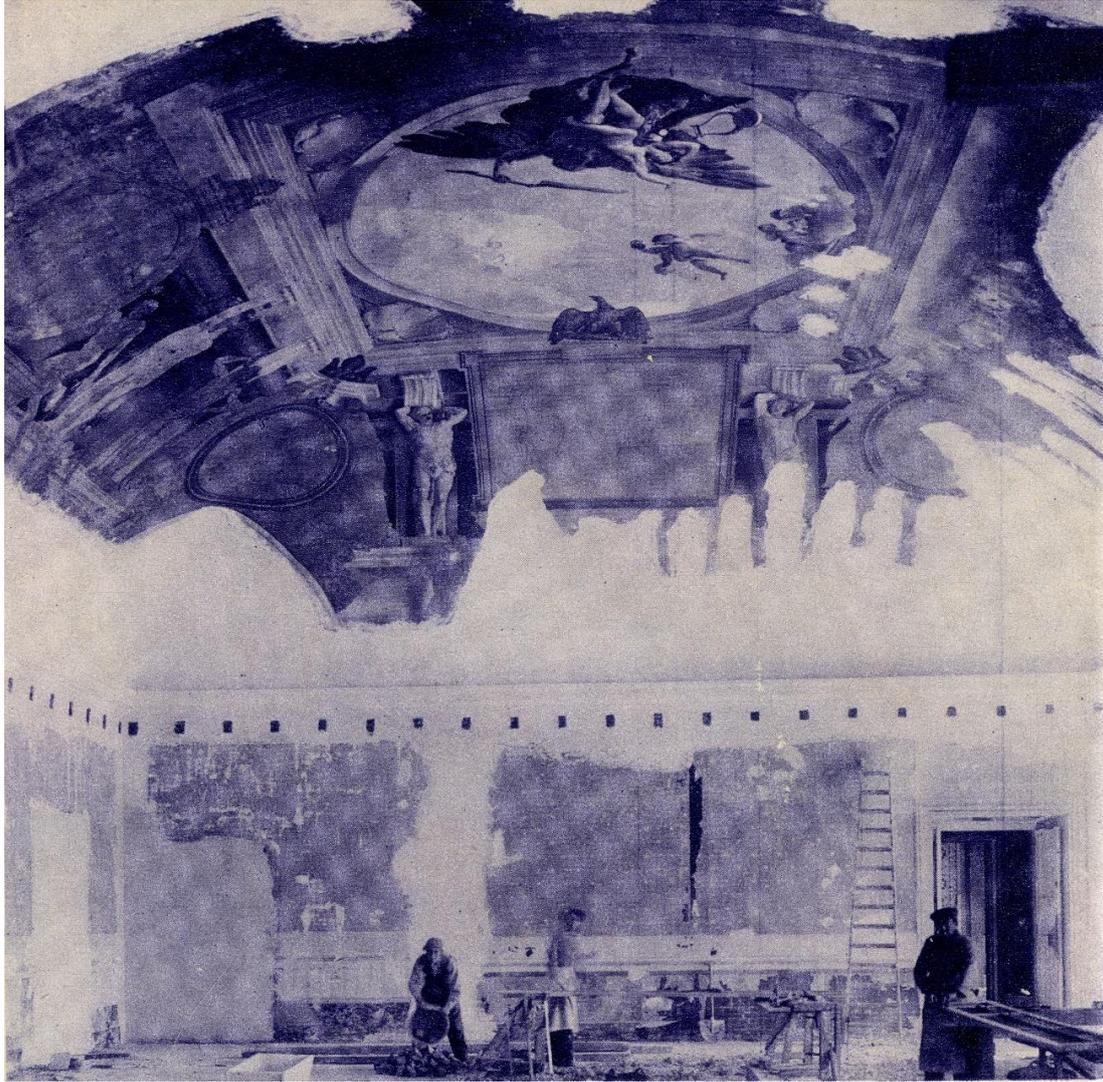


Fig. 10. Estado de la sala del teatro durante las obras, en fotografía publicada en la revista *Blanco y Negro* el 12 de marzo de 1933.

Esa nota de prensa fue aclarada por Francisco Javier Sánchez Cantón, buen conocedor de Mengs, en sesión ordinaria de la Academia de San Fernando de 2 de enero de 1933: "Estando en París leí con asombro que habían aparecido en Aranjuez un techo de estilo de Rafael, del siglo XVII... faltaba añadir, que en un edificio del siglo XVIII, para completar el pandemonium cronológico". Añade que estuvo el 31 de diciembre con Ricardo de Orueta estudiando ese techo de Mengs, citándose en las actas el texto de Azara en las *Obras* de Mengs de 1780 (pp. XXII-XXIII) que hace referencia a esa pintura, aunque indica Sánchez Cantón que las bóvedas inferiores que ocultaron la original fueron "añadidas en tiempo de Isabel II", cfr. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo, signatura 3-114, *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. Actas del año 1933*, fol. 169. Poco después, la publicación de Sánchez Cantón, "Dos pinturas «nuevas»", pp. 62-63 y más adelante: José L. de Lerena, "En el palacio de Aranjuez. Al derribar una bóveda encamionada se descubre el teatro que construía Carlos III", *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, 43, 2.178, (Madrid, 12 de marzo de 1933), pp. 61-64. Las obras se iniciaron el 10 de diciembre de 1932, según "El turismo en Aranjuez. Una colección de tapices de Madrid serán [sic] llevados a aquel ex real sitio", *El Heraldo de Madrid*, XLII, 14.622, (10 de diciembre de 1932), p. 1.

proyecto más ambicioso del reinado de Alfonso XIII⁵⁴.

El Museo de tapices de Aranjuez fue inaugurado el 24 de abril de 1933⁵⁵, pero no sobrevivió a la Guerra Civil. Desde entonces el salón del teatro no ha estado abierto de forma continuada a la visita pública, aunque se han celebrado diversos eventos en ese amplio espacio, ya sean conciertos o congresos, como el Simposio internacional sobre Carlos III en noviembre de 2016, con presencia de Sus Majestades los Reyes⁵⁶.

En fin, para esta pintura mural escogió Mengs la técnica del temple, tal vez por su rapidez frente a la laboriosidad del fresco, como se comprueba en sus dilatados trabajos madrileños, especialmente en el último, *La apoteosis de Trajano*, que le ocupó de 1768 a 1776, con la interrupción del viaje a Italia. Frente a las decoraciones teatrales anteriores de la corte española dominadas por el gusto tardobarroco de escenografías complejas y abigarradas, en Aranjuez pudo plantear en pocos meses una alternativa clasicista. Una composición ordenada, pero rotunda en sus formas mediante el empleo de los atlantes que sostienen y elevan el cielo, ofreciendo unos modelos derivados de la Antigüedad grecorromana y del clasicismo romano-boloñés. El discurso también es claro: la elección de la Virtud en el dilema planteado a Hércules y la idea que preside todo acerca de "la injuria del tiempo, y la lección de aprovecharse de él", como certeramente escribió José Nicolás de Azara, biógrafo del pintor y testigo de la ejecución de esta obra⁵⁷.

⁵⁴ "Un museo permanente. Los tapices de la Real Casa española serán expuestos en Aranjuez", *La Época*, LXXVIII, 26.907, (Madrid, 20 de marzo de 1926), p. 1, dando cuenta de la noticia adelantada en *The Times* el día 16. El corresponsal británico informaba de la visita al Real Sitio del arquitecto -Juan Moya- que debía disponer las obras, ya que estaba prevista la apertura en octubre. "Serán expuestos en Aranjuez. Los magníficos tapices de la Real Casa", *La Nación. Diario de la noche*, II, 133, (Madrid, 22 de marzo de 1926), p. 1. Se seguía hablando del museo como algo inminente en la prensa española de enero y febrero de 1928.

⁵⁵ "Se inaugura el Museo de tapices [de] Aranjuez", *Heraldo de Madrid*, XLIII, 14.738, (25 de abril de 1933), p. 9; "Los tapices del Patrimonio. El ministro de Estado inaugura una valiosa exposición en el Palacio de Aranjuez", *Ahora. Diario gráfico*, IV, 737, (Madrid, 25 de abril de 1933), p. 23; "Ayer en Aranjuez. Se inauguró oficialmente la Exposición de tapices", *La Voz*, XIV, 3.847, (Madrid, 25 de abril de 1933), pp. [4 y 6]; *La Libertad*, XV, 4.088, (Madrid, 26 de abril de 1933), p. [4]; "La Exposición de tapices de Aranjuez", *La Época*, 85, 29.145, (Madrid, 4 de mayo de 1933), p. [4]. También se dio noticia, con un ridículo alarde de cifras, en la reseña "En el Palacio de Aranjuez. Exposición de tapices por valor de 68 millones de pesetas. Puestos en fila los tapices del Patrimonio, alcanzarían una longitud de nueve kilómetros", *El Mundo. Diario independiente de la tarde*, XXVI, 8.795, (Madrid, 26 de abril de 1933), p. [4].

En una foto, con el museo de tapices montado, se distinguen en el salón cuatro paños de la Historia de Moisés, de izquierda a derecha: *Los israelitas adorando el becerro de oro* (PN, inv. 10005838), *El paso del mar Rojo* (PN, inv. 10025948), *Moisés y Aarón ante el faraón* (PN, inv. 10005837) y, de otra serie, *Los israelitas ofrecen a Aarón sus tesoros* (PN, inv. 10005722), y unos sofás que se hicieron al efecto (PN, inv. 10022001 y 10022002), cfr. "Un techo pintado" 1934, pp. 5-6. En otra foto de la Casa Algueró e Hijo se ven las rozas realizadas para encajar los camones de las bóvedas retiradas que apoyaban en la cornisa, (En web: <https://www.memoriademadrid.es/download.php?nombre=hem_coryras_1934_n16.pdf&id=./doc_ane_xos/Workflow/0/21154/hem_coryras_1934_n16.pdf>, consultada: el 30 de marzo de 2024).

⁵⁶ (En web: <https://www.casareal.es/ES/Actividades/Paginas/actividades_actividades_detalle.aspx?data=12971> y <<https://www.rah.es/inauguracion-del-simposio-internacional-carlos-iii-las-claves-reinado/>>, consultadas: el 30 de marzo de 2024).

⁵⁷ Véase nota 5.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Obras de Palacio:

Caja 425, exp. 2, *certificación de José de la Ballina*, Palacio, 5 de agosto de 1768.

Caja 425, exp. 2 a caja 432, exp. 2, *listas semanales de Ramón Guillén (sobrestante mayor de la Fábrica del nuevo Real Palacio)*, Palacio [de Madrid], de 27 de agosto de 1768 a 14 de octubre de 1769.

Caja 458, exp. 3, *listas semanales de Ramón Guillén*, Palacio, 15, 22 y 29 de octubre de 1774.

Caja 459, expedientes 1 y 3, *listas semanales de Ramón Guillén*, Palacio, 5, 12, 19 y 26 de noviembre y 3 de diciembre de 1774.

Caja 462, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 23 de junio de 1775.

Caja 464, expedientes 1 y 3, *listas semanales de Ramón Guillén*, Palacio, 9, 16 y 30 de septiembre y 7, 14, 21 y 28 de octubre de 1775.

Caja 465, exp. 1, *listas semanales de Ramón Guillén*, Palacio, 4, 11, 18 y 25 de noviembre de 1775.

Caja 466, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 17 de febrero de 1776.

Caja 467, exp. 1, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 9 de marzo de 1776.

Caja 467, exp. 1, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 16 de marzo de 1776.

Caja 467, exp. 1, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 23 de marzo de 1776.

Caja 467, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 20 de abril de 1776.

Caja 468, exp. 1, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 18 de mayo de 1776.

Caja 468, exp. 1, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 25 de mayo de 1776.

Caja 468, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 1 de junio de 1776.

Caja 468, exp. 3, *lista semanal de Ramón Guillén*, Palacio, 8 de junio de 1776.

Caja 468, exp. 3, caja 469, expedientes 1 y 3, y caja 471, exp.1, *listas semanales de Ramón Guillén, Francisco de Sierra y Juan de Aguilera*, Palacio, 8, 15, 22 y 28 de junio, 6, 13, 20 y 27 de julio y 23 y 30 de noviembre de 1776.

Caja 469, exp. 1, "*Gastos ô originados por el Real Serbicio. en cassa de D.ⁿ Antonio Rafael Mengs. desde el año de 1775. hasta el presente*", firmada por Mengs el 18 de julio de 1776.

Caja 470, exp. 1, *lista semanal de Francisco de Sierra (sobrestante interino)*, Palacio, 21 de septiembre de 1776.

Caja 471, exp. 1, *lista semanal de Francisco de Sierra*, Palacio, 9 de noviembre de 1776.

Caja 471, exp. 3, *lista semanal de Juan de Aguilera (sobrestante mayor de la Fábrica del nuevo Real Palacio)*, Palacio, 14 de diciembre de 1776.

Caja 472, exp. 1, "*Cuenta de lo gastado en casa del S.^{or} D.ⁿ Anton.^o Raphael Mengs Primer Pintor de Camara de S. M. p.^a su Real servicio*", firmada por Mengs, con visto bueno de Sabatini, de 29 de enero de 1777.

Planos:

Planos, P00002461, Atribuido a Francesco Sabatini, "*PLAN DEL QUARTO PRINCIPAL DEL REAL PALACIO DE / Aranjuez, con el nuebo aumento de Casa, que forma dos Alas, y una Gran / Plaza delante del mismo R.^l Palacio*", hacia 1771.

Planos, P00004267, Juan Moya, *Palacio de Aranjuez. Planta principal [ala norte]*, Madrid, 28 de abril de 1926.

Madrid, Real Biblioteca (RB)

Signatura II-N-1: manuscrito "*DESCRIPCION del estado actual del Real Theatro del BUEN RETIRO. De las funciones hechas en él desde el año de 1747. hasta el presente [...] En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los REYES NRS SERS en el Real sitio de Aranjuez. Dispuesto por D.ⁿ CARLOS BROSCHI FARINE^{lo} Criado familiar de S.^s M.^s Año de 1758*".

Signatura RB IX/M/89, núm. 10.

Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE)

Ms.21455⁸, Juan Agustín Ceán Bermúdez, "*Ramos (D. Francisco Xavier) pintor*".

Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF)

3-114, "*Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. Actas del año 1933*", fol. 169.

Bibliografía:

Álvarez de Quindós 1804: Juan Antonio Álvarez de Quindós y Baena, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, (Madrid: En la Imprenta Real, 1804).

Le antichità 1757-1792: *Le antichità di Ercolano esposte*, 8 vols., (Nápoles: Nella Regia Stamperia, 1757-1792).

"Ayer en Aranjuez" 1933: "Ayer en Aranjuez. Se inauguró oficialmente la Exposición de tapices", *La Voz*, XIV, 3.847, (Madrid, 25 de abril de 1933), pp. [4 y 6].

Azara 1780: José Nicolás de Azara, "Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs primo pittor di camera di Carlo III re di Spagna", en *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico [...]*, (Parma: Dalla Stamperia Reale, 1780), t. I, pp. I-LXXIV.

Azara 1780: José Nicolás de Azara, "Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey", en *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey [...]*, (Madrid: En la Imprenta Real de la Gazeta, 1780), pp. I-L.

Beckford 1966: William Beckford, *Un inglés en la España de Godoy (cartas españolas)*, traducción, selección y prólogo de Jesús Pardo, (Madrid: Taurus Ediciones, 1966).

Beckford 1834: William Beckford, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, 2 vols., (Londres: Richard Bentley, 1834).

Brosses 1799: Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie [...]*, 3 vols., (París: Chez Ponthieu, Libraire, año VII [1799]).

Camper (ed. lit.) 1792: Adriaan Gilles Camper (ed. lit.), *Redenvoeringen van wylen Petrus Camper, over de wyze om de onderscheidene Hartstogten op onze Wezens te verbeelden [...]*, (Utrecht: By B. Wild en J. Altheer, 1792).

Ceán 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., (Madrid: En la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800).

Díaz 1988: Ca[r]men Díaz Gallegos, "Un proyecto de Mengs para la bóveda del «Teatro» en el Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, XXV, 95, (1988), pp. 57-60.

"En el Palacio de Aranjuez" 1933: "En el Palacio de Aranjuez. Exposición de tapices por valor de 68 millones de pesetas. Puestos en fila los tapices del Patrimonio, alcanzarían una longitud de nueve kilómetros", *El Mundo. Diario independiente de la tarde*, XXVI, 8.795, (Madrid, 26 de abril de 1933), p. [4].

"La Exposición de tapices" 1933: "La Exposición de tapices de Aranjuez", *La Época*, 85, 29.145, (Madrid, 4 de mayo de 1933), p. [4].

"Hallazgo artístico" 1932: "Hallazgo artístico en Aranjuez", *La Época*, 84, 29.031, (Madrid, 21 de diciembre de 1932), p. [1].

Jordán de Urríes 2000: Javier Jordán de Urríes y de la Colina, "Sobre la *Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España*", *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, 36, (2000), pp. 71-84.

Jordán de Urríes 2006: Javier Jordán de Urríes y de la Colina, "El Retrete de la Real Casa del Labrador", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, XLIII, 170, (2006), pp. 42-55.

Jordán de Urríes 2012: Javier Jordán de Urríes y de la Colina, "«Crear artífices y luminados en el buen camino de el arte»: los últimos discípulos españoles de Mengs", *Goya. Revista de arte*, 340, (2012), pp. 210-235.

Jordán de Urríes 2013: Javier Jordán de Urríes y de la Colina, "El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs", en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Catálogo de la exposición, (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20 de noviembre de 2013–26 de enero de 2014), com. Almudena Negrete Plano, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013), pp. 94-107.

León y Sanz 1980: Francisco José León Tello y María M. Virginia Sanz Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, (Madrid: Publicaciones del Departamento de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, 1980).

Lerena 1933: José L. de Lerena, "En el palacio de Aranjuez. Al derribar una bóveda encamionada se descubre el teatro que construía Carlos III", *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, 43, 2.178, (Madrid, 12 de marzo de 1933), pp. 61-64.

La Libertad, XV, 4.088, (Madrid, 26 de abril de 1933), p. [4].

Madrid 2013: "Documentos anexos", en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Catálogo de la exposición, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20 de noviembre de 2013–26 de enero de 2014), com. Almudena Negrete Plano, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013), pp. 243-265.

Mengs 1776: Antonio Rafael Mengs, "Carta de D. ..., primer Pintor de Cámara de S. M. al Autor de esta obra", en Antonio Ponz, *Viage de España [...]*, t. VI, (1776), pp. 186-259.

"Un museo permanente" 1926: "Un museo permanente. Los tapices de la Real Casa española serán expuestos en Aranjuez", *La Época*, LXXVIII, 26.907, (Madrid, 20 de marzo de 1926), p. 1.

Padua 2001: *Mengs. La scoperta del Neoclassico*. Catálogo de la exposición, (Padua, Palazzo Zabarella, 3 de marzo–11 de junio de 2001), com. Steffi Roettgen, (Venecia: Marsilio Editori, 2001).

Ponz 1772-1794: Antonio Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 vols., (Madrid: Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.; Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía; Por la Viuda de Joaquín Ibarra, 1772-1794).

Roettgen 1999-2003: Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2 vols., (Múnich: Hirmer Verlag, 1999-2003).

Roettgen 2024: Steffi Roettgen, *Werkverzeichnis Anton Raphael Mengs*, catálogo digital (En web: <https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/en>, consultada: el 30 de marzo de 2024).

Sánchez Cantón 1933: Francisco Javier Sánchez Cantón, "Dos pinturas «nuevas»", *Archivo español de arte y arqueología*, IX, 25, (1933), pp. 61-63.

Sancho 1993: José Luis Sancho, "Ampliación del Palacio Real de Aranjuez", en *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*. Catálogo de la exposición, (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando– Aranjuez, Centro Cultural Isabel de Farnesio, octubre–diciembre 1993), com. Delfín Rodríguez, (Madrid: Comunidad de Madrid–Sociedad Editorial Electa España, S. A., 1993), pp. 262-270.

Sancho 2015: José Luis Sancho, "Las obras reales desde Felipe V a Fernando VII (1700-1833)", en *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*, coord. Santiago Manzarbeitia Valle, (Madrid: Área de Promoción y Difusión, Dirección General de Patrimonio Histórico. Comunidad de Madrid, 2015), pp. 204-287.

"Serán expuestos en Aranjuez" 1926: "Serán expuestos en Aranjuez. Los magníficos tapices de la Real Casa", *La Nación. Diario de la noche*, II, 133, (Madrid, 22 de marzo de 1926), p. 1.

Swinburne 1779: Henry Swinburne, *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776 [...]*, (Londres: Printed for P. Elmsly, 1779).

"Los tapices del Patrimonio" 1933: "Los tapices del Patrimonio. El ministro de Estado inaugura una valiosa exposición en el Palacio de Aranjuez", *Ahora. Diario gráfico*, IV, 737, (Madrid, 25 de abril de 1933), p. 23.

"Un techo pintado" 1934: "Un techo pintado por Mengs y la nueva exposición de tapices del Patrimonio Nacional en Aranjuez", *Cortijos y Rascacielos*, V, 16, (primavera 1934), pp. 5-6.

Torrione 2000: Margarita Torrione, "Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, XXXVII, 143, (2000), pp. 40-51.

Whistler 1985: Catherine Whistler, "G. B. Tiepolo and Charles III: The Church of S. Pascual Baylon at Aranjuez", *Apollo. The magazine of the arts*, CXXI, 279, (mayo de 1985), pp. 321-327.

Recibido: 30/03/2024

Aceptado: 29/04/2024

Una *Maria Lactans* en la colección de Richard Traumann procedente del convento de Santa Sofía de Toro (Zamora)*

A Maria Lactans in the Richard Traumann collection from the convent of Santa Sofia de Toro (Zamora, Spain)

Sergio Pérez Martín¹

Universidad de Valladolid

Josemi Lorenzo Arribas²

Investigador independiente

Resumen: Se traza el recorrido de una tabla flamenca que se atribuyó al entorno de Van der Weyden o de Memling. Desvelamos su procedencia, así como los avatares de misma en el siglo XX desde su descubrimiento por el historiador, Gómez-Moreno, en el convento de santa Sofía de Toro (Zamora) y su paso por distintas colecciones privadas de Madrid, hasta su reciente aparición en el mercado del arte.

Palabras clave: Gómez-Moreno; Pintura flamenca; convento premostrense de santa Sofía; coleccionismo artístico; Richard Traumann; Orue y Algorta.

Abstract: It traces the path of a Flemish panel that was attributed to the environment of Van der Weyden or Memling. Its provenance is revealed, as well as its vicissitudes in the twentieth century since its discovery by the historian, Gómez-Moreno, in a convent in Toro (Zamora) and its presence in various private collections in Madrid, until its recent appearance on the art market.

Keywords: Gómez-Moreno; Flemish Painting; Convent of saint Sofia; Art Collecting; Richard Traumann; Orue y Algorta.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del GIR IDINTAR (Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo) de la Universidad de Valladolid.

¹ <http://orcid.org/0000-0002-9412-8501>

² <http://orcid.org/0000-0001-8413-9509>



a España de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX vivía de espaldas a su patrimonio, desconocido, disperso y duramente golpeado por los procesos desamortizadores. Obispos y parroquias a duras penas podían sostener sus ingentes bienes y las comunidades de religiosas y religiosos, venidas a menos, vieron en sus obras de arte un medio para cubrir sus necesidades más perentorias. La laxa legislación y la despreocupación de la clase política favorecieron la voracidad del coleccionismo extranjero, plenamente asentado en el país gracias a complejas redes de comercio.

El Catálogo monumental de España fue el intento por inventariar la riqueza artística del país. Subyacía la máxima de que era imposible proteger aquello que no se conocía. Pronto se tornó en una empresa de capital importancia, de las mayores en el ámbito cultural hasta bien mediado el siglo XX, un camino de altibajos, contratiempos y de intereses cruzados hasta el punto de quedar inconclusa y manoseada de manera torticera por quienes, de nuevo, miraron más el interés propio que el del patrimonio³. A Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970), joven historiador y arqueólogo granadino, se le encargó la elaboración de los primeros Catálogos a partir de 1900, empeño que le ocupó la primera década del siglo XX.

El primer encargo fue la provincia de Ávila, el segundo Salamanca y la tercera de sus labores catalogadoras correspondió a la provincia de Zamora. Este trabajo de campo se extendió en dos campañas en otras tantas temporadas, 1903 y 1904. En ambas estuvo en la villa de Toro. La primera vez tuvo lugar antes de poner punto y final a la campaña de 1903, quinta y última excursión de ese año en la provincia. El 17 de noviembre partió con dirección a la ciudad de las Leyes, en cuyo entorno Gómez-Moreno confiaba encontrar un rico patrimonio dada su proximidad con Valladolid⁴. Durante tres o cuatro días transitó sin pausa por ella, aplicándose especialmente a la Colegiata, a la que dedicó abundantes notas, planos y fotografías, y a unas iglesias "de esas moriscas de ladrillo del siglo XII", con agradables impresiones por lo pintoresco del enclave, sobre "unas barranqueras espantosas y fantásticas". En la iglesia mayor reclamó su atención una tabla flamenca, inédita, "con firma apócrifa de Gallego, pues es de Gossaert, y bellísima, representa la *Sacra Familia*"⁵. Se trataba de la conocida como *Virgen de la Mosca* que, por cierto, casi le cuesta un susto el estudiarla, pues a la hora de colgarla, ella, él y el sacristán estuvieron a punto de caer al suelo.

Volvió a Toro un año después, entre los días 26 y el 29 de julio para rematar el estudio de la Colegiata, visitar alguna iglesia que no vio la campaña anterior y acceder a los cinco conventos de la ciudad (apenas pudo entrar en el de Sancti Spiritus un año antes), previa conversación con sus capellanes, si bien

³ Amelia López-Yarto Elizalde, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, (Madrid: CSIC, 2010).

⁴ Josemi Lorenzo Arribas y Sergio Pérez Martín (eds.), *Manuel Gómez-Moreno. Cartas para un Catálogo Monumental. Epistolario de Castilla y León (1900-1909)*, (Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Junta de Castilla y León, 2024), p. 518, carta fechada el 17 de noviembre de 1903 desde Toro.

⁵ Lorenzo y Pérez, *Manuel Gómez-Moreno*, p. 520, carta fechada el 20 de noviembre de 1903 desde Toro; [Manuel] G[ómez]-M[oreno] y [Francisco Javier] S[ánchez] C[Antón], "Sobre Fernando Gallego", *Archivo español de arte y arqueología*, 3, 9, (1927), p. 352.

es cierto que de paso aprovechó para visitar algunos pueblos del alfoz. Fue entonces cuando accedió al monasterio premostratense de Santa Sofía, *vulgo* las Sofías.

1. Las "cuentas de la lechera"

El empeño de Gómez-Moreno por entrar en las clausuras de las cuatro provincias que catalogó estaba plenamente justificado y fue uno de los objetivos prioritarios del granadino, sabedor de que en ellas se conservaba un patrimonio desconocido y que podía correr un mayor riesgo de desaparecer. Pese a que no abundaban las fábricas de época medieval fueron numerosos los hallazgos de piezas muebles. De ahí que los estudios que a la postre se plasmaron sobre el papel fueran escuetos, pero atinados, escogiendo algunas piezas señeras de escultura, pintura u orfebrería, entre las que abundaban las románicas y góticas pero también renacentistas, pues inició una labor casi detectivesca para descubrir pioneramente autorías, estilos y relaciones, con lo que sentó las bases de otra de esas vetas de trabajo que durante años explotó don Manuel con tanta fortuna.

En el convento de Santa Sofía, después de estudiar su fábrica, iglesia y retablo principal, se topó con "una tabla de gran mérito, pero me ha dado coraje de que las monjas, en cuanto han sido sabedores de ello, ya andan saltando por venderlo y echando las cuentas de la lechera sobre él"⁶. A veces en catedrales, pero sobre todo en estos cenobios, se veía en la diatriba de callar o manifestar el verdadero valor de lo que veía y fotografiaba, y esquivar todo lo que tuviera que ver con apreciaciones crematísticas⁷. El mero hecho de que un extraño apareciera en un edificio preocupándose por cuestiones a las que nadie o casi nadie prestaba atención hacía saltar las alarmas, sobre todo cuando las necesidades económicas eran tantas y en muchos casos acuciantes. El Catálogo, pues, tenía ese reverso oscuro, ese riesgo intrínseco que en ocasiones se le ha achacado, provocado no tanto por los catalogadores sino por quienes se aprovecharon de los saberes y buen hacer de estos para su propio beneficio.

Se trataba, según trasladó después al *Catálogo*, de un pequeño cuadro (37 x 26 cm) con una estrecha guarnición de madera, obra flamenca de excelente hechura⁸:

⁶ Lorenzo y Pérez, *Manuel Gómez-Moreno*, p. 569, carta fechada el 28 de julio de 1904 desde Toro.

⁷ Las sospechas no eran meras suspicacias, como sabemos por lo que ocurrió con las arquetas musulmanas de la Catedral, entre ellas el llamado Bote de Zamora: José Luis Martín Benito y Fernando Regueras Grande, "El Bote de Zamora: historia y patrimonio", *De Arte*, 2, (2003), pp. 203-223; algunos de sus tapices: Josemi Lorenzo Arribas y Sergio Pérez Martín, *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez-Bolívar*, (Zamora: Semuret, 2017, pp. 62-63); o la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas procedente de San Román de Hornija, perteneciente a la diócesis zamorana entonces: Josemi Lorenzo Arribas y Sergio Pérez Martín, "San Román de Hornija 1908: primeros intentos de venta de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas", *BSAA arte*, 86, (2020), pp. 393-411.

⁸ Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 vols., (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927), vol. texto, p. 223.

“representando a la Virgen, de medio cuerpo, teniendo al Niño, desnudo y sentado de frente sobre un lienzo, en la rodilla izquierda; con ambas manos coge una cruz, que por arriba también sostiene un precioso ángel con blanca túnica. La Virgen muestra un pecho descubierto y oprimiéndoselo con la diestra; su cara es grande y bella, aunque fría; cabellera muy rubia con una diadema como hilo negro con rosetas de perlas; velo echado sobre los hombros debajo del rojo manto; túnica negra de anchas mangas, con franja de pedrería y azófar, y debajo otras de brocado. Por fondo un poco de paisaje, figurando copudos y espesos árboles, casitas, una laguna con cisnes y puente”.

La imagen de esta tabla, cuya composición se inspira en un grabado de IAM (Johan van de Mijnnesten) de Zwolle (ca. 1465)⁹, no la conocemos por don Manuel que, quizá por su ubicación en las paredes del coro alto, no pudo fotografiarla o no con la calidad que deseaba. Por ello, el *Catálogo* manuscrito que entregó al Ministerio de Instrucción Pública carece de imagen en la ficha correspondiente. Quizá a esta circunstancia se refería en la carta enviada a su mujer, Elena Rodríguez-Bolívar, el día 27 de julio de 1904, aludiendo a que en el último rincón de un convento, que no identifica, había encontrado “una tablita flamenca del siglo XV, como las de la Capilla Real [de Granada], que bien vale el viaje; pero está metida en la pared, alta y a mala luz, por lo que no he podido fotografiarla”¹⁰. Fuese así o no, los peores presagios de Gómez-Moreno se acabaron cumpliendo y las cuentas de la lechera no se quedaron únicamente en castillos en el aire. Una anotación posterior sobre una misiva del día 28, aparentemente realizada por don Manuel con lápiz rojo, recogía parte del fatal desenlace: “La vendieron a Trauman[n]”¹¹.

2. Richard Traumann

Richard (o Ricardo) Traumann (1849-1925) casó con Sophie Amalie Hamburg¹² y falleció en Madrid el 27 de marzo de 1925 a los 76 años de edad¹³. Tuvieron cuatro hijos, Ernesto, Enrique, Ida y Elisa¹⁴. Ya residía en Madrid en los últimos compases del siglo XIX, ciudad donde permaneció hasta su fallecimiento en 1925, con domicilio documentado en el Paseo de la

⁹ Huigen Leeflang, “Master IAM of Zwolle (Johan van de Mijnnesten?, active in Zwolle 1462-1504). *The Virgin with the Christ Child Holding a Cross*”, *The Rijksmuseum Bulletin*, 63, (2015), pp. 176-177.

¹⁰ Lorenzo y Pérez, *Manuel Gómez-Moreno*, p. 567, carta fechada el 27 de julio de 1904 desde Toro.

¹¹ Lorenzo y Pérez, *Manuel Gómez-Moreno*, p. 569, carta fechada el 28 de julio de 1904 desde Toro.

¹² Retratada por Joaquín Sorolla en 1898, según un lienzo conservado en la Colección Pedrera Martínez, recientemente exhibido en *Mirada de mujer*, exposición organizada por la Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros de Cáceres.

¹³ Según la esquela publicada en el diario *La Época* el mismo día.

¹⁴ Ida falleció en 1920. *Vida Aristocrática*, 1920, 1/27, s. p.; a Enrique (1879-1963), decano presidente del cuerpo consular americano y cónsul honorífico primero de Guatemala y luego de los Países Bajos, se le relaciona frecuentemente también con el mundo del coleccionismo, sin que se sepa si él compró obra o la heredó de su padre; Museo Nacional del Prado (2020): “Fernando VII a caballo (boceto)”, (en web: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fernando-vii-a-caballo-boceto/a1bed374-9c79-474f-9986-0b7d37a2b167>>, consultada: 22 de marzo 2024).

Castellana nº 8¹⁵. Traumann estaba plenamente integrado entre la élite social y cultural de la época, siendo socio, entre otras instituciones, del Ateneo de Madrid, de la Sociedad Española de Excursiones, de la Sociedad Filarmónica Madrileña o de la Asociación Wagneriana de Madrid y sus apariciones en la prensa capitalina en las páginas de vida social fueron frecuentes¹⁶. Aún se desconocen muchos detalles sobre el origen y carácter de su colección. Era fundamentalmente un amante de la pintura, en especial de la flamenca, pero entre sus piezas se contaban también esculturillas de marfil y alabastro de cronología medieval¹⁷, cerámicas hispanomusulmanas o piezas de mobiliario¹⁸. Su espléndida morada y la colección que en ella conservaba fue admirada por sus contemporáneos, de tal modo que en varias ocasiones la Sociedad excursionista giró visitas a la misma, como la ocurrida el domingo 21 de febrero de 1903¹⁹. Fruto de uno de estos encuentros será la primera descripción conocida de tal colección, visita a la que asistieron personajes tan conocidos como Serrano Fatigati, Arizcum, Lampérez, Lázaro Galdiano, Sentenach, entre muchos otros²⁰. A la larga lista de obras aún no se había sumado la tabla toresana, aunque las autorías que asomaban en un buen puñado de ellas ya resultaban apabullantes.

Fue precisamente la calidad, que no la cantidad de estos “tesoros”, lo que hizo que incluso que el historiador del arte –especialista en pintura del siglo de Oro– e hispanista alemán August Liebmann Mayer (1885-1944) le dedicara un artículo a su colección en la prestigiosa revista *Der Cicerone*²¹. En él se alababan algunas de sus pinturas holandesas, relacionables con Gerard David, Ambrosius Benson, Marten van Heemskerck, Jan Gossaert, Hans Memling, Quentin Metsys, Marcelus Coffermans, etc²². En menor

¹⁵ Al menos entre 1905 y 1913. [Redacción], “La Sociedad de Excursiones en acción. Visita a la colección del Sr. Traumann”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, 96, (1901), pp. 47-48; *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de señores socios*, (Madrid: Est. Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1913), p. 76.

¹⁶ Como miembro de la primera aparece en [Redacción], “Fototipias”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, 99, (1901), pp. 13-14, donde además se ofrecen varias fototipias de tallas marianas y cristológicas pertenecientes a su colección. Entre ellas destaca una magnífica Virgen con el Niño de marfil de estilo gótico; sobre la segunda, aparece en *Sociedad filarmónica madrileña. Lista cronológica y alfabética de señores socios en 1º de enero de 1905* (Madrid, 1905); de la última se nos da noticia en Paloma Ortiz de Urbina Sobrino, “La Asociación Wagneriana de Madrid. Su legado. 1911-2013”, *Hojas Wagnerianas*, 17, (2013), p. 56.

¹⁷ Narciso Sentenach, “Esculturas alabastrinas del siglo XIV”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XI, 119, (1903), pp. 11-15.

¹⁸ María Paz Aguiló Alonso, *Museo Lázaro Galdiano. Catálogo de Muebles*, (Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2016), p. 58.

¹⁹ Al parecer era la quinta ocasión en la que la Sociedad realizaba organizadamente esta visita: [Redacción], “Sección oficial-Mes de febrero”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XII, 132, (1903), p. 48 y XII, 133, (1903), p. 64.

²⁰ [Redacción], “La Sociedad de Excursiones en acción. Visita a la Colección del Sr. Traumann”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, 96, (1901), pp. 47-48.

²¹ August L. Mayer, “Madriider privat-sammlungen. II. Die gemälde der sammlung R. Traumann”, *Der Cicerone*, IV, (1912), pp. 93-100; un par de años antes ya había ponderado la colección en la misma revista: August L. Mayer, “Die Sammlung D. José Lázaro Galdeano (sic) in Madrid”, *Der Cicerone*, IV, (1910), p. 308; hacía un decenio que se había alabado una de sus piezas estrella, la *Virgen de la Sopa* de Hans Memling, que figuró en 1901 en el frontispicio de un número de *La Ilustración Española y Americana*, con expresión de la colección a la que pertenecía: Carlos Luis de Cuenca, “Nuestros grabados-Bellas Artes: La Virgen de la Sopa, tabla pintada por Hans Memling”, *La Ilustración Española y Americana*, XLV, XV, (1901), pp. 237-239.

²² De su colección flamenca se han identificado, al menos, la *Virgen de la leche* de Marcellus Coffermans; una *Virgen de la Sopa* de Gerard David; *El anuncio a Santa Ana* de Bernhard Strigel (hoy en el Museo Thyssen-Bornemisza); un *San Antonio abad* de Michiel Coxcie; una *Epifanía* del Maestro de San Nicolás; un tondo de *Maria lactans* de Hans Memling (en web: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5958386>,

cantidad aparecían obras alemanas o españolas, pero con nombres señeros como El Greco, Goya, Eugenio Lucas, Antonio del Rincón o Bartolomé González. Corría el año 1912 y la edición de investigaciones comenzaba a ser más generosa en sus apartados gráficos. Varias son las fotografías que ponen aspecto a tan alabada colección e ilustran el artículo. Sin embargo, la pintura de las Sofías, que ya obraba en su poder, no se reprodujo. Suponemos que ante tanta calidad resultaría complicado optar por unas o por otras. Entre la rica nómina de tablas se anota "Die Halbfigur einer Madonna mit dem Christkind, das ein Kreuz hält", que Mayer filia a la escuela de Memling²³. Es difícil saber si el comentario se refería a la tabla toresana o a otra de las marianas de su colección, pero esta atribución no resulta en absoluto descabellada dada las similitudes que presentaban muchas de estas tablas que repetían un modelo de extendido éxito, el de la *Virgo lactans*, aun saliendo de distintos talleres: Weyden, Memling, David, el "Maestro de la Leyenda de santa Úrsula", etc.

3. De Toro a Madrid

Así, pues, la tabla toresana debió partir pronto y sin revuelo alguno con destino a Madrid, seguramente gracias a la intervención de algún agente local. No existe constancia de que el coleccionista alemán Ricardo Traumann estuviera por Zamora, como sí harían diversos anticuarios internacionales como los Harris o profesionales zamoranos como Fernando Martínez y su prole²⁴.

Es posible que la anotación de Gómez-Moreno que aludía a Traumann se añadiera durante el proceso de edición y pruebas de imprenta del *Catálogo zamorano* (1927), pues en él reflejó, aunque de manera más edulcorada, lo que había ocurrido con la tabla toresana: "Poco después de haber llamado la atención de las monjas hacia esta pintura, incrustada, entre otras baladíes,

consultada: 22 de marzo 2024); un *Cristo bendiciendo* de Ambrosius Benson; una *Adoración de los Magos* de un anónimo de Amberes del siglo XVI; una *Lamentación* de Quentin Metsys; un *Noli me tangere* de un anónimo del s. XVI, y una *Virgen con Niño* de Adriaen Isenbrant. Elisa Bermejo, "Varias obras de Coffermans y una de Van der Stockt, en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 58, 229, (1985), pp. 26-27, (Fig. 13); Rafael Gómez Ramos, "'La Virgen y el Niño de la sopa de leche', según Gerard David", *Laboratorio de arte*, 1, 25, (2013), pp. 99 y 102; Catheline Périer D'Ieteren, "Virgin and Child with the Milk Soup after Gerard David: Series of Paintings on the Same Theme after Known Models", en *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission and Changing Contexts*, M. Bellavitis (ed.), (Leiden: Brill, 2018), pp. 261-286; Mayer, "Madrider privat-sammlungen", p. 97, lám. 7; Rafael Japón, "Un desconocido 'San Juan Bautista' de Michiel Coxie en el sagrario de la catedral de Granada", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 6, (2019), p. 99, n. 5; Gonzalo Miguel Ojeda, "Una historia de la pintura española por Chandler Rathfon Post. La escuela hispano-flamenca en Burgos (Conclusión)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 27, 105, (1948), pp. 273-274; Jacques Lavalleye (dir.), *Les primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, Collections d'Espagne*, vol. 1 (Paris-Anvers: Sikkell, 1953), p. 10, nº 3, pl. 3; pp. 15-16, nº 8, pl. 10; pp. 17-18, nº 15, pl. 18; p. 20, nº 20, pl. 23, y p. 31, nº 37, pl. 41.

²³ "Una figura de medio cuerpo de Virgen con el Niño Jesús sosteniendo una cruz". Mayer, "Madrider", p. 96.

²⁴ María José Martínez Ruiz, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2008), pp. 325-354; María José Martínez Ruiz, "En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX", *Studia Zamorensia*, XVII, (2018), pp. 123-124.



Fig. 1. Anónimo flamenco, *Virgen lactans con el Niño y un ángel portando la cruz*. Fotografía de Mariano Moreno, publicada en Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo*, 1927, lám. 268.

en las paredes del coro alto, pasó a una colección madrileña²⁵. Se aportaba, pues, su ubicación, el momento aproximado de la venta, que no distaría demasiado del año 1904-1905 y, sobre todo, la primera fotografía conocida de la misma realizada por Mariano Moreno García, según se indica en su pie²⁶ (Fig. 1).

Lo que no hemos logrado saber hasta ahora es cuándo y dónde se tomó esa fotografía, pero es previsible que fuera ya con la obra en Madrid y tras su venta por parte de las religiosas, adquiriéndola Gómez-Moreno en alguno de sus recurrentes pasos por la capital. El Epistolario es generoso en este tipo de detalles. Por ejemplo, al acabar los trabajos zamoranos le preguntaba a su padre, Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918), si vería con buenos ojos que comprase “una serie de fotografías de Laurent que siendo en cantidad regular ponen, según creo, a 2 ptas.” y si disponía de presupuesto suficiente para comprar algunas otras de la “colección de un tal Moreno”²⁷.

²⁵ Este coleccionista también compró una tabla “de escuela de Nicolás Florentino” procedente de El Cubo de Don Sancho, identidad de la que esta vez informó Gómez-Moreno en el *Catálogo* publicado, sospechando que habría salido de España, como después confirmó Post. Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental*, vol. texto, pp. 223 y 307; Carmen Rebollo Gutiérrez, “Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estado de la cuestión”, *De arte. Revista de historia del arte*, 6, (2007), p. 117, nota 66. Aunque el pueblo es de la provincia de Salamanca, la transacción se realizó en la ciudad de Zamora, a cuya diócesis pertenecía.

²⁶ Lorenzo y Pérez, *Excursiones*, p. 71.

²⁷ Lorenzo y Pérez, *Manuel Gómez-Moreno*, p. 563, carta fechada el 22 de julio de 1904 desde Zamora. Actualmente, el archivo del fotógrafo Mariano Moreno García (1865-1925) compone uno de los fondos de

Lo cierto es que don Manuel tuvo la sensibilidad de incorporarla al *Catálogo impreso*²⁸.

A la muerte de Richard Traumann (1925) parte de su colección la heredó su hijo Enrique. Algunas piezas fueron saliendo a la venta, caso de *La Era o El Verano*, boceto para un famoso cartón de tapiz pintado por Francisco de Goya que compró en 1895 en Madrid o varias tablas flamencas que hoy se pueden contemplar en el Museo Lázaro Galdiano²⁹. Algo similar sucedió, al parecer, a la muerte del primogénito en 1955, momento en el que el mercado del arte comienza a absorber piezas de la colección familiar.

4. Reparición en el comercio del arte

Hasta fechas bien recientes desconocíamos si la *Virgen con el Niño* procedente de Toro se conservaba y si había seguido idéntico fin que otras en esta paulatina desmembración de la colección Traumann. Se había perdido su rastro hasta que el pasado 10 de noviembre de 2022 salió a la venta en una casa de subastas parisina como obra de un seguidor de Roger van der Weyden, tal y como la catalogó Manuel Gómez-Moreno, si bien actualmente se discute la atribución³⁰. La ficha del catálogo de la subasta es clara al respecto de su procedencia de la colección de Ricardo Traumann, presupone que la adquirió en España hacia 1900 y afirma que se mantuvo en manos de la familia hasta el 19 de mayo de 1946, cuando Enrique la vendió al coleccionista bilbaíno José María Orue y Algorta, según la documentación (una carta) aportada por los herederos a la casa de subastas. En ese ínterin, la tabla se documenta dos veces perteneciente a la colección madrileña de Traumann³¹.

la Fototeca del IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España), con el nombre de Archivo Moreno. No se localiza en él la fotografía de esta tabla.

²⁸ Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental*, vol. láminas, nº 268.

²⁹ Su venta a José Lázaro está documentada entre 1925 y 1927. Manuela Mena Marqués y Maurer Gudrun, "Las Cuatro Estaciones. Verano y Otoño", *Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), pp. 262-273. Las tablas flamencas fueron estudiadas por Martens y López Redondo. *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, Didier Martens y Amparo López Redondo (eds.), (Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2017), pp. 106-107 y 187-189.

³⁰ (En web: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/tableaux-dessins-sculptures-1300-1900/virgin-and-child-vierge-a-lenfant-3>, consultada: 22 de marzo 2024). La obra figura también, sin expresar la fecha en que se realizó la ficha en la base de datos BALaT (Belgian Art Links and Tools) del Instituto de Patrimonio Belga (IRPA/KIK) (en web: <https://balat.kikirpa.be/photo.php?objnr=40003869>, consultada: 22 de marzo 2024). Dentro del Centro de estudios de primitivos flamencos del mismo instituto de patrimonio belga, referencian la obra como conocida por Friedländer (en web: <https://www.kikirpa.be/nl/friedlaender/200>, consultada: 22 de marzo 2024). También se ha atribuido esta tabla al entorno de Hans Memling, concretamente al Maestro de la Leyenda de Santa Bárbara. Nicole Veronee-Verhaegen, "D'un Jugement Dernier à l'autre", en *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, ed. Alicja Dyczek-Gwizdz, (Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), nota 27; Dirk de Vos, *Hans Memling. Het volledige oeuvre* (Amberes: Mercatorfonds, 1994), p. 400, nota 12.

³¹ Friedrich Winkler, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, (Berlin: Propyläen Verlag, 1924), p. 85; Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei. Roger van der Weyden und der Meister van Flémalle*, (Leiden: A.W. Sijthoffs Uitgeversmij N.V., 1934), pp. 132, 147 (sin fotografía); Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting Roger van der Weyden and the Master of Flémalle*, (Leyden & Brussels: A.W. Sijthoff & Éditions de la Connaissance, 1967), pl. 64, sub 40a, b, con fotografía de la casa barcelonesa Imagen Mas.



Fig. 2. Anónimo flamenco, *Virgen lactans con el Niño y un ángel portando la cruz*. Colección privada. © cortesía de Sotheby's.

La tabla salió a subasta protegida por un marco dorado que emula formas antiguas y dispone de dos esbeltas columnas encapiteladas con cestas vegetales que apoyan en sendas basas de sección poligonal, todo ello coronado por una suerte de cornisa.

Es muy poco lo que hemos podido averiguar de José María Fabián Tomás de Orue Algorta (Lekeitio, 1897), que casó con Mercedes de Icaza y Gangoiti y fue sobrino de Alejandro de Anitua y Azaola (1853-1923), que también coleccionó. Sabemos que poseía otras tablas norteñas, como una *Virgen arrodillada con Niño* del entorno de Memling que se parecía a la que atesora el Museo de Burgos procedente de Hontoria de la Cantera (hoy atribuida al círculo de Diego de la Cruz)³². En 1953 cedió la tabla de Toro³³ para una exposición que tuvo lugar en la ciudad belga de Mons (*Trésors d'art du Hainaut*).

La tabla, por tanto, la adquirió Ricardo Traumann después de 1904 a cualquier intermediario que la habría comprado a las premostratenses de Toro una vez que Gómez-Moreno les advirtió de su valor; al fallecer aquel

³² Dirk de Vos, "De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, (1971), p. 107, n. 84.

³³ La exposición se celebró entre el 17 de mayo y el 13 de julio de 1953. *Trésors d'art du Hainaut*, cat. exp., (1953), p. 148, pl. XXXVIII, n.º cat. 312 y constó de 616 piezas. De los siete coleccionistas particulares que prestaron piezas cuatro tenían su domicilio en Madrid, entre ellos Orue. La lámina publicada tiene el copyright de A.C.L., y no se cita ninguna bibliografía para esta tabla (ni siquiera a Friedländer), al contrario que otras, en que sí se expresa.

(1925) la heredó su hijo Enrique, que se la vendió al vizcaíno Orue en 1946, a cuyos herederos ha pertenecido hasta finales de 2022 en que fue subastada y adquirida por otro coleccionista o inversor sin que ninguno de los aludidos supiera de la procedencia de la pieza, que aquí se desvela. A preguntas nuestras por correo electrónico, la casa de subastas nos informó de que su último comprador es un cliente particular y que la pintura no ha salido de Europa (Fig. 2).

La historia del patrimonio artístico español está llena de episodios infaustos que ejemplifican esas "cuentas de la lechera" a que aludía Gómez-Moreno recordando la fábula de "la lechera y la cántara" atribuida a Esopo, sobre todo en los tiempos en los que bien por ignorancia, bien por desinterés, convertimos nuestra riqueza en una almoneda abierta al insaciable apetito de marchantes, anticuarios y coleccionistas³⁴.

³⁴ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del Patrimonio Artístico Español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"*, (Madrid: Cátedra, 2012), pp. 23-48.

Bibliografía:

Aguiló 2016: María Paz Aguiló Alonso, *Museo Lázaro Galdiano. Catálogo de Muebles*, (Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2016).

Ateneo 1913: *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de señores socios*, (Madrid: Est. Tip. "Sucesores de Rivadeneyra", 1913).

Bermejo 1985: Elisa Bermejo, "Varias obras de Coffermans y una de Van der Stockt, en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 58, 229, (1985), pp. 17-33.

Catálogo Monumental 2020: El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión, coords. Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García, María del Carmen Hidalgo Brinquis y María Domingo Fominaya, (Madrid: Ministerio de Cultura, 2020).

Cuenca 1901: Carlos Luis de Cuenca, "Nuestros grabados-Bellas Artes: La Virgen de la Sopa, tabla pintada por Hans Memling", *La Ilustración Española y Americana*, XLV, XV, (1901), pp. 237-239.

Dirk de Vos 1971: Dirk de Vos, "De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, (1971), pp. 60-161.

Dirk de Vos 1994: Dirk de Vos, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, (Amberes: Mercatorfonds, 1994).

Fototipias 1901: [Redacción], "Fototipias", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, 99, (1901), pp. 13-14.

Friedländer 1934: Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei. Roger van der Weyden und der Meister van Flémalle*, (Leiden: A.W. Sijthoffs Uitgeversmij N.V., 1934).

Friedländer 1967: Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting Roger van der Weyden and the Master of Flémalle*, (Leyden & Brussels: A.W. Sijthoff & Éditions de la Connaisance, 1967).

Gómez Ramos 2013: Rafael Gómez Ramos, "'La Virgen y el Niño de la sopa de leche', según Gerard David", *Laboratorio de arte*, 1, 25, (2013), pp. 97-115.

Gómez y Ortiz 2015: Gema Gómez Rubio, y Antonia María Ortiz Ballesteros, "Nuevos castillos en el aire (AT1430): Lecturas y reescrituras del cuento de la lechera y algunas versiones del siglo XX", *DIGILEC. Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, 2, (2015), pp. 1-20.

Gómez-Moreno Martínez 1903-1905: Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora* (Manuscrito, 2 vols. de texto más 1 vol. de imágenes, 1903-1905). (En web: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/)

Gómez-Moreno Martínez 1927: Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927), 2 vols.

Gómez-Moreno y Sánchez Cantón 1927: [Manuel] G[ómez]-M[oreno] y [Francisco Javier] S[ánchez] C[Antón], "Sobre Fernando Gallego", *Archivo español de arte y arqueología*, 3, 9, (1927), pp. 349-357.

Gómez Moreno, M.^a E. 1995: María Elena Gómez Moreno, *Manuel Gómez-Moreno Martínez*, (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1995).

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*, 6, (2019), pp. 98-110.

Lavalleye 1953: Jacques Lavalleye (dir.), *Les primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles*, (Paris: Sikkell Anvers, 1. Collections d'Espagne, 1953).

Leeflang 2015: Huigen Leeflang, "Master IAM of Zwolle (Johan van de Mijnnesten?, active in Zwolle 1462-1504). *The Virgin with the Christ Child Holding a Cross*", *The Rijksmuseum Bulletin*, 63, (2015), pp. 176-177.

López-Yarto 2010: Amelia López-Yarto Elizalde, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, (Madrid: CSIC, 2010).

Lorenzo y Pérez 2017: Josemi Lorenzo Arribas y Sergio Pérez Martín, *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez-Bolívar*, (Zamora: Semuret, 2017).

Lorenzo y Pérez 2020: Josemi Lorenzo Arribas y Sergio Pérez Martín, "San Román de Hornija 1908: primeros intentos de venta de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas", *BSAA arte*, 86, (2020), pp. 393-411.

Lorenzo y Pérez 2024: Josemi Lorenzo Arribas y Sergio Pérez Martín (eds.), *Manuel Gómez-Moreno. Cartas para un Catálogo Monumental. Epistolario de Castilla y León (1900-1909)*, (Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Junta de Castilla y León, 2024), 2 vols.

Martens y López 2017: Didier Martens y Amparo López Redondo (eds.), *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, (Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2017).

Martín y Regueras 2003: José Luis Martín Benito y Fernando Regueras Grande, "El Bote de Zamora: historia y patrimonio", *De Arte*, 2, (2003), pp. 203-223.

Martínez Ruiz 2008: María José Martínez Ruiz, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2008).

Martínez Ruiz 2018: María José Martínez Ruiz, "En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX", *Studia Zamorensia*, XVII, (2018), pp. 115-136.

Mayer 1910: August L. Mayer, "Die Sammlung D. José Lazaro Galdeano (*sic*) in Madrid", *Der Cicerone*, IV, (1910), pp. 356-359.

Mayer 1912: August L. Mayer, "Madrider privat-sammlungen. II. Die gemälde der sammlung R. Traumann", *Der Cicerone*, IV, (1912), pp. 93-100.

Mena y Gudrum 2014: Manuela Mena Marqués y Maurer Gudrun, "Las Cuatro Estaciones. Verano y Otoño", *Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014).

Merino y Martínez Ruiz 2012: José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del Patrimonio Artístico Español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"*, (Madrid: Cátedra, 2012).

Miguel Ojeda 1948: Gonzalo Miguel Ojeda, "Una historia de la pintura española por Chandler Rathfon Post. La escuela hispano-flamenca en Burgos (Conclusión)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 27, 105, (1948), pp. 273-275.

Ortiz de Urbina 2013: Paloma Ortiz de Urbina Sobrino, "La Asociación Wagneriana de Madrid. Su legado. 1911-2013", *Hojas Wagnerianas*, 17, (2013), pp. 43-61.

Périer D'Ieteren 2018: Catheline Périer D'Ieteren, "Virgin and Child with the Milk Soup after Gerard David: Series of Paintings on the Same Theme after Known Models" en ed. M. Bellavitis, *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission and Changing Contexts*, (Leiden: Brill, 2018), pp. 261-286.

Rebollo Gutiérrez 2007: Carmen Rebollo Gutiérrez, "Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estado de la cuestión", *De arte. Revista de historia del arte*, 6, (2007), pp. 107-130.

Sección oficial 1903: [Redacción], "Sección oficial-Mes de febrero", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XII, 132, (1903), p. 48 y XII, 133, (1903), p. 64.

Sentenach 1903: Narciso Sentenach, "Esculturas alabastrinas del siglo XIV", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XI, 129, (1903), pp. 11-15.

Sociedad 1901: [Redacción], "La Sociedad de Excursiones en acción. Visita a la Colección del Sr. Traumann", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, 96, (1901), pp. 47-48 [este artículo, por errata, se atribuyó a José del Portillo y del Portillo, y se dio cuenta de ella en el número siguiente del *BSEE*, IX, 97, p. 72].

Sociedad 1905: *Sociedad filarmónica madrileña. Lista cronológica y alfabética de señores socios en 1º de enero de 1905* ([Madrid], 1905).

Trésors 1953: *Trésors d'art du Hainaut, cat. exp.*, (Mons, 1953).

Veronee-Verhaegen 1981: Nicole Veronee-Verhaegen, "D'un Jugement Dernier à l'autre" en *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario*

dicata, ed. Alicja Dyczek-Gwizdz, (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), pp. 171-178.

Winkler 1924: Friedrich Winkler, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, (Berlin: Propyläen Verlag, 1924).

Recibido: 25/03/2024

Aceptado: 29/04/2024

Reinas, virreinas y aristócratas en las monarquías ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna, Ezequiel Borgognoni (ed.), (Madrid: Editorial Dykinson, 2022), 298 páginas, (ISBN 978-84-1122-488-8).

Desde finales del siglo XX, la historia de las mujeres y la historia de género han experimentado un amplio desarrollo a nivel global, lo que ha permitido la creación de grupos, proyectos y programas de investigación, la proliferación de producciones científicas (congresos, jornadas, seminarios, publicaciones), su inclusión en centros de investigación y planes de estudio universitarios e incluso, la creación de másteres y programas de doctorado especializados en estas áreas de conocimiento. Hoy en día, las nuevas metodologías y la interdisciplinariedad han permitido que estas se beneficien desde múltiples ramas de estudio, avanzando así en el conocimiento desde una gran diversidad de enfoques, principalmente desde las humanidades y ciencias sociales, todos ellos necesarios y complementarios entre sí.

En este sentido, en relación con los estudios sobre las mujeres que participaron en el sistema cortesano durante la Edad Moderna, recientemente la editorial Dykinson ha publicado *Reinas, virreinas y aristócratas en las Monarquías Ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna*, editado por Ezequiel Borgognoni. Se trata de una obra colaborativa con la que conocer, con mayor profundidad, el papel que ciertos grupos de mujeres (reinas, virreinas y aristócratas) tuvieron en las cortes de las monarquías ibéricas entre los siglos XVI y XVIII. El ejemplar presenta, en once capítulos, el trabajo de investigación de diversos autores acerca del proceder de una serie de mujeres relevantes que aprovecharon las herramientas y mecanismos de actuación con los que contaban para, adaptándose al funcionamiento del sistema cortesano y a las circunstancias propias de su tiempo, su sexo y su rol, intervenir en diversos procesos políticos, diplomáticos y culturales gracias a su cercanía a determinados núcleos de poder.

El volumen estructura los capítulos por orden cronológico. Todos ellos están escritos con rigor científico, son textos doctos de fácil comprensión, lo que favorece la transmisión de conocimiento a todas aquellas personas interesadas en la materia, independientemente de su nivel de erudición sobre la misma. Esto hace que se trate de una obra accesible a todo tipo de público. En lo relativo a las notas, se aprecia que los autores conocen de manera pormenorizada los trabajos y la bibliografía relativa a sus estudios, de la cual utilizan obras actualizadas y de gran

valor científico. Con ello, se permite al lector acceder a nuevos recursos en el caso de querer profundizar acerca de algún aspecto que le haya llamado la atención. Las aportaciones bibliográficas se amplían con referencias y observaciones complementarias detalladas, así como de una nutrida revisión documental, que deja entrever el trabajo realizado por los autores en diversos archivos y centros de documentación.

Entrando en el contenido del volumen, por un lado, tenemos el papel de las reinas ibéricas, trabajadas en cuatro de estos capítulos. El propio Ezequiel Borgognoni y José Antonio López Anguita se encargan de estudiar a las reinas María Luisa de Orleans (1662-1689) y María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714), consortes de Carlos II y Felipe V, respectivamente, en los capítulos ocho y nueve. Ambos autores nos ofrecen una lectura actualizada sobre el papel que estas dos mujeres tuvieron como consortes, además de mostrar como parte de su actividad política estuvo marcada por las relaciones de la monarquía con la Francia de Luis XIV. Todo ello sin olvidarse de detallar la influencia que ambas consiguieron tener sobre sus cónyuges y, en consecuencia, su participación activa en los mecanismos del sistema para conseguir consolidar su posición en la Corte. En la misma línea, en los capítulos uno y seis, Ana Isabel Buescu y Paulo Drumond Braga nos presentan sus estudios acerca de Catalina de Austria (1507-1578) y Mariana Victoria de Borbón (1718-1781), dos infantas españolas que acabaron siendo reinas consortes de Portugal. Ambos trabajos reflejan notablemente, a través del estudio de su interés e implicación en las políticas matrimoniales de sus hijos, la influencia que tuvieron los afectos, la familia de origen y la maternidad en estas dos monarcas. Dos casos ciertamente distantes en el tiempo y con finales distintos, pero provechosos de conocer, además teniendo la oportunidad de hacerlo en una misma obra. También en relación a las reinas, Henar Pizarro Llorente y María Paula Marçal Lourenço nos ofrecen, en los capítulos quinto y séptimo, unos riquísimos estudios sobre el discurso que se creó a la muerte de las reinas Isabel de Borbón (1602-1644) y Luisa de Gusmão (1613-1666). El trabajo de análisis de ambas nos permite conocer mejor la visión que se tenía sobre las soberanas y, en consecuencia, la configuración de su imagen política, espiritual y personal a través de los valores y virtudes que se les atribuían según los textos, y de los cuales eran modelo. Estos estudios son necesarios, y de notable interés, para comprender el funcionamiento y la percepción que se tenía de los roles de las mujeres que formaban parte de la monarquía. Gracias a ello, podemos entender mejor las dinámicas de los mismos, además de su difusión como modelo de mujer y la recepción de los discursos creados en torno a ellas, decisivos en la representación de estas mujeres.

En lo relativo a los virreinos americanos, son Alberto Baena Zapatero y Nora Siegrist quienes, en los capítulos tres y once, con unos textos plagados de fuentes, como en el caso de Baena, y unas breves e interesantísimas biografías, como nos presenta Siegrist, nos ofrecen dos estudios muy completos relativos a la imagen e identidad de las virreinas de los territorios de ultramar. Los textos permiten al lector conocer mejor la configuración de la imagen, y la concepción que se tenía de la mujer del virrey, "alter ego" del monarca en los territorios, en este caso, americanos.

Por último, pero no menos importante, los trabajos de Rubén González Cuerva y Pavel Marek, que podemos encontrar en el segundo y cuarto capítulo, respectivamente, nos presentan a un conjunto de mujeres, esposas de los embajadores españoles, que participan, activamente, en el entramado cortesano y político creado por la emperatriz María de Austria (1565-1581) en la corte de Viena. Ambos textos se complementan a la perfección, y su lectura ofrece una visión muy completa para entender las dinámicas de funcionamiento de estas agentes. Gracias a los estudios de caso que presenta González Cuerva (Helena van Brederode, Ana María de Cárdenas y Francisca de Aragón) y al trabajo de análisis que realiza Marek con las mujeres de la familia Pernstein, podemos comprender el rol que estas mujeres, gracias a su posición, tuvieron en relación con los intereses de la casa de Austria.

Para finalizar, me gustaría resaltar el trabajo de Natalia González Heras sobre la duquesa de Castropignano (1712-1779), camarera mayor de la reina María Amalia de Sajonia. La introducción en la obra de un capítulo destinado al estudio de las camareras mayores aporta, en mi opinión, un valor añadido pues incluye, de manera acertada y original, la puesta en valor de una figura de gran interés para el estudio de las casas de las reinas que, en ciertas ocasiones ha sido estudiada de manera superficial y poco detallada. El texto anima a la posibilidad de realizar futuros trabajos sobre estas interesantísimas mujeres.

Reinas, virreinas y aristócratas en las Monarquías Ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna se presenta como una obra de reflexión acerca de la participación de las mujeres de un colectivo en concreto, en este caso en la de aquellas que forman parte del sistema cortesano en las monarquías ibéricas. Ofrece análisis detallados y accesibles que aportan una amplia visión sobre cuestiones que, hasta hace unas décadas, habían sido trabajadas de manera superficial por la historiografía. En este sentido, se ha convertido en una publicación de interés y consulta para todas aquellas personas interesadas en la historia de las mujeres y la historia de género en la Edad Moderna, en el sistema cortesano o en las monarquías ibéricas.

Amanda Carrero Lindo
Universidad Complutense
Marzo, 2024

Adam Jasienski, *Praying to Portraits. Audience, Identity, and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World*, (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2023), 223 páginas, (ISBN 978-0-271-09344-4).

¿**Q**ué se puede considerar un “retrato a lo divino”? ¿Qué funciones cumplió y cuál fue su desarrollo? Estas cuestiones han preocupado a la historiografía del siglo pasado y de inicios del actual. Autores como Orozco Díaz, Bonaventura Basssegoda, Doris Bieñko, Peter Cherry o Cecile Vincent-Cassey, entre otros, han ido desgranando, mediante estudios de caso, qué valor y significado tuvieron tales obras como género artístico. Partiendo de estas primeras aportaciones, y las cuestiones que dejaron abiertas quienes le precedieron, el libro que aquí se reseña constituye una aportación fundamental no sólo a este tema, sino también al estudio de la pintura del Siglo de Oro hispánico en un sentido más amplio.

Con una edición muy cuidada, el volumen *Praying to Portraits* se estructura en una introducción, seguida de cuatro capítulos principales y una conclusión. No se trata de diversos epígrafes inconexos, donde se plantean preguntas de investigación independientes, sino que tiene la virtud de que distintos casos de estudio, que surgen en cada uno de estos epígrafes, reaparecen constantemente en la redacción del volumen, completando el análisis de modo comparativo a las nuevas obras que va citando. Así sucede, por ejemplo, con el *Retrato de una mujer como santa Bárbara*, atribuida a Mosén Domingo Saura, los retratos de Palafox o las imágenes de los monarcas creadas por Velázquez. Esta es una de sus grandes virtudes, pues sabe qué debe y puede extraer de cada representación en relación a las preguntas concretas de cada capítulo, y, sobre todo, cuándo debe retornar a ellas para reforzar los principales argumentos del libro. Nos invita, de este modo, a no leer como compartimentos estancos cada capítulo, pues solo tendremos de ese modo una visión parcial de los objetos de estudio, sino que el autor nos mantiene alerta e incita a ir adelante y a atrás en sus páginas, con el fin de ir reconstruyendo su posicionamiento metodológico y los distintos niveles de significación de las obras de arte que trabaja. No es, por tanto, un volumen que deba ser leído de corrido, sino de modo sosegado, detenido, retomando los hilos argumentales que vehiculan los contenidos, y revisitando los pasajes donde expresa sus aportaciones.

La otra gran virtud es la de realizar una verdadera historia global (de la pintura) de la Monarquía Hispánica desde finales del siglo XVI hasta inicios del siglo XVIII en relación con la retratística sacra y regia. Y hablo de verdadera, porque no se trata de casos de estudio elegidos al azar y situados según su conveniencia para justificar sus argumentos, sino de una mimada selección de ejemplos contextualizados desde el punto de vista histórico y artístico, que atiende a las

particularidades cronológicas y geográficas de cada uno de ellos, en un planteamiento totalmente ajeno al colonial y que permite reconstruir las diversas lecturas de una misma pieza dependiendo de sus espectadores, pues como él mismo afirma, el retrato es a pesar de su codificación, un tipo mutable de imagen (pág. 3). Viajamos desde Madrid a Nápoles, de ahí a Valencia, Sevilla o Tehuantepec, llevados por un hilo narrativo, temático y conceptual bien trabado. Para ello atiende, en primer lugar, a las intenciones de los artistas y clientes, en relación a los usos de las pinturas de época moderna. Resulta difícil encontrar algún pasaje de la tratadística de finales del siglo XVI (y toda la bibliografía que la trabajó más tarde) en relación al asunto que le compete que no haya sido citada. Desde los grandes nombres como Paleotti y Pacheco, a los relativamente menos conocidos como Prades o Palmireno. Estas citas, además, las va dosificando para no abrumar al lector.

El ejercicio de producción se contrapone al de percepción, para lo que utiliza diversas crónicas y procesos inquisitoriales que permiten desentrañar las diversas casuísticas de una sociedad multiétnica (pág. 19), donde, en sus palabras, lo "local" que no lo "popular", es un elemento fundamental para entender la evolución del género artístico. En su estudio desgrana también el modo en que los retratados y su entorno se reconocen -siempre que sea posible-, y qué sucede con otros que tienen conocimiento de su figura, pero que no tuvieron un acceso directo a su persona. Esto no sólo lo trabaja con las *vera effigie* de santos como san Ignacio y santa Teresa, o los retratos a lo divino de miembros de la corte, sino también con otras personalidades de menos empaque, pero que fueron fundamentales en la política evangelizadora en los virreinos. En este sentido, uno de los puntos fundamentales del libro, que aparece en distintos capítulos, es que el retrato es algo "local" mientras que la imagen religiosa es más "global", de ahí el valor de que estas imágenes se creen o que, en otros casos, se reelaboren mediante la inclusión de nimbos u otros recursos para divinizarlos. En este sentido es muy interesante su análisis de diversos casos en los que restauraciones recientes han sacado a la luz el estado original del lienzo. Con ello ha podido trazar cómo estas modificaciones "pervirtieron" su percepción, distinta a la que supuestamente tuvo en origen, lo que también ayuda a reflexionar sobre la visión anacrónica que muchas veces se ha dado en la historiografía moderna (pág. 51).

Dentro de este contexto, también juega con el concepto de "realismo" o "naturalismo", ambos ligados casi intrínsecamente al género del retrato. Expone cómo, en algunos casos, se produce una idealización, mientras que en otros se dio una disociación entre el texto escrito y las imágenes conservadas, incluso sucediendo una justificación teológica de las imperfecciones físicas de los retratados.

El último capítulo lo dedica a la especificidad del retrato cortesano hispánico, que se distingue de la parafernalia de otras cortes europeas por eliminar la mayor parte de los signos del poder y de ceremonial, pero que, a pesar de ello "*looked like other portraits but functioned akin to religious artworks*", dándose un proceso de conceptualización que expone desde el punto de vista técnico, de la tratadística y de la tradición pictórica ibérica (pág. 125). Es así como insiste en la porosidad del

concepto de "retrato" y defiende la necesidad de un estudio individualizado de cada uno de los casos. En este sentido, el concepto de "display", de cómo se ritualiza y expone es fundamental, de ahí que lo compare con otros eventos donde los espectadores solían ver la imagen del monarca, como las entradas reales o festividades de conmemoración de batallas, donde las imágenes del rey eran utilizadas como vanagloria de la monarquía en su conjunto.

Muy agudamente, subtitula las conclusiones como "*Life Histories of Sacred Portraits and the History of Sacred Portraiture*", como dos aspectos similares, pero no idénticos, que fueron trabajados en el volumen para mostrar sus particularidades. Parte recordando que el concepto de "retrato" era mucho más abierto que la visión constreñida que a día de hoy tenemos (pág. 152) para recapitular sus principales ideas, tal vez, una de las más interesantes, y a mi entender más útiles para la historia del arte, la que indica que "*the sacred portrait is not only a type of portraiture but also a 'potential state of every portrait'*" (pág. 153), concepto que sirve para ampliar esta visión reduccionista que se estaba dando en ciertos círculos historiográficos, y abrir nuevas vías para el análisis del contextos en el que se crearon y cómo se percibieron entonces (y todavía ahora) tales producciones artísticas.

En resumen, a mi parecer, es un libro que parte de unos planteamientos metodológicos muy claros, de unas preguntas de investigación concretas, para las que busca una respuesta abierta que se adecúe al contexto global de la monarquía hispánica durante finales del siglo XVI y XVII. El aparato visual y crítico es apabullante, sirviéndose de él para convencer al lector de sus aportaciones y abriendo el debate a otros géneros que todavía adolecen de una magnífica aproximación como la que nos ha regalado el autor del volumen.

Borja Franco Llopis¹

Universidad Nacional de Educación a Distancia
(UNED)

Febrero, 2024

¹  <http://orcid.org/0000-0003-4586-2387>

Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales, Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López (eds.), (Jaén: Universidad de Jaén, 2022), 374 páginas, (ISBN 978-84-9159-471-0).



El presente volumen, publicado por la Editorial de la Universidad de Jaén (UJA), tiene como origen un *Workshop* celebrado en 2020 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), bajo el título *Fiesta, arte efímero y Humanidades Digitales: visualización y digitalización como instrumento de rescate. Reflexiones, problemáticas y estudios de caso*, dirigido por Victoria Soto Caba, de la UNED, y Mercedes Simal López, de la universidad de Jaén, editoras de esta monografía, que tiene como objetivo dar a conocer la función de las nuevas tecnologías en la recreación de las construcciones efímeras que se levantaron con motivo de las fiestas celebradas, sobre todo, durante el Antiguo Régimen. Ambas ponen de manifiesto cómo las humanidades digitales se han convertido en responsables de la recuperación de esas manifestaciones efímeras y los valores que les eran inherentes en su concepción original.

La monografía se divide en cuatro bloques, que comienzan con el denominado "Nuevos planteamientos de investigación", con el trabajo de Carmen González-Román, profesora de la universidad de Málaga (UMA), titulado "Hacia un archivo multisensorial: la puesta en escena digital de lo efímero", donde se recoge la idea de crear un archivo digital para analizar las escenografías y su desarrollo, teniendo en cuenta los libros de fiestas como principal fuente de información de una realidad multisensorial y performativa. Por su parte, Leticia Crespillo Marí, de la universidad de Málaga (UMA), en "La realidad virtual como herramienta de registro y digitalización", incide en el valor de la misma como medio complementario de puesta en valor y creación de conocimiento en torno a la obra de arte y el patrimonio, aportando la creatividad del espectador nuevos significados a la obra.

En el segundo bloque, "Propuestas metodológicas y virtualización de artefactos efímeros", Cristóbal Martín Tovar y Sergio Román Aliste de la universidad rey Juan Carlos (URJC), presentan "La entrada en Madrid de la reina Margarita de Austria: pautas para la reconstrucción digital del arco de la carrera de San Jerónimo", reconstruyendo uno de los arcos erigidos para la entrada en Madrid de la reina en 1599. Los diseños no se conservan, pero usando una metodología basada en lo descriptivo y en la comparación con otros grabados y relatos, se consigue recrear el arco mencionado. Por otro lado, el trabajo de los profesores de la universidad de Jaén (UJA), Felipe Serrano Estrella y Mercedes Simal López, junto al especialista en virtualización del patrimonio, Francisco Javier Luengo Gutiérrez, recoge "La reconstrucción de los altares levantados en Jaén durante las fiestas de la consagración de la catedral en 1660: el altar de San Ildefonso", con una propuesta virtual de dicho altar, que conocemos gracias a la relación de las fiestas

escrita por Núñez de Sotomayor, atendiendo a los materiales utilizados y las obras de arte que se dispusieron en el altar.

El trabajo de Susana Varela Flor, de la universidade Nova de Lisboa y el experto en virtualización del patrimonio Alexandre González Rivas, titulado "Os arcos das festas de casamento dos infantes da Casa de Bragança (1662-1687): uma reflexão conjunta a partir do arco dos ingleses", propone la reconstrucción virtual del arco levantado con motivo del matrimonio de Pedro II con la princesa María Sofía Isabel del Palatinado-Neoburgo en 1687, modelado y texturizado de acuerdo a los detalles aportados por las fuentes. El estudio de Pedro Flor, de la universidade Aberta de Lisboa (UAb), Juan S. Sanabria, de la universidad de Lisboa, y Victoria Soto Caba y María Castilla Albisu, de la UNED, reflexiona acerca de la falta de correspondencia con la realidad de los artefactos efímeros recogidos en grabados o crónicas, muchas veces exagerados en sus características. Esta idea la aplican al estudio de los arcos levantados para la visita de Felipe III a Lisboa en 1619. Por último, Isabel Solís Alcudia, de la UNED, en "Correspondencias cromáticas y del lenguaje arquitectónico para una digitalización", analiza las decoraciones efímeras de la proclamación de Carlos IV y María Luisa de Parma en Madrid de 1789, reconstruyendo tres fachadas efímeras: la de la cartuja de El Pualar, la de la academia de las Tres Nobles Artes y la del palacio del duque de Alba, con estudios sobre el cromatismo de la época, que permitía imitar determinados materiales constructivos.

El tercer bloque, "Espacios cortesanos y espacios urbanos", incluye el ensayo de María Alexandra Trindade Gago da Câmara, de la UAb, y el experto en virtualización del patrimonio Gustavo Val-Flores, historiador del arte titulado "Évora 3D: Da descrição histórica à simulação virtual: o salão de Madeira das festividades do casamento do infante D. Alfonso, com a infanta D. Leonor de Castela em Évora em 1490", que plantea la reconstrucción del banquete con motivo del casamiento entre el infante y Leonor de Castilla, en 1490, basado en las crónicas y en la documentación conservada. Asimismo, el trabajo, "Una propuesta de reconstrucción digital del Jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665): los parterres y fuentes de las Folías o las Locuras", a cargo de Magdalena Merlos Romero, directora del archivo municipal de Aranjuez, y Sergio Román Aliste, de la URJC, reconstruye una zona del antiguo Jardín de la Isla de Aranjuez, interpretando estampas y descripciones, que aporta datos para la reconstrucción y el modelado de texturas, colores y otros elementos.

El ensayo "Análisis y perspectiva virtual de la entrada de Isabel II en Málaga (1862)", de Luis Álvaro Leal Doña, de la UMA, utiliza las crónicas del viaje realizado por la reina a esta ciudad en 1862, junto a otros elementos como las fotografías de Charles Clifford, para recrear en 3D los arcos que se levantaron, teniendo en cuenta aspectos sonoros y animados de la actividad que se desarrollaba en torno a ellos. Por otro lado, Antonio Sama García, de la universidad Complutense de Madrid, en "Una fantasía de Las mil y una noches: metamorfosis de Comillas durante las Jornadas Regias (1881 y 1882)", trata la visita del rey Alfonso XII a esta localidad cántabra y cómo diversos artistas levantaron creaciones efímeras, como los kioscos ideados por Antoni Gaudí para un parque privado, los jardines de

Ocejo, que desaparecieron y que interesan al autor del texto por sus propiedades sonoras. Por último, este bloque finaliza con el trabajo titulado "De las entrañas a la piel de la arquitectura: aplicaciones y problemas en las restituciones 3D de edificios desaparecidos en época contemporánea", de Santiago Rodríguez-Caramés y Jesús Ángel Sánchez García, de la universidad de Santiago de Compostela, en el que se expone la vulnerabilidad de construcciones efímeras tales como kioscos y pabellones cinematográficos, como el llamado Pabellón Lino de A Coruña, hablando de restitución virtual como medida con la que devolver a la sociedad estas realidades desaparecidas.

El cuarto bloque, "Recreaciones y restituciones retablisticas", reúne una serie de realidades que, si bien no tienen el mismo carácter efímero que otras vistas antes, sí han sufrido consecuencias similares. Tal es el caso de los retablos, que analizan Palma Martínez-Burgos, de la universidad de Castilla-La Mancha, junto al arquitecto Ignacio Álvarez Texidor, en el trabajo "De vuelta al retablo: una propuesta para los lienzos de Rómulo Cincinato de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en el que describen el proceso de recreación virtual del retablo que existió en el colegio de los jesuitas de Cuenca. Al no existir documentación sobre el mismo, se basan en otros aspectos, como las características de otros retablos de la época y los valores del lenguaje clasicista. Para finalizar este bloque, Antonio Perla de Parras, de la UNED, estudia "El proceso de restitución virtual previo para la recuperación de los retablos relicarios de Vicente y Bartolomé Carducho procedentes del convento de San Diego de Valladolid", en los que se atiende a esta realidad artística, con el objetivo de reconstruirlos para ser expuestos, mediante un trabajo de levantamiento fotogramétrico y ensamblaje virtual previo.

El epílogo final, de la profesora de la UMA Nuria Rodríguez Ortega, expone la necesidad de continuar desarrollando estos trabajos, que nos aportan resultados inéditos, gracias a las capacidades propias de las nuevas tecnologías digitales. Se analiza la dicotomía entre el carácter cambiante y vulnerable de estas realidades efímeras y la necesidad de registrarlas en una suerte de archivo, un concepto que nos resulta algo estático y cerrado, a la vez que anima a los autores a reformular sus trabajos y objetivos, teniendo en cuenta el carácter reflexivo de la virtualización, punto fundamental para que estas manifestaciones efímeras ocupen un lugar destacado dentro de las Humanidades Digitales.

Angel Marchal Jiménez¹

Universidad de Jaén

Febrero, 2024

¹  <http://orcid.org/0000-0002-8582-306X>

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte