



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

n.º 16 - Año 2024

Número 16, diciembre 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:

Simón de Vos y la serie de la *Vida del patriarca Jacob* en Lima 5
Por Tania Pérez Díaz y Anthony Holguín Valdez

Drawing for Painting, Architecture and Sculpture: Altarpiece Designs by Francisco Rizi 29
Por Eduardo Lamas

El conde de Garcinarro, cliente de Paolo De Matteis. A propósito del *Retrato de Francisco Ventura de Parada* y de las obras del pintor que Ponz citó en Huete (Cuenca) 65
Por Ismael Gutiérrez Pastor

Varia:

Un retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal, posible obra de Félix da Costa Meesen, en el Museo del Prado 91
Por Eduardo Puerto Mendoza

Acerca de "la colgadura y dosel rico" y otras noticias del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid 107
Por Mario Mateos Martín

Reseñas:

Ana Diéguez Rodríguez: Dagmar H. Eichberger (ed.), *A Spectacle for a Spanish Princess. The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)*, (Turnhout-Madrid: Brepols-CEEH, 2023) 131

Diana Campó Schelotto: Grantley McDonald (ed.), *Margaret of Austria's basse danse manuscript: Royal Library of Belgium, ms. 9085. 2022, Facsimile & Study*, Leuven Library of Music in Facsimile 6, (Leuven- Antwerpen: Alamire Foundation-Davidsfonds, 2022) 134

Francisco Manuel Valiñas López: Ana Diéguez-Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en Osuna (Sevilla). Arte, devoción y significado para los condes de Ureña*, (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, 2023) 138

Gloria Martínez Leiva: Félix Labrador Arroyo y Magdalena Merlos Romeros (dirs.), *Pragmatismo e ilusión: El agua y la gestión del espacio y territorio en Aranjuez y otros Sitios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, (Madrid: Sílex Universidad, 2023) 141

Francisco Ollero Lobato: Sergio Román Aliste, Cristóbal Marín Tovar y Victoria Soto Caba (eds.), *Jardinería histórica y metáfora virtual, digitalizando vistas, estampas y planos (siglos XVI-XVIII)*, (Madrid: Dykinson, 2023) 144

In Memoriam:

Ignacio Atienza Hernández (1956-2024) por Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño 149

Simón de Vos y la serie de la *Vida del patriarca Jacob* en Lima*

Simon de Vos and the Series of the *Life of Patriarch Jacob* in Lima

Tania Pérez Díaz¹

Anthony Holguín Valdez²

Universidad Nacional Mayor de San Marcos³

Resumen: Erigido en los albores del Virreinato del Perú, el monasterio de la Inmaculada Concepción en Lima llegó a reunir en su interior exclusivos grupos pictóricos y escultóricos procedentes, en gran parte, de Sevilla y Flandes. Entre los que han llamado nuestra atención está un conjunto en particular, el de la serie de doce pinturas que comprenden la *Vida del patriarca Jacob*. Presentamos aquí los antecedentes historiográficos de esta serie, así como un estudio visual de las escenas narradas y, por último, damos a conocer el impacto que tuvieron estas pinturas en la producción artística local a partir del caso de un conjunto homólogo comisionado por la congregación de Nuestra Señora de la O.

Palabras clave: Pintura flamenca; siglo XVII; Simón de Vos; Pieter van Lint; comercio artístico; monasterio de la Inmaculada Concepción de Lima; Lima virreinal, Perú.

Abstract: The Monastery of the Immaculate Conception in Lima was established at the beginning of the Viceroyalty of Peru. Inside it is preserved a luxurious collection of paintings and sculptures from Seville and Flanders. One of groups has particularly

* Tras la publicación de la revista en diciembre de 2024, los autores del artículo solicitaron retirar las imágenes ilustrativas de los cobres del texto al no dar la comunidad de madres del monasterio de la Concepción de Ñaña el permiso para su reproducción. En enero de 2025 se efectuó la retirada de dichas imágenes de este texto.

¹ <http://orcid.org/0009-0004-7018-4455>

² <http://orcid.org/0000-0003-0661-3070>

³ Agradecemos a las madres del monasterio de la Concepción de Ñaña y a los padres jesuitas de la iglesia san Pedro de Lima, por hacer posible la revisión de su patrimonio artístico. Así mismo al profesor Ricardo Estabridis, quien en su gesto vehemente nos dio a conocer la serie de Jacob y al historiador José Luis Gonzales por orientarnos en la etapa final de la investigación. Finalmente agradecemos los valiosos comentarios de los revisores anónimos por las sugerencias aportadas al manuscrito.

caught our attention, the series of twelve paintings about the *Life of patriarch Jacob*. This paper presents the historiographical background of this series, together with a visual study of the scenes narrated. Finally, the impact that these paintings had on local artistic production, based on the case of a homologous group commissioned by the Congregation of Our Lady of the O.

Keywords: Flemish painting; 17th century; Simon de Vos; Peter Van Lint; Art market, Monastery of the Immaculate Conception of Lima; Viceroyal Lima; Perú.

1. ¿Simón de Vos en Lima? Alcances historiográficos

El Real Monasterio de la Pura y Limpia Concepción de Lima tiene larga historia. Fundado el 15 de septiembre de 1573 por doña Inés Muñoz de Ribera y construida su iglesia en las décadas siguientes, el conjunto arquitectónico ha atravesado una serie de restauraciones y modificaciones a lo largo de su historia, desde los sismos del siglo XVII que afectaron a su estructura, hasta los recortes de 1847 y 1947 que menguaron su concepción espacial y que suscitaron el traslado de las madres concepcionistas a Ñaña, en 1984.

Este templo, albergó en su tiempo numerosas obras suntuarias de reconocidos artistas, entre ellos los retablos y esculturas comisionados a Juan Martínez Montañés, una serie pictórica de arcángeles asociadas al círculo tardío de Francisco de Zurbarán⁴, los retratos de los patronos del monasterio pintados por Mateo Pérez de Alesio⁵ y, tal como dio a conocer Vargas Ugarte en 1942, una serie de 24 lienzos de "origen flamenco".

Cabe mencionar que tan solo unos años antes, el 9 de marzo de 1939, se creó el Consejo Nacional de conservación y restauración de monumentos históricos y artísticos, con el cual el gobierno peruano buscó promover la protección de los recintos patrimoniales de la época colonial⁶. Justamente, uno de los miembros importantes del consejo fue el historiador y sacerdote jesuita Rubén Vargas Ugarte, quien muy probablemente, tras el terremoto que azotó a Lima en 1940, se interesó por inspeccionar la situación del monasterio de la Concepción.

La riqueza artística que comprobó en el interior de este sacro recinto llevó al historiador a publicar, en 1942, una monografía sobre la historia de este monasterio⁷, donde además dio a conocer el conjunto de 24 lienzos flamencos

⁴ Luis Wuffarden, "Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670", en *Pintura en Hispanoamérica*, ed. Luisa Alcalá y Jonathan Brown, (Madrid: Ediciones El Viso, 2014), p. 285.

⁵ Luis Wuffarden, "Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción. Histórica", *Histórica*, 28, 1, (2004), pp. 179-192.

⁶ Milagros Valenzuela, "Políticas culturales y Estado-Nación: Las declaraciones del Patrimonio Histórico Inmueble en el Perú entre 1821 y 2014", *Devenir, Revista de estudios sobre patrimonio edificado*, 3, 2, (2015), p. 11.

⁷ Rubén Vargas Ugarte, *El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes* (Lima: Editorial Lumen, 1942), s/p.

ubicados al interior de la iglesia, en el coro bajo, seis sobre la cancela y nueve a cada lado del templo, en el muro de la Epístola y en el del Evangelio.

El especialista, convencido de la importancia del conjunto pictórico, hizo una observación al pintor Adolfo Winternitz⁸ para mostrarle los lienzos, porque en su opinión estos valían la pena de ser restaurados. Según contaría años más tarde el pintor austriaco en sus memorias, en un primer momento le pareció que las obras en cuestión "ya eran insalvables"⁹.

El grave estado de conservación de las pinturas se debía a las alteraciones que estas sufrieron en diferentes momentos. En 1784, fueron restauradas por el pintor Francisco Alcocer, quien se encargó del "retoque"¹⁰, es decir, un repinte de los 24 lienzos. Posteriormente, en 1940, a consecuencia del terremoto en la ciudad, las pinturas se descolgaron y tras permanecer un tiempo entre los escombros, fueron alteradas por una mala intervención de conservación¹¹. A estos dos eventos, Vargas Ugarte añadió que, en algún momento, las pinturas habrían sido recortadas y reajustadas a nuevos marcos¹².

Pese a estos antecedentes, Winternitz llevó a su taller uno de los lienzos y con gran cuidado logró revivir sus colores. Esta acción permitió que al año siguiente, en 1943, Vargas Ugarte presentara en el diario *La Prensa* su más grande pesquisa del conjunto pictórico, la firma y fecha del autor en la parte inferior derecha del cuadro de la *Circuncisión de Jesús*¹³: "Simon de Vos... et F. a. 1639".

Con el permiso de la abadesa del monasterio, la obra intervenida, fue expuesta en la Academia de Arte de la Pontificia Universidad Católica, en la plaza Francia, casa de estudios artísticos fundada por Winternitz¹⁴.

Como era de esperarse, la noticia rindió sus frutos prontamente y el historiador logró gestionar un contrato entre las madres concepcionistas y el restaurador para continuar con la recuperación de tan valioso conjunto flamenco¹⁵.

⁸ El pintor Adolfo Winternitz (Viena, 1906-Lima, 1993), educado en la Academia de Bellas Artes de Viena, emigra a Lima, Perú, en 1939, siguiendo el consejo de su amigo monseñor Costantini, quien le previene del inminente estallido de la guerra. Al año siguiente, funda y dirige la Academia de Arte Católico con el apoyo de la Iglesia Católica y las autoridades de la Universidad Católica. Adolfo Winternitz, *Memorias y otros textos*, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013), pp. 308-310.

⁹ Adolfo Winternitz, *Memorias*, p. 68.

¹⁰ Vargas Ugarte, *El Monasterio de la Concepción*, p. 14.

¹¹ El pintor señala que las madres concepcionistas utilizaron "sal de soda" para limpiar los lienzos, de manera que este disolvente utilizado frecuentemente para limpiar telas, alteró la capa de protección de estas. Winternitz, *Memorias*, p. 69.

¹² Rubén Vargas Ugarte, *Un monasterio limeño*, (Lima: SanMarti y Cia., 1960), p. 99.

¹³ En un inicio el autor consideró que la escena correspondía a la Epifanía, pero luego, tras la eliminación de los barnices oscurecidos, pudo rectificar que el tema realizado por el artista fue el de la Circuncisión de Jesús. Rubén Vargas Ugarte, "Una Nueva Joya Artística Descubierta en el Monasterio de la Concepción", *La Prensa*, Lima, (1 de septiembre de 1943), p. 5.

¹⁴ Vargas, "Una Nueva Joya", p. 5.

¹⁵ Winternitz, *Memorias*, pp. 68-70.

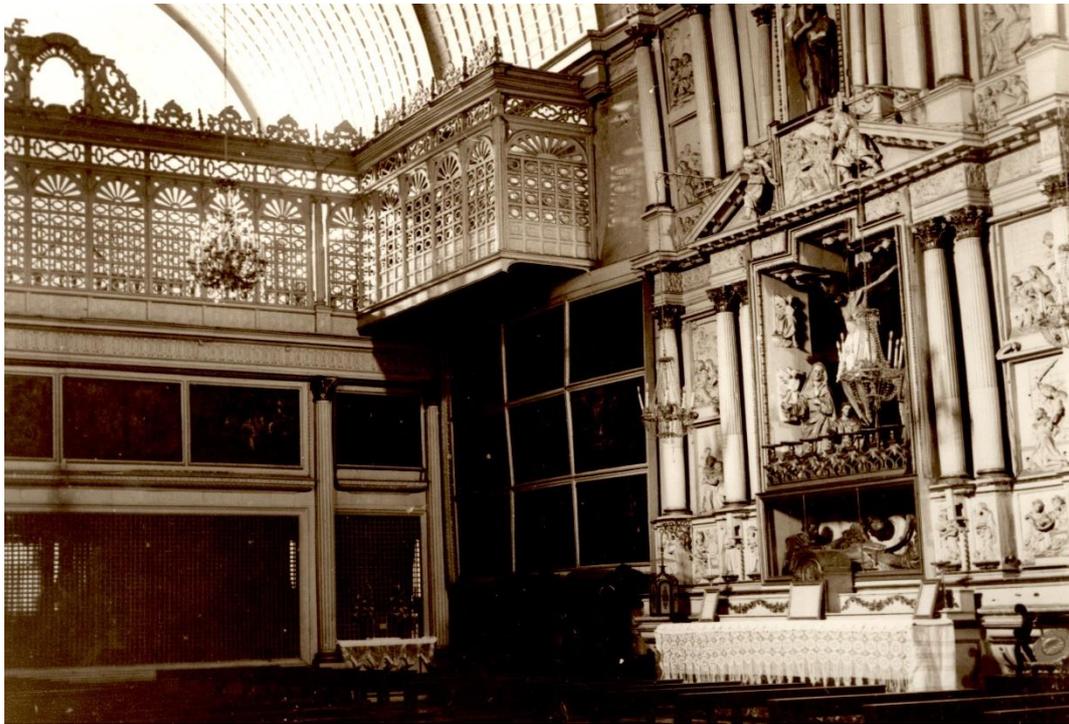


Fig. 1. Manuel González Salazar, *Vista del interior de la iglesia de la Concepción de Lima*, detalle, fotografía, ca. 1930. Lima, Biblioteca de la Municipalidad de Lima. © Foto: Archivo Histórico Fotográfico de la Municipalidad de Lima (AHF/IGLE/755).

Ese mismo año el historiador del arte Diego Angulo Íñiguez, se enteró del suceso por intermediación del embajador de España en Perú, el marqués de Aycinena, e inmediatamente publicó una nota resumida del artículo de Vargas Ugarte donde agregó que el pintor amberino “debió cultivar con especial interés el mercado artístico de Sevilla, por donde seguramente pasó el cuadro limeño”¹⁶, ya que localizó cuatro pinturas en la capilla bautismal de la catedral hispalense con historias del antiguo testamento trabajadas por Simón de Vos, una de ellas firmada en 1664.

Años más tarde, en 1960, Vargas Ugarte dedicó nuevamente un libro al Convento de la Concepción de Lima. Esta vez con detalles adicionales acerca del conjunto pictórico.

Gracias a la restauración de las obras, el historiador identificó de forma más precisa que se trató de dos series, una dedicada a la *Vida de la Virgen* y la otra a “diversas escenas del Antiguo Testamento”¹⁷, aunque no demostró un interés crítico por analizar las características plásticas de cada pintura.

Además, el historiador hizo énfasis en que revisó con detenimiento el archivo del monasterio, mas no halló data acerca del autor, por lo que basándose en la evidencia material de haber encontrado en más de una

¹⁶ Diego Angulo, “Un cuadro de Simón de Vos, en Lima”, *Archivo Español de Arte*, 16, (1943), p. 414.

¹⁷ Vargas, *Un monasterio limeño*, p. 97.



Fig. 2. Manuel González Salazar, *Vista del interior de la iglesia de la Concepción de Lima*, fotografía, ca. 1930. Lima, Biblioteca de la Municipalidad de Lima. © Foto: Archivo Histórico Fotográfico de la Municipalidad de Lima, (AHF/IGLE/758).

pintura de la serie de la Virgen la firma de Simón de Vos, determinó fehacientemente que esta fue elaborada por mano del artista flamenco¹⁸.

Lamentablemente, no encontró la firma del artista en la serie del antiguo testamento, quizá por los recortes que presentaban los lienzos tras haber sido adaptados a nuevos marcos. Pese a ello, Vargas Ugarte sugirió que por la semejanza del estilo entre ambos conjuntos era "muy posible que también sean suyas"¹⁹. En ellas se advierten ciertas similitudes formales, pero no son determinantes para establecer la autoría.

Pasaron varias décadas para que la doctora Marcela Corvera identificara que dichos lienzos representaban pasajes de la vida de Abraham, Isaac, Jacob y José, en los que "no aparece ningún elemento cristiano que me permita suponer que los lienzos se leyeron en forma distinta a la narrada en la Biblia"²⁰.

La falta de evidencia documental en el archivo del monasterio acerca de las dos series impidió conocer desde qué momento y en qué condiciones las madres concepcionistas las adquirieron. Sin embargo, con el tiempo, nuevos datos se incorporarían al trabajo inicial de Vargas Ugarte.

¹⁸ Vargas, "Una Nueva Joya", p. 5.

¹⁹ Vargas, *Un monasterio limeño*, p. 100.

²⁰ Corvera reproduce las fotografías de las pinturas de Simón de Vos. Marcela Corvera, *El Antiguo Testamento en el Arte del Virreinato Peruano*, (Lima: Seminario de Historia Rural Andina, 2009), p. 21.

En 2017, Sandra van Ginhoven dio a conocer que en libros de cuentas del monasterio se registró una compra de goma para limpiar las pinturas después del sismo de 1687: "Ytem 3 pesos 6 reales por 3 libras de goma de castilla para labar los lienzos de la vida de la Virgen X[elentísima]"²¹. Este dato permite afirmar que el conjunto debió llegar a Lima en algún momento entre 1639, en que Simón de Vos firmó las obras marianas, y 1687, cuando ocurrió el terremoto en la ciudad.

Además, de haber llegado las dos series en un mismo momento, se deduce que los doce lienzos de la vida de Jacob no resultaron afectados por el sismo, por lo que este conjunto posiblemente se mantuvo íntegro hasta la restauración de Francisco Alcocer, quien "en 1784 llevó a cabo la intervención de 24 lienzos en el templo"²².

Ahora bien, acerca de la ubicación de las pinturas en el templo, debemos mencionar que, en 1899, la entonces abadesa del monasterio de la Concepción, sor Octavia de los Dolores, otorgó una licencia para reparar el pavimento y los altares de la iglesia, a fin de que se traslade el Santísimo al coro. Una declaración de la que podemos inferir que, al menos desde finales del siglo XIX, el conjunto pictórico ya se encontraba distribuido en dicho espacio²³.

Esta información, se confirma con las fotografías de la década de 1930 que resguarda el Archivo Fotográfico de la Municipalidad Metropolitana de Lima, en las que se aprecian las 24 pinturas dispuestas de la siguiente forma: nueve en el lado de la epístola, nueve en el lado del evangelio y 6 bajo el coro; tal cual se pueden identificar en las fotos que publicó más tarde Vargas Ugarte en 1942. (Figs. 1-2)

2. La serie de la vida del patriarca Jacob en Lima

La producción de pinturas ejecutadas al óleo sobre lienzo mide aproximadamente 100 x 150 cm cada uno, posiblemente asociado a nivel plástico al taller de Simón de Vos, presenta alargamiento de las formas manieristas en sus composiciones, los ritmos curvilíneos y las sombras envolventes²⁴, quizás influenciado por la pintura de los flamencos activos en Roma y conocidos como los *Bamboccianti*. En lo que respecta a sus escenas históricas y religiosas, están marcadas estilísticamente por los principios de Rubens y Van Dyck.

²¹ Archivo del Monasterio de la Concepción, Lima, cuentas: trienio 1687-90, abadesa Doña Petronila de Salazar, folio 51r. citado en Sandra van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Paintings Trade*, (Leiden & Boston: Brill, 2017), p. 214, nota 53.

²² Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, 2ªed., (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968), p. 377.

²³ Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL), Monasterio de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción, leg. 42, doc. 127, 1899, fol. 1.

²⁴ Matías Díaz Padrón, "La Visitación de Saint-Jacques de Amberes: ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos?", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 1, (2017), p. 46.

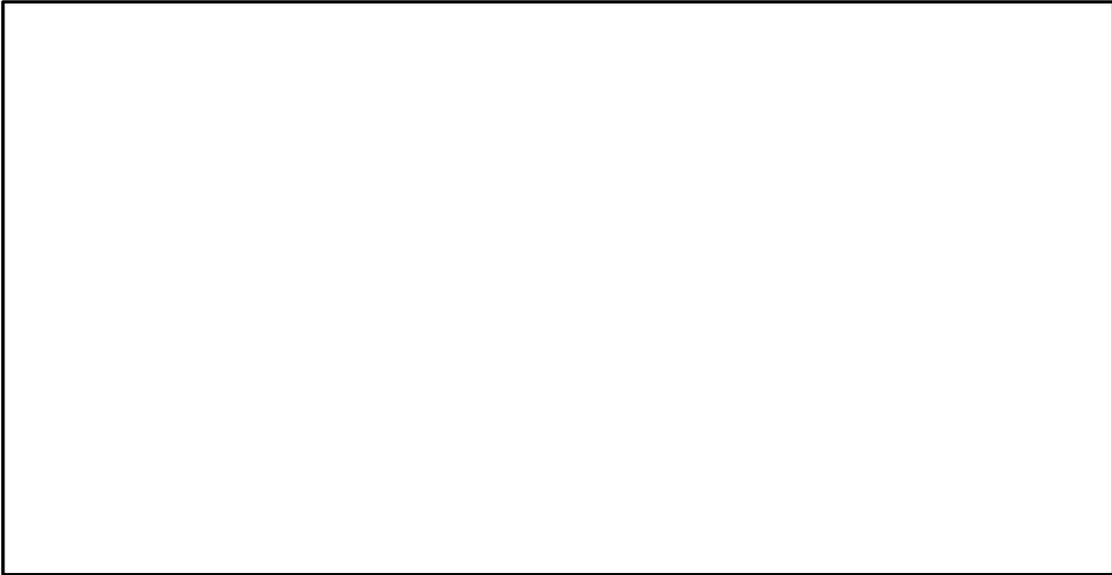


Fig. 3. Simón de Vos y taller, *Abraham y los tres ángeles*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

Esto se evidencia en claros caracteres formales como la composición física de los personajes con figuras corpulentas y alargadas que visten telas drapeadas y ondulantes, algunos en claras posturas rubenianas, con sus típicos rasgos faciales de caras regordetas, ojos prominentes, cejas de trazos gruesos y cabelleras de pinceladas ondulantes, muy recurrentes en otras series pictóricas de temas religiosos, así como los retratos de perfil, típicos de De Vos²⁵. También es de destacar cómo el tratamiento de las manos en la obra de Simón de Vos adopta variadas posturas que guardan sintonía con las diferentes escenas y las actitudes de los personajes. Esto se puede atestiguar en las obras de la serie mariana del monasterio concepcionista de Lima, se tratan de la *Circuncisión de Jesús* y de la pintura más atractiva *La Anunciación*, dos de las cuales nos permiten advertir como una constante en la obra del artista.

Para la serie de pinturas de la vida de Jacob, se emplea textualmente el libro del Génesis y expone una secuencia de doce escenas cronológicas que se inician desde que el patriarca Abraham es notificado por tres ángeles que tendrá una larga descendencia, y culminan con Jacob bendiciendo a sus doce hijos en el lecho de su muerte. De toda la serie, son tres lienzos los que no llevan por protagonista a Jacob; sin embargo, el conjunto como tal está enfocado en su vida y omite por completo las largas y conocidas travesías en Egipto de José, su hijo.

²⁵ Michalkowa, "Les tableaux de Simon", p.10.

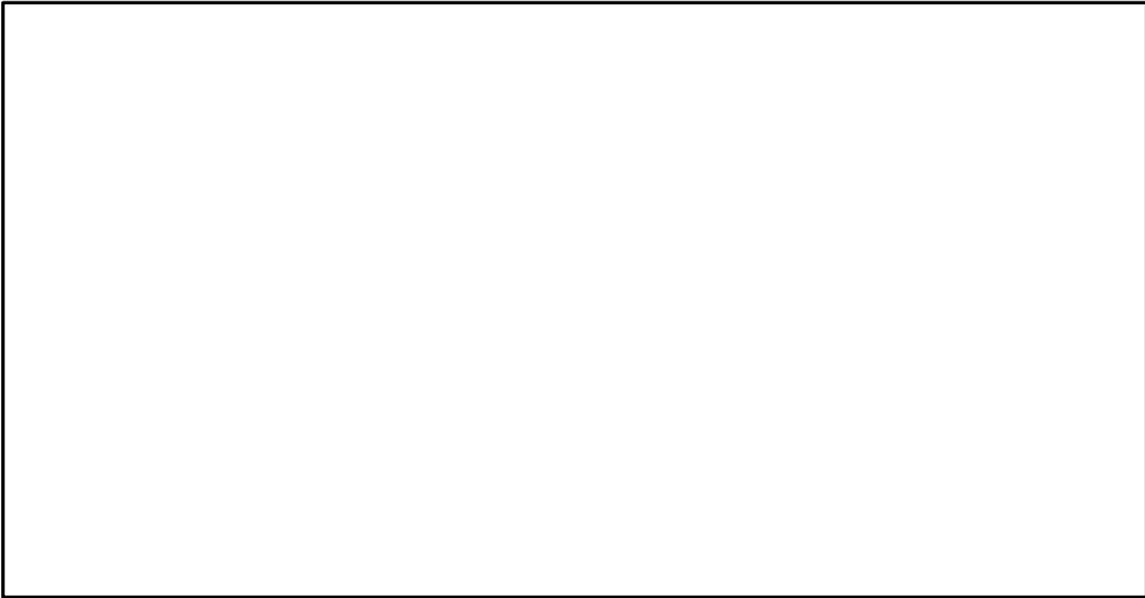


Fig. 4. Simón de Vos y taller, *Sacrificio de Isaac*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

La serie se inicia con *Abraham y los tres ángeles* (Fig. 3). En ella se coloca a Sara observando desde el umbral de su casa y esboza una ligera sonrisa incrédula. Por su parte, el primer patriarca del pueblo de Israel se hinca en postura genuflexa ante los ángeles reunidos alrededor de una mesa. El centro de la composición recae en uno de estos seres que lleva el brazo derecho descubierto y viste una túnica ocre de exquisito drapeado. Este se encuentra en actitud de hablar con Abraham y la iluminación en la pintura recae en ambos personajes. Resulta interesante el fondo, por su paisaje frondoso, con colinas donde sobresale la silueta de una ciudad cubierta por un celaje de pinceladas sueltas, la misma que hace alusión a Sodoma y Gomorra, tema de conversación entre Abraham y Yahvé luego del encuentro con los ángeles. Por último, en la sección inferior izquierda, se configura una escena secundaria donde transitan las reducidas figuras de los tres ángeles al llegar ante Abraham.

El segundo cuadro *Sacrificio de Isaac* (Fig. 4), los personajes se ubican solo en la mitad derecha de la obra, donde se aprecia el dramático momento en que Abraham sujeta del cuello a su joven hijo Isaac para sacrificarlo. La figura de este último se encuentra recostada sobre un altar de piedra, en pronunciado escorzo, semidesnudo y cubierto con una venda en los ojos. Desde el abrumado cielo irrumpen en la escena la figura de un ángel que sujeta el cuchillo de Abraham e impide el acto. Dos elementos en la sección inferior

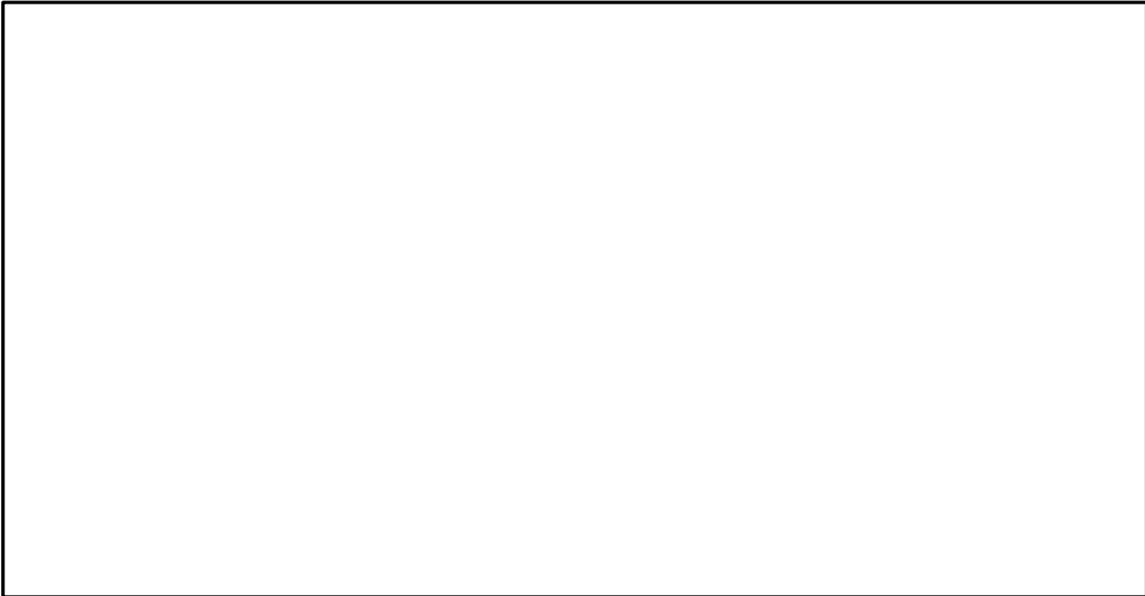


Fig. 5. Simón de Vos y taller, *Esau cede la primogenitura a Jacob*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

de la obra completan la escena. El carnero que emerge del zarzal y que es tomado por Abraham para el sacrificio. Así como un jarrón con las brasas ardientes, minuciosamente decorado, que pone de manifiesto la filiación flamenca del autor. Por último, y en una escala menor, se aprecian los criados que acompañan al padre e hijo hasta las faldas de la montaña y que esperan a que estos, en lo alto de la misma, terminen el sacrificio.

La tercera pintura *Esau cede la primogenitura a Jacob* (Fig. 5) retrata el momento, con un Jacob de pie, erguido, tomando la mano derecha de su hermano en juramento, quien a su vez sostiene la comida con la otra. Los mellizos son representados con atuendos diferenciados; mientras que Esau está caracterizado como un personaje popular, acompañado de su perro como muestra de su actividad de cazador; Jacob está ataviado con traje cortesano, junto a un refinado can. Esto quizá en alusión al anuncio que Yavéh hizo a la madre, Rebeca, de que será el hijo menor quien servirá al mayor. La escena se desarrolla en una modesta cabaña. Por su parte, el fondo apaisado acoge una escena menor, la de Jacob tocando el cuerno, acompañado de canes tras un ciervo que atraviesa el bosque.

La cuarta escena *Jacob suplanta a Esau para recibir bendición paterna* (Fig. 6) recrea los hechos en una habitación palaciega con un perro venatorio en primer plano como testigo de la escena. Rebeca es la figura central de la composición, ella se inclina sobre una silla y observa con atención a Jacob,

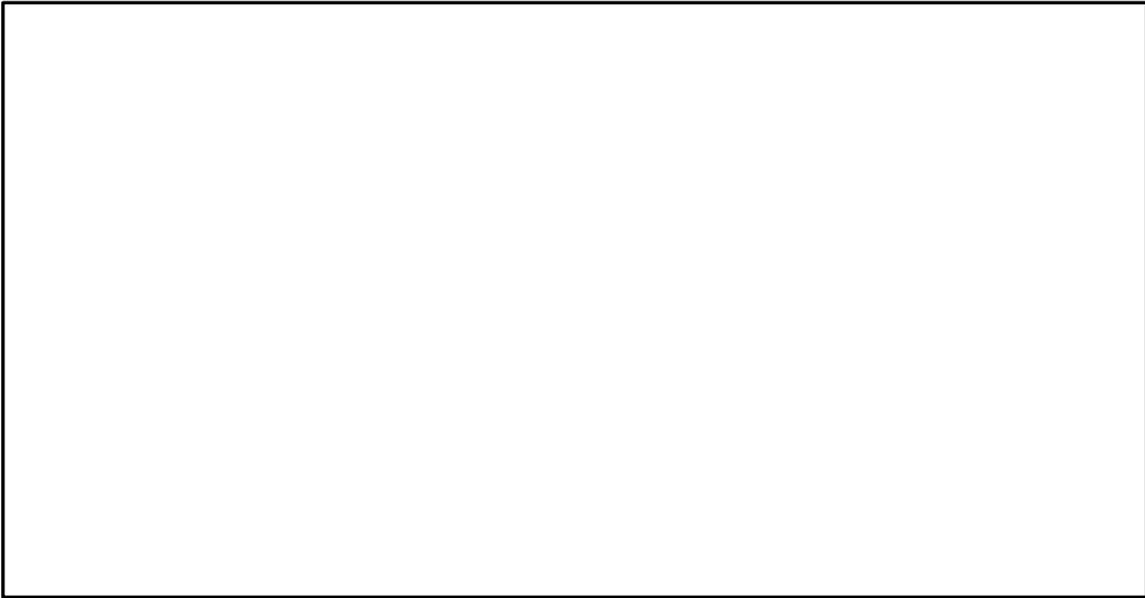


Fig. 6. Simón de Vos y taller, *Jacob suplanta a Esaú para recibir bendición paterna*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

quien, gracias a su ayuda, va vestido con los trajes de su hermano y lleva cubiertas las manos y el cuello con pieles, para simular la vellosidad de Esaú. El menor de los mellizos se arrodilla delante de su padre Isaac y le entrega su mano como prueba de su falsa identidad. Asimismo, le ofrece el pan y guisado que se representan sobre la mesa a manera de bodegón de alimentos con utensilios de cocina. El anciano que yace semidesnudo y postrado en una cama adornada con un extenso dosel rojo queda convencido de que se trata de su hijo mayor, por lo que le otorga su bendición. El fondo se culmina con la puerta abierta a un paisaje donde se muestra la figura de Esaú y su perro, quien sin imaginar lo que está transcurriendo, regresa de cazar para cumplir la voluntad de su padre.

La quinta pintura *Sueño de Jacob* (Fig. 7) se aprecia al joven recostado en definido escorzo, con la cabeza apoyada sobre el brazo izquierdo, mientras con la otra sostiene un bastón. En la mitad izquierda de la obra, irrumpe una escena celestial, la de una escalera que conecta el cielo con la tierra y por la que ascienden y descienden cuatro ángeles. En el punto más alto, se aprecia a Dios en un cielo resplandeciente, quien, según la Biblia, le promete a Jacob una amplia descendencia. El ángel que toca con sus pies a la tierra lleva las alas totalmente extendidas y está engalanado con un atuendo pastel y una tela drapeada flotante que acentúan su divina condición. Su mano izquierda se abre hacia la ubicación de Jacob, mientras que su brazo derecho se extiende en dirección de Yahvé. El rompimiento de gloria muestra al Padre

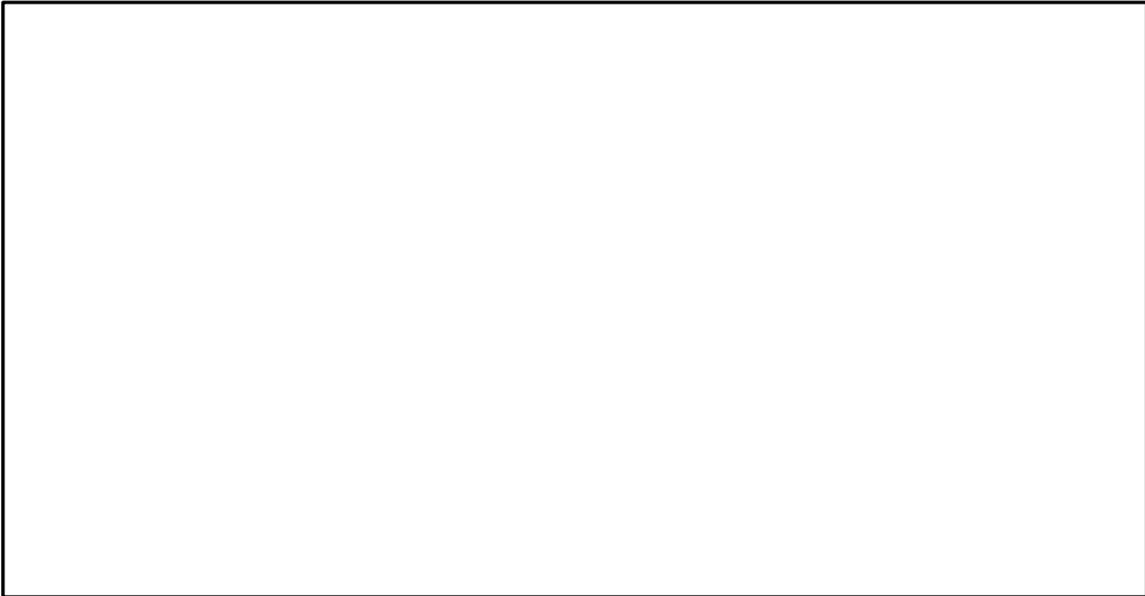


Fig. 7. Taller de Simón de Vos, *Sueño de Jacob*, óleo sobre lienzo, 1639.

Eterno que dirige el camino de los ángeles a través de la escalinata. El fondo de paisajes encumbrados pone a la vista una escena de un ángel luchando con un hombre, quizá emulando lo que sucederá más adelante, en el Génesis 32, 24.

En la sexta escena *Encuentro de Jacob y Raquel junto al pozo* (Fig. 8) aparece el momento justo en que luego de abrevar a los ovinos de Raquel, Jacob la recibe con un beso. Ella es representada de pie, apoyada sobre su bastón y en actitud de verse sorprendida por el fraternal saludo. Alrededor de ellos, los acompañan un grupo de campesinos que por el lado derecho mantienen levantada la tapa del pozo de agua para que beban los ovinos, mientras que en el lado izquierdo una pareja dialoga sobre el acontecimiento. El fondo muestra un paisaje con colinas empinadas llenas de vegetación.

La escena de la *Llegada de Jacob a casa de Labán* (Fig. 9) presenta a Jacob inclinado hacia este, con el cuerpo y el semblante cansados por el viaje; mientras que la figura de Labán, vestido con un traje cortés, le brinda su mano y procede a darle un abrazo. Desde la casa, un grupo de cuatro personas observan con sorpresa y atención el momento. Las dos mujeres que están tras Labán llevan los brazos recogidos; la de la derecha es Raquel, que según la Biblia tenía un lindo semblante. De especial interés es la figura femenina que se ubica en primer plano y que apoya un jarrón en su cabeza, pues su postura guarda estrecha relación con la aguadora en el fresco del *Incendio del Borgo* de Rafael Sanzio. En el fondo las puertas abiertas de la

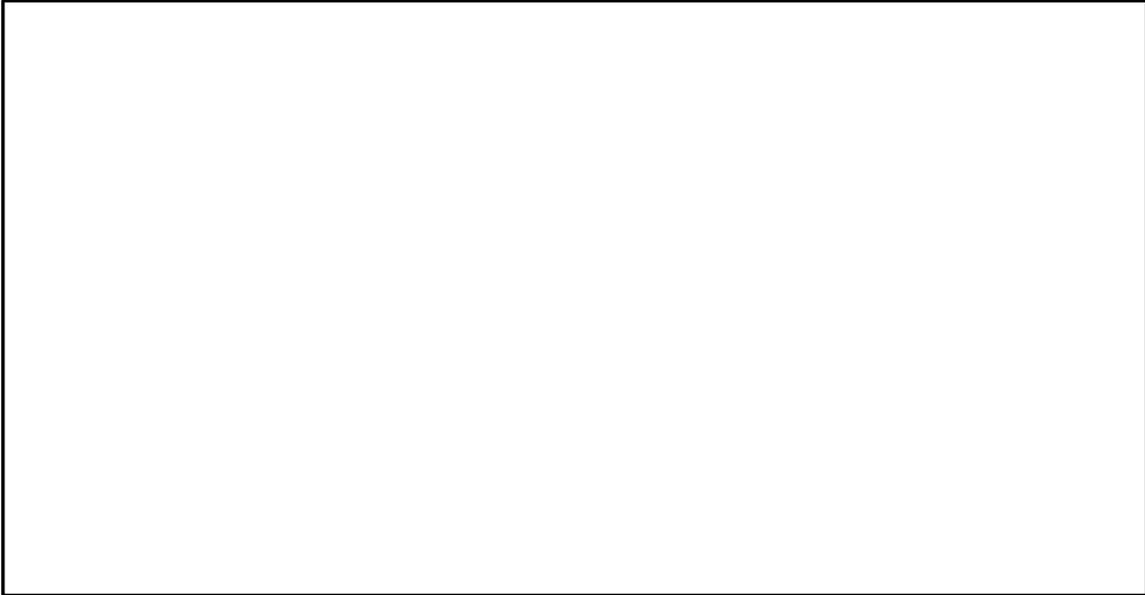


Fig. 8. Simón de Vos y taller, *Encuentro de Jacob y Raquel junto al pozo*.

cerca de troncos dejan a la vista un paisaje frondoso donde corre la figura de un hombre acompañado de su perro, en menores dimensiones que los personajes centrales, y tras ellos un camino ondulante se pierde en el horizonte.

El episodio de *Labán persigue a Jacob* (Fig. 10) dispone a estos personajes con gran determinación, en planos bien asociados, desde la figura femenina de pie que sujeta del brazo a un niño, hasta la imagen elevada de Labán acompañado de sus hombres, mujeres e infantes que se dirigen sobre una carroza tirada por dos caballos a galope. La escena tiene lugar en un paisaje pedregoso y de árboles frondosos que inducen a la perspectiva en el lado derecho de la composición.

La novena pintura *El pacto entre Jacob y Labán* (Fig. 11) se desarrolla ante la presencia de los dos protagonistas, quienes discuten sus diferencias, y tras una exaltada conversación, culminan en un mutuo acuerdo. El episodio se complementa con la presencia de la familia de Jacob a la derecha de la composición. Se observa a las mujeres y los niños por delante, tomando diferentes posturas y actitudes. Raquel se encuentra en un primer plano, sedente, gira la cabeza de perfil y sujeta con los brazos a dos de los pequeños; un modelo que se relaciona con la alegoría de la caridad. En un plano posterior, ligeramente desvanecido, se ubican un par de caballos llevando a cuestas a una mujer y un niño. El paisaje muestra un gran árbol central que divide dos escenas con minuciosos detalles. En el lado izquierdo

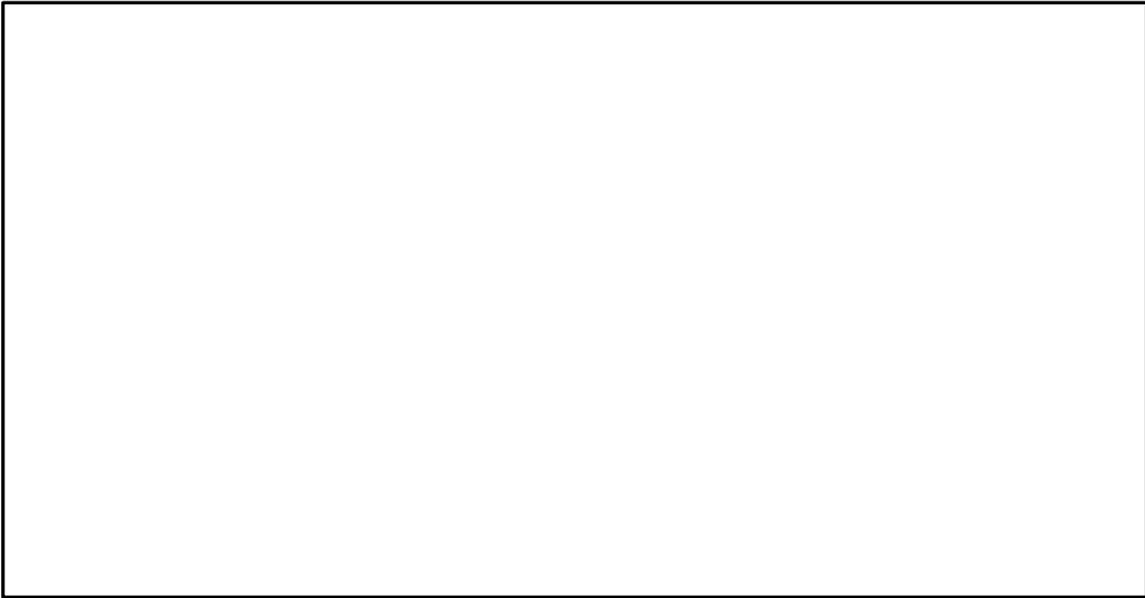


Fig. 9. Simón de Vos y taller, *Llega Jacob a casa de Labán*.

se aprecia un hombre avanzando a galope, quizá en representación de los momentos previos al encuentro. Por su parte, en el lado derecho se observa cómo la familia de Jacob continúa su camino hacia Canaán. Se reiteran los detalles escénicos en el paisaje con representación de Jacob y su familia huyendo con sus rebaños, sobre un camino encumbrado que se dirige a su campamento ubicada en la falda de la montaña.

La pintura de *La reconciliación de Jacob y Esaú* (Fig. 12), Esaú llega a recibir a Jacob acompañado de una tropa de cuatrocientos hombres y lejos de suscitarse un ataque, ambos se estrechan en un fuerte abrazo. El centro de la escena corresponde al conmovedor saludo fraterno y muestra a Esaú vestido con traje de guerrero, mientras que Jacob porta sus túnicas de campesino. En la sección izquierda, Lea se encuentra sentada, de semi perfil, carga a un niño sobre el regazo y toma del hombro a otro pequeño que está de pie; una composición que sugiere el modelo rubeniano de sus vírgenes. Tras ella se ubica Raquel, quien lleva en los brazos a José, el menor de los hijos de Jacob hasta ese momento. Alrededor de las hermanas, otros personajes y el rebaño acompañan el grupo. Mientras que, en la sección derecha, en primer plano, un soldado de perfil se apoya sobre su escudo, y, tras este, la tropa de Esaú se congrega en distintas actitudes, con una perspectiva que culmina en difuminadas lanzas. La iluminación de la obra se encuentra del lado de Jacob y los suyos, un fondo de paisaje con un cielo con rayos que abrazan el encuentro de los hermanos.

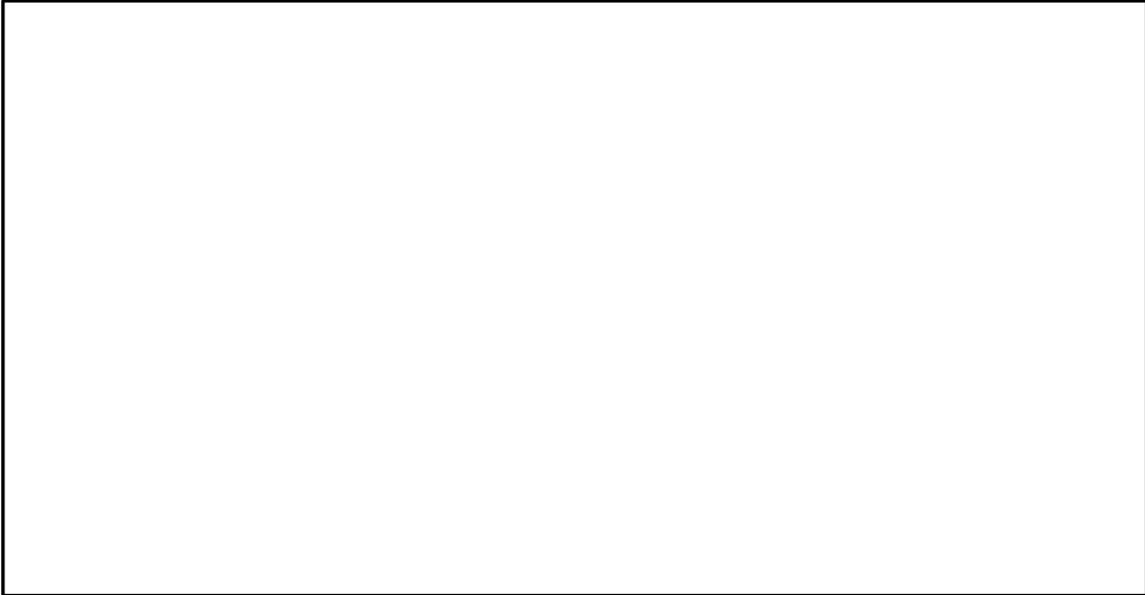


Fig. 10. Simón de Vos y taller, *Labán persigue a Jacob*, óleo sobre lienzo, 1639.

En *José cuenta sus sueños* (Fig. 13) ha centrado la composición en la figura del joven José, quien luce de pie, en contraposto, con el índice apuntando el cielo. Su traje destaca frente a los demás personajes gracias al drapeado en vuelo de su manto rosa. Alrededor de él, se ubican sus hermanos en grupos de cinco varones a cada lado, quienes incrédulos escuchan sus relatos. En un primer plano se encuentra Jacob sentado, quien, con su mano en el pecho, observa a su hijo con atención. El escenario donde transcurre la escena es el frontis de una casa rústica. Del lado izquierdo, el paisaje es diurno; en tanto, en el lado derecho, se presenta el nocturno. Aquí se aprecia la figura de José soñando, representado en reducidas dimensiones, y la presencia de tres símbolos: los once manojos, el sol, la luna y las once estrellas a su alrededor, en prefiguración de los once hermanos.

El último cuadro *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte* (Fig. 14) la composición, y especialmente la disposición de los personajes en la obra, se distribuyen en dos grupos. En el lado derecho, Jacob yace sentado, semidesnudo, descansando sobre su cama de columnas y dosel; a sus pies y en postura genuflexa se muestra la figura de José, hijo de Raquel, quien es el único de los hermanos que se inclina ante su padre. Del mismo lado, otros cinco hermanos acompañan de cerca la escena. En la parte izquierda, se reúnen seis personajes de pie en posturas distintas en diálogo. La escena presenta un pavimento de baldosa ajedrezada que insinúa la perspectiva de la habitación, cuyo fondo se abre mediante una puerta con pilastras y frontón triangular, que comunica a otro ambiente con umbral y vistas a un paisaje.

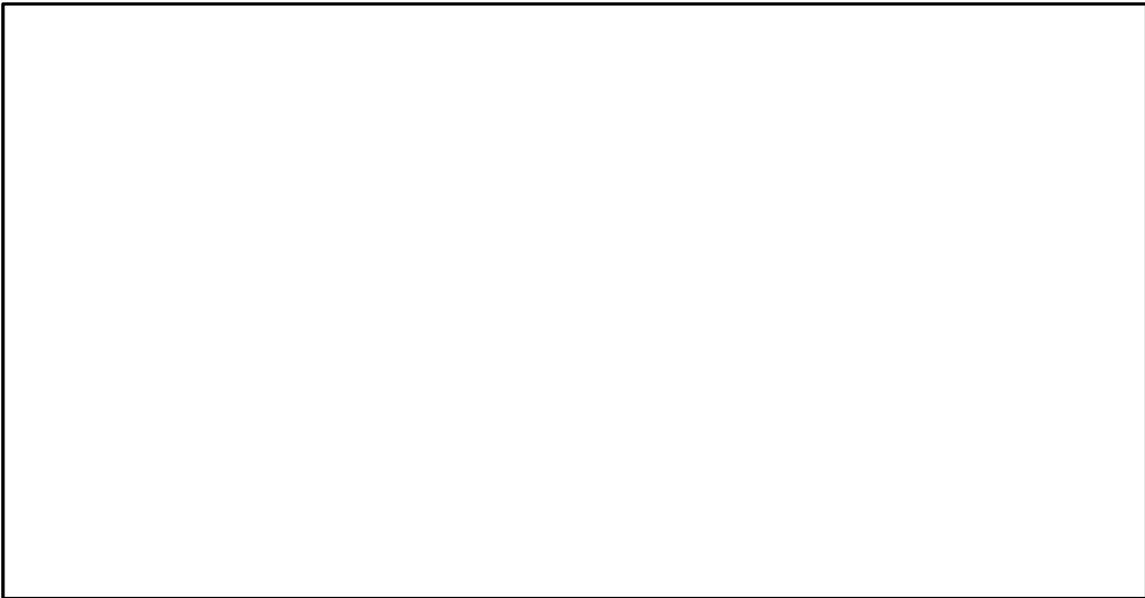


Fig. 11. Simón de Vos y taller, *El pacto entre Jacob y Labán*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

Sobre la trayectoria artística del pintor Simón de Vos se conoce muy poco, quizá porque no se le reconoció lo suficiente en su propio tiempo y contexto, a pesar de los aportes de sus composiciones pictóricas, así como por la originalidad de sus temas, que, por el contrario, han suscitado el interés de los especialistas desde la centuria pasada²⁶.

Se sabe que nació en Amberes, alrededor de 1603 y falleció en la misma ciudad, en 1676. Fue discípulo de Cornelio de Vos, y, en 1620 se examinó como maestro ante el gremio de San Lucas. Además, fue un importante pintor en el entorno de Rubens, como lo demuestra el hecho de que cuando fallece este artista, en 1640, el inventario de su pinacoteca incluía su cuadro "El Hijo Prodigio"²⁷.

Acerca de su contacto con marchantes de arte se sabe que recibió encargos de Guillermo Forchondt por lo menos desde 1653, permitiéndole satisfacer el mercado artístico europeo, siendo compensado con un boceto de Rubens²⁸. En lo que concierne a las dos series de pinturas conservadas en Lima, estas no se encuentran documentadas en los libros de Forchondt, y, por lo tanto,

²⁶ Janina Michalkowa, "Les tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1, 18, (1977), p.20

²⁷ Jean Denucé, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert — Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst*, vol. 2, (Amberes: De Sikkel, 1932), p. 66.

²⁸ Jahel Sanzsalazar, "El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVII a través del caso de Gabriel Franck (1638): catálogo preliminar de un pintor poco estudiado", en *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coord. Pedro Galera y Felipe Serrano, (Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén, 2019), p. 130; Matías Díaz Padrón, "Simon de Vos en la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 192, (1975), pp. 397-402.

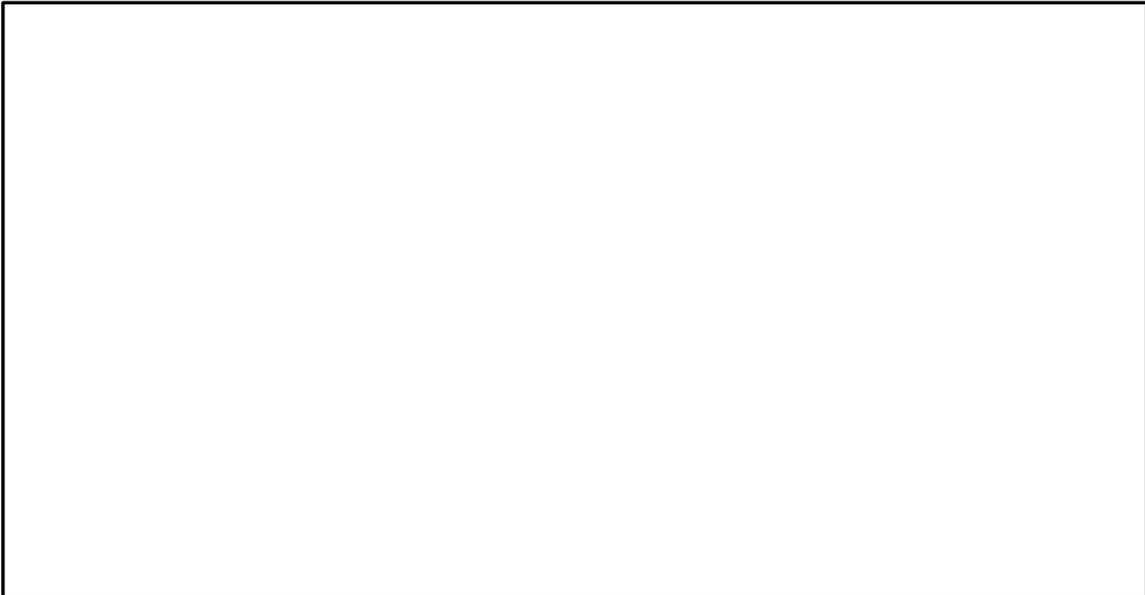


Fig. 12. Simón de Vos y taller, *La reconciliación de Jacob y Esaú*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

podrían haber llegado a través de otros intermediarios²⁹. De hecho, sus cuadros también sirvieron como objeto de exportación a la península ibérica, como aquellos seis cuadros dedicados a la *Creación del Mundo* de la catedral de Sevilla³⁰, por lo que sería un escenario coherente pensar que, en el mercado, la distinción entre las originales y copias era ciertamente muy relevante. Incluso si la copia fue realizada por el mismo maestro que el original, su precio era a menudo más bajo. Esto se ha documentado en 1636, cuando el comerciante de arte de Amberes, Chrysostomos van Immerseel escribió explícitamente que “las copias sólo pueden costar la mitad del precio de los originales”, en una carta en la que analiza el pago de las obras realizadas por Simón de Vos³¹. Esto demuestra el ajuste en este tipo de pinturas destinadas al comercio, con una variación que reside exclusivamente en la calidad pictórica y en la probable consonancia con el precio final marcado por los marchantes³².

Conocemos estas calidades técnicas en algunos lienzos de la serie de Jacob de Lima, cuyas composiciones son copias de los cuadros del taller de Peter van Lint (Amberes, 1609-1690). El primero de estos se percibe en el cuadro *Encuentro de Jacob y Raquel junto al pozo* que repite las figuras de la desapa-

²⁹ Ginhoven, *Connecting Art Markets*, p. 214.

³⁰ Díaz Padrón, “Simon de Vos en la catedral” pp. 397-402.

³¹ Johana Tummers, *The fingerprint of an old master: on connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings: recent debates and seventeenth-century insights*, tesis doctoral, Universidad de Amsterdam, (Amsterdam: 2009), p. 75.

³² María de la Pisa, *Peter van Lint, un caso problemático en la pintura flamenca del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Complutense, (Madrid: 2019), p. 360.

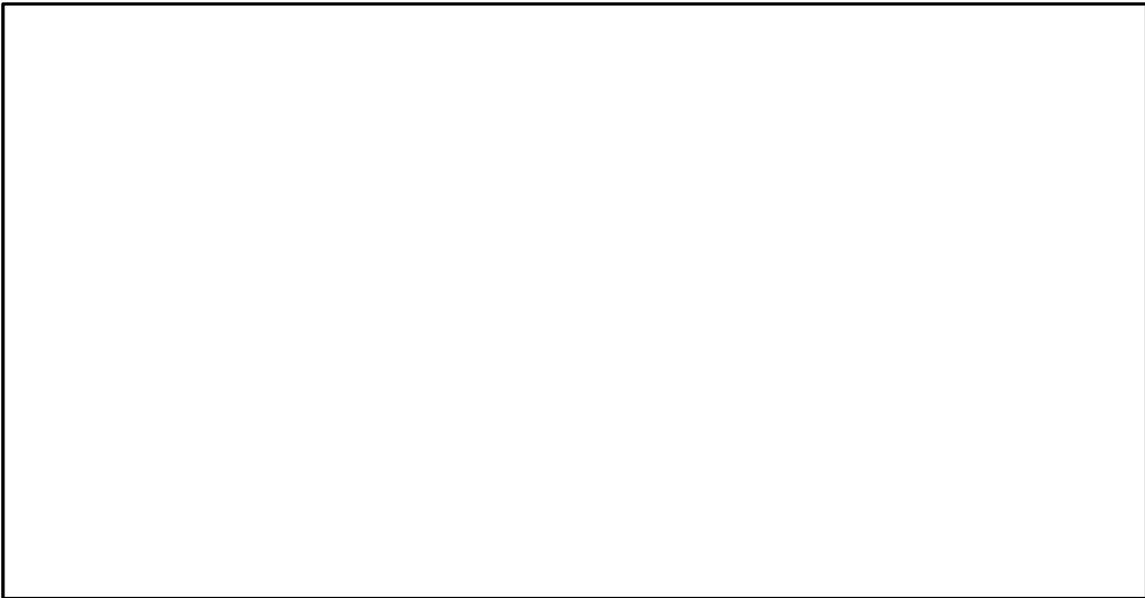


Fig. 13. Simón de Vos y taller, *José cuenta sus sueños*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

recida pintura de la Galería Marcus, en París; sin embargo, esta última presenta un fondo de un paisaje de bosque que enmarcan el soporte³³. En cuanto al segundo cuadro *La reconciliación de Jacob y Esaú*, la distribución de los personajes, el tratamiento de los drapeados y el paisaje alejado que ilumina la escena, comparte las características formales de la pintura conservada en el Palacio de san Telmo, en Sevilla³⁴, considerada más débil técnicamente³⁵, a su vez, es una versión de taller del gran lienzo del mismo tema en la iglesia de san Pedro de Turnhout³⁶. La seriación de estas pinturas sucede con otros ejemplares como el de *José cuenta sus sueños* que nos remite al cuadro del mencionado palacio de san Telmo³⁷, y, finalmente de *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte*, de la capilla de los Dolores de la catedral de Sevilla³⁸. En todos los casos se reitera la dinámica técnica de la copia de la composición estereotipado de la obra de Van Lint, aunque estilísticamente se puede asociar al taller de Simón de Vos. Sin embargo, no hemos localizado los modelos de las obras restantes de la serie de Jacob, por lo que no descartamos la posibilidad de que se traten de posibles copias hechas De Vos.

³³ María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n° B313.

³⁴ María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n° F2.

³⁵ Enrique Valdivieso, "Nuevas obras de Pieter van Lint", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, (1979), p. 477.

³⁶ María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n° B2.

³⁷ María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n° F1.

³⁸ María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n° H8.

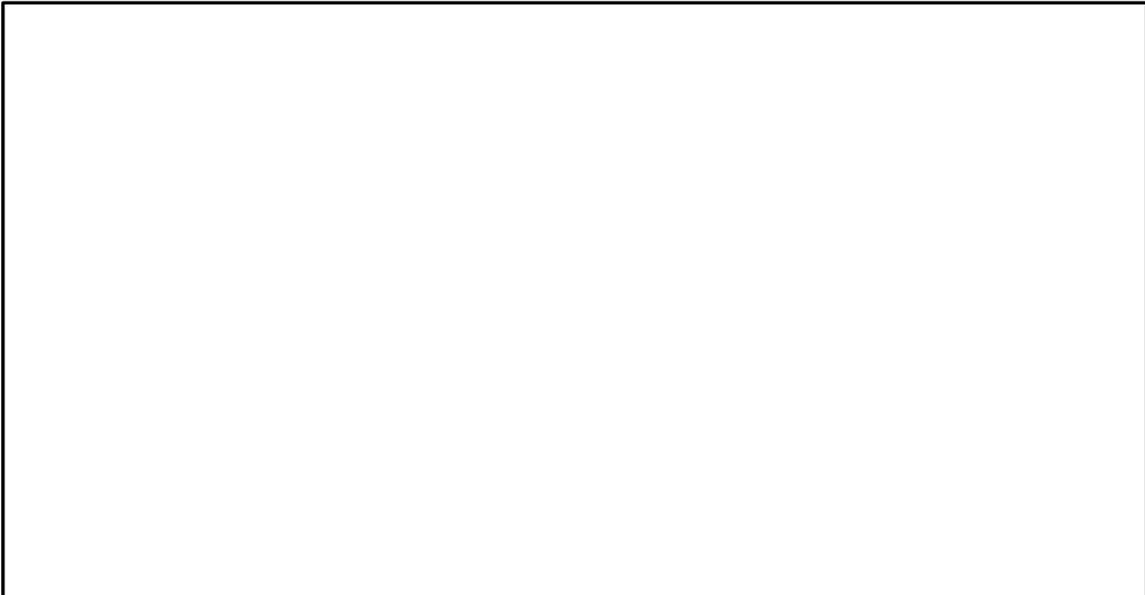


Fig. 14. Simón de Vos y taller, *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte*, óleo sobre lienzo, ca. 1639.

2.1. La serie de Jacob de la Congregación de Nuestra Señora de la O de Lima

En la iglesia de san Pedro de Lima se conserva un cuadro del *Sueño de Jacob* cuyas características plásticas coinciden plenamente con la pintura homónima de Simón de Vos. Aunque no existen los demás ejemplares del conjunto; no obstante, hemos documentado que el lienzo estuvo acompañado de otras once pinturas sobre la hagiografía de Jacob.

En un inventario, tras el extrañamiento de los jesuitas, realizado en 1767, se documenta la existencia de la serie completa en la capilla de la congregación de Nuestra Señora de la O: "bajo del piso de las tribunas, y en el muro doce lienzos apaysados de la vida del Patriarca Jacob con marcos y coronaciones talladas y doradas"³⁹.

Es interesante anotar cómo el conjunto de cuadros trascendió a la expulsión que sufrió la Compañía de Jesús de los territorios hispanos en dicho año y no se colocaron en almoneda pública. Prueba de ello es un inventario realizado al templo jesuita de Lima, en 1795, por el tesorero de la Congregación mariana, don Paulino Domínguez, durante el periodo de la regencia de los

³⁹ Además, se registran cuadros de las Virtudes de cuerpo entero y láminas de pequeño formato. Archivo Nacional Histórico de Chile (en adelante ANCH), Fondo de la Junta de Temporalidades de la Compañía de Jesús, vol. 405, fol. 69v. Sobre la historia de la congregación y su capilla y su patrimonio artístico documentado, especialmente en lo concerniente a sus retablos, se puede consultar en: José Gonzales, *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en San Pedro de Lima*, (Lima: Compañía de Jesús, 2018).

oratorianos, de tal manera que en dicho registro figura la serie en el cuerpo de la capilla de la O: "doce lienzos apaisados de la vida del Patriarca Jacob, con marcos, y coronaciones de madera dorados"⁴⁰.

Lamentablemente, no hemos encontrado otra información sobre el conjunto, por lo que se desconoce en qué momento las doce pinturas abandonaron su ubicación en la capilla de la O y su número se redujo a un solo lienzo, el del *Sueño de Jacob*. Ahora, la obra se conserva en el sotacoro de la capilla.

La pintura contiene la evidente literalidad del episodio; la figura de Jacob, los ángeles y Dios Padre en la misma composición ideada por Simón de Vos y su taller, por lo que es factible suponer que los otros lienzos desaparecidos siguieran el mismo orden e influencia del artista flamenco.

Un detalle importante de anotar en la pintura que se conserva es el tratamiento del fondo, donde efectivamente el paisaje boscoso de copas de árboles altos, las texturas y los cúmulos celajes se definen de manera esquemática, así como el desigual tratamiento de volumetría de los personajes. Elementos que indudablemente distan del paisaje flamenco y sus descripciones detallistas, por lo que, sin lugar a duda, el ejemplar presenta un vocabulario formal que correspondería a un maestro cuyo trabajo estaba determinantemente influenciado por la pintura cuzqueña del primer tercio del XVIII⁴¹.

Aunque desconocemos los detalles del encargo y el modo de trabajar del artista anónimo, el cuadro permite inferir el gusto del comitente y la decisión de adquirir las copias de la serie de Simón de Vos. Solo como hipótesis, sin asideros documentales, podría valorarse la posibilidad de que el pintor emprendiera el encargo de visitar el vecino monasterio de las concepcionistas para tomar los apuntes del modelo de la serie del Patriarca⁴².

Finalmente, cabe preguntarnos por qué la congregación mariana de la O se interesó por adquirir una serie de la vida del patriarca Jacob. La respuesta quizás se encuentra en el especial valor que pudieron otorgarles a los episodios relacionados con la vida de la Virgen María, aquellos con especial atractivo por su composición y comprensible narrativa iconográfica. De ahí que este cuadro en concreto de Jacob donde se observa la escalera mística haya sido interpretado por numerosos teólogos como una figura mariana,

⁴⁰ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Lima, escribano Pedro José de Ángulo, protoc. 54, 1795, fol. 562.

⁴¹ Teresa Gisbert ya comentaba que a inicios del XVIII existió un fenómeno de invasión mercantil de pintura cuzqueña y que superaba a la de Lima en demanda. Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas en el Virreinato del Perú", en *El Barroco peruano*, vol. I, coord. Ramón Mujica, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022), p. 133. Por otro lado, se conoce que, en las colecciones privadas relacionadas a las élites de Lima, desde inicios de la centuria dieciochesca, existía pintura cuzqueña y cuya preferencia versaba de las composiciones religiosas sobre las profanas, Antonio Holguera, "El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII", *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3, 2, (2018), pp. 111 y 112.

⁴² Este no es el único caso de apropiación de obras albergadas en templos limeños, pues conocemos que un anónimo escultor limeño tomó como modelo visual las esculturas de san Joaquín y santa Ana del escultor hispano Gregorio Fernández (1628), conservada en la capilla de la Sagrada Familia de la Virgen de la iglesia de san Pedro de Lima. La obra anónima de pequeño formato se encuentra exhibida en el Museo Pedro de Osma. Véase: Annick Benavides (ed.), *Museo Pedro de Osma*, (Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2014), p. 111.

pues “María fue la escala por la cual el hijo de Dios bajó del cielo a la tierra”⁴³. Esto cobra mayor importancia, como bien señala el historiador José Gonzales, ya que los cuadros de la vida de Jacob trazan una línea de la Iglesia militante de esperar al recién nacido Jesús, por lo que se promueve el culto a la Expectación y se invita a los fieles a esperar con María al Mesías⁴⁴. De ahí que el cuadro de *Nuestra Señora de la O*, pintado hacia 1601 por el hermano Bernardo Bitti⁴⁵, resguardado en la antesacristía de la Iglesia San Pedro, presenta en la zona superior una filacteria acompañada de ángeles volantes con la inscripción de algunas de las Antífonas O –que son las que le dan el nombre de *Virgen de la O*– y una referencia al libro del Génesis 49⁴⁶, en el cual “da cuenta a los últimos momentos del Patriarca Jacob, quien, al igual que muchos profetas del Antiguo Testamento, tienen ardientes deseos de ver al Mesías”⁴⁷.

3. Conclusiones

La serie de la vida del patriarca Jacob forma parte de un conjunto de doce lienzos, posiblemente adquiridas por las madres concepcionistas en el segundo tercio del siglo XVII para el monasterio en Lima. Este conjunto ha recibido poca atención por la historiografía del arte virreinal, posiblemente porque no están firmados, así como también por lo dificultoso de su acceso al encontrarse resguardado en el actual monasterio de Ñaña, a las afueras de la ciudad de Lima.

Un aspecto pendiente es precisar el año en que llegó la serie de Jacob a Lima, pues, tal como se ha advertido, solo se cuenta con un registro de 1687 en que el conjunto de la vida de la Virgen, firmado por Simón de Vos, ya se encontraba ubicado en la iglesia del monasterio de la Concepción. Pero podemos ir a un estadio cronológico anterior para encontrar el origen de la llegada de los cuadros flamencos y es considerar la fecha de ejecución de los lienzos, el año de 1639, cuando firma la serie de la Virgen María. Por lo tanto, ambos conjuntos, la serie mariana y la del patriarca, debieron llegar a Lima en la segunda mitad del siglo XVII.

⁴³ Corvera, *El Antiguo Testamento*, p. 53.

⁴⁴ José Gonzales, “Devociones mariana y modelos visuales en el colegio jesuita de San Pablo. Lima, siglos XVI-XVII”, en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, ed. Yolanda Guasch, Rafael López e Iván Panduro, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021), p. 680

⁴⁵ Se conoce por las cartas anuas que el cuadro de la Virgen de la O, venerada por los jesuitas en su templo limeño, se había comisionado a Bitti para colocarse en un retablo: “ha hecho un retablo para su altar con una imagen de Nuestra Señora de la Expectación que es su vocación y devoción, que todo valdrá más de mil y quatrocientos ducados, aunque las manos que obraron la imagen son de un Hermano nuestro, grande artífice en cosas del pincel”. Antonio de Egaña, *Monumenta Peruana*, vol. 7, (Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981), p. 364.

⁴⁶ El 2 de octubre de 1800, el mayordomo de la Congregación de Nuestra Señora de la O, por intermedio del presbítero Matías Maestro, encargó al pintor José del Pozo retocar el lienzo de Bitti, así añadió la filacteria y los ángeles. La carta de pago indica: “Por 30 pesos que pagué a don José del Pozo por forrar y retocar el lienzo de Nuestra Señora colocado en la sacristía”. Gonzales, *Nuestra Señora de la O*, p. 62. Agradecemos al historiador José Luis Gonzales, encargado del Archivo de la Congregación de la O, por habernos mostrado el documento en cuestión.

⁴⁷ Gonzales, “Devociones marianas”, p. 679.

Los lienzos en cuestión presentan un buen estado de conservación, con imperceptibles repintes causados por las diversas restauraciones que sufrieron; y aunque no conservan la firma del artista, todos ellos presentan rasgos cercanos al estilo del taller de Simón de Vos. La serie emplea en el plano compositivo determinantes expresiones corporales, que se desarrollan en espacios de formato apaisado con apertura y especial atención al paisaje en lontananza. Sin embargo, hemos observado que los cuadros *Encuentro de Jacob y Raquel*, *La reconciliación de Jacob y Esaú*, *José cuenta sus sueños* y *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte*, dependen de la copia de pinturas del taller de Peter van Lint, aspectos que responden a la relación del comercio de pinturas de exportación y el precio que estos obedecían a través de los marchantes.

Por lo tanto, el análisis de esta serie pictórica atribuida al taller de Simón de Vos nos permite observar que su contexto correspondía a las circunstancias del significativo flujo comercial de pintura flamenca y su repercusión en el mercado limeño del XVII. Efectivamente, hasta que nueva documentación salga a rebatir nuestra hipótesis, el conjunto de obras tanto por su estilo, calidad y narración iconográfica debieron servir como modelo visual para los artistas locales. Hemos visto, así, que el cuadro anónimo del Sueño de Jacob de la congregación de Nuestra Señora de la O, conservado en su espacio primigenio de la capilla mariana, en la iglesia san Pedro, es una copia del cuadro del pintor amberino. Sin embargo, esta copia pictórica del artista anónimo evidencia un lenguaje pictórico que adopta la influencia cusqueña de la paleta de denso cromatismo. Esto nos permite puntualizar que los restantes lienzos desaparecidos debieron seguir las mismas pautas plásticas.



Fuentes documentales:

Lima, Archivo Arzobispal de Lima (AAL)

Monasterio de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción, leg. 42, doc. 127, 1899.

Lima, Archivo General de la Nación (AGN)

Escribano Pedro José de Ángulo, protoc. 54, 1795.

Santiago de Chile, Archivo Nacional Histórico de Chile (ANCH)

Fondo de la Junta de Temporalidades de la Compañía de Jesús, vol. 405, 1767.

Bibliografía:

Angulo 1943: Diego Angulo, "Un cuadro de Simón de Vos, en Lima", *Archivo Español de Arte*, 16, (1943), p. 414.

Benavides 2014: Annick Benavides (ed.), *Museo Pedro de Osma*, (Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2014).

Bernales 1989: Jorge Bernales, "La pintura en Lima durante el Virreinato", en *Pintura en el Virreinato del Perú*, ed. Luis Nieri, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989), pp. 31-107.

Corvera 2009: Marcela Corvera, *El Antiguo Testamento en el Arte del Virreinato Peruano*, (Lima: Seminario de Historia Rural Andina, 2009).

Denucé 1932: Jean Denucé, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert – Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst*, vol. 2, (Amberes: De Sikkel, 1932).

Díaz Padrón 1975: Matías Díaz Padrón, "Simon de Vos en la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 192, (1975), pp. 397-402.

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

Egaña 1981: Antonio de Egaña, *Monumenta Peruana*, vol. 7, (Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981).

Gisbert 2002: Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas en el Virreinato del Perú", en *Barroco peruano*, vol. I, coord. Ramón Mujica, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022), pp. 99-143.

Ginhoven 2017: Sandra van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Paintings Trade*, (Leiden & Boston: Brill, 2017).

Gonzales 2018: José Gonzales, *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en San Pedro de Lima*, (Lima: Compañía de Jesús, 2018).

Gonzales 2021: José Gonzales, "Devociones mariana y modelos visuales en el colegio jesuita de San Pablo. Lima, siglos XVI-XVII", en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, ed. Yolanda Guasch, Rafael López e Iván Panduro, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021), pp. 675-681.

Holguera 2018: Antonio Holguera, "El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII", *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3, 2, (2018), p. 111 y 112 (doi: <https://doi.org/10.18800/revistaira.201802.003>).

Michalkowa 1977: Janina Michalkowa, "Les tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1, 18, (1977), pp. 1-21.

Pisa 2019: María de la Pisa, *Peter van Lint, un caso problemático en la pintura flamenca del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Complutense, (Madrid: 2019).

Sanzsalazar 2019: Jahel Sanzsalazar, "El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVII a través del caso de Gabriel Franck (1638): catálogo preliminar de un pintor poco estudiado", en *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coord. Pedro Galera y Felipe Serrano, (Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén, 2019), pp. 127-165.

Stastny 2005: Francisco Stastny, "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo", en *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, ed. Scarlett O'phelan y Carmen Salazar-Soler, (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero, 2005), pp. 817-852.

Tummers 2009: Johana Tummers, *The fingerprint of an old master: on connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings: recent debates and seventeenth-century insights*, tesis doctoral, Universidad de Amsterdam, (Amsterdam: 2009).

Valenzuela 2015: Milagros Valenzuela, "Políticas culturales y Estado-Nación: Las declaraciones del Patrimonio Histórico Inmueble en el Perú entre 1821 y 2014", *Devenir, Revista de estudios sobre patrimonio edificado*, 3, 2, (2015), pp. 8-21 (doi: <https://doi.org/10.21754/devenir.v2i3.261>).

Valdivieso 1979: Enrique Valdivieso, "Nuevas obras de Pieter van Lint", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, (1979), pp. 469-479.

Vargas 1942: Rubén Vargas Ugarte, *El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes* (Lima: Editorial Lumen, 1942).

Vargas 1943: Rubén Vargas Ugarte, "Una Nueva Joya Artística Descubierta en el Monasterio de la Concepción", *La Prensa*, Lima, (1 de septiembre de 1943), p. 5.

Vargas 1960: Rubén Vargas Ugarte, *Un monasterio limeño*, (Lima: SanMarti y Cía., 1960).

Vargas 1968: Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, 2ª ed., (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968).

Winternitz 2013: Adolfo Winternitz, *Memorias y otros textos*, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013).

Wuffarden 2004: Luis Wuffarden, "Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción", *Histórica*, 28, 1, (2004), pp. 179-192 (doi: <https://doi.org/10.18800/historica.200401.005>).

Wuffarden 2014: Luis Wuffarden, "Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670", en *Pintura en Hispanoamérica*, ed. Luisa Alcalá y Jonathan Brown, (Madrid: Ediciones El Viso, 2014), pp. 275-305.

Recibido: 30/03/2024

Aceptado: 18/10/2024

Drawing for Painting, Architecture and Sculpture: Altarpiece Designs by Francisco Rizi

El papel del dibujo para pintura, arquitectura y escultura:
diseños para retablos de Francisco Rizi

Eduardo Lamas¹

Royal Institute for Cultural Heritage (KIK/IRPA), Brussels

Abstract: This paper studies a number of architectural drawings by Francisco Rizi in the context of his activity as a draughtsman for altarpiece projects. Particular attention is paid to a drawing in the National Galleries of Scotland that features the design of an altarpiece project and which is identified here as a preparatory work for the construction of the Mostoles altarpiece around 1654-60. The present work is also the first study of this altarpiece, destroyed in 1936 but is known from various sources. It suggests its attribution to the collaboration of the royal architects Pedro de la Torre and Francisco Bautista. As a basis for both hypotheses, it contextualises both the Edinburgh drawing and the altarpiece and proposes a chronology for both based on both archival documentation and formal analysis.

Key words: Drawing; Design; Altarpiece, Francisco Rizi; Pedro de la Torre; Francisco Bautista; Juan de Ocaña; 17th century; Barroc; Madrid, Móstoles.

Resumen: Este trabajo estudia un conjunto de dibujos arquitectónicos de Francisco Rizi en el contexto de su actividad como dibujante de proyectos de retablos. Se presta particular atención a un dibujo conservado en las National Galleries of Scotland que contiene el diseño de un proyecto de retablo y que se identifica aquí como un trabajo preparatorio para la construcción del retablo de Móstoles hacia 1654-60. El presente trabajo es también el primer estudio de este retablo, destruido en 1936, pero conocido por diversas fuentes. Se sugiere su atribución a la colaboración de los arquitectos reales, Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Como base de ambas hipótesis, se contextualiza tanto el dibujo de Edimburgo como el retablo y se propone una cronología para ambos basada tanto en documentación de archivo como en análisis formales.

Palabras clave: Dibujos; bocetos; retablo; Francisco Rizi; Pedro de la Torre; Francisco Bautista; Juan de Ocaña; siglo XVII; Barroco; Madrid, Móstoles.

¹  <http://orcid.org/0000-0001-6211-823X>

Las tres artes juntas dan el complemento de la perfección a las obras, como se ve en los retablos antiguos.

Antonio Palomino

Siendo la Arquitectura, Pintura y Estatuaria, tres hermanas tan unidas, (como Micael Angel las definió con los tres círculos unidos entre sí), puede ser la una paragón de la otra.

José Benito de Churriguera



At some point in his career, on one of his journeys to the city of Toledo, the painter, theoretician and biographer Antonio Palomino (1655-1726) visited the church of the Capuchin Fathers, located next to the Alcazar. There he may have had the opportunity to go down into the crypt with the cave where the martyr Saint Leocadia was imprisoned and died during the reign of Emperor Diocletian. But what is certain is that he had the opportunity to admire the main altarpiece of the church, with a large painting by Francisco Rizi (1614-85), in a retable whose format was close to the *pala* or Italian-type altarpiece, completed with two small paintings in the *predella*. Later, when Palomino was writing the painter's life, the memory of this painting and its altarpiece led him to reflect with nostalgia on the evolution of the retablos and the place of painting in it:

For in those days, it was the painters who designed retablos, so they included some paintings, whereas now it is the joiners who design them, so they entirely in wood, without considering the destructive fires that have taken place in recent years (for once a mountain of dry wood has accidentally caught on fire, there is no human power that can put it out) and that the three arts together contribute to complete the perfection of a work, as one can see in the retablos of old².

In his treaty published in Madrid in 1633, the painter Vicente Carducho (1572-1638) also dealt with the relation between the three arts, highlighting that painting and sculpture never “look so good as when they join hands and concur with their value and beauty in the altarpieces of the churches”³.

² Antonio Palomino, *Lives of the eminent painters and sculptors*, ed. Nina Ayala Mallory, (Cambridge: University Press, 1987), p. 265.

³ Translation of the author: “y lo cierto es que [Pintura y Escultura] nunca lucen tanto la una ni la otra, como cuando juntas se dan las manos, y concurren con su valentía y hermosura, en los retablos de las Iglesias”. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. V. Cruzada Villaamil, (Madrid, 1865), p. 136. On

Palomino, who probably wrote his text recalling the fire at the church of Santa Cruz in Madrid in 1683, or the one in San Felipe el Real in 1718⁴, also refers to a new trend towards sculptural altarpieces that dominated the renovation of altars throughout Europe during the first third of the 18th century, a good example of which is the rapid replacement from 1720 of the main altarpiece in the church of Calatravas in Madrid, shortly after the construction of the previous one in 1681, with a large *pala*⁵.

Previously, for much of the 17th century, painting had managed to establish a certain precedence over sculpture in the construction of a significant number of the new altarpieces that were made in the major centres of production in Spain. Despite what has been stated, this is not a phenomenon restricted to the Madrid area and its hinterland; the pattern is also noticeable in two important centres such as Valladolid⁶ and Seville⁷. Without prejudice to other possible causes, two explanations are proposed here for the relative pre-eminence of painting in a large number of the altarpieces built during this period. On the one hand, the triumph at this time of the Italian-style *pala* and the Iberian-style altarpiece with its multiple registers gave painting an unprecedented place of honour on the altars of churches and chapels. On the other, it may also have been due to the growing involvement of painters, during the same period, on the elaboration of highly finished drawings featuring designs for altarpieces and their architecture and ornamentation.

the book by Carducho, see the bibliography gathered in: Jean Andrews *et al.*, *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, (Cardiff: University of Wales Press, 2016).

⁴ Antonio Ponz, *Viage a España*, vol. 5 (Madrid: Joaquín Ibarra, 1782), pp. 267-268.

⁵ Antonio Bonet Correa, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid: José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", *Archivo español de arte*, 137, (1962), p. 26.

⁶ Without attempting to be exhaustive, mention may be made in Valladolid of the altarpieces of the convents of San Agustín (from 1606), San Diego (1604), Santa Catalina (1608), Nuestr Señora de Belén (1614), the Descalzas Reales (c. 1610), Portacoeli (c. 1612), the Basílios (from 1613), San Francisco (c. 1622), San Pablo (1626-28), Capuchin Fathers (1639), Jesús y María (1603, 1658), San Bartolomé (1657), Trinitarias Calzadas (c. 1658), as well as the altarpieces in the chapels of Nuestra Señora del Pozo (1644-45) and Cristo de la Luz (1621), the college of Niñas Huérfanas (1606), the sacristy of the college of the Jesuits (c. 1660), the Hospital of La Resurrección (1605) and the parish churches of San Benito el Viejo (1629), San Andrés (1634), Santiago (c. 1630-40) and La Magdalena (1691). Among the bibliographical references on these altarpieces, mention may be made to: Jesús Urrea, "Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 46, (1980), pp. 381, 387, 632; María Antonia Fernández del Hoyo, *Patrimonio perdido: conventos desaparecidos de Valladolid*, (Valladolid: alcaldía de Valladolid, 1998), pp. 69, 255-256, 259, 433, 632-634; Natalia Martínez de Pisón, *Descalzas Reales: el legado de la Toscana*, (Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007); Jesús Urrea & Enrique Valdivieso, *Pintura barroca vallisoletana*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), pp. 198, 206, 212-214, 292, 296, 308; Jesús Urrea & Enrique Valdivieso, *Rescatar el pasado: retablos vallisoletanos perdidos, alterados o desplazados*, (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2022), pp. 80-81, 86-87, 88-91, 92-93, 112-117, 128-129, 134-135, 154-157, 172-173, 174-175, 176-177, 188-189, 210-211.

⁷ In Seville, among many others, mention may be made of the altarpieces of the parish churches of San Esteban (1629-35), Santa Catalina (1624) and San Isidoro (1613), the chapels of San Andrés de los Flamencos (c. 1615), in Santo Tomás, and the chapels of Santiago (1609), San Antonio (1656) and San Francisco (1657) in the cathedral; the altarpieces of the professed house of the Jesuits, the colleges San Hermenegildo (1619), San Basilio (1638), San Gregorio (1608) and Santo Tomás de Aquino (1631), and the convents the Discalced Mercedarian monks (1636), San Agustín (c. 1670s), Montesión (1630s) and the Capuchin Fathers (1665-66), as well as side altarpieces in the convents of San Alberto (1633; c. 1635), Santa Paula (1635-38), San José and Santa Isabel (c. 1635). Without attempting to be exhaustive, mention may be made of the following references: José María Carrascal Muñoz, "La Merced Descalza de Sevilla: noticias sobre su historia y las pinturas de Francisco Zurbarán", *Goya*, 247- 248, (1995), p. 122; Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Guadalquivir, 2003), pp. 208, 223, 232, 246, 259, 293, 323, 450; Enrique Valdivieso, "Propuesta de restitución visual de los retablos colaterales de la iglesia de San José, de la Merced descalza de Sevilla", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 57, (2022), pp. 57-59.

Their expert drawing skills were required for the execution of final versions of plans and designs conceived to be submitted to commissioners, even if they were by no means the only practitioners of the drawing⁸.

When in 1614 the architect Juan Gómez de Mora signed the design with the altarpiece he had conceived for the church of the Royal Monastery of Guadalupe, he did so on a sheet drawn by Eugenio Cajés (one of the painters who made the paintings for the altarpiece)⁹. Although his involvement in the execution of the drawing with the architect's design is not recorded in the notarial sources, the artist's style is perceptible in the execution of the models for the sculptures made with red wash¹⁰.

In the Iberian Peninsula, altarpieces were since the end of fifteenth-century enormous *machines* of golden wood, polychrome sculptures and/or paintings; their high cost, and the fact that they are the result of collaboration between different artists and craftsmen meant that their construction had to be carefully planned.

Painters, whose skill and inventiveness as draughtsmen often surpassed that of most architects of the period, were very often the authors of drawings with the latter altarpiece designs; their contribution involved the production of highly finished drawings in which the designs conceived by the architects were presented for the appreciation of the patrons, completed with models for the paintings and the sculptures¹¹.

Following the thinking of Vasari (1511-1574) and Lomazzo (1538-1592), Carducho states in his feigned dialogues between master and pupil that the three major arts are daughters of the same father, namely drawing¹², while in another he asserts that painting and sculpture 'are one and the same thing,

⁸ "Sculpture also makes use of Painting for its convenience when drawing on paper, in the way that Painters do" (translation of the author: "también se vale la Escultura de la Pintura asimismo por su comodidad cuando dibuja sobre papel, por el modo que hacen los Pintores"). Carducho, *Diálogos*, p. 136. On the role of painters as draughtsmen at the service of architects and sculptors: Eduardo Lamas-Delgado, "Partnership between painters and sculptors in 17th-century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin", *RIHA Journal*, 63, (2013), (on web: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69806>; <https://doi.org/10.11588/riha.2013.0.69806>; consulted: 3 December, 2024); Eduardo Lamas-Delgado, "Del dibujo al relieve: los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685)", in *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), pp. 151-160.

⁹ Eugenio Cajés and Juan Gómez de Mora, *The altarpiece of the church of the Royal Monastery of Guadalupe*, 1614, (pen and brown ink, brush and red ink, washes in brown and red over incised lines, 635 x 346 mm), Madrid, Biblioteca Nacional, (DIB/16/34/2). On an illustration of the drawing: (on web: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000020282>; consulted: 3 December, 2024).

¹⁰ Mark P. McDonald, *Renaissance to Goya: prints and drawings from Spain*, (London: British Museum-CEEH, 2012), pp. 84-86.

¹¹ On general considerations on design drawings for altarpieces: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'art*, 70, (1985); Fernando Marías, "De retablero a retablista", in *Retablos de la comunidad de Madrid: siglos XV a XVII*, ed. A. Rodríguez G. de Ceballos, (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 2002); McDonald, *Renaissance to Goya*, pp. 28-30; Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas: el triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, (Madrid: CEEH, 2013), pp. 157-330.

¹² Carducho, *Diálogos*, p. 174. On Vasari's and Lomazzo's art theories, see the bibliography gathered in Jean-Louis Déotte, "Alberti, Vasari, Leonardo, from disegno as drawing to disegno as projective milieu", *Appareil*, 2009, pp. 1-11 (On web: <https://doi.org/10.4000/appareil.604>; consulted: 3 December 2024); *Lomazzo's aesthetic principles reflected in the art of his time*, eds. Lucia Tantardini & Rebecca Norris, (Leiden: Brill, 2020).

in such a way that I consider them as two bodies with the same soul, which is drawing'¹³.

For Carducho, the real tension was probably not between the *paragone* of painting and sculpture, but between the learned artist (painter, sculptor or architect) – who conscientiously prepares his/her works via drawings and the perfect command of perspective – and the *practice artist*, who would only copy from nature or other works without preparation¹⁴. At least in the context of construction of altarpieces, triumphal arches and festive decors, the learned artist (*doctus artifex*), with his/her mastery of drawing, theory and abstract modes, would maintain his/her superiority over *practical* painters and sculptors, assemblers and other artists¹⁵.

The painter Francisco Rizi, the most prominent of Carducho's disciples, belongs to this category of learned artists. It was certainly his master, as well as his brother the benedict friar Andrés Ricci, who instilled in him the conception of the *doctus pictor*¹⁶. He grows up in the circle of Italian artists working at Madrid and El Escorial, founder of the ephemeral Academy for drawing to which last sessions he may have assisted to¹⁷. Be that as it may, Rizi's activity as a draughtsman becomes better known little by little; his *œuvre* identified until now demonstrate that he was one of the greatest draughtsmen of his time in the Iberian Peninsula¹⁸. Palomino, his first biographer, who referred to the abundance of his drawings and sketches, also documented his activity as an architect¹⁹. And indeed, his surviving drawings reveal his inventiveness and versatility as a master of Baroque form and designer of decorative settings²⁰. His complex and elaborate drawings for architectural designs are fruitful for considering the characteristics of architecture, painting and sculpture. When drawing them, Rizi must certainly have been prompted to consider the links between the three. On his architectural drawings, the delicate use of wash brilliantly renders an effect of three-dimensionality, or roundness, so precise that it could have illustrated the debate about *paragone*, whose basic tenets were known by Rizi from the period he spent in Carducho's atelier and with his elder brother the painter and art theorist Juan Andrés Ricci. In creating altarpieces or triumphal arches embracing canvases, reliefs and statues, he was as much in the domain of the architect as that of the sculptor, but with the skill and spirit of an inventive

¹³ Translation of the autor: "Son tan una que yo las considero como dos cuerpos y un alma que es el dibujo": Carducho, *Diálogos*, p. 210.

¹⁴ On the theory of *paragone* in Carducho, see: Karin Hellwig, "The Paragone between Painting and sculpture", in *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, eds. Jean Andrews, (Cardiff: University of Wales, 2016).

¹⁵ Marías, "De retablero a retablista".

¹⁶ On the painter and theoretician Juan Andrés Ricci, see: David García López, *Arte y pensamiento en el barroco: fray Juan Andrés Ricci de Guevara: 1600-1681*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010).

¹⁷ On the Academy of Drawing in Madrid, see the bibliography gathered in: García López, *Arte y pensamiento*, pp. 42-46.

¹⁸ Rizi's role as a draughtsman is highlighted in: *The Spanish manner: drawings from Ribera to Goya*, exhib. cat., (New York: The Frick Collection and Scala Publishers, 2010), pp. 104-106; McDonald, *Renaissance to Goya*, pp. 94-100; *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, exh. cat., (London: British Museum-CEEH, 2016), pp. 203-224.

¹⁹ Palomino, *Lives*, p. 267.

²⁰ Lamas, "Partnership"; Lamas, "Del dibujo al relieve".

and talented draughtsman. His preserved drawings on this field are a demonstration of his mastery of the medium²¹.

1. A Design for an Altarpiece in The National Galleries of Scotland

The National Galleries of Scotland hold the largest and most ambitious architectural design drawn by Rizi for an altarpiece, at least among those that have been preserved complete²² (Fig. 1a). Mentioned for the first time as work by Rizi in 1986²³, the drawing was sold in Paris in 1991²⁴, and then purchased by the Museum²⁵.

This highly finished drawing presents a project (*traza*) for a monumental altarpiece that showcases his talent as an architecture draughtsman. It is meticulously executed following the pencil and compass contours made for the architectural elements. Almost no alterations were carried out, indicating that there were probably many studies and sketches for particular elements of the whole design. Eight joined sheets of paper comprise the drawing support, which reveals some degradation at the bottom; a vertical fold in the middle shows that it has been preserved folded.

The relief effect of the carved elements, such as the garlands and the fleuron, is particularly accomplished. The play of light and shadow created by the grey wash methodically throws sections into relief, as well as highlighting elements of the architectural structure. Rizi has represented the statues as figures that appear to extend beyond the confines of their niches. His drawing creates the illusion of relief, reinforced by the delicate modelling rendered by the grey wash and the precision of the contours. The outlined character of the drawings for the paintings contrast with the parts with sculptural and architectural designs, in order to emphasise their two-dimensional character. Only the parts of the drawing that represent paintings and sculptures are not covered with a grey wash, but with a red wash (for the former) and a brown wash (for the latter). This additionally endows the whole drawing with a polychrome result that makes it particularly attractive.

The drawing by Rizi bore attribution to Sebastián Herrera Barnuevo (1619-

²¹ On Rizi's production of drawings for architects and sculptors: Lamas, "Partnership"; Lamas, "Del dibujo al relieve"; Teresa Zapata, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria: 1649*, (Valencia: Universitat de València, 2016), pp. 311-315; Eduardo Lamas-Delgado, *Le peintre Francisco Rizi (1614-1685): relations sociales et production artistique à la Cour d'Espagne, suivi d'un catalogue raisonné*, PhD thesis, Université libre de Bruxelles, (Brussels, 2019), vol. 2, (cat. D33-D47).

²² On this drawing: Lamas, "Del dibujo al relieve", p. 156; Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, (cat. D47).

²³ The drawing by Rizi was then in a private collection in Florence: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*, (Madrid: Cátedra, 1986), pp. 242-244.

²⁴ *Dessins espagnols: maîtres des XVIème et XVIIème siècles*, exhib. cat., (Paris: RMN, 1991), p. 162.

²⁵ Timothy Clifford, *Designs of desire: architectural and ornament prints and drawings: 1500-1850*, (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1999), p. 174, no. 73.



Fig. 1a. Francisco Rizi & Pedro de la Torre (here attributed), *Design for the Mostoles altarpiece*, c. 1654, (pen and brown ink, with brown, red and blue wash). Edinburgh, National Gallery of Scotland, (inv. n° D5142) © National Gallery of Scotland.

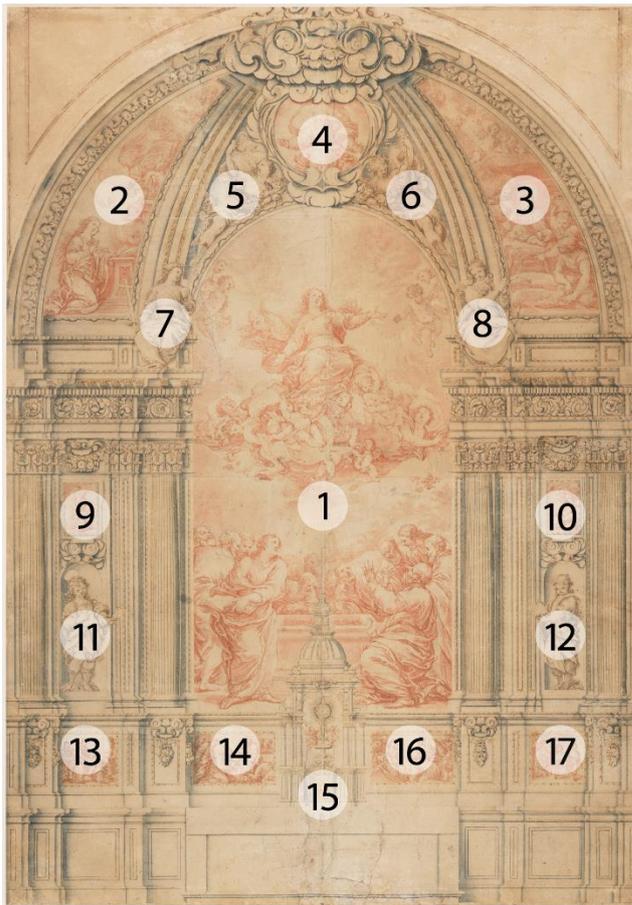


Fig. 1b. Francisco Rizi & Pedro de la Torre (here attributed), Scheme, *Design for the Mostoles altarpiece*. Edinburgh, National Gallery of Scotland © Eduardo Lamas.

1671), a talented follower of Alonso Cano (1601-67) whose architectural drawings exhibited a very similar quality of execution and use of washes²⁶. Indeed, Rizi used the grey wash to create architectural volume in a very comparable way to Cano and Barnuevo.

The altarpiece on the Edinburgh design is divided into three principal narrative registers: the body, the base or *predella* and the attic. As usual, the organisation of these parts is symmetrical. The altarpiece's body consists of three vertical registers called posts (*calles*). The principal focus is on the central post, which is wider and higher than the others and is dominated by a large painting depicting the subject to which the altarpiece is dedicated: *The Assumption of the Virgin* (Fig. 1b, no. 1). At the bottom, the *predella* is decorated with four small paintings in horizontal format, two at each side of the tabernacle, which represent four episodes from the Virgin's life: *The Visitation* (Fig. 1b, no. 13), *the Adoration of Kings* (Fig. 1b, no. 14), *the Presentation of Jesus in the Temple* (Fig. 1b, no. 16), *the Flight into Egypt* (Fig. 1b, no. 17). The tabernacle's door is decorated with a representation of the *Mystic Lamb* (Fig. 1b, no. 15).

²⁶ Peter Führung, *Desing into art: drawings for architecture and ornament: the Lodewijk Houthakker collection*, (London: P. Wilson Publishers, 1989), vol. 1, pp. 246-248, no. 281; *The Spanish manner*, p. 44

In the altarpiece body, the monumental painting of the *Assumption of the Virgin* occupies one third of the drawing surface. The painting goes beyond the limit of the register, formed by the classical entablature supported by Corinthian columns. At each side, between the columns, posts are divided into two sections. At the bottom, there are two niches hosting two statues of children (Fig. 1b, no. 11, 12); their attributes and Roman clothes let identify them as *S. Justus and Pastor*, two local saints venerated in Castile since late Antiquity²⁷. The two brother martyrs were killed in 304 during the emperor Diocletian persecutions in Alcalá de Henares, a short distance from Madrid. From 1568 onwards, their cult spread again, notably in so-called New Castile, when their relics were transferred back to Alcalá, the place of their patronage²⁸. The small paintings situated over the niches for the statues represent their martyrdom by beheading (Fig. 1b, no. 9, 10).

An arc, crowned by a plump fleuron, composes the attic register, which is divided into three sections or compartments arranged in triangular formation. In the middle, the bottom half of the compartment receives the semicircular top of the central painting from the lower register. The rest of the compartment is occupied by a round painting or *tondo* where Rizi has figured *God the Father with the Holy Ghost* (Fig. 1b, no. 4), flanked by two statues of angels holding up garlands (Fig. 1b, no. 5, 6). Two seated statues representing the Christian virtues of *Hope* (Fig. 1b, no. 8) and *Faith* (Fig. 1b, no. 7) flank this group. The other two sections are formed by two big format paintings that adopt the curved shape of the arc at each side. They represent two other episodes of the life of the Virgin: *The Annunciation* (Fig. 1b, no. 2), and *the Adoration of the shepherds* (Fig. 1b, no. 3).

2. The Mostoles Altarpiece

The remarkable size of the altarpiece of the Edinburgh design, the theme of the main painting dedicated to the *Assumption* and the presence of the tabernacle show that it was intended for the high altar of a church, a church certainly dedicated to the Virgin Mary. These clues lead us to propose a connection between the drawing and the parish church of Móstoles in the former archbishopric of Toledo, whose main altarpiece, now disappeared, contained the only painting representing the Assumption that has been attributed to Rizi²⁹. The altarpiece of this church also featured a series of paintings whose themes are equally consistent with the others in the drawing. Unfortunately destroyed in 1936, the Mostoles altarpiece is only known from rough descriptions³⁰, the oldest and most comprehensive being that given by the historian Antonio Ponz (1725-92):

²⁷ Lamas, "Del dibujo al relieve", pp. 156, 160.

²⁸ Lola González, "Los santos mártires Justo y Pastor: transmisión y praxis cultural en España en la segunda mitad del siglo XVI (1568)", *El Crítico*, 102, (2008), pp. 55-67.

²⁹ Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 106, (cat. D47); pp. 110-111, (cat. M5-8).

³⁰ On an anthology of quotations from descriptions of the altarpiece: Eduardo Lamas, "Fuentes primarias y secundarias relativas al Retablo de Móstoles", *Rasguños*, (on web: <https://rasgunos.hypotheses.org/2954>; consulted: 01 September 2024).



Fig. 2a. José Rúa, Photograph, *The Mostoles Altarpiece*. Destroyed, formerly in Mostoles, parish church of Nuestra Señora de la Asunción. © Ocaña Prados y José Rúa, 1908.

The parish church is worth seeing for its beautiful altarpiece composed of four columns of the Corinthian order with a large painting of the *Assumption* in its middle, and with other paintings spread in it. They represent the *Glory of the Holy Trinity with angels*, the *Annunciation*, and the *Presentation of the Lord*, works by Francisco Ricci³¹.

While the painting of the *Assumption* in the centre of the disappeared altarpiece at Mostoles matches the Edinburgh design (Fig. 1b, no. 1), of the other three paintings mentioned only the *Annunciation* does (Fig. 1b, no. 2); the *Presentation of the Lord* seems to have replaced the *Adoration of the Shepherds* (Fig. 1b, no. 3), and the *Trinity with angels* replaces the tondo with *God the Father* (Fig. 1b, no. 4) framed by two sculptural angels (Fig. 1b, no. 5, 6). However, the four Corinthian columns of the Mostoles altarpiece seem to match those of the design³². Subsequent descriptions confirm the

³¹ Translation of the autor. Antonio Ponz, *Viage a España*, vol. 7, (Madrid: Joaquín Ibarra, 1778), p. 4.

³² The rest of its architectural composition of Mostoles altarpiece must have been as classical as in the Edinburgh drawing, which explains why the neoclassical Ponz, who detested later Baroque architecture, defines it as *beautiful*. On Ponz's position on late Baroque architecture: Dora Nicolás Gómez, "La literatura artística del siglo XVIII: para el estudio de la arquitectura y del ornato debido del templo cristiano", in *En torno al Barroco: miradas múltiples*, ed. C. de la Peña Velasco, (Murcia: Universidad de Murcia, 2007), p. 188.

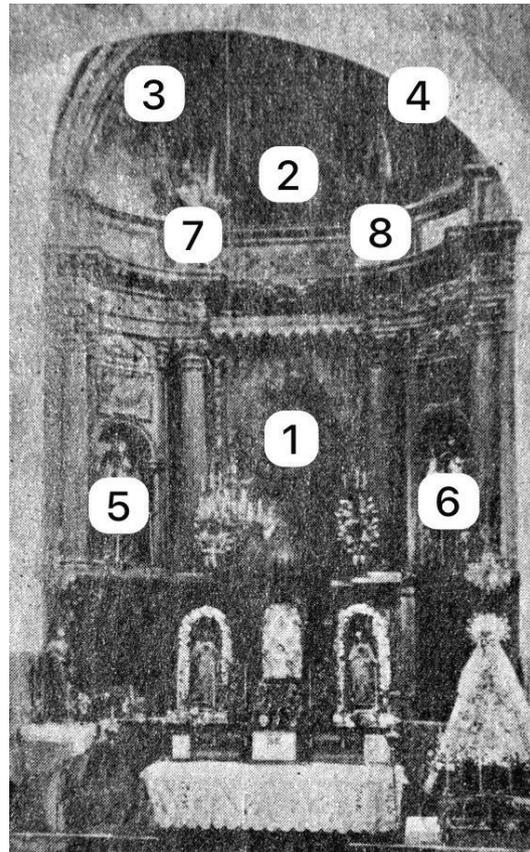


Fig. 2b. Scheme *The Mostoles Altarpiece*. Destroyed. Mostoles, parish church of Nuestra Señora de la Asunción. © Eduardo Lamas.

themes of the paintings recorded by Ponz, from Ceán's dictionary of artists³³ to the monumental catalogue of the Province of Madrid by Rodríguez Marín, commissioned by the Spanish government in 1907³⁴.

A last description of the Mostoles altarpiece by a local author has so far gone unnoticed by specialists. Its text is accompanied by a photograph (Fig. 2a) that confirms the Edinburgh design is a model for the Mostoles altarpiece and that more or less important changes were introduced between the execution of the former and the completion of the latter. The description is part of a history of the town of Mostoles by the local erudite Juan Ocaña Prados (1850-1928) published in 1908 with photographs by José Rua³⁵. In his description, Ocaña states that he is ignorant of the author of the paintings, but gives the same identification for the themes of the paintings (Fig. 2b, no. 2, 3, 4) and sculptures (Fig. 2b, no. 5, 6, 7, 8) mentioned by Ponz, with the exception of the *Presentation of the Lord*, which he identifies as an *Adoration of the Shepherds* (Fig. 2b, no. 4) coinciding with what appears in the Edinburgh project (Fig. 1b, no. 3).

³³ Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*, vol. 4 (Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1800), p. 210.

³⁴ Francisco Rodríguez Marín, [*Inventario artístico de la Provincia de Madrid*], ms., (Madrid, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, RESC/1187); Lamas, "Fuentes", Mención 4.

³⁵ Juan Ocaña Prados, *Apuntes para la historia de la Villa de Móstoles*, (Móstoles, 1908), pp. 18-19; Lamas, "Fuentes", Mención 3.

The illustration of Rúa's photograph published in 1908 let identify, with some difficulty, the essential lines of the Edinburgh architecture design, albeit with some important changes. The essential elements of the structure (the curved plane, the three bodies, the three vertical registers or *calles*) and of the elements (the four Corinthian columns, the entablature with its frieze of volutes, the niches for the sculptures) have been maintained. Finally, the only important change, in reality, is the abandonment of the development of the central register, which in the drawing, circular at the top, went into the attic, interrupting the entablature. In the Mostoles Altarpiece, the central register is closed off by the latter, so that the final painting depicting the *Assumption* became smaller and squarer in format (Fig. 2b, no. 1). The statues of the theological virtues (Fig. 1b, no. 7, 8) are replaced with others depicting *St Peter and St Paul*, visible in the 1908 photograph (Fig. 2b, no. 7, 8). The same is true of the sculptures in the design drawn by Rizi, which depict the child martyrs *Justus and Pastor* (Fig. 1b, no. 11, 12) and the theological virtues (Fig. 1b, no. 7, 8)³⁶. They have been replaced by the statues representing the *Saints Anthony and Francis of Assisi* mentioned by Ponz³⁷ (Fig. 2b, no. 5, 6).

3. The Altarpiece Chronology

The similarities between the descriptions of the missing Mostoles Altarpiece and the Edinburgh drawing are sufficiently numerous and relevant to identify the latter as a design proposal for the former³⁸. In addition to the clues given so far, there are two further indications. Firstly, there is no record of Rizi producing any other altarpiece painting representing the *Assumption of Mary*³⁹. Secondly, the Mostoles Altarpiece has a similar chronology to that proposed for the drawing on the basis of the stylistic analysis: an uncertain date in the 1650s.

The rare and exceptional presence of this preserved drawing with design for the Mostoles altarpiece (Fig. 1a, 2a) makes this work and its creative and construction process are particularly well documented in the context of this type of work in Golden Age Spain. However, neither the contracts for the altarpiece nor its gilding and paintings have yet been located in the notarial archives. For the time being, only a letter of payment from the sculptor and architect Juan de Ocaña is known to exist⁴⁰. On 1 June 1658, Ocaña received a payment of 400 *reales* for a design (*traza*) he had made for the Mostoles Altarpiece. We will come back to this point later.

³⁶ Lamas, "Del dibujo al relieve", p. 156.

³⁷ Lamas, "Fuentes", doc. 1.

³⁸ Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, pp. 106-107, (cat. D47).

³⁹ A smaller painting of this subject was painted by Rizi for the attic of Orgaz Altarpiece. Juan Nicolau Castro, "El desaparecido retablo de la parroquial de la villa de Orgaz y sus pinturas de Francisco Rizi", in *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, (Madrid-Sevilla: Editorial Focus-Abengoa, 2007), p. 472; Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 20, (cat. P47).

⁴⁰ Antonio J. Díaz Hernández, "El retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Juan Bautista de Toledo, obra barroca del madrileño Juan de Ocaña (1657), no de los Theotocopuli", *Anales toledanos*, (2007), p. 141. See also: Lamas, "Fuentes", doc. 2.



Fig. 3. Pedro de la Torre & Francisco Bautista, *The Orgaz Altarpiece*. Destroyed, formerly in Orgaz, parish church of Santo Tomás. © Eduardo Lamas.

Recent research undertaken in the archives shows that in the summer of 1651 renovation work was carried out on the apse of the parish church of Mostoles⁴¹; the parish book of 1655-89 records a series of expenses for the dismantling of the previous altarpiece and the construction of a masonry base for the new one, at an imprecise date from 1655 onwards⁴². In addition, it is registered that in 1653 the parish church accepted a donation of 4,000 *reales* 'to help with the altarpiece to be made for the high altar'⁴³, and in June 1658 the aforementioned payment to Juan de Ocaña for a design for the new altarpiece is recorded⁴⁴.

The drawings of paintings in the Edinburgh design for the Mostoles Altarpiece, carefully enhanced with a red wash, also comfort the dating in the years 1650s. Particularly astonishing is the central painting that represents the *Assumption of the Virgin* in the presence of the apostles assembled around her grave (Fig. 1a). It is comparable to the *Virgin Coronation* that Rizi painted in 1655 for the parish church altarpiece in Fuente el Saz⁴⁵. Indeed,

⁴¹ Toledo, Archivo Diocesano, caj. Ma 20, exp. 6., On a trascription of this document, see: Lamas, "Fuentes", doc. 1.

⁴² María Pilar Corella, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la Provincia de Madrid: estudio y documentación del Partido judicial de Getafe*, (Madrid: CSIC-Instituto de Estudios Madrileños, 1979), p. 89; Lamas, "Fuentes", doc. 3.

⁴³ Translation of the autor: "para ayuda del retablo que se ha de hacer para el altar mayor". Lamas, "Fuentes", docs. 4, 5, 6.

⁴⁴ Díaz Hernández, "El retablo mayor", p. 141; Lamas, "Fuentes", doc. 2.

⁴⁵ Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 16, (cat. P29).



Fig. 4. Pedro de la Torre, *Altarpiece*. Pinto, parish church of Santo Domingo de Silos © photo: Wikipedia. Public domain.

the Virgin figure is very similar, the only changes concerning the arm and leg positions, the latter being inverted. But the Edinburgh design seems partially to have been inspired by the print made by Schelte A. Bolswert (1586-1659) after Rubens in 1630-45, not least the main lines of the composition⁴⁶. The cherub hiding his head behind his arm under the Virgin has clearly been borrowed from the print. The group of apostles also presents some similarities with the print: the figures who close the group at each side are the same, as is the kneeling apostle, located on the right instead of the left. The shape formed by the clouds surrounded by cherubs is also reminiscent of the print, even if they have been joined by three graceful figures of angels that let flowers fall on the grave.

The paintings representing the *Annunciation* and the *Adoration of the shepherds*, on the top register of the Edinburgh design, are very close in their composition to those by Rizi of the same subjects in the altarpieces of the cathedral of Plasencia, from 1654⁴⁷, and of the parish church in Fuente el Saz, from 1655-57. In the *predella*, the *Adoration of Kings* and the *Presentation of Jesus in the Temple* are also related to other paintings dating 1651-55, as are those of the same subject from the *predella* of the altarpiece from Jerónimo de la Torre's chapel in Madrid⁴⁸. As for the *Flight into Egypt*, it

⁴⁶ Schelte Adamsz. Bolswert, after Peter Paul Rubens, *Assumption of the Virgin*, 1630-1645, (engraving, 627 x 440 mm), London, British Museum, (inv. R,3.107). (On web; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-3-107; consulted 3 December 2024)

⁴⁷ Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 14, (cat. P24-P25).

⁴⁸ On a illustration of these paintings: Francisco Rizi, *Adoration of Kings*, (oil on canvas, 54 x 57 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, (inv. No. P1129), (on web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-reyes-magos/2292e6ec-11bb-4d19-aeed-ac5c3121f8e6>; consulted: 3 December 2024);

repeats (with a different format) the composition of the painting by Rizi now in the Archbishop palace in Madrid, which has been dated around 1650-55⁴⁹. However, a French private collection owns a painting attributed to Rizi that seems directly related to the Edinburgh design⁵⁰. Its small format coheres with the common dimensions of paintings located in altarpiece *predellas*. Moreover, the composition is virtually the same, even if it is larger in the painting, in which the landscape can afford to expand. The palm with cherubs, on the left in the drawing, has been developed and moved to the right in the painting, and replaced with old tree. The position of the Child, on her mother's lap, has also changed, as well as that of the Virgin, who rides the donkey on the other side. The animal presents a more marked foreshortening, but its position is virtually identical, as well as that of S. Joseph. Nevertheless, the technique in the painting is too sketched to consider it the final work. Rather, it must be interpreted as a sketch intended to be used by the assistants who certainly worked with Rizi to tackle such a commission.

4. The Architect Pedro de la Torre

The chronological range provided by the archival documentation and by the stylistic analysis of Rizi's drawing corresponds to the chronology suggested by the architecture and ornamentation of the altarpiece. These present the characteristics of the work carried out during the 1640s and 1650s by Pedro de la Torre (c. 1596-1677), who was appointed architect to the King, and his collaborators⁵¹.

Further, it should be noted that for this same period there is documentary evidence of a close collaboration between Rizi and the architect. Indeed, the painter was associated with many of his projects and those of the De la Torre family business: the triumphal arches for the *joyeuse entrée* of Queen Mariana in Madrid in 1649⁵², the altarpiece of the Royal Church of Santiago in the same city (1648-58)⁵³, the projects for the *Ochavo* and the throne-baldachin of the Sagrario in Toledo cathedral (1653)⁵⁴, the altarpiece in Fuente el Saz (1654-55)⁵⁵, the altarpiece for the private chapel of Jerónimo

Francisco Rizi, *Presentation of Jesus in the Temple*, (oil on canvas, 54 x 57 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado, (inv. No. P1130). (On web: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-adoration-of-the-magi/2292e6ec-11bb-4d19-aeed-ac5c3121f8e6>; consulted: 3 December 2024).

⁴⁹ *La pittura madrileña del seculo XVII*, exh. cat., (Roma: Carte Segrete, 1991), p. 120, no. 33; Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 6, (cat. P8).

⁵⁰ Eduardo Lamas-Delgado, "Francisco Rizi, *Fuite en Egypte*", in *Varia: peintures et dessins de Soreda à Balthus*, exh. cat. (Lyon, 2014).

⁵¹ On Pedro de la Torre's style, see the bibliography gathered in: Virginia Martín Tovar, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975), pp. 183-199; Mercedes Agulló, "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, (1997); Juan M. Cruz Yábar, "Pedro de la Torre y Francisco Bautista: presencia del retablo madrileño en Castilla y León", *De Arte*, 13, (2014), pp. 94-109. On the appointment as royal architect, see: Martín Tovar, *Arquitectos*, p. 185.

⁵² Zapata, *La corte de Felipe IV*, p. 311, 315.

⁵³ Juan M. Cruz Yábar, "Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid, Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45, (2005), pp. 155-178.

⁵⁴ Lamas, "Del dibujo al relieve", p. 155; Eduardo Lamas, "Estudio para pedestal de escultura con *putti*", in *I segni nel tempo: disegni spagnoli de los Uffizi*, exh. cat., (Madrid: Fundación Mapfre, 2016), pp. 221-222.

⁵⁵ Lamas, "Partnership", para. 12.



Fig. 5. *Ucles Altarpiece* (detail of the attic). Ucles, Seminary (formerly Royal Monastery of Santiago). © photo Eduardo Lamas.

de la Torre in Madrid (1651-55)⁵⁶, the altarpiece for the Confraternity of Our-Lady of the Expectation (1652-56)⁵⁷, and the main one for the parish church of Vallecas (1669-70)⁵⁸, among others. In their projects together, it was very common for Rizi to participate in the material execution of the drawing with the design that the architect presented to the commissioners, both when it was a question of including models for paintings and when it was a question of statues and carved ornaments.

The Edinburgh design has some of the characteristics introduced by Pedro de la Torre in his altarpieces. The central vertical register is oversized with respect to the Iberian type altarpiece of the early 17th century, divided into registers of equal or similar dimensions. In addition, and inspired by the model of the Italian-style *pala*, the register of the central painting by Rizi (Fig. 1a) is raised above the sides, overhanging the architrave and entering the upper register of the altarpiece's attic. A very similar arrangement was introduced in 1654-55 by José de la Torre, Pedro's nephew and close collaborator, in the Fuente el Saz altarpiece for another of Rizi's paintings⁵⁹.

⁵⁶ Juan M. Cruz Yábar, "Los cuadros de Ribera de don Jerónimo de la Torre y su capilla funeraria en el convento de los Ángeles de Madrid", *Goya*, 349, (2014), pp. 290-307.

⁵⁷ Lamas, "Partnership".

⁵⁸ Antonio J. Díaz Fernández, "El retablo mayor de la parroquia de Vallecas (Madrid): una arquitectura desaparecida de Pedro y Francisco de la Torre (1672)", *Espacio, tiempo y forma*, 17, (2004), pp. 149-172.

⁵⁹ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos et al. (ed.), *Retablos de la comunidad de Madrid: siglos XV a XVII*, (Madrid: dirección General de Patrimonio Cultural, 2002), pp. 208-09. On an illustration of the altarpiece, see: Lamas, "Partnership", fig. 8.



Fig. 6. Francisco Rizi, *Angels making music and angels bearing the Arma Christi*, 1673, inscription: “Rizi Hispaniae Regis P... / Ft. Año ...”, oil on canvas, location unknown. Fotografía, Archivo Moreno (inv. no. 20087_B_P.) Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural Español © IPCE, Archivo Moreno.

Once again, the solution was applied by Pedro de la Torre for Rizi's painting in the Vallecas altarpiece⁶⁰.

In 1658, the architect Juan de Ocaña was paid for a design for the Mostoles altarpiece, a design that could be identified with the one preserved in Edinburgh (Fig. 1), in which case he could be considered a co-author. However, caution is advised. It has been documented that the contractor of an altarpiece, mentioned in the contracts, is not necessarily the author (or the only author) of the design presented to the client (or even the drawing that presents it)⁶¹. More often than not, the contractor is the person legally responsible for the company of artists who are associated (formally or informally) for the execution of the altarpiece. Thus, Ocaña could have been involved in Mostoles as the head (or the agent) of a company established for the construction of the altarpiece, or he could be the author of a design not selected by the commissioners, but for which he was paid. Our hypothesis here is that he may have acted as the agent of a company led by Pedro de la Torre, whose style is evident in both the altarpiece and the design.

De la Torre is documented as the author of designs to be realised by other architects, designs made on his own or in association with the architect Francisco Bautista (1594-1679)⁶². An example of this is the altarpiece for the

⁶⁰ On an illustration of this altarpiece destroyed in 1936, see: Díaz Fernández, “El retablo mayor”, figs. 1, 2.

⁶¹ On this point, see: Lamas, “Partnership”.

⁶² On Pedro de la Torre’s business strategies and on his associations with Bautista, see the bibliography gathered in: Cruz Yábar, “Pedro de la Torre”.



Fig. 7. Francisco Rizi, *Design for attic of an altarpiece*, (pen and grey and brown ink, with grey and brown wash, 231 x 389 mm), Madrid, Casa de la Moneda (inv. no. 328). © Casa de la Moneda.

church of the town of Orgaz, contracted in 1656 by the architect Juan García de San Pedro, who was also in charge of its material execution, but acting as the agent for a company set up by the architects Pedro de la Torre and Francisco Bautista, the authors of the design and associated managers of the project⁶³. In fact, the architectural design of the first two sections of the Orgaz altarpiece takes up the lines of those of the Mostoles altarpiece and the Edinburgh design, although adapted here to the flat wall of the chancel of the Orgaz church (Fig. 3). These analogies allow the hypothesis to be put forward that both architects also designed the Mostoles altarpiece.

The architect and sculptor Juan de Ocaña was active in Madrid in the mid-17th century. He was the grandfather of the renowned architect and sculptor José Benito Churriguera (1665-1725), born of the marriage between his daughter and his business partner José Churriguera the Elder (d. 1682). The two formed a company that contracted the altarpiece for the parish church of Santa Cruz in Madrid in 1665, another parish church of the Archbishopric of Toledo, subcontracting the sculptures to Juan Sánchez Barba and the paintings to Claudio Coello⁶⁴. Rizi, in whose workshop Coello was still working as a journeyman, offered him to deliver the paintings under his own name, in order to obtain a higher return thanks to his prestige⁶⁵. Was Rizi perhaps involved in the company, perhaps as the executor of the drawing with the

⁶³ On the Orgaz altarpiece, see: Nicolau Castro, "El desaparecido", p. 471.

⁶⁴ María Luisa Caturla, "Iglesias madrileñas desaparecidas: el retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz", *Arte español*, 18, (1950).

⁶⁵ According to the testimony of the biographer: Palomino, *Lives*, p. 302. See also: Ismael Gutiérrez Pastor, "Francisco Rizi y Claudio Coello: a propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 4, (1992), p. 231.

design of the altarpiece? This is very likely, as it has been documented that Rizi was involved in similar conditions in other projects, without appearing in the documentation of the notary's office.

In addition to the Mostoles altarpiece, it is possible that Rizi and Ocaña also coincided on other projects. There is documentary evidence that Ocaña collaborated with the architect Juan de Lobera, signing both in October 1659, the contract for the main altarpiece of the church of San Andrés in Madrid⁶⁶. Lobera, Ocaña and Rizi were involved in the 1660s in the ornamentation of the Royal Chapel of San Isidro in Madrid, in which Pedro de la Torre also took part⁶⁷. In the 1670s, Rizi and Lobera collaborated on at least three other projects⁶⁸.

While many contemporary altarpieces were to be placed on the flat wall of the chancel or sanctuary of Baroque churches and chapels, the Mostoles Altarpiece was conceived for the curved, quarter-sphere-covered space of the apse at medieval parish church⁶⁹. On the Edinburgh design it can be observed how the shadows painted by Rizi in grey wash underline both the curved structure of the plan and the quarter-sphere form in the upper body or attic (Fig. 1).

However, this curved structure created to fit the apse of the medieval church of Mostoles was by no means an exception. Similar solutions were applied in the 17th century for the renovation of the altarpieces of parish churches in the villages and small towns of Madrid's hinterland, churches which, built at the end of the Gothic period, had a curved or a polygonal apse. The architect Pedro de la Torre was probably the creator of this new typology which, crowned by a quarter-sphere structure with curved canvases, covered either the vaults of the choir⁷⁰. Known by some authors as shell altarpiece (*retablo cascarón*) and developed in Madrid and its hinterland during this period, it may have been introduced for the first time by De la Torre on the altarpiece for the parish church of Pinto, a village located a short distance away from Mostoles⁷¹ (Fig. 4). Commissioned in 1637 and completed in 1655,

⁶⁶ Harold Wethey, "Sebastián Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte americano e Ideas Estéticas*, 11, (1948), doc. 12; Esteban A. Cotillo Torrejón, "La Real Capilla de San Isidro: biografía documentada histórico-artística hasta 1670", *Cuadernos de arte e iconografía*, 49-50, (2016), pp. 375-388. On a possible alternative design for the altarpiece of San Andrés in Madrid: Eduardo Lamas-Delgado, "Sebastián Muñoz, Ruiz de la Iglesia y Francisco Rizi: un nuevo ejemplo de la circulación de modelos en la pintura de la segunda mitad del siglo XVII en Madrid", *Archivo español de arte*, 344, (2013), p. 361.

⁶⁷ On the Royal Chapel of San Isidro: Juan M. Cruz Yábar, "La capilla madrileña de San Isidro y sus proyectos previos", *Anales de Historia del Arte*, 25, (2015), pp. 163-187; Cotillo Torrejón, "La Real Capilla", pp. 339, 416.

⁶⁸ Lobera and Rizi worked together during the 1670s at the monasteries of Santiago in Ucles, San José in Avila and La Encarnación in Alba de Tormes. Eduardo Lamas-Delgado, "La obra de Francisco Rizi 'arriñonado' (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria", in *Carlos II y el arte de su tiempo*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 527-528; Juan M. Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Ph-D, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2013), pp. 884-886, doc. 223.

⁶⁹ Lamas, "Fuentes".

⁷⁰ A different solution to the same question is the structure of the altarpiece in the parish church in Fuente el Saz, made by José de la Torre and Francisco Rizi in 1655. Rodríguez G. de Ceballos, *Retablos*, pp. 208-209.

⁷¹ On an essay for a typology of 17th century altarpieces in Spain: Juan J. Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993).



Fig. 8. Jusepe de Ribera, *Immaculate Conception*, oil on canvas, Destroyed Fotografía, Archivo Moreno (inv. no. 35980_B_P). Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural Español © IPCE, Archivo Moreno.

the altarpiece was executed in association with the sculptor Francisco González de Vargas and a large number of other artists⁷². For the attic in Pinto, Pedro de la Torre created the solution that is applied again on the Edinburgh design and at the Mostoles altarpiece, with three curved registers for paintings. Both the altarpiece in the parish church of La Calzada de Oropesa (1676-80), with curved paintings by Claudio Coello⁷³, and the altarpiece in the church of the Monastery of Ucles (1673-77) with curved paintings by Rizi⁷⁴ (Fig. 5), bear witness to the success of this formula in the following decades of the century.

5. An Alternative Closure to the Quarter-Sphere (*retablo cascarón*)

The five paintings by Rizi at the attic of the Ucles altarpiece are elongated curved canvases (Fig. 5), with a format similar to those in the Edinburgh

⁷² Rodríguez G. de Ceballos, *Retablos*, p. 254-255.

⁷³ On illustrations of La Calzada altarpiece, see: Edward J. Sullivan, *Baroque painting in Madrid: the contribution of Claudio Coello, with a catalogue raisonné of his works*, (Columbia: University of Missouri Press, 1986), p. 179; Juan Nicolau de Castro, "El retablo mayor de la parroquia de Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 54, (1988), pp. 442-450.

⁷⁴ On illustrations of the Ucles altarpiece: Sonia Jiménez Hortelano, "La construcción del retablo mayor del Real Monasterio de Santiago de Uclés y sus artífices", *Archivo español de arte*, 364, (2018), pp. 381-394.

design⁷⁵ (Fig. 1b, no. 2-3). They depict angels musicians on their lower part, and cherubs holding the *Arma Christi* on their upper part, with the exception of the central canvas, which is almost completely lost; it frames a niche containing a sculptural Calvary. These paintings are undoubtedly related to a sketch by Rizi which is identified as a preparatory work for the attic of the Ucles altarpiece⁷⁶ (Fig. 6). They literally take up the figures from the foreground of the sketch, as well as those of the little angels on either side of the cross holding the *Arma Christi*. The sketch features the *Adoration of the Holy Cross* by a multitude of angels and cherubs on three levels arranged on two different planes, in a composition that may have been suggested by the print by Cornelis Schut depicting angels making music adoring the Holy Trinity after the composition by Rubens for the set of tapestries for the Descalzas Reales in Madrid⁷⁷.

The sketch by Rizi could have been envisaged as an alternative solution for the attic of the Ucles altarpiece, a solution that would later have been discarded, with the composition being divided into the five canvases that cover the quarter sphere of the top of the altarpiece. According to this hypothesis, the solution that was finally rejected would have consisted in the option of placing a single large canvas at the top of the altarpiece; possibly a flat canvas covering the curved space under the closing arch of the retable (Fig. 5).

The Casa de la Moneda in Madrid holds a drawing by Rizi with a design for the attic of an altarpiece (Fig. 7), a design that presents a solution very similar to the one that would have been discarded in Ucles, according to our hypothesis⁷⁸. The design features a large painting in the centre, flanked on either side by two beams of pilasters in front of which are seated statues representing *St. Paul and Peter*. As in the sketch by Rizi, the painting in the drawing depicts only a group of angels and cherubs arranged symmetrically around a central axis, depicted in an attitude of adoration. It should be noted that the composition as a whole is directly derived from the painting of the *Immaculate Conception* by José de Ribera on the main altarpiece of the church of Santa Isabel la Real in Madrid⁷⁹ (Fig. 8).

⁷⁵ These paintings by Rizi, which until now have remained unpublished, were thought to be modern ones made after the partial destruction of the altarpiece in 1936. The four bigger have been heavily restored, with retouches on the upper part, probably due to damage caused by the fire, while the central canvas is almost completely lost. On these paintings: Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 66, (cat. P151-P155).

⁷⁶ On the paintings in Ucles and their link with the sketch: Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 66, (cat. P156). On the sketch, see also: Gutiérrez Pastor, "Francisco Rizi y Claudio Coello", p. 236.

⁷⁷ Nora De Poorter, *Corpus Rubenianum: 2: The Eucharist Series*, (London: Harvey Miller-Heyden & Son, 1978), vol. 1, p. 266, no. 2b, p. 270, no. 3b; Dieuwke de Hoop Scheffer & Karel Gerard Boon, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450-1700: 26: François Schillemans to J. Seuler*, (Amsterdam, 1982), no. 108. (On web: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1891-0414-695; consulted: 3 December 2024).

⁷⁸ Reyes Durán González-Meneses, *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, (Madrid: Ministerio de hacienda. Servicio de Publicaciones, 1980), p. 53, nº 63; Lamas, "Del dibujo al relieve", p. 156.

⁷⁹ Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 104, (cat. D44). On this painting: Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*, (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008), p. 468, (cat. A339).

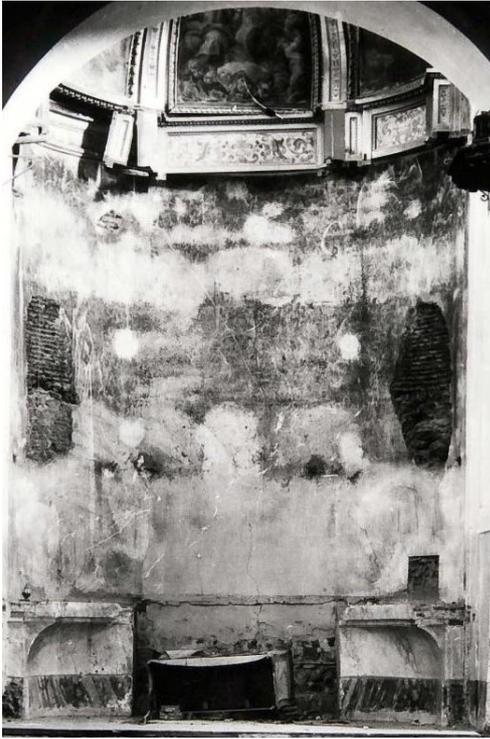


Fig. 9. Choir of the parish church of Nuestra Señora de la Asunción, Móstoles, 1936-1938. Photograph. Madrid, Biblioteca Nacional de España (GC-CAJA/61/5/3).

Furthermore, some of the elements present in the design in La Moneda seem to suggest a possible connection with the Mostoles altarpiece. Therefore, the presence of the sculptures representing Saints Paul and Peter on the cornice suggests a possible link with that altarpiece (Fig. 2b, no. 7, 8); indeed, the composition of the statue of St Paul, on the right in the drawing, seems to have been retained in the sculpture at Mostoles (Fig. 2b, no. 7). The lower edge of La Moneda drawing also features the upper part of a frame similar to the one at the top of the canvas of the *Assumption* on the Mostoles Altarpiece (Fig. 2b, no. 1). Also, the painting is consistent with what might be the composition of the upper part of a canvas dedicated to the *Assumption* of the Virgin; a group of angels and seraphim drop petals of flowers and shake their incense burners to welcome the Virgin as she rises to heaven, and hence prolonging the narrative of the central painting of the altarpiece. Finally, the shadows marked by the grey wash in the parts representing the back of the attic in the drawing of La Moneda (behind the painting and behind the beams of pilasters) are consistent with the existence of a curved structure closing the top of the altarpiece. In addition, the architecture and ornamentation of the attic of the altarpiece in the design are characteristic of the creations of Pedro de la Torre and Francisco Bautista.

According to this hypothesis, the drawing of La Moneda (Fig. 7), the function of which was hitherto unknown, would reflect a stage in the creative process of the Mostoles altarpiece. The drawing presents elements absent from the Edinburgh design but finally adopted in the final altarpiece: the statues of Saint Paul and Peter; the rectangular format to the main register with the paintings representing the *Assumption*; the solution of topping its



Fig. 10. Detail, Choir of the parish church of Nuestra Señora de la Asunción, Móstoles. BNE, GC-CAJA/61/5/1. © BNE.

frame with a frame in the auricular style (Fig. 2a). This ornamentation is also visible on the entablature drawn at the lower edge of the drawing at La Moneda, which has been cut out.

Following this hypothesis, the company created for the construction of the Mostoles altarpiece would have made at least two alternative proposals for it (Figs. 1a and 7); for the final result it was decided to adopt elements coming from both of them.

6. The Destruction of the Mostoles Altarpiece

In April 1931, the Second Republic was proclaimed in Spain. The following month, violent anti-clerical and anti-monarchist unrest broke out in Madrid and spread to other cities across the country⁸⁰. The “burning of convents” was the name given to this wave of anti-clerical violence against Catholic Church buildings and institutions during which a large number of historic buildings and works of art were destroyed⁸¹. On 18 July 1936, a coup d'état led to the outbreak of the Spanish Civil War. A socialist and anti-clerical revolution broke out in many of the zones loyal to the Republic, leading to numerous episodes of looting and destruction of churches during the first months of the conflict. This was the case in the small town of Mostoles, where

⁸⁰ Julio de la Cueva Merino, “El anticlericalismo en la Segunda República y la Guerra Civil”, in *El anticlericalismo español contemporáneo*, eds. Emilio La Parra López & Manuel Suárez Cortina, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1998), pp. 211-301.

⁸¹ Manuel Según Alonso, “El anticlericalismo de la cerilla y la gasolina: la quema de conventos de mayo de 1931 en Madrid”, *Alcores*, 16, (2013), pp. 181-203.



Fig. 11. Francisco Rizi, *Design for an altarpiece dedicated to Saint Anthony*, (pen and brown ink, with brown and grey wash, 328 x 225 mm), Madrid, private collection. © Eduardo Lamas.

the parish church was looted and religious images and liturgical objects were torn down and burnt⁸².

The Biblioteca Nacional in Madrid hosts the photo archive holdings of the State Delegation for Press and Propaganda, which had collected data on abuses committed against artistic heritage⁸³. This collection includes two photographs taken between 1936 and 1939 showing fragments of the Mostoles altarpiece that survived its destruction, but which have gone unnoticed by specialists in Golden Age art⁸⁴. These are two views of the choir of the church, showing that the attic of the altarpiece had remained in place (Figs. 9, 10). These photographs reveal that, as in the case of the Ucles altarpiece, the three paintings by Rizi on the attic were not destroyed during

⁸² David García del Hoyo, "Móstoles en la Guerra Civil y en la inmediata posguerra", in *Actas: Jornadas de Memoria Histórica de la Comunidad de Madrid*, (Madrid: Asociación Comisión de la Verdad, 2022), p. 31.

⁸³ Isabel Ortega García & Gerardo F. Kurtz Schaefer (ed.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, (Madrid: El Viso, 1989), pp. 266-293.

⁸⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, (GC-CAJA/61/5/3) and (GC-CAJA/61/5/1). Ortega & Kurtz, *150 años*, p. 277.



Fig. 12. Francisco Rizi, *Design for an altarpiece with a painting representing The rest on the Flight into Egypt*, (pen and brown ink, with brown and grey wash, 211 x 203 mm), Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. D006006) © Museo del Prado

the war, contrary to what was hitherto assumed⁸⁵. The second photograph (Fig. 10) clearly shows the canvas depicting the Trinity, at the central register of the attic (Fig. 2a, no. 2).

7. Two other Drawings by Rizi with Altarpieces Designs

A drawing by Rizi showing the elevation of an altarpiece dedicated to the franciscan *Saint Anthony of Padua* is held in a private collection in Madrid⁸⁶ (Fig. 15). The design was most probably made, once again, in collaboration with one of the companies created by the architect Pedro de la Torre, a regular collaborator of Rizi in these tasks. Works produced by De la Torre's

⁸⁵ All three are currently unaccounted for. They are not in the church or in one of the outbuildings. Communication to the author from the parish of Nuestra Señora de la Asunción in Móstoles.

⁸⁶ Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 105, (cat. D46). First mentioned by Wetthey as the work of an anonymous artist active in Seville, the drawing was later attributed to Rizi by Pérez Sánchez. Harold E. Wetthey, "Alonso Cano's drawings", *The Art Bulletin*, 34, (1952), p. 233; Pérez Sánchez, *Historia del dibujo*, p. 244. The drawing has recently been attributed, with little foundation, to Alonso Cano. Zahira Véliz, *Alonso Cano (1601-1667): dibujos: catálogo razonado*, (Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011), p. 438, (cat. n° 98).



Fig. 13. Sebastián de Benavente (attributed), *Altarpiece dedicated to Saint Anthony*, Madrid, convent of Corpus Christi (photo: IPCE, Archivo Moreno.) Fotografía, Archivo Moreno (inv. no. 36039_B.). Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural Español © IPCE, Archivo Moreno.

workshop are very similar in style to the one in the drawing. The garlands of fruit, the foliage decorating the architrave, the cartouches in auricular style crowning the two panels in the central register (*calle*) and the consoles supporting the two columns are all typical of Pedro de la Torre's production. As in the Edinburgh drawing, this project for an altarpiece features small *modelli* for paintings executed in Rizi's characteristic style and technique for this type of work, with expert handling of the wash in a colour different from that used for the architectural parts. These small paintings depict *Saint John the Baptist*, *Saint Catherine of Alexandria*, *Saint Francis of Assisi* and *A Holy Bishop*. The upper part of the altarpiece shows a copy of the Roman icon depicting *Our Lady of the Popolo*, of which there were many others in Madrid, while the door of the tabernacle features an *Ecce Homo*. On the other hand, the painting of *Saint Anthony's* composition, somehow archaic for the period, could represent a pre-existing painting that was commissioned to be incorporated into the altarpiece.

The Museo del Prado's design for the attic of an altarpiece with a painting representing *The Rest in the Flight into Egypt* is another drawing by Rizi that could be related to the painter's collaboration with the companies set up by Pedro de la Torre⁸⁷ (Fig. 16). On both drawings, as on the Edinburgh design, the outlined character of the drawings for the paintings contrasts with the flatness of architectural designs, in order to emphasize their two-dimensional nature.

⁸⁷ Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 2, p. 105, (cat. D45).



Fig. 14. Francisco Rizi, Frescoes decoration for the *camarin* of Our Lady of the Sagrario, Toledo cathedral. © Jaime Moraleda.

The drawing in a private collection (Fig. 11) is a design for an altarpiece of smaller size than the aforementioned examples, probably a side altar of a church or maybe for a small chapel. The altarpiece typology presents analogies with to altarpieces made for this kind of destinations. On one hand, the altarpiece dedicated to Saint Anthony at on one of the side altars of the convent church of Corpus Christi in Madrid, which was the property of the silk merchant Marcos de Montaña and has been recently attributed to the architect Sebastián de Benavente (1619-89)⁸⁸ (Fig. 13). On the other hand, the altarpiece of Saint Anthony, also attributed to Benavente, in the chapel of the knight Antonio de Ugarte, in the church of San Salvador in Leganes⁸⁹.

When the drawing representing the *Rest on the Flight into Egypt* (Fig. 12) entered the Prado collection in 1993, it was surprisingly suggested that it might be related to the frescoes designed by Rizi for the *camarin* of Our Lady of the Sagrario in Toledo Cathedral⁹⁰ (Fig. 14). However, these frescoes use the ornamental language of the illusionistic *quadratura* from Bologna, with a perspective *di sotto in su*, and bear no relation to this drawing. The ornamental motifs of the design and the predominance of the straight line correspond to the style of the altarpieces designed at the Spanish court. It is therefore to one of these artistic enterprises that this drawing should be linked. It is interesting to compare this project for the attic of an altarpiece with the upper part of the altarpiece project designed by the architect Sebastián de Benavente for the altarpiece in the Royal Chapel of San Diego

⁸⁸ On illustrations and references for this altarpiece: Rodríguez G. de Ceballos, *Retablos*, p. 231; Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente*, pp. 406-407, (cat. no. 72).

⁸⁹ On illustrations and references for this altarpiece: Rodríguez G. de Ceballos, *Retablos*, p. 292; Corella, *Arquitectura religiosa*, p. 81; Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente*, p. 408-409, (cat. n° 73).

⁹⁰ *Un mecenas póstumo: el legado Villaescusa*, exh. cat., (Madrid: Museo del Prado, 1993), p. 103.

in Alcalá de Henares, design featured in a drawing by Alonso Cano⁹¹ (Fig. 15). As noted above, the involvement of the draughtsmen in the construction process of the altarpieces, as draftsmen of the designs, is not usually reflected in the archival documentation. In the context of Rizi's own production, this has been demonstrated in the case of the altarpiece of the Fraternity of Ave María in Madrid.

The drawings by Rizi featuring architectural designs analysed on this paper illustrate the artist's talent and creativity as an incarnation of the learned artist, the *doctor artifex*, celebrated by his master Carducho and the Italian artistic theory⁹². On these drawings, designs for painting, architecture and sculpture are all three rendered by the draughtsman through a scientific, studious and highly finished drawing. For Carducho, this is what concluded the debate about the *paragone* of arts, and what Rizi must have learned in his workshop and in the cultural and artistic circles associated (closely or remotely) with the Academy in Madrid: superiority of the arts is awarded not to painting, nor to sculpture, nor to architecture, but to drawing; and, consequently, to the artist-draughtsman who becomes a designer (or at least the one who executes drawings presenting the designs of others)⁹³. Certainly, designs by Rizi were not conceived as an example of Carducho's arguments, but they must be understood within the context of his precepts. His drawings featuring designs for altarpieces and triumphal arches represent clear illustrations of the brotherhood of painting, sculpture and architecture through drawing, as interpreted by Carducho and contemporary artistic literature in general: "Drawing [...], whether in pen, pencil, or other material, [...] is inseparable from good and scientific Painting, Sculpture and Architecture, in such a way that these three Arts cannot be good without this erudite and sensible drawing"⁹⁴.

But drawings by Rizi, like those by Cajés⁹⁵ and Cano (Fig. 15) mentioned above, also illustrate another aspect of artistic production during this period in the Iberian Peninsula that has been rather overlooked by scholars: the collaboration between draughtsmen and architects. The later, in order to increase their chances of obtaining commissions, would have relied on the collaboration of artists with a particular skill in drawing. In a letter to the painter and architect Teodoro Ardemans (1661-1726), Churriguera states that these artists were rather scarce: "Few are found with the skill of drawing

⁹¹ The author interprets this drawing as the fruit of an informal collaboration (not mentioned in the notarial documentation) between Benavente, the author of the design, and Cano, who put his skills as a draughtsman at his service. On author interpretations for the authorship of this drawing: Véliz, *Alonso Cano*, pp. 492-497, (no. 120); Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente*, pp. 289-407, (no. 21); *Visions and nightmares: four centuries of Spanish drawings*, exh. cat., (New York, 2014), p. 8.

⁹² Zahira Véliz, "Carducho and the Eloquence of Drawing", in Jean Andrews *et al.*, *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, (Cardiff: University of Wales Press, 2016), pp. 241-269.

⁹³ On the formation of Rizi in the environment of the Academy and its members: Lamas, *Le peintre Francisco Rizi*, vol. 1, pp. 30-31.

⁹⁴ Translation of the author: "Es el dibujo [...], de pluma, lápiz, o de otra materia, [...] inseparable de la buena y científica Pintura, Escultura y Arquitectura: tanto que es incompatible ser buena ninguna de estas tres Artes, sin este prudente y docto dibujo". Carducho, *Diálogos*, p. 174.

⁹⁵ As in note 9.



Fig. 15. Alonso Cano & Sebastián de Benavente, *San Diego de Alcalá Altarpiece*, detail, 1657-58, (pen and brown ink and wash on laid paper, 1,176 x 629 mm), New York, The Morgan Library and Museum (inv. 1986.46). © Morgan Library and Museum.

for the perfect execution of sculpture and ornaments, and the intelligence of mathematics to provide and adjust more parts with all the good taste for their placement"⁹⁶.

The drawings by Rizi gathered in this paper feature designs attributable to the architect Pedro de la Torre, while those by Cajés and Cano feature designs by Juan Gómez de Mora and Sebastián de Benavente, whose involvement is supported by archival documentation. Grounds for the involvement of the three painters is provided by the drawings themselves, which, as noted above, bear a style and a way of execution characteristic of each of them. Both elements offer clues that suggest the possibility of an informal collaboration, absent from notarial documentation. However, in the current state of knowledge, there is no way of settling the question and hypotheses are therefore preferred. At best, a consensus may be reached around the question, but it will always remain within the realm of possibility. As Friedrich Nietzsche argued, it is not doubt but certainty that drives one mad. And doubt is, after all, the motor of knowledge⁹⁷.

⁹⁶ Translation of the autor: "Son pocos los que se hallan con la destreza del dibujar para la perfecta execución de la escultura y ornatos, y la inteligencia de las matemáticas para proporcionar y ajustar mas partes con todo el buen gusto para la colocación de ellas". Letter dated Saltillo, 23 May 1721. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Ordenes Militares, MPD 25. For a transcription of this document: Bonet, "Los retablos", p. 46.

⁹⁷ The author would like to thank the different colleagues who contributed to this study through their discussions, readings and reviews, in particular Manuel García-Luque, Juan M. Cruz-Yábar, Géraldine

Bibliography:

Agulló 1997: Mercedes Agulló, "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, (1997), pp. 25-70.

Blasco Esquivias 2013: Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas: el triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, (Madrid: CEEH, 2013), pp. 157-330.

Bonet Correa 1962: Antonio Bonet Correa, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid: José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", *Archivo español de arte*, 137, (1962), pp. 21-49.

Carducho 1865: Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, 2ª ed. que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera... [de] 1633 dirígela D.G. Cruzada Villaamil.ed., (Madrid, 1865).

Carrascal Muñoz 1995: José María Carrascal Muñoz, "La Merced Descalza de Sevilla: noticias sobre su historia y las pinturas de Francisco Zurbarán", *Goya*, 247-248, (1995), pp. 12-25.

Caturla 1950: María Luisa Caturla, "Iglesias madrileñas desaparecidas: el retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz", *Arte español*, 18, (1950), pp. 3-9.

Ceán Bermúdez 1800: Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*, (Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1800).

Clifford 1999: Timothy Clifford, *Designs of desire: architectural and ornament prints and drawings: 1500-1850*, (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1999).

Corella 1979: María Pilar Corella, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la Provincia de Madrid: estudio y documentación del Partido judicial de Getafe*, (Madrid: CSIC-Instituto de Estudios Madrileños, 1979).

Cotillo Torrejón 2016: Esteban A. Cotillo Torrejón, "La Real Capilla de San Isidro: biografía documentada histórico-artística hasta 1670", *Cuadernos de arte e iconografía*, pp. 49-50, (2016).

Cruz Yábar 2005: Juan M. Cruz Yábar, "Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid, Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45, (2005), pp. 155-178.

Cruz Yábar 2013: Juan M. Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, PhD thesis, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2013); (uri: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37872>).

Patigny, Oskar Rojewski, Dominique Vanwijnsberghe, Isabelle Lecocq and Daniel Pérez-Tárrega, as well as the two anonymous reviews set up by the journal.

Cruz Yábar 2014: Juan M. Cruz Yábar, "Los cuadros de Ribera de don Jerónimo de la Torre y su capilla funeraria en el convento de los Ángeles de Madrid", *Goya*, 349, (2014), pp. 290-307.

Cruz Yábar 2014: Juan M. Cruz Yábar, "Pedro de la Torre y Francisco Bautista: presencia del retablo madrileño en Castilla y León", *De Arte*, 13, (2014), pp. 94-109, (doi: <https://doi.org/10.18002/da.v0i13.1218>).

Cruz Yábar 2015: Juan M. Cruz Yábar, "La capilla madrileña de San Isidro y sus proyectos previos", *Anales de Historia del Arte*, 25, (2015), p. 163-187; (doi: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50854).

Cueva Merino 1998: Julio de la Cueva Merino, "El anticlericalismo en la Segunda República y la Guerra Civil", in *El anticlericalismo español contemporáneo*, eds. Emilio La Parra López & Manuel Suárez Cortina, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1998), pp. 211-301.

De Hoop Scheffer & Boon 1982: Dieuwke de Hoop Scheffer & Karel Gerard Boon, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450-1700: 26: François Schillemans to J. Seuler*, (Amsterdam: Van Gendt & Co, 1982).

De Poorter 1978: Nora De Poorter, *Corpus Rubenianum: II: The Eucharist Series*, 2 vols., (London: Harvey Miller-Heyden & Son, 1978).

Déotte 2009: Louis Déotte, "Alberti, Vasari, Leonardo, from *disegno* as drawing to *disegno* as projective milieu", *Appareil* [Online], (2009), (doi: <https://doi.org/10.4000/appareil.604>).

Díaz Hernández 2004: Antonio J. Díaz Hernández, "El retablo mayor de la parroquial de Vallecas (Madrid): una arquitectura desaparecida de Pedro y Francisco de la Torre (1672)", *Espacio, tiempo y forma*, 17, (2004), pp. 149-172, (doi: <https://doi.org/10.5944/etfvii.17.2004.2422>).

Díaz Hernández 2007: Antonio J. Díaz Hernández, "El retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Juan Bautista de Toledo, obra barroca del madrileño Juan de Ocaña (1657), no de los Theotocopuli", *Anales toledanos*, (2007), pp. 135-150.

Durán González-Meneses 1980: Reyes Durán González-Meneses, *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, (Madrid: Ministerio de hacienda. Servicio de Publicaciones, 1980).

Fernández del Hoyo 1998: María Antonia Fernández del Hoyo, *Patrimonio perdido: conventos desaparecidos de Valladolid*, (Valladolid: Alcaldía de Valladolid, 1998).

Florence 2016: *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, exh. cat., (Madrid: Fundación Mapfre, 2016).

Führing 1989: Peter Führing, *Desing into art: drawings for architecture and ornament: the Lodewijk Houthakker collection*, 2 vols., (London: P. Wilson Publishers, 1989).

García López, 2010: David García López, *Arte y pensamiento en el barroco: fray Juan Andrés Ricci de Guevara: 1600-1681*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010).

García del Hoyo, 2022: David García del Hoyo, "Móstoles en la Guerra Civil y en la inmediata posguerra", in *Actas: Jornadas de Memoria Histórica de la Comunidad de Madrid*, (Madrid: Asociación Comisión de la Verdad, 2022), p. 29-38.

González 2008: Lola González, "Los santos mártires Justo y Pastor: transmisión y praxis cultural en España en la segunda mitad del siglo XVI (1568)", *El Crítico*, 102, (2008), pp. 55-67.

Gutiérrez Pastor 1992: Ismael Gutiérrez Pastor, "Francisco Rizi y Claudio Coello: a propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 4, (1992), pp. 231-238, (doi: <https://doi.org/10.15366/anuario1992>).

Hellwig 2016: Karin Hellwig, "The Paragone between Painting and sculpture", in *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, Jean Andrews et al., (Cardiff: University of Wales Press, 2016), pp. 271-281.

Jiménez Hortelano 2018: Sonia Jiménez Hortelano, "La construcción del retablo mayor del Real Monasterio de Santiago de Uclés y sus artífices", *Archivo español de arte*, 364, (2018), p. 381-394, (doi: <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.23>).

Lamas-Delgado 2013: Eduardo Lamas-Delgado, "Del dibujo al relieve: los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685)", in *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), pp. 151-160, (uri: <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/7795>).

Lamas-Delgado 2013: Eduardo Lamas-Delgado, 'La obra de Francisco Rizi *arrinconado* (1669-1677): creación artística y lazos sociales bajo la regencia de Mariana de Austria', in *Carlos II y el arte de su tiempo*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 521-548, (uri: <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/7797>).

Lamas-Delgado 2013: Eduardo Lamas-Delgado, "Partnership between painters and sculptors in 17th-century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin", *RIHA Journal*, 63, (2013), (doi: <https://doi.org/10.11588/riha.2013.0.69806>).

Lamas-Delgado 2013: Eduardo Lamas-Delgado, "Sebastián Muñoz, Ruiz de la Iglesia y Francisco Rizi: un nuevo ejemplo de la circulación de modelos en la pintura de la segunda mitad del siglo XVII en Madrid", *Archivo español de arte*, 344, (2013), pp. 345-362, (doi: <https://doi.org/10.3989/aearte.2013.v86.i344.557>).

Lamas-Delgado 2014: Eduardo Lamas-Delgado, «Francisco Rizi, *Fuite en Egypte* », in *Varia: peintures et dessins de Soreda à Balthus*, exh. cat., (Lyon: Galerie Descours, 2014), pp. 16-17, (uri: <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/13446>).

Lamas-Delgado 2016: Eduardo Lamas-Delgado, "Estudio para pedestal de escultura con *putti*", in *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, exh. cat., (Madrid: Fundación Mapfre, 2016), pp. 221-222, (uri: <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/9605>).

Lamas-Delgado 2019: Eduardo Lamas-Delgado, *Le peintre Francisco Rizi (1614-1685): relations sociales et production artistique à la Cour d'Espagne, suivi d'un catalogue raisonné*, PhD thesis, Université Libre de Bruxelles, (Brussels, 2019).

Lamas-Delgado 2024: Eduardo Lamas, "Fuentes primarias y secundarias relativas al Retablo de Móstoles", Rasguños, (25 September 2024), (doi: <https://doi.org/10.58079/12cpd>).

Madrid 1993: *Un mecenas póstumo: el legado Villaescusa*, exh. cat., (Madrid: Museo del Pado, 1993).

Marías 2002: Fernando Marías, "De retablero a retablista", in *Retablos de la comunidad de Madrid: siglos XV a XVII*, eds. A. Rodríguez G. de Ceballos et al., (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 2002), pp. 97-109.

Martín Tovar 1975: Virginia Martín Tovar, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975).

Martín González 1993: Juan J. Martín González, *El retablo barroco en España*, (Madrid: Alpuerto, 1993).

Martínez de Pisón y León López 2007: Natalia Martínez de Pisón y Alfonso León López, *Descalzas Reales: el legado de la Toscana*, (Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007).

McDonald 2012: Mark P. McDonald, *Renaissance to Goya: prints and drawings from Spain*, (London: British Museum- CEEH, 2012).

New York 2010: *The Spanish manner: drawings from Ribera to Goya*, exhib. cat., (New York: The Frick Collection and Scala Publishers, 2010).

New York 2014: *Visions and nightmares: four centuries of Spanish drawings*, exh. cat., (New York, 2014), (uri: <https://www.themorgan.org/collections/works/spanish/drawings/page/8>).

Nicolás Gómez 2007: Dora Nicolás Gómez, "La literatura artística del siglo XVIII: para el estudio de la arquitectura y del ornato debido del templo cristiano", in *En torno al Barroco: miradas multiples*, ed. C. de la Peña Velasco, (Murcia: Universidad de Murcia, 2007), pp. 263-290.

Nicolau de Castro 1988: Juan Nicolau de Castro, "El retablo mayor de la parroquial de Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello",

Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, 54, (1988), pp. 442-450; (uri: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10905>).

Nicolau de Castro, 2007: Juan Nicolau Castro, "El desaparecido retablo de la parroquial de la villa de Orgaz y sus pinturas de Francisco Rizi", in *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, (Madrid-Sevilla: Editorial Focus -Abengoa, 2007), pp. 471-474.

Ocaña Prados 1909: Juan Ocaña Prados, *Apuntes para la historia de la Villa de Móstoles*, (Móstoles, 1909).

Ortega y Kurtz 1989: *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, eds. Isabel Ortega García y Gerardo F. Kurtz Schaefer, (Madrid: El Viso, 1989).

Palomino 1987: Antonio Palomino, *Lives of the eminent painters and sculptors*, ed. N. Ayala Mallory, (Cambridge: University Press, 1987).

Paris 1991: Dessins espagnols: maîtres des XVIème et XVIIème siècles, exhib. cat., (Paris : RMN, 1991).

Pita Andrade 1954: José M. Pita Andrade, *Itinerarios de Madrid: segunda visita a la provincial*, (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954).

Pérez Sánchez 1986: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*, (Madrid: Cátedra, 1986).

Ponz 1772-94: Antonio Ponz, *Viage a España*, 18 vols, (Madrid: Joaquín Ibarra, 1772-94).

Roma 1991: *La pittura madrilena del secolo XVII*, exh. cat., (Roma: Carte Segrete, 1991).

Rodríguez G. de Ceballos 1985: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'art*, 70, (1985), pp. 41-52.

Rodríguez G. de Ceballos et al 2002: *Retablos de la comunidad de Madrid: siglos XV a XVII*, ed. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos et al., (Madrid: dirección General de Patrimonio Cultural, 2002).

Rodríguez Marín [1907]: Francisco Rodríguez Marín, [*Inventario artístico de la Provincia de Madrid*], ms., (Madrid, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, RESC/1187).

Según Alonso 2013: Manuel Según Alonso, "El anticlericalismo de la cerilla y la gasolina: la quema de conventos de mayo de 1931 en Madrid", *Alcores*, 16, (2013), pp. 181-203, (doi: <https://alcoresrevista.es/rahc/issue/view/numero-16>).

Spinosa 2008: Nicola Spinosa, *Ribera: la obra complete*, (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008).

Sullivan 1986: Edward J. Sullivan, *Baroque painting in Madrid: the contribution of Claudio Coello, with a catalogue raisonné of his works*, (Columbia: University of Missouri Press, 1986).

Tantardini y Norris 2020: *Lomazzo's aesthetic principles reflected in the art of his time*, ed. Lucia Tantardini y Rebecca Norris, (Leiden: Brill, 2020).

Urrea 1980: Jesús Urrea, "Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 46, (1980), pp. 375-396, (doi: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12589>).

Urrea y Valdivieso 2017: Jesús Urrea y Enrique Valdivieso, *Pintura barroca vallisoletana*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017).

Urrea y Valdivieso 2022: Jesús Urrea y Enrique Valdivieso, *Rescatar el pasado: retablos vallisoletanos perdidos, alterados o desplazados*, (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2022).

Valdivieso 2003: Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Guadalquivir, 2003).

Valdivieso 2022: Enrique Valdivieso, "Propuesta de restitución visual de los retablos colaterales de la iglesia de San José, de la Merced descalza de Sevilla", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 57, (2022), p. 57-59, (doi: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9246420>).

Véliz 2011: Zahira Véliz, *Alonso Cano: 1601-1667: dibujos*, (Santander: Fundación Botín, 2011).

Véliz 2016: Zahira Véliz, "Carducho and the Eloquence of Drawing", in *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, eds. Jean Andrews et al., (Cardiff: University of Wales Press, 2016), pp. 241-269.

Wethey 1952: Harold E. Wethey, "Alonso Cano's drawings", *The Art Bulletin*, 34, (1952), pp. 217-234.

Wethey 1958: Harold E. Wethey, "Sebastián Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte americano e Ideas Estéticas*, 11, (1958), pp. 11-65.

Wethey 1983: Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto* (Madrid: Alianza Forma, 1983).

Zapata, 2016: Teresa Zapata, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de Mariana de Austria: 1649*, (Valencia: Universitat de València, 2016).

Recibido: 16/09/2024

Aceptado: 23/11/2024

El conde de Garcinarro, cliente de Paolo de Matteis. A propósito del *Retrato de Francisco Ventura de Parada* y de las obras del pintor que Ponz citó en Huete (Cuenca)*

The Count of Garcinarro, Client of Paolo de Matteis.
Regarding the *Portrait of Francisco Ventura de Parada*, and
the Works of the Painter that Ponz Saw in Huete (Cuenca)*

Ismael Gutiérrez Pastor¹

Investigador independiente

Resumen: El *Retrato de Francisco Ventura de Parada Vidaurre de Mendoza*, firmado por Paolo De Matteis en 1714, es el punto de partida para analizar los intereses como coleccionista de Francisco Alfonso de Parada Flórez, I conde de Garcinarro. Para ello, se emplean los documentos de su testamentaría y de la de su mujer, Ana de Vidaurre de Mendoza, formalizada en 1734, que demuestran que formó una galería de retratos familiares. Entre las obras de De Matteis estaba este retrato, que tenía su esposa antes de 1724, y nueve pinturas de historia sagrada que Antonio Ponz vió en 1774 en Huete (Cuenca), en casa de doña María Teresa Bertiz, nieta política del conde. Cuatro de estas pinturas pasaron al Museo Nacional del Prado y al Museo Casa Natal de Jovellanos en Gijón (Asturias) por donación de sus descendientes en 1983.

Palabras clave: Retrato; pintura italiana; Nápoles; siglo XVIII; *settecento*; Paolo de Matteis; coleccionismo; galerías de retratos; condes de Garcinarro.

Abstract: The *Portrait of Francisco Ventura de Parada Vidaurre de Mendoza*, signed by Paolo De Matteis in 1714, provides the starting point for discussing the collecting interests of Francisco Alfonso de Parada Flórez, 1st Count of Garcinarro. The documents of his will and that of his wife, Ana de Vidaurre de Mendoza, formalized in 1734, are used to prove that they formed a gallery of family portraits. Among the

* Este trabajo de investigación responde a proyectos personales independientes. Fue realizado sin ayudas económicas públicas o privadas. El autor desea expresar su agradecimiento por la ayuda recibida a: Caritina Martínez de la Rasilla (Alcalá Subastas. Madrid); José Miguel Granados (Madrid), Saturnino Noval García, Técnico de Museo (Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón); y María Victoria Quintero Palop, bibliotecaria del ayuntamiento de Huete (Cuenca).

¹ <http://orcid.org/0009-0004-2638-8987>; igutierrezpastor@gmail.com

works of De Matteis was this portrait, which his wife owned before 1724, and nine paintings on sacred history that Antonio Ponz saw in 1774 in Huete (Cuenca), in the residence of doña María Teresa Bertiz, granddaughter-in-law of the Count. In 1983, four of these paintings were donated by his descendants to the Museo Nacional del Prado and the Museo Casa Natal de Jovellanos in Gijón (Asturias).

Keywords: Portrait; Italian painting; 18th century; *Settecento*; Paolo de Matteis; Collectionism; Portraits galleries; Counts of Garcinarro

L

a dedicación de Paolo de Matteis (Piano del Cilento, Salerno, 1662–Nápoles 1728)² al retrato fue un aspecto menor de su actividad como pintor, mayoritariamente entregada a la pintura de historia. Son escasos los ejemplos documentados, y más raros aún los conservados, por lo que la reciente aparición del retrato de un caballero de principios del siglo XVIII firmado por el artista en 1714, ofrece una buena ocasión para su estudio en el contexto de la clientela española exiliada en el reino de Nápoles durante la Guerra de Sucesión española, y el gobierno austriaco del primer tercio del siglo. El catálogo de la venta indicaba que la pintura estaba firmada: "*Paulus de Mattheis pinxit 1714*", e identificaba al caballero retratado con Francisco Parada, I conde de Garcinarro (Garcinarro, Cuenca, 1656–Nápoles, 1728), gracias al texto del papel que está sobre la mesa, transcrito del siguiente modo: "Illmo Don Francisco Parada Conde de Garcinarro de Santa Clara en Nápoles"³ (Fig. 1).

En mi opinión, dicha transcripción no se ajusta al texto, debido a las dificultades de lectura que plantean algunas palabras, y debe transcribirse del siguiente modo: "Al Illmo D. / Francisco Pa- / rada Conse = /...[ilegible] de / Santa Clara / en Napoles" (Fig. 2). La palabra con la que termina la tercera línea, transcrita "Conse =", seguida del signo de igual (=), y la que comienza la cuarta línea son la parte que, sin estar especialmente borrosas o desgastadas, presentan más dificultades de lectura e interpretación. Creo que se trata de una palabra cortada y escrita en dos líneas en la que el signo de igual casi parece accidental y significa que la palabra de esa tercera línea continúa en la siguiente; sílabas en dos líneas que juntas parecen referirse a la palabra italiana "*consigliere*", identificación de oficio o empleo del retratado, como aparece en abreviaturas de los empleos de otros miembros del *Consiglio collaterale di Santa Chiara*, una de las instituciones de justicia del reino de Nápoles⁴.

² La bibliografía sobre Paolo De Matteis es muy extensa como corresponde a la amplitud de la obra del pintor y demasiado atomizada. Sin llegar a ser un catálogo crítico, entre los libros más recientes destaca el de Livio Pestilli, *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, (Farnham, Surrey: Ashgate Publishing, 2013).

³ (Óleo sobre lienzo, 100,5 x 75,5 cm.). Madrid, Alcalá Subastas, (21 diciembre 2023).

⁴ Desde luego, la palabra con que comienza la cuarta línea, quizá "*gliero*", tiene una extensión corta de unas cinco o seis letras en la que es imposible encajar las nueve letras de "Garcinarro" para que, junto a la terminación de la tercera línea, dijera "Conde / Garcinarro" con que se completa la cuestionable identificación del catálogo.



Fig. 1. Paolo de Matteis. *Retrato de Francisco Ventura de Parada y Vidaurre de Mendoza*, firmado y fechado en 1714, (óleo sobre lienzo, 105 x 75,5 cm.). Madrid, colección privada. © Foto cortesía de Alcalá Subastas.

Siendo esta la lectura e interpretación más razonable, pues es indudable que el nombre que figura en el papel sí se corresponde en su forma simplificada con el de Francisco Alfonso de Parada Flórez, I conde de Garcinarro, de ahí la inicial identificación propuesta, es un título de Castilla otorgado por el archiduque Carlos de Austria (Viena, 1685–1740), pretendiente al trono de España, en Barcelona el 13 de julio de 1707 y con-



Fig. 2. Paolo de Matteis, *Retrato de Francisco Ventura de Parada y Vidaurre de Mendoza*, detalle, 1714. Madrid, colección privada. © Foto cortesía de Alcalá Subastas.

firmado en Viena el 10 de enero de 1716. Sin embargo, hay que descartar que se trate de su retrato, porque al indagar en su biografía se comprueba que cuando De Matteis firmó la obra en 1714 el conde ya tenía unos cincuenta y ocho años, edad muy superior a la que representa el caballero efigiado⁵. Es imposible que se trate de la licencia del pintor que halaga a un modelo rejuveneciéndolo en exceso, por lo que el retratado tuvo que ser otra persona distinta. En mi opinión, representa a Francisco Ventura de Parada Vidaurre de Mendoza (Huete, Cuenca, 1680–Reino de Nápoles, 1716), hijo primogénito y heredero del mencionado conde, jurista formado en la universidad de Alcalá, residente en Nápoles desde la primera mitad del año de 1711 en el ejercicio de su oficio en los tribunales del *Consiglio collaterale di Santa Chiara*, que en el momento de ser retratado por De Matteis tenía unos treinta y cuatro años, edad más acorde con la que aparenta.

El retrato muestra a Francisco Ventura de Parada Vidaurre de Mendoza en figura de medio cuerpo, colocado ante una cortina de colorido ocre oscuro que se alza hacia el lado izquierdo, abriéndose a la luz tenue del fondo. Está junto a una mesa con campanilla plateada y el papel con su nombre y empleo de los tribunales de Nápoles, que señala con la mano derecha. Viste un traje negro de mangas y plegados amplios que podría ser una ropa ceremonial, al modo de las togas de los magistrados y jurisconsultos⁶, puesta sobre un jubón rematado con golilla blanca y plana, según la moda española del siglo XVII, aún vigente en las primeras décadas del siglo XVIII en muchos territorios

⁵ Para todo lo referido a los miembros de la familia Parada entre los siglos XVI al XXI, es fundamental el artículo de Manuel de Parada y Luca de Tena, marqués de Peraleja, "Títulos nobiliarios austracistas concedidos durante la Guerra de Sucesión en la Tierra de Huete (Cuenca)", *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, n.º 15, (2012), pp. 63-177. Es la primera edición paginada, existiendo otra segunda sin paginar incluida en *Apuntes para una bibliografía sobre la Noble y Leal ciudad de Huete*, (Madrid, 2019), (En web: http://www.huete.org/web/plenos/bibliografia_huete.pdf; consultada: 10 de febrero de 2024).

⁶ Juan Alonso Rodríguez Encina (Lancina), *Historia de las revoluciones del Senado de Messina*, (Madrid: por Julián de Paredes, 1692). Con retrato del autor, también hidalgo de la ciudad de Huete, juez de la Gran Corte de la vicaría del reino de Nápoles, realizado por Diego de Obregón, en el que el jurista viste toga y golilla plana.

Europeos de influencia hispana y en las últimas décadas en las ropas de jurisperitos⁷. Se completa con una densa y alta peluca rizada, empolvada y peinada en dos mitades. No lleva adornos personales ni condecoraciones. La cabeza, con la frente muy despejada y encuadrada por la peluca, tiene una proporción algo alargada, pero la expresión es amable y mira con determinación al espectador. Es una imagen de gran dignidad, muy sobria, en la que De Matteis muestra su habilidad a partir de los limitados recursos de la composición y el colorido, esforzándose en matizar el color negro a base de toques de luz que marcan la profundidad de los plegados, destacando la carnación luminosa de la anatomía visible. Por su estilo, se encuadra a la perfección en el gusto dominante del retrato napolitano de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Francisco Ventura de Parada y Vidaurre de Mendoza (Huete, Cuenca, 1680–Reino de Nápoles, 1716)⁸ comenzó su formación cuando el I marqués de Ciadoncha, en carta del 17 de septiembre de 1688, lo recomendó al IX duque del Infantado para que lo acogiera como su paje⁹. Estudió leyes en la universidad de Alcalá, y en 1700 obtuvo el grado de bachiller de Cánones¹⁰. En 1702, fue admitido con beca en el colegio de San Felipe y Santiago (o del Rey) de la misma universidad,¹¹ y en los años siguientes fue sustituto en las cátedras de *prima de instituta*, *decretales* y *sexto*¹². En 1706 siguió a su padre cuando se unió al ejército en retirada del archiduque Carlos de Austria. En junio de 1711 ya estaba en Nápoles desempeñando funciones de delegado y juez en lo civil del *Consiglio collaterale di Santa Chiara* de la *Gran corte della Vicaria*, en un conflicto jurisdiccional de límites y tierras entre los municipios de Pisticci y Bernalda en la provincia de Basilicata, identificándosele como “Francesco Parada Mendoza”, “*miles hispanus, judex Magnae Curiae Vicariae in civilibus*”¹³. Según Parada y Luca de Tena, murió “en fecha próxima anterior al 10 de enero de 1716” cuando se dirigía a Calabria¹⁴. Como ya se ha señalado, en el momento de fallecer tenía poco más de treinta y cinco años, edad bien reflejada en el retrato de 1714, en el que la toga de magistrado

⁷ Es la misma o parecida indumentaria que, tras la muerte del rey Carlos II, fue elegida con gran tacto diplomático, tanto para el primer retrato oficial del joven rey Felipe V de Borbón, pintado por Hyacinthe Rigaud en 1701. Palacio de Versalles, Musée d’Histoire de France, (inv. n.º MV 8493), como para algunos retratos del archiduque como Carlos III, rey de España y de las Indias, según se ve en la estampa de Jacobus Harrewijn (Amsterdam, 1660–Bruselas, 1727), realizada en Bruselas en 1703. Rijksmuseum, (inv. n.º RP-P-1908-2455), (En web: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.121465>; consultada: 18 de febrero de 2024).

⁸ Parada y Luca de Tena, “Títulos nobiliarios”, pp. 148-149.

⁹ Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo (en adelante, AHN Toledo), Osuna, CT.220, D.45-66. *Cartas de... Ciadoncha a... Infantado sobre varios asuntos* (Huete, 09-X-1686 - Valladolid 19-XII-1714), (en web: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/3936280?nm>; consultada: 22 de marzo de 2024).

¹⁰ AHN Madrid, Universidades, L. 405, f. 183; y L. 406, f. 137.

¹¹ AHN Madrid, Universidades, L. 407, expediente 10. *Información genealógica para la admisión de...* Citado por Parada y Luca de Tena, 2012, p. 149, sin las signaturas.

¹² AHN Madrid, Universidades, L. 774, expediente 43, certificado de méritos.

¹³ Giuseppe Coniglio, “Da Camarda a Bernalda: una memoria accusatoria settecentesca”, en *Atti del Seminario di studi 50 Centenario della Nascità di Bernalda*, (Bernalda, 1977).

(En web: <https://www.bernalda.net/intervento-del-prof.-giuseppe-coniglio.html>; consultada: 22 de marzo de 2024). Las palabras “*Curiae Vicariae*” podrían estar abreviadas, pero así las transcribe Coniglio.

¹⁴ Parada y Luca de Tena, “Títulos nobiliarios”, p.149.

coincide también con su dedicación en los tribunales napolitanos¹⁵. Siendo el primogénito del I conde de Garcinarro, premurió a su padre y no llegó a heredar ni el mayorazgo familiar ni el título condal, pasando los derechos sucesorios a su hermano, José Antonio de Parada Vidaurre de Mendoza (Huete, 1685–1749).

La familia Parada remontaba su origen al siglo XV. Pertenece al estado noble de Huete, donde muchos de sus miembros desempeñaron empleos de representación estamental. En 1571 el doctor Gaspar Méndez de Parada, clérigo de Huete, miembro del claustro de la universidad de Alcalá, cura de Buenache y beneficiado en varios lugares del obispado de Cuenca, integrante de la familia eclesiástica del obispo de Burgos don Francisco de Mendoza Bobadilla (Cuenca, 1508 – Arcos de la Llana, Burgos, 1566), mientras estuvo en Roma hacia 1555 fundó un mayorazgo de agnación rigurosa (o de sucesión por línea de varón a varón) en la cabeza de su sobrino, Alonso Méndez de Parada, primogénito de su hermano Sebastián, dotándolo con los bienes heredados que poseía en Garcinarro, Huete y otros que había adquirido, valorados todos en unos 35.000 ducados. Posteriormente, otros miembros de la familia agregarían en distintas épocas otros bienes urbanos y raíces¹⁶.

La personalidad más importante de la familia en relación con los honores nobiliarios y el coleccionismo pictórico de las obras de Paolo de Matteis, fue Francisco Alfonso de Parada Flórez (Garcinarro, Cuenca, 1656 – Nápoles, 1728), I conde de Garcinarro¹⁷. Padre de Francisco Ventura y de José Antonio, tataranieta del primer titular del mayorazgo, que heredó en la segunda mitad del siglo XVII, siendo su quinto propietario. Siguiendo la tradición familiar, el 29 de septiembre de 1670, fue admitido en el estamento de nobles de Huete y desempeñó el puesto de regidor perpetuo de la ciudad por Real Carta de 15 de febrero de 1700¹⁸. Consciente de los méritos y servicios que sus antepasados y él mismo habían prestado a la corona, en 1692 solicitó al rey Carlos II la merced de un hábito para un hijo en alguna de las órdenes militares, exponiendo que durante más de tres años había desempeñado la administración de “rentas y millones” de Huete en ausencia de su titular: el marqués de Ciadoncha, sin haber percibido salario ni emolumentos, y costado algunos gastos con dinero de su propio bolsillo. Su padre y sus tíos habían servido a Felipe IV en las campañas militares de Cataluña y Portugal. El 23 de agosto de 1700, Felipe V le concedió la merced de hábito en la orden de Calatrava¹⁹, que con el tiempo vestiría su segundogénito, heredero y

¹⁵ Siguiendo la pista italiana de Francisco Ventura de Parada y de su padre, el conde de Garcinarro, Parada y Luca de Tena cita una anécdota tomada de Benedetto Croce sobre “*Il consigliere Francesco Parada, vecchissimo e stimatissimo, che stava per conseguire il grado di reggente, fu per simile ragione scomunicato, e, ammalatosi a morte, fece sapere all’arcivescovo che avrebbe rinunciato alla carica se fosse...*”. cfr. Parada y Luca de Tena, “Títulos nobiliarios”, p. 149, nota 168, *apud*. Benedetto Croce. *Aneddoti di varia letteratura*, vol. 2, (Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1942), p. 175.

¹⁶ Parada y Luca de Tena, “Títulos nobiliarios”, pp. 130-131, indica que fue formalizado en Alcalá de Henares el 10 de marzo de 1571 ante Gaspar de la Cámara. Ratificado en Huete el 19 de mayo de 1588 ante Andrés de Almanza y en Madrid el 11 de septiembre ante Gregorio del Busto.

¹⁷ Parada y Luca de Tena, “Títulos nobiliarios”, pp. 130-145.

¹⁸ Parada y Luca de Tena, “Títulos nobiliarios”, p. 135.

¹⁹ Parada y Luca de Tena, “Títulos nobiliarios”, pp. 136-138. AHN, OM-Caballeros_Calatrava, exp. 1954, año 1726. Contiene copias de numerosos testamentos de antepasados, entre ellos el de su madre. (En

titular del mayorazgo. El 16 de febrero de 1676, contrajo matrimonio en Tribaldos (Cuenca) con Ana Vidaurre de Mendoza (Tribaldos, Cuenca, 1657–Cañaveruelas, Cuenca, 1724), con quien tuvo doce hijos. La familia vivió entre Huete, Garcinarro y Cañaveruelas administrando su hacienda, sirviendo sus empleos y criando a su prole, sobre la que Francisco Alfonso dejó escrita una relación con datos de nacimiento, bautizo y circunstancias de cada uno de los hijos²⁰.

La vida de Francisco Alfonso estuvo marcada por la Guerra de Sucesión española (1701-1713/1715). En 1706, junto con sus dos hijos mayores, Francisco Ventura y José Antonio, y su hermano Julián, se unió al partido del archiduque Carlos de Austria y abandonó Huete siguiendo al ejército en su retirada a Valencia. Sufrió las consecuencias de la confiscación de sus bienes, según refleja un documento fechado en Valencia el 4 de enero de 1707, encabezado por Carlos de Austria como Carlos III y firmado en su nombre por Simón Carroz, lugarteniente de Tesorero General, que dice:

que [Francisco Alfonso Parada Flórez] se vio precisado a dexar su casa, y bienes, y seguir mi Real exercito, en compañía de don Francisco Ventura, don Joseph de Parada, sus hijos, y de don Julian su hermano; y [por] carecer de medios, mandaba que de los bienes secuestrados se les entregara cada año mil libras, pagaderas de cuatro en cuatro meses desde el día de la fecha²¹.

La lealtad y el sufrimiento le fueron premiados cuando el archiduque Carlos de Austria, rey de España y de las Indias, estando en Barcelona el 13 de julio de 1707, le otorgó el título de conde de Garcinarro, confirmado en Viena por Real Cédula del 10 de enero de 1716²².

La guerra mermó notablemente a su familia, perdiendo varios hijos: Joaquín, el cuarto, murió en 1706 por el disparo accidental de una escopeta; Juan, el tercero, capitán de granaderos, murió en 1710 en la batalla de Brihuega; y Francisco Ventura, el primogénito, murió, como se ha comentado, a comienzos de enero de 1716 mientras viajaba de Nápoles a Calabria²³. Leal al Archiduque, mientras su esposa e hijos menores permanecían en Huete, el conde de Garcinarro trasladó su actividad de España a Nápoles, bajo gobierno austriaco entre 1707 y 1734. Desde 1711 prestó servicios en los gobiernos presidiales de Trani (1712–1713), Catanzaro (1718) y Chieti (1721–1722)²⁴. De vuelta a Nápoles, el 17 de noviembre de

web: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1711306>; consultada: 22 de marzo de 2024).

²⁰ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 148.

²¹ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 140-141.

²² Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 143-145.

²³ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 155.

²⁴ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 143 y 146.

1723, fue nombrado secretario *ad honorem* del emperador Carlos de Austria, o Carlos VI del Sacro Imperio, y secretario de justicia²⁵.

Parece ser que el conde de Garcinarro vivió en Nápoles privado de su familia, especialmente tras la muerte de su primogénito en 1716. Su segundogénito residía en Viena, sirviendo como capitán de compañía en el regimiento Córdoba²⁶. Su esposa estaba en España al cargo de los hijos menores, según declaró en 1713 al pedir las ayudas de costa por los gastos que había causado en acciones de servicio y traslados de Apulia a Calabria²⁷.

El conde de Garcinarro falleció en Nápoles el 28 de abril de 1728. Había dictado testamento el día anterior ante Francisco Barbato²⁸, en el que nombró albaceas a José Francisco de Salcedo y Morquecho, I marqués de Pineda, paisano y pariente²⁹; al marqués Diego Antonio de Ribas, jurista de largo recorrido en los reinados de Carlos II y Felipe V, luego afiliado al bando austracista y, desde poco antes de 1726, presidente de la *Regia Camera della Sommara* de Nápoles³⁰; y a Domingo Borja³¹. El marqués de Pineda pidió abrir el testamento al día siguiente del fallecimiento, 29 de abril. El conde dispuso ser enterrado en Santa María de la Merced, iglesia de los Mercedarios españoles de Nápoles, conocida popularmente como *Sant'Orsola a Chiaia*, donde ya lo estaba su hijo primogénito. Viudo desde hacía cuatro años³², nombró herederos a sus tres hijos: José Antonio, Alonso y Margarita Ignacia³³. Entre los legados destacan el de 12.000 florines depositados en el banco de Viena y un vestido oscuro bordado en oro para José Antonio; una pareja de retratos de los "Augustísimos Señores Emperador y Emperatriz con sus marcos dorados" (Carlos VI e Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel), para el marqués, Diego Antonio de Ribas; objetos de plata para el marqués de Pineda y para el duque Domingo Borja; y varias ropas para sus criados³⁴.

²⁵ Así consta en la portada dedicada *Dell'Accademia Cosentina. Componimenti Vari Recitati in publica Adunanza della medesima, per la morte di sua Eccellenza Anna Maria, Contessa d'Althann... e dedicati all'... Signor D. Francesco Alfonso Parada, Conte di Garcinarro, Segretario di Giustizia per S. M Ces[área] e Cattolica nel Regno di Napoli*, (Firenze, 1724).

²⁶ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 147, 150 (datos de las hojas de servicios militares) y 152. El regimiento Córdoba procedía del regimiento de caballería del conde de Galve, uno de los cinco evacuados de Barcelona a Italia durante la guerra en 1713.

²⁷ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 146.

²⁸ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 147-148, cita este testamento y lo extracta, pero sin dar referencia de archivo. No dice si utiliza una copia o el original, que posiblemente pueda encontrarse en el Archivio di Stato de Nápoles, Archivi Notarili, Archivo del notario Francesco Barbato, 1717-1764, vol. 05, año 1728.

²⁹ Sobre José Francisco de Salcedo y Morquecho, I marqués de Pineda. Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 111-129.

³⁰ Antes de la Guerra de Sucesión fue autor de algunos tratados jurídicos sobre los derechos de Felipe de Borbón al trono de España: *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional. XI (5700 a 7000)*, (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro, 1987), ms. 5955 y 5956.

³¹ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 148, siguiendo el testamento del conde de Garcinarro, le da el título de "señor duque". No he encontrado ninguna otra documentación que lo avale.

³² Hay traslado del testamento de su esposa, Ana Vidaurre, hecho en Cañaveruelas el 1 de abril de 1724 ante José Mayoral, dentro de las pruebas de caballería de su hijo, José Antonio. AHN, OM-Caballeros_Calatrava, exp. 1954, fol. 11v^o, año 1726. (En web: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1711306>; consulta: 22 de marzo de 2024).

³³ Ésta, todavía doncella en 1728. Parada y Luca de Tena, Parada, "Títulos nobiliarios", pp. 148 y 152.

³⁴ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 147. Los criados citados fueron: Carlos Trayna, Juan Ribera, camarero personal del conde, Miguel Cusano, Andrés Pacerini, Antonio Lombardo, Diego Alasuzo y Matias Gaveli, cochero.

Desde el año anterior, José Antonio de Parada y Vidaurre de Mendoza (Huete, 1685–1749)³⁵, segundogénito del conde que residía en Viena, había comenzado a liquidar sus asuntos personales en la ciudad. En Viena, el 12 de enero de 1727 fue armado caballero de Calatrava³⁶. En el mismo año solicitó la baja temporal del ejército imperial, donde era capitán de coraceros en el regimiento Córdoba³⁷, para ir a residir a Nápoles en los últimos meses de vida de su padre, que moriría en abril de 1728. Poco después, desde Nápoles, el 7 de junio de 1728, otorgó poder a sus hermanos Alonso y Margarita para que en su nombre pudieran administrar los mayorazgos heredados. Aún estaba en Nápoles en 1729 cuando solicitó licencia de un año para regresar a Huete, la que le concedió el Consejo de Guerra en nombre del emperador Carlos VI, expidiéndosele el 26 de abril un pasaporte que le daba libertad de paso para él, sus criados y sus equipajes. Estando ya en Huete, el 29 de mayo de 1730, volvió a solicitar una nueva licencia anual³⁸, tras la cual ya no regresó a Viena.

Todos estos hechos permiten suponer que José Antonio fue quien se hizo cargo de la casa y los bienes de su padre en Nápoles, donde vendería algunos antes de trasladar los restantes a Huete, pues resulta extraño que no haya rastro de una biblioteca, especialmente si se consideran los estudios de leyes y la dedicación jurídica en los tribunales de Nápoles de Francisco Ventura, el primogénito, fallecido en 1716; tampoco constan ni carruajes ni caballerías, sabiendo que el conde tenía un criado cochero.

1. La testamentaria del conde de Garcinarro (1734) y la galería de retratos

De vuelta a Huete, como heredero y sucesor en el mayorazgo de Garcinarro, nunca hizo valer ni utilizó en España el título condal de su padre, aunque el artículo IX del tratado de paz de Viena de 1725 preveía casos como el suyo³⁹. José Antonio se dedicó a reconstruir la casa principal de la familia, que aún se conserva en buen estado, y a poner orden en las herencias de su madre y de su padre, fallecidos respectivamente en 1724 y 1728, ambas sin repartir entre los herederos. En Huete, el 8 de abril de 1734, ante el escribano Diego de Alique, se formalizó la escritura con las testamentarias de doña Ana Vidaurre de Mendoza y de don Francisco Alfonso de Parada, I conde de Garcinarro, incluyendo todos sus bienes libres no vinculados al mayorazgo. Se trata de un documento de reparto entre los tres hijos herederos puestos de común acuerdo y sin formalismos judiciales para evitar gastos, documento citado, pero escasamente aprovechado por Parada y Luca de Tena, especialmente en lo relativo a las pinturas, objetos artísticos, mobiliario y

³⁵ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 149-154.

³⁶ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 150-152. AHN, OM-Caballeros_Calatrava, exp. 1954, fol. 11vº, año 1726. (En web: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1711306>; consulta: 22 de marzo de 2024).

³⁷ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 150.

³⁸ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 152.

³⁹ *Tratado de Paz, ajustado entre esta Corona, y el Emperador de Alemania. Año de 1725*, (Madrid: Imprenta Real. Por Joseph Rodríguez de Escobar, 1725), p. 17.

ajuar doméstico⁴⁰. La tardanza en resolver un asunto tan importante quizá fuera debida a que José Antonio no regresó a Huete hasta 1729; Alonso vivía de sus beneficios eclesiásticos; y Margarita Ignacia, la menor, que había estado cuidando a su madre, aún estaba soltera⁴¹.

De cada testamentaria se hicieron tres hijuelas, una para cada heredero, siguiendo "antiguas tasaciones y prudentes regulaciones"⁴² que contienen algunos datos interesantes sobre las pinturas que aparecen implicadas en este trabajo. El contenido de la del conde de Garcinarro causó a los herederos algún contratiempo, debido a la imposibilidad de encontrar "en esta ciudad ni en todo el país" tasadores para las "pinturas, láminas y adornos aquí no usados". Para obviarlo, los hermanos acordaron hacer tres partes equivalentes, dando precio fijo a lo que lo tuviera, como era la plata labrada⁴³. Cada hijuela se configuró con un tercio de esa plata labrada para cada hermano, equivalente a 15.000 reales, y con lotes sin precio de ropa blanca (lencería), pinturas, ropa (tapicería) y muebles, loza (con ejemplos italianos de los Abruzos) y "china" (porcelana).

El conjunto de las pinturas adjudicadas en cada una de las tres hijuelas⁴⁴, que en su inmensa mayoría procederían directa o indirectamente del conde de Garcinarro, da buena idea de la cantidad y de la temática de su colección formada en Nápoles entre 1711 y 1728. Ascendía a unas ciento treinta y dos obras, mayoritariamente pinturas, aunque había algunos cuadros bordados, relieves, esculturas y relicarios, todo identificado brevemente por su asunto, sin atribuciones ni medidas. Mayoritariamente eran obras de tema religioso, con muchas de advocaciones napolitanas populares: san Genaro, san Cayetano, san Nicolás de Bari, san Francisco de Paula, santo Domingo en Soriano, etc. Entre las obras profanas, las había de pastores y ganados (6 pinturas), países y bosques (4), frutas y pájaros (10), perspectiva (9), batallas (7) y algunos retratos (8). La pintura sin marco de la "montaña de fuego" quizá era una vista del Vesubio. No había pintura mitológica ni de historia antigua, pero sí una *Alegoría de la Herejía* y dos escenas de *Rinaldo y Armida*, una con ninfas y otra navegando, inspiradas en la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso⁴⁵.

En la testamentaria del I conde de Garcinarro, figura un grupo de seis retratos adjudicados a las hijuelas de José Antonio y Alonso de Parada, que deja entrever la formación de una galería iconográfica de carácter fundamentalmente familiar. Es la parte más interesante de la colección del conde de Garcinarro, que incluía un retrato de Francisco Ventura de Parada, quizá el mismo firmado por De Matteis en 1714 (Figs. 1 y 2).

⁴⁰ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 148. Se conserva en el Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, n.º 210, ff. 57-83vº.

⁴¹ Falleció en Huete en 1735. Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 148.

⁴² Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, n.º 210, f. 57.

⁴³ Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, n.º 210, f. 68.

⁴⁴ Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, n.º 210, ff 68-72, para la hijuela de Margarita; ff. 72-75vº, para la hijuela de José Antonio; y ff. 75vº-79, para la hijuela de Alonso.

⁴⁵ Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, n.º 210, f. 77.

Los retratos que le correspondieron a José Antonio de Parada, heredero del mayorazgo de Garcinarro, se describen del siguiente modo:

Yttem. Un pequeño retrato de el Papa Benedicto Trece, con marco dorado.
(...)

Yttem. Dos retratos de dicho Sr. Dn. Joseph, el uno con marco dorado y el otro sin él

Yttem. El retrato del Señor Don Francisco Alphonsso de Parada su padre, con marco dorado

Otro retrato del Príncipe Eujenio de Savoia, sin marco

(...)

Yttem. Otro retratto de su Bisabuelo, pintura antigua, con marco dorado⁴⁶.

Los que le correspondieron a Alonso de Parada, que sucedió a su hermano en la cabeza del mayorazgo en 1749, son los siguientes: "Yttem. Tres Retratos con Marcos dorados, el uno del cardenal Althem (sic, probablemente Althann) y los otros dos de don Francisco Ventura y de don Juan Parada"⁴⁷.

Entre todos conforman dos reducidas galerías. Una, de protagonistas de la corte y la política austriaca de la época, con quienes el conde de Garcinarro llegó a tratar en Barcelona o en Nápoles: los retratos del pontífice Benedicto XIII, del príncipe Eugenio de Saboya, héroe militar, y del cardenal Althann, virrey de Nápoles (1722-1728)⁴⁸, con los que habrían encajado perfectamente los del emperador Carlos VI y la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel, que por clausula testamentaria había legado al marqués Diego Antonio de Ribas; y otra, formada por los retratos de los miembros de la familia Parada que fueron titulares del mayorazgo de Garcinarro: en primer lugar, dos retratos del mismo José Antonio de Parada, sexto titular, heredero de la mayor parte del conjunto; en segundo lugar, el retrato de Francisco Alfonso, I conde de Garcinarro, quinto titular; y en tercero, el retrato de "su bisabuelo, pintura antigua", sobreentendido en el contexto de la hijuela que se refiere al bisabuelo del adjudicatario del retrato, es decir, a Francisco Hortensio de Parada Rochi, tercer titular. No hay rastro alguno de retratos de Alonso Méndez de Parada, primer titular, ni de Alonso Febo (o Phebo) de Parada y Rochi, segundo titular, ni de Alonso Febo (o

⁴⁶ Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, n.º 210, ff. 73vº-74.

⁴⁷ Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, n.º 210, f. 77vº.

⁴⁸ Aunque la lectura del documento dice claramente "*Althem*", apellido que inmediatamente repite a Mark Sittich von Hohemens (Hohemens, Austria, 1533–Roma, 1595). En Italia, Marco Sittico Altemps, cardenal en 1561, la contemporaneidad de los restantes retratos obliga a pensar que quizá se trate de una mala transcripción fonética de apellido debida al escribano y que realmente se refiera a Michael Friedrich Althann, conde Althann (Glatz, Polonia, 1682 – Vác, Hungría, 1734), cardenal en 1719 y virrey del Nápoles austriaco entre mayo de 1722 a julio de 1728. Heinrich Benedikt, "Michael Friedrich Graf v Althann", en *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 1, Aachen – Behaim, (Berlín, 1953), p. 220. Cuando el conde de Garcinarro escalaba puestos en el gobierno virreinal, los dos están unidos en la anécdota recogida por Benedetto Croce (*vid.* nota 13). Para otra relación del conde de Garcinarro con la familia Althann, véase la nota 23.

Phebo)⁴⁹ de Parada Cárdenas, cuarto titular, abuelo de José Antonio. Por el contenido de las hijuelas, se ve que los retratos de los titulares del mayorazgo quedaron todos en manos del descendiente y sucesor legítimo, mientras que los retratos de Francisco Ventura y de Juan, hijos de Francisco Alfonso, que premurieron a su padre sin llegar a suceder en el mayorazgo, correspondieron a Alonso Leandro de Parada Vidaurre de Mendoza (Huete, 1698–1753), el hijo menor que años más tarde sería el séptimo titular, tras suceder en 1749 a su hermano José Antonio, muerto soltero y sin descendencia. Lógicamente, quince años antes de que esto sucediera, tampoco hay rastro de un retrato del propio Alonso Leandro.

En mi opinión, parece muy probable que el retrato de Francisco Ventura fuera el de Paolo De Matteis de 1714, lo que lleva a preguntarse si los otros de Francisco Alfonso y de Juan, muerto en 1710 y necesariamente un retrato póstumo, no serían también obras encargadas en Nápoles a De Matteis. En el caso del retrato, o de los dos, de José Antonio, las circunstancias de su presencia en Nápoles, coincidiendo con la muerte de su padre y el hecho de que De Matteis falleciera en julio de 1728, parecen dificultar una autoría del pintor napolitano. Quizá fueran retratos pintados en Viena, donde residía, enviados a su padre y añadidos a la serie familiar. Por el momento, ninguno de ellos está localizado, pero el hecho de que haya llegado hasta hoy el de Francisco Ventura alimenta la esperanza sobre los restantes, ya que, de hecho, otras pinturas que figuran en las testamentarías de 1734 seguían agrupadas y en poder de los descendientes del I conde de Garcinarro en 1774, y cuatro de ellas han reaparecido en 1983.

2. Doña Ana Vidarte de Mendoza, primera propietaria de las pinturas de Paolo De Matteis, y la cita de Antonio Ponz

Desde la segunda mitad del siglo XVIII se sabe que en la casa de doña María Teresa Bertiz (Barcelona, ¿? –Huete?, 1779) en Huete, patria de los Parada, hubo un conjunto de pinturas que Ponz estimó en unas doce, aunque quizá no fueron más que nueve, que atribuyó a Paolo De Matteis, aplicando su buen criterio estético, formado en las pinturas de la serie de san Francisco Javier del colegio imperial de Madrid⁵⁰, el cual pudo confirmar mediante la firma y fecha del pintor en alguna de ellas. Ponz se refirió a las pinturas de la siguiente manera:

En una casa de la Ciudad (Huete), que es de Doña Maria Teresa Bertiz, vi unos doce quadros originales de Pablo de Mathei, como son los de la Vi-

⁴⁹ Febo o Phebo es el segundo nombre de Dei Phebo Rochi, banquero milanés originario de la ciudad de Como, cuya hija Margarita Rochi casó con Alonso Méndez de Parada (c. 1580–1634), primer propietario del mayorazgo de Garcinarro. Su dedicación a la banca fue un obstáculo en Madrid, no así en Malta, para la concesión del hábito de San Juan a su nieto Francisco Hortensio de Parada.

⁵⁰ Ismael Gutiérrez Pastor, "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16, (2004), pp. 91-112.

da de S. Francisco Xavier en el Claustro de ese Real Colegio de S. Isidro. Estos representan varios asuntos de Historia Sagrada, que son de Sansón, de Esther, de Rebeca, &c, el Bautismo de Christo, y otras cosas del Nuevo Testamento. También hay en la casa una Sacra Familia del mismo Autor, y de su mano juzgo que son tres quadros del Altar Mayor de la Iglesia, que antes fue de Jesuitas; es á saber, la Concepción, y los dos Santos Juanes Bautista, y Evangelista⁵¹.

Pérez Sánchez recogió la cita y catalogó las pinturas entre las obras perdidas o no identificadas de De Matteis en España, entendiendo que a las doce de la casa de doña María Teresa Bertiz había que añadir las tres de la iglesia de los Jesuitas⁵², alcanzando así el número de quince. En mi opinión, los documentos demuestran que las pinturas sólo eran nueve, las que sumadas a las tres de los jesuitas de san Nicolás de Medina⁵³ harían las doce del cómputo total de Ponz.

Cuatro de estas pinturas reaparecieron en 1983 con motivo de dos donaciones realizadas por don Vicente Lledó Martínez-Unda y por su esposa, doña Ángela Suárez, para el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón (Asturias), compuesta por dos pinturas del *Encuentro de Rebeca y Eliezer en el pozo* (Fig. 6) y del *Bautismo de Jesús*⁵⁴ (Fig. 4); y para el Museo Nacional del Prado de Madrid, compuesta por otras dos del *Encuentro de Salomón y la reina de Saba* (Fig. 5) y de *San Juan Bautista mostrando a Jesús a sus primeros discípulos*⁵⁵ (Fig. 3), iconografía frecuente en Italia que De Matteis repitió en varias ocasiones⁵⁶. El donante se preocupó por explicar su proce-

⁵¹ Antonio Ponz, *Viage de España o Cartas... T. Tercero*, (Madrid, 1774), 1ª ed., pp. 186-187. Aunque Ponz escribió el apellido de la dama con uve, preferimos la forma con be por proceder de un topónimo vasconavarro.

⁵² Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, (Madrid, Universidad de Madrid, 1965), p. 412.

⁵³ En 1733 Jaime Bort construyó el retablo mayor de la iglesia de san Nicolás de Medina, donde Ponz ubicó las pinturas que atribuyó a De Matteis. Sobre la arquitectura y el retablo de la iglesia, José Luis García Martínez, "La arquitectura de la Compañía de Jesús: el Colegio de Nuestra Señora de la Anunciación", en *Esplendores de la devoción en San Nicolás el Real*, (Huete, 2002). Si las pinturas que hoy decoran el muro norte del crucero son las del retablo vistas por Ponz, hay que señalar que no representan la totalidad de los temas que dijo, sino la *Anunciación*, titular del colegio, *San José con el Niño* y *San Juan Bautista*. Son obras del segundo tercio del siglo XVIII, quizá ligeramente posteriores a la hechura del retablo, y no guardan relación alguna con el estilo de De Matteis, parecen obra de pintor español influido por los ambientes pictóricos italianizantes de Madrid previos a la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando.

⁵⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Dos lienzos de Paolo de Matteis donados al Prado", *Boletín del Museo del Prado*, v. 5, 14, (1984), pp. 119-122. El grueso de la donación fue para el museo de Gijón, que la catalogó en el libro *Legado Lledó-Suarez. Museo Casa Natal de Jovellanos*, (Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1993), donde Pérez Sánchez estudió el *Bautismo* firmado "PAULUS DE MATHEIS F. AÑ. 17..", pp. 54-55, citando en la introducción la de *Rebeca*, pero sin reproducirla.

⁵⁵ Las cuatro pinturas al óleo sobre lienzo, grandes y de medidas similares, midiendo las del Prado (199 x 244 cm).

⁵⁶ La iconografía de esta última pintura es más frecuente en la pintura italiana que en la española, y se relaciona con la predicación del Bautista en el desierto y su segundo testimonio en el cual pronunciaría las palabras "He aquí el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo" (Jn. I, 29). De Matteis lo trató en varias ocasiones. En el folleto *Nota de Quadri Sacri, e Profani, dipinti dal Celebre pennello del sù D. PAOLO DE MATTEIS di questa Città di Napoli, colla distinzione della misura, ed Istoria, che in ciascheduno di essi si rappresenta, non senza singolar disegno, anzi con propria naturalezza, vivacità di espressione, e particolare modo di dipingere De' quali procedendosene alla vendita, per tutto il mese di Gennaio dell'entrante anno 1730, chiunque desidera applicare alla compra frà detto tempo, con parteciparlo a' Corispondenti in questa cita, possa essere servita con cortesia...* Nápoles, el 13 de septiembre de 1729. (En web: https://books.google.es/books/about/Nota_de_Quadri_Sacri_e_Profani_dipinti_d.html?id=AxZfAAAAcAAJ&redir_esc=y;



Fig. 3. Paolo de Matteis. *San Juan Bautista en el desierto que señala la venida de Jesús a sus primeros discípulos*, ca. 1723. Madrid, Museo Nacional del Prado (Inv. n.º P006943). © Museo Nacional del Prado.

dencia, entregando al museo del Prado una nota genealógica del parentesco que por descendencia le unía con María Teresa Bertiz⁵⁷, sin remontarse más allá en los antepasados, quedándose así a las puertas de esclarecer el verdadero origen de las pinturas de De Matteis.

A partir de esta información, Parada y Luca de Tena sugirió algunas décadas más tarde que, en realidad, ese origen podría situarse en el I conde de Gar-

consultada: 28 de marzo de 2024), se describe un "S. Gio[vanni] nel Deserto, che discorre con S. Pietro e S. Giacomo additandoli il Salvatore in lontananza: di Palmi sei, e otto". El evangelio de San Juan identifica a estos primeros discípulos con Andrés y Simón Pedro, no con Santiago.

⁵⁷ Transcrita por Pérez Sánchez, "Dos lienzos", pp. 120-121. Vale la pena reproducirla de nuevo junto a los nuevos documentos de las testamentarias. Dice así:

D^a María Teresa de Vertiz y Salas, natural de Barcelona, estuvo casada con D. Antonio de Parada y Daoiz, natural de Huete. De este matrimonio nació un hijo, D. Ramón de Parada y Bustos.

Una hija del matrimonio indicado, D^a Ramona de Parada y Parada, nacida en Huete el 23 de mayo de 1787, casó con D. Eusebio de Bardaxi y Azara, natural de Graus, que fue ilustre diplomático y político, desempeñando en el curso de su vida las embajadas de Viena, Lisboa, San Petersburgo, Turín y París. Fue asimismo presidente del Consejo de Ministros en 1821 y 1837.

La hija de este matrimonio, D^a Fernanda de Bardaxi y Parada, casó con D. Vicente Cano-Manuel Chacón; un hijo de éstos, contrajo matrimonio con D^a Concepción Sánchez-Covisa. Y por último, D. Vicente Cano-Manuel Sánchez Covisa, hijo de ese matrimonio, casó con D^a Joaquina Martínez-Unda, de cuyo matrimonio no hubo descendencia, heredando los lienzos sus sobrinos D. Vicente Lledó Martínez-Unda y su hermano.



Fig. 4. Paolo de Matteis, *Bautismo de Jesús en el río Jordán*, firmado y fechado en 17[23]. Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos. ©Foto cortesía del Museo Casa Natal de Jovellanos.

cinarro⁵⁸, ya que doña María Teresa Bertiz estuvo casada con Antonio de Parada Daoiz (Huete, 1739–1767), hijo de Alonso Leandro de Parada y nieto del conde, heredero del mayorazgo. Contrajeron matrimonio el 8 de enero de 1763 en el oratorio de Nuestra Señora de Loreto de Madrid. La dama fue hija de Juan Miguel Bertiz, coronel de infantería y capitán de Reales Guardias Españolas, y de doña María Teresa Salas Mauricio, ambos naturales de Barcelona, y ella nuevamente casada en segundas nupcias con el marqués de Mondéjar⁵⁹, tras enviudar de su primer marido. Siguiendo la tradición familiar, Antonio fue elegido miembro del estado noble de Huete en 1759 y regidor perpetuo de la ciudad por Real Carta de 12 de octubre de 1767, empleo del que no llegó a tomar posesión debido a su muerte prematura en ese mismo año, cuando sólo tenía veintiocho años⁶⁰.

Su único hijo y heredero del mayorazgo de Garcinarro, Ramón Víctor de Parada Bertiz (Huete, 1765–1803), tenía poco más de dos años, de modo que

⁵⁸ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 158, donde también propone, de modo bien improbable, que fueran llevados a Huete por su hijo, José Antonio, II conde, al deshacer la casa de Nápoles en 1628.

⁵⁹ Marcos Ignacio López de Mendoza Ibáñez de Segovia (hacia 1695–1779), XIII marqués de Mondéjar, mariscal de campo, comendador de Montiel en la Orden de Santiago.

⁶⁰ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 157–158, con testamento ante Lorenzo García. El mismo autor insistió en su hipótesis en el libro digital, *Bibliografía sobre la Noble y Leal Ciudad de Huete. Autores, documentos, citas sobre vecinos y naturales. Acontecimientos. Formada y anotada por don..., sexto marqués de Peraleja*, (Madrid, 2016), sin paginar, incluido en la voz "Vicente Lledó". Sorprendentemente, aunque parece que tuvo en su mano el documento de partición de las testamentarias (1734), no debió leerlo con la atención requerida y no le sacó todo su potencial (*vid.* nota 37).



Fig. 5. Paolo de Matteis. *Salomón recibe a la reina de Saba*, ca. 1723. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P006944). © Museo Nacional del Prado.

creció tutelado por su madre viuda, administradora de su herencia y moradora de la casa principal de Huete hasta su muerte en 1779⁶¹. Este mismo año, su abuela María Teresa Salas, marquesa consorte de Mondéjar, asumió la tutela de su nieto, haciéndolo ingresar primero en el Real Seminario de Nobles de Madrid⁶² y, hacia 1782, en la Real academia de caballería de Ocaña⁶³. No había cumplido los veinte años, cuando el 12 de septiembre de 1784 contrajo matrimonio en Huete con María Casimira de Parada y Bustos (Huete, 1762 -?), hija de Marcos Antonio de Parada y Heredia Bazán (Toledo, 1717 -?), VIII señor de Huelves, Torrejón y Chozas de Piña, caballero de Santiago, regidor perpetuo de Huete, y de doña Antonia Bustos y Moya⁶⁴. El matrimonio no tuvo descendencia masculina, lo que interrumpió la condición de agnación rigurosa del mayorazgo, pero fue padre de María Ramona y María

⁶¹ AHN, Consejos, 29199, exp. 67, año 1775. María Teresa Bertiz, como madre tutora de Ramón Ventura Parada, sobre la posesión de varios mayorazgos fundados sobre fincas de Cañaveruelas por Pedro Briceño y Ana Briceño.

⁶² AHN, Universidades, 669, exp. 15, año 1779.

⁶³ La Real Academia de Caballería de Ocaña fue fundada por el general Antonio Ricardos y Carrillo de Albornoz en 1775, ocupando algunos edificios de los Jesuitas expulsados en 1767. Fue suprimida en 1790 en el contexto de la reforma de las academias militares y los cadetes reenviados a sus regimientos de origen, con la excepción de los más jóvenes que lo fueron al Real seminario de nobles de Madrid. Mateo Martínez Fernández, "Ricardos y la Academia de Caballería de Ocaña", *Revista de Historia Militar*, n.º 65, (1988), pp. 61-96.

⁶⁴ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 159. La dama hizo testamento el 8 de agosto de 1816 en Huete, según consta en el expediente de caballero de Carlos III de su nieto, Ramón Bardají y Parada Azara y Parada. Vicente de Cárdenas y Vicent, Vicente, *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos 3º, 1771-1874*, Tomo II, (Madrid: Hidalguía, 1981), pp. 39-40, exp. 2.326, de 6 de junio de 1838.



Fig. 6. Paolo de Matteis. *Rebeca y Eliezer en el pozo*, ca 1723. Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos. © Foto cortesía del Museo Casa Natal de Jovellanos.

Josefa (Huete, 1791– ?) quienes por matrimonio dieron paso a otros apellidos nuevos en la familia, mientras que una tercera hija, María del Carmen de Parada, falleció soltera en Huete⁶⁵.

Este momento reviste cierta importancia para conocer el destino del mayorazgo de Garcinarro con todos sus bienes vinculados, unidos por la cláusula fundacional de agnación rigurosa y sucesión por línea masculina, y de los bienes libres de los que formaban parte las pinturas de Paolo de Matteis, todos reunidos en la persona de Ramón de Parada Bertiz como heredero único. Fue la primera ocasión en la que la colección de retratos familiares, entre ellos el firmado por De Matteis en 1714, y las nueve pinturas de temas religiosos atribuidas por Ponz al mismo pintor, pudieron haber sido repartidas entre sus dos hijas: María Ramona y María Josefa⁶⁶. Sin embargo, no hay certeza de que se llegara a producir ese reparto. Todo lo contrario, a

⁶⁵ Las tres citadas como herederas en el testamento de su madre, del que hay un extracto en las pruebas de Ramón Bardají Parada para la obtención de la Orden de Carlos III. AHN, Estado-Carlos III, exp. 2326, de 6 de junio de 1838.

⁶⁶ María Josefa Parada y Parada (Huete, 1791–?) parece salirse un poco de la línea de investigación que intenta aclarar el destino de las pinturas de Paolo de Matteis. Contrajo matrimonio con Antonio Tenreiro Montenegro y Caveda (¿- 1855), II conde de Vigo, diputado, senador, caballero de Carlos III. Fueron padres de doña Fernanda Tenreiro y Parada, casada en 1858 con Genaro Jiménez y Jiménez de Leorín. AHN Madrid, CONSEJOS, 8969, Año 1858, exp. 316. "Real Despacho concediendo licencia a Fernanda Tenreiro para casar con Genaro... y de Joaquín Tenreiro y Parada, III conde de Vigo". Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 159.

juzgar por otros acontecimientos posteriores, la fragmentación se produjo en la siguiente generación, con las herencias de los hijos de Ramona de Parada.

La muerte de Ramón de Parada Bertiz en 1803 sin descendencia masculina, dio la posesión del mayorazgo de Garcinarro a su primogénita María Ramona de Parada y Parada (Huete, 1787–San Petersburgo, 1814), más conocida como Ramona de Parada, que lo poseyó en precario, es decir, sin el título válido de propiedad que el sistema de agnación le negaba como mujer, lo que llevó a una serie de reclamaciones judiciales que duraron más de medio siglo⁶⁷. Ramona contrajo matrimonio el 3 de noviembre de 1806 con el diplomático y político Eusebio de Bardají y Azara (Graus, 1766–Huete, 1844), sobrino materno de los Azara: Félix, ingeniero militar, fray Eustaquio, obispo de Barcelona, y José Nicolás, diplomático, y hermano del cardenal Dionisio Bardají⁶⁸. El matrimonio tuvo dos hijos: Fernanda y Ramón de Bardají y Parada, segundogénito, con quienes el mayorazgo de Garcinarro cambió de familia propietaria y los bienes libres de los Parada se bifurcaron en dos líneas, cada una de las cuales recibiría su parte de herencia. Aunque no tengamos documentos probatorios, así lo confirma el que las pinturas de las donaciones de don Vicente Lledó Martínez-Unda procedan, según su nota genealógica, de los descendientes de Fernanda de Bardají y Parada, y no de los de su hermano Ramón, que seguirían otro camino.

Fernanda de Bardají y Parada (Pest, Hungría, 1809–Madrid, 1868), casó con Vicente Cano-Manuel y Chacón, nacido en Granada de familia de juristas y abogado de su Real Chancillería (1821) y de los Reales Consejos (1833)⁶⁹. Fueron padres de Vicente Cano-Manuel Bardají, juez⁷⁰, casado con doña Concepción Sánchez-Covisa; y abuelos de Vicente Cano-Manuel Sánchez-Covisa (fallecido en 1922) quien casó con doña Joaquina Martínez-Unda Sandoval (fallecida en 1917), quienes, a falta de descendencia, nombraron herederos a sus sobrinos: Vicente y Emilio Lledó Martínez-Unda, hijos de Emilio Lledó y de doña Angustias Martínez-Unda, hermana de doña Joaquina, traspasándoles los lienzos de De Matteis donados a los museos del Prado y a la Casa Natal de Jovellanos de Gijón. Así se cierra el círculo de la procedencia de una parte de los lienzos de De Matteis.

Siguiendo la lógica de las herencias testamentarias, es de suponer que a Ramón de Bardají Parada (Cádiz, 1811–Huete, 1869), le correspondiera la otra parte de las pinturas de De Matteis. Ramón casó en Huete en 1844 con doña Petra de Cuenca y Piqueras (sin descendencia) y, en 1866, con doña María Almonacid Amor (Huete ¿? – Huete, 1906). Fue caballero de la orden

⁶⁷ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 163. La sucesión en el mayorazgo de Garcinarro la aclara una sentencia del Tribunal Supremo del 16 de octubre de 1868, publicada el siguiente 28 de octubre en la *Gaceta de Madrid*, que pasa revista a su historia desde el momento mismo de su fundación.

⁶⁸ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 160-161. Vicente Lledó Parrés, *Eusebio Bardají, 1766-1844: Vida de un político y diplomático del siglo XIX*, (Gijón, 1982).

⁶⁹ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", p. 162. AHN, Consejos, 12102, exp. 137, año 1833.

⁷⁰ AHN, Universidades, 3760, exp. 13. Expediente académico de... alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad Central. AHN, FC-Mº JUSTICIA_MAG JUECES, 4372, exp. 2108. Expediente personal, 1868-1880. *Gaceta de Madrid*, martes 2 marzo 1886, p. 641. Méritos y servicios de D. Vicente Cano-Manuel y Bardají. En web: <https://www.boe.es/gazeta/dias/1886/03/02/pdfs/GMD-1886-61.pdf>; consultada: 26 de marzo de 2024).

de Carlos III (1838)⁷¹, diputado a Cortes por Cuenca, y heredero varón que en 1825 asumió la propiedad en precario del mayorazgo familiar⁷², perdiendo la casa principal en la que vivió doña María Teresa Bertiz en provecho de su pariente, Diego de Parada y Rodríguez de la Encina (Huete, 1806–1873), coronel de Infantería del bando carlista, así como el derecho a ocupar las casas principales de Huete⁷³. Su única hija, Ramona de Bardají Almonacid (Huete, 1869–1961) casó en 1895 con José Novel Calvente (Almuñécar, Granada, 1857–Huete, 1916), registrador de la propiedad⁷⁴, con descendencia hasta el día de hoy en las familias Novel Bardají y Chacón Novel que custodian algunos documentos de interés sobre sus antepasados⁷⁵.

Retomando el documento de 1734 con las testamentarías Francisco Alfonso, I conde de Garcinarro, fallecido en 1728, y de, su esposa, doña Ana Vidaurre de Mendoza, fallecida en 1724, en esta se incluyen nueve pinturas de temas bíblicos y evangélicos, cuyos específicos temas, individualmente y en conjunto, coinciden de modo pleno con los de las obras de Paolo de Matteis citadas por Antonio Ponz en 1774 en la casa de doña María Teresa Bertiz, en Huete (Cuenca). Como sugirió Parada y Luca de Tena, su procedencia última tuvo que estar muy probablemente en las adquisiciones anteriores a 1724 del conde de Garcinarro en Nápoles.

En dos anotaciones de una y ocho pinturas, que recibieron las valoraciones más altas y fueron adjudicadas a José Antonio de Parada, segundogénito y propietario del mayorazgo de Garcinarro, se lee:

Yttem. Un quadro de la Sacra Familia, con marco dorado tasado en mil y setenta y nueve reales, y veinte y cinco mrs. 1.079 rs y 25 mr.

Yttem. Se le adjudican seis pinturas grandes la una de la Vida (Huida) de Nra S^a a Egipto con marco dorado, la otra de Salomon y la Reyna de Saba también con marco do- // -rado la otra el Baptismo de Christo en el Jordán. La otra la Ystoria de Eliezer y Rebeca también con marco dorado, la otra la ystoria de Sanson sin marco y la otra de San Juan en el desierto también sin marco. Y mas se le adjudican otras dos pinturas no tan grandes como las de arriba, anbas sin marco, de Adan y Eva y Abel difunto, y de Abel y Cain tasadas todas las ocho en seis mil y ciento y cinquenta reales y doce mrs. – 6.150–12⁷⁶.

Estos nueve temas coinciden con todos los citados por Ponz y con las cuatro pinturas de procedencia Bertiz del legado Lledó Martínez-Unda a los museos del Prado y de Gijón, es decir, varios asuntos de historia sagrada en los que

⁷¹ AHN, Estado-Carlos III, exp. 2326, año 1838. Pruebas de nobleza para la concesión de la orden de Carlos III.

⁷² Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 165 y 167.

⁷³ Parada y Luca de Tena, "Títulos nobiliarios", pp. 161-162.

⁷⁴ *Gaceta de Madrid*, (26 de abril de 1918), p. 437. Auto judicial del 12 de abril de 1918 en respuesta a la demanda de la viuda y sus hijos herederos, solicitando la devolución de la fianza para poder ejercer el puesto de registrador de la propiedad de Ocaña.

⁷⁵ Parada y Luca de Tena, *Bibliografía sobre la noble*, s/p. (en la voz "Vicente Lledó").

⁷⁶ Archivo Municipal de Huete, Protocolos de Diego de Alique, nº 210, ff. 65v^o-66.

caben los de Sansón, Esther (*sic*, quizá un error por Salomón y la reina de Saba), Rebeca y un etcétera en el que encajan también las dos historias de Caín y Abel, además del *Bautismo de Cristo* y el *San Juan en el desierto*; y, finalmente, las otras del nuevo testamento, como la *Huida a Egipto* y la *Sagrada Familia*.

En mi opinión, es evidente que las pinturas de la testamentaría de doña Ana Vidaurre de Mendoza son las mismas que las de la casa de doña María Teresa Bertiz en Huete, que era su nieta. Las breves anotaciones de las testamentarías de 1734 permiten conocer a sus primeros propietarios, especialmente a su propietaria, desde el momento mismo en que fueron pintadas por De Matteis en Nápoles; también proporcionan orientación sobre sus tamaños y confirman una cronología para todas ellas anterior a 1724. Respecto a doña Ana Vidarte, sabemos que la dama no acompañó a su esposo al exilio de Nápoles y que permaneció en España al cuidado de sus hijos menores, lo que implica que la adquisición se hizo antes de su muerte. De hecho, la fecha de 1723 que se leía en el *Bautismo de Jesús* del Museo Casa Natal de Jovellanos en Gijón, avala esta idea⁷⁷, poniendo todo el peso de la adquisición en su esposo, el I conde de Garcinarro, que al poco tiempo las enviaría a su esposa. Esto confirma una relación clientelar entre el conde de Garcinarro y Paolo de Matteis sostenida, con interrupciones en el tiempo, puesto que el *Retrato de Francisco Ventura de Paredes Vidaurre de Mendoza*, firmado por en 1714, es diez años anterior a las pinturas religiosas de los bienes libres de doña Ana Vidaurre, distintas de las vinculadas al mayorazgo familiar de su esposo.

Conviene hacer algún comentario sobre los tamaños de las pinturas, una cuestión importante de cara a la posible localización e identificación de las restantes del conjunto. Al margen de la pintura de la *Sagrada Familia*, que recibió la tasación más alta de todas: 1.079 reales y 25 maravedíes, dejando acaso constancia no sólo de su tamaño, que no se menciona, sino probablemente también de lo elaborado de su composición, otras seis pinturas "grandes" medían unos dos metros de alto por casi dos y medio de ancho, encontrándose entre ellas las cuatro donadas a los museos de Gijón y del Prado (estas de 199 x 244 cm). Por su parte, "no tan grandes" eran las dos pinturas de *Caín y Abel*. Las ocho fueron tasadas en 6.150 reales y 12 maravedíes. Si bien, hasta fecha reciente no se conocía en el catálogo de De Matteis una pintura del tema de Sansón⁷⁸, el pintor repitió en varias ocasiones los dos temas de *Caín matando a Abel* y de *Adán y Eva llorando la muerte de Abel*, cuya pareja más importante, y del tamaño que podrían haber tenido los dos de Huete, se conserva en el Statens Museum for Kunst de Copenhague⁷⁹.

⁷⁷ Pérez Sánchez, "Dos lienzos", pp. 54-55.

⁷⁸ No hay mención a ninguna pintura de la historia de Sansón en Pestilli. Pestilli, *Paolo de Matteis*, pp. 331-360. "Appendix 1: Checklist of Works by Title". Con posterioridad se puso en venta una escena de *Sansón y Dalila*, atribuida a De Matteis sin datar, en Finarte. *Old Masters Painting*, Roma (29 de noviembre, 2023, lote 11; óleo sobre lienzo, 62,5 x 75 cm.).

⁷⁹ (Óleo/lienzo, 206 x 153 cm.) Adquiridas en 1763 en la colección del cardenal Silvio Valenti Gonzaga. Existen varias versiones más de menor tamaño, alguna con variaciones en la composición. (En web: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMSsp63>; consultada: 28 de marzo de 2024).

Sorprendentemente, Ponz no dijo nada de los seis retratos de los titulares del mayorazgo de Garcinarro y otros familiares, que en 1774 debían encontrarse en la casa del mayorazgo.

En lo relativo al estilo y cronología de estas pinturas de Huete, Pérez Sánchez observó que los cuatro lienzos donados al Museo del Prado y a la Casa Natal de Jovellanos de Gijón constituían dos grupos temáticos, estilísticos y cronológicos distintos entre sí, considerando que las dos pinturas de la historias de *San Juan Bautista en el desierto que señala la venida de Jesús a sus primeros discípulos* y del *Bautismo de Jesús*, firmada y fechada en 1723, según el testimonio que el donante había podido recoger cuando los últimos dígitos podían leerse completos⁸⁰, eran obras de cierta impronta monumental y clasicista, fruto de la influencia de la obra de Carlo Maratti⁸¹, de cronología más antigua que la del *Encuentro de la reina de Saba con el rey Salomón* y de *Rebeca con Eliecer en el pozo*, cuyo estilo de figuras frágiles y delicadas respondería mejor al clasicismo frío de origen académico romano a través del cual la pintura napolitana de las primeras décadas del siglo XVIII y la del mismo Paolo De Matteis se fueron alejando de la influencia de Luca Giordano, mediante esquemas compositivos más sencillos y un colorido más ligero y frío. En este sentido, según Pérez Sánchez, ofrecen similitudes estilísticas con los lienzos de la iglesia de San Paolo d'Argon, de Bérgamo, fechados entre 1727-1728⁸². Pestilli no atiende tanto a la cuestión cronológica de la obra de De Matteis y, si acaso, ofrece dataciones muy amplias y generales⁸³. Ciertamente, aunque se aprecian diferencias de estilo entre unas y otras pinturas, y diferencias de calidad entre las de los mismos subgrupos, las circunstancias en las que todas ellas llegaron a las manos de doña Ana Vidaurre justifican una sola cronología para el conjunto, a no ser que el I conde de Garcinarro hubiera adquirido pinturas de diversas épocas pero, en todo caso, no posteriores a 1724, o que las diferencias estén indicando la existencia de estilos simultáneos dentro de las prácticas del taller de De Matteis o de intervenciones de discípulos y ayudantes.

3. A modo de conclusión

El *Retrato de Francisco Ventura de Parada*, firmado por Paolo de Matteis en 1714, estudiado en un amplio contexto familiar y en relación con las actividades políticas de su padre Francisco Alfonso de Parada, I conde de Garcinarro, en el exilio español en Nápoles durante la Guerra de Sucesión española, permite conocer una relación clientelar de los Parada de Huete (Cuenca) con el pintor napolitano Paolo De Matteis, relación concretada por primera vez en torno a 1714 y por segunda vez hacia 1723.

⁸⁰ El *Bautismo*, firmado "PAULUS DE MATTEIS F. AÑ 17..". Según Pérez Sánchez, con las dos cifras finales difícilmente legibles, aunque 1723 según testimonio del propio donante. Pérez Sánchez, "Dos lienzos", pp. 120- 121. *Legado Lledó-Suarez*, pp. 54-55.

⁸¹ Pérez Sánchez, "Dos lienzos", p. 121.

⁸² Pérez Sánchez, "Dos lienzos", p. 122.

⁸³ Pestilli, *Paolo de Matteis*, pp. 329 y ss, "Appendices".

Fruto de esta segunda relación clientelar, fue el encargo o la adquisición por parte del conde de Garcinarro de un conjunto de nueve pinturas de temas religiosos, anotadas en 1734 en la testamentaría de doña Ana Vidaurre de Mendoza, esposa del conde, fallecida en 1724. En 1774, Antonio Ponz las vio en casa de doña María Teresa de Bertiz, en Huete (Cuenca), atribuyéndolas a Paolo de Matteis, puesto que además alguna estaba firmada en 1723. La dama fue tratada por la historiografía como si de una desconocida se tratara. En realidad, era la nieta política del conde de Garcinarro y de su mujer, doña Ana Vidaurre, casada con su nieto Antonio de Parada Daoiz, mientras que la casa y las pinturas eran parte de la herencia de su hijo, Ramón de Parada Bertiz, bisnieto del conde de Garcinarro, heredero del mayorazgo familiar y de los bienes libres de sus antepasados, quien por entonces era un menor de edad puesto bajo la tutela de su madre.

La evolución de la familia Parada a lo largo del siglo XIX dispersó el conjunto de pinturas y también una galería de retratos familiares de la que debió formar parte el de *Francisco Ventura de Parada*, firmado en 1714. Afortunadamente, cuatro de estas pinturas fueron donadas en 1983 por don Vicente Lledó Martínez-Unda al Museo Nacional del Prado y al Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón (Asturias). Gracias a ellas, se confirma la cronología de 1723 como el año *ante quem* de su ejecución, tal y como en el pasado se podía leer completa en la firma y fecha del *Bautismo de Jesús* del Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón. Con la nota genealógica entregada por el donante al Museo Nacional del Prado y la hipótesis derivada de los estudios de Parada y Luca de Tena, marqués de Peraleja, se da solución de un tema que, a la vez, ha abierto nuevas vías sobre el mecenazgo pictórico del I conde de Garcinarro.

Fuentes documentales:

Huete, ARCHIVO MUNICIPAL DE HUETE (Cuenca)

Protocolos de Diego de Alike, n.º 210, ff. 57-83vº.

Madrid, Archivo Histórico Nacional (AHN)

Consejos, leg. 29199, exp. 67, *María Teresa Vertiz, como madre tutora de Ramón Ventura Parada, sobre la posesión de varios mayorazgos fundados sobre fincas de Cañaveruelas por Pedro Briceño y Ana Briceño, 1775.*

Consejos, leg. 12102, exp. 137, *Solicitud de Vicente Cano-Manuel Chacón, natural de Granada, abogado de la Real Chancillería de la misma ciudad, sobre que se le incorpore con los de los Reales Consejos, 1833.*

Consejos, leg. 8969, exp. 316, *Real Despacho concediendo licencia a Fernanda Tenreiro para casar con Genaro... y de Joaquín Tenreiro y Parada, III conde de Vigo, 1858.*

Estado-Carlos_III, exp. 2326, *Pruebas de nobleza para la concesión de la orden de Carlos III, 6 de junio de 1838.*

FC-Mº_Justicia_Mag_Jueces, leg. 4372, exp. 2108, *Expediente personal, años 1868-1880.*

OM-Caballeros_Calatrava, exp. 1954, *Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Calatrava de José Antonio de Parada y Vidaurre Mendoza, natural de Huete, (Con copias de cartas dotes de matrimonio y testamentos de padres y abuelos paternos y maternos a partir del fol. 12rº [numeración moderna]), 1726.*

OM-Caballeros_Calatrava, expediente 1954, fol. 11vº, *Pruebas para la concesión del Título de Caballero de la Orden de Calatrava de José Antonio de Parada y Vidaurre Mendoza, natural de Huete, 1726.*

Universidades, 407, exp. 10, *Información genealógica para admisión a beca en el Colegio San Felipe y Santiago, vulgo del Rey, de Francisco Ventura Parada Mendoza, natural de Huete, 1702.*

Universidades, 669, exp. 15, *Parada Bertiz, Ramón (Genealogía del alumno del Real Seminario de Nobles de Madrid: Ramón Parada Bertiz Daoiz y Salas. Natural de Huete [Cuenca],1765), 1779.*

Universidades, 774, exp. 43, *Certificación de méritos del licenciado Francisco Ventura de Parada Mendoza, colegial en el de San Felipe y Santiago y sustituto en las cátedras de Prima de Instituta, Decretales y Sexto, 1702-1706.*

Universidades, 3760, exp. 13, *Expediente académico de Vicente Cano-Manuel Bardají, alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad Central, 1852-1856.*

Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB)

Osuna, CT.220, D.45-66: *Cartas de... Ciadoncha a... Infantado sobre varios asuntos*, (Huete, 09 de octubre, 1686 - Valladolid 19 de diciembre, 1714).

Bibliografía:

Accademia Cosentina 1724: *Dell'Accademia Cosentina. Componimenti Vari Recitati in publica Adunanza della medesima, per la norte di sua Eccellenza Anna Maria, Contessa d'Althann... e dedicati all'... Signor D. Francesco Alfonso Parada, Conte di Garcinarro, Segretario di Giustizia per S. M Ces[área] e Cattolica nel Regno di Napoli*", (Firenze, 1724).

Barrientos 2023: Joaquín Barrientos Grandón, *Los consejeros del rey (1500-1836). vol. II Aragón y Pignatelli - Borrull y Ramón*, (Madrid: Colección Derecho Histórico. Boletín Oficial del Estado, 2023).

Cardenas y Vicent 1981: Vicente de Cárdenas y Vicent, *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos 3º, 1771-1874*. Tomo II, (Madrid: Hidalguía, 1981).

Coniglio 1977: Giuseppe Coniglio, "Da Camarda a Bernalda: una memoria acusatoria settecentesca", *Atti del Seminario di studi 50 Centenario della Nascità di Bernalda*, (Bernalda, 1977).

Croce 1942: Benedetto Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, vol. 2, (Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1942).

De Dominici 1742-1745: Bernardo de Dominici, *Vite De' Pittori, Scultori, Architetti Napoletani Non mai date alla luce da Autore alcuno Dedicte Agli Eccellentiss. Signori, Eletti Della Fedelissima Città Di Napoli. Scritte Da Bernardo De Dominici Napoletano*, 3 vols., (Napoli: nella Stamperia del Ricciardi, 1742-1745).

Della Raggione 2015: Achille Della Raggione, *Paolo De Matteis. Opera Completa*, (Napoli: Edizioni Napoli Arte, 2015).

Della Raggione 2023: Achille Della Raggione, *Paolo de Matteis, biografía e dipinti*, (Napoli: Edizioni Napoli Arte, 2023).

García Martínez 2002: José Luis García Martínez, "La arquitectura de la Compañía de Jesús: el colegio de Nuestra Señora de la Anunciación", en *Esplendores de la devoción en San Nicolás el Real*, (Huete, 2002).

Gutiérrez Pastor 2004: Ismael Gutiérrez Pastor, "La serie de la Vida de San Francisco Javier del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XVI, (2004), pp. 91-112.

Lledó Parrés 1982: Emilio Lledó Parrés, *Eusebio Bardají 1766-1855. Vida de un político y diplomático del siglo XIX*, (Gijón, 1982).

Lledó-Suarez 1993: *Legado Lledó-Suarez*, Museo Casa Natal de Jovellanos, (Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 1993).

Martínez Fernández 1988: Mateo Martínez Fernández, "Ricardos y la Academia de Caballería de Ocaña", *Revista de Historia Militar*, n.º 65, (1988), pp. 61-96.

Nota de Quadri 1729: *Nota de'Quadri Sacri, e Profani, dipinti dal Celebre pennello del fu D. Paolo de Matteis di questa Citta di Napoli, colla distinzione della misura, ed Istoria, che in ciascheduno di essi si rappresenta, non senza singular disegno, anzi con propria naturalezza, vivacita di espressione, e particular modo di dipingere (etc.)*, (1729).

Parada, 2002-2003: Manuel de Parada y Luca de Tena, marqués de Peraleja, "El priorato sanjuanista de San Gil de Huete", *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, VII, (2002-2003), pp. 315-368.

Parada 2012: Manuel de Parada y Luca de Tena, marqués de Peraleja, "Títulos nobiliarios austracistas concedidos durante la Guerra de Sucesión en la Tierra de Huete (Cuenca)", *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, XV, (2012), pp. 63-177.

Parada 2019: Manuel de Parada y Luca de Tena, marqués de Peraleja, *Apuntes para una bibliografía sobre la Noble y Leal ciudad de Huete*, (Madrid, 2019).

Pérez Sánchez 1965: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, (Madrid: Universidad de Madrid, 1965).

Pérez Sánchez 1981, Alfonso E. Pérez Sánchez, *Museo de Bellas Artes de Asturias. Obras Selectas. 3. Paolo de Matteis Erminia entre los pastores*, (Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 1981).

Pérez Sánchez 1984: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Dos lienzos de Paolo de Matteis donados al Prado", *Boletín del Museo del Prado*, tomo 5, (1984), pp. 119-122.

Pestilli, 2013: Livio Pestilli, *Paolo De Matteis: Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, (Farnham, Surrey: Ashagate Publishing Limited, 2013).

Ponz 1774 (1ª ed.): 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. Su autor... Tomo Tercero*, (Madrid: D. Joachin Ibarra, 1774).

Quirós 2016: Roberto Quirós Rosado, "Un artista cortesano en la Barcelona de Carlos III de Austria: Apuntes prosopográficos sobre Andrea Vaccaro II", *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, n.º 355, (2016), pp. 236-332.

Santucci 1990: Paola Santucci, "De Matteis, Paolo", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, (1990). Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, (En web: https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-de-matteis_%28Dizionario-Biografico%29/).

Viena 1984: *Prinz Eugen und das barocke Österreich*. Katalog zur Ausstellung in den Marchfeldschlössern Schlosshof und Niederweiden, dir. Karl Gutkas, (Viena, 1986.)

Recibido: 11/06/2024

Aceptado: 18/11/2024

Un retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal, posible obra de Félix da Costa Meesen, en el Museo del Prado

A Portrait of Maria Sophia Elisabeth of Neuburg, Queen of Portugal, possibly by Félix da Costa Meesen, in the Prado Museum

Eduardo Puerto Mendoza¹

Investigador independiente

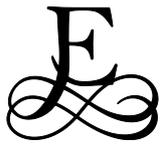
Resumen: Se estudia en el presente artículo un retrato perteneciente al Museo del Prado, tradicionalmente considerado como de María de Módena y atribuido a William Wissing. Se propone una nueva identificación del personaje efigiado, que se trataría en realidad de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal. Este cambio obliga a reconsiderar su autoría a partir de sus características estilísticas y de la información disponible sobre los pintores presentes en la corte de Lisboa en las últimas décadas del siglo XVII, estimándose como autor más probable el pintor y tratadista portugués Félix da Costa Meesen.

Palabras clave: Retrato cortesano; pintura barroca; Museo del Prado; Portugal; Félix da Costa Meesen; Feliciano de Almeida.

Abstract: This article studies a portrait belonging to the Prado Museum, traditionally considered to be of Mary of Modena and attributed to William Wissing. A new identification of the sitter is proposed, suggesting that it is actually Maria Sophia Elisabeth of Neuburg, Queen of Portugal. This modification necessitates reconsidering the authorship of the work based on stylistic characteristics and available information about the painters present at the court in Lisbon during the last decades of the 17th century, with the most likely author considered to be the Portuguese painter and theorist Félix da Costa Meesen.

Keywords: Court Portraiture; Baroque painting; Prado Museum; Portugal; Félix da Costa Meesen; Feliciano de Almeida

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



Entre los amplísimos fondos que alberga el Museo del Prado se encuentra un retrato identificado hasta el momento como de María de Módena, reina de Inglaterra, atribuido al pintor de origen holandés William Wissing (P002399; Fig. 1). Se trata de una pintura ejecutada con corrección, pero escasamente estudiada, pues no ha atraído el interés de los investigadores.

La figura se presenta de tres cuartos (Lienzo, 142 x 105 cm.), ricamente ataviada y girada hacia la derecha, sujetando el manto con una mano, mientras que la otra porta una rama de olivo. Una corona y cetro reales que la identifican como soberana aparecen en segundo plano, mientras que un amplio cortinaje tras el que se aprecia un relieve clasicista con unos angelotes sosteniendo una guirnalda y una ventana abierta al exterior, completan la escenografía.

El óleo, aunque algo oscurecido por el barniz, presenta buen estado, conservando los empastes en las zonas más iluminadas y muestra una pincelada segura, propia de un artista que domina su oficio².

La pintura procede de la colección real, encontrándose ya en el Museo del Prado en 1834³, cuando aún era el Museo Real. En los inventarios de los siglos XVIII y XIX el retrato figuró como de una reina sin identificar. Más adelante, en los años 20 del siglo XX se consideró que se trataba de Catalina de Braganza, reina de Inglaterra⁴ y, posteriormente, su cuñada María de Módena, esposa de Jacobo II Estuardo, identificación esta que se mantiene hasta la fecha.

Un análisis detenido de la pintura lleva a la conclusión de que no se trata de la monarca británica. La semejanza física con los retratos seguros de esta reina realizados en la época de su ascensión al trono, realizados por William Wissing o Godfrey Kneller⁵, no es excesiva. Por otra parte, la corona que aparece en segundo plano no se corresponde con la confeccionada para su coronación en 1685, que estaba forrada de armiño en su parte inferior, tal como se aprecia en la actualidad⁶ y en los retratos conservados de los pintores citados anteriormente.

La efigiada es en realidad María Sofía Isabel de Neoburgo (1666-1699), reina consorte de Portugal por su matrimonio con Pedro II de Braganza, de

² Quiero agradecer al jefe del departamento de pintura italiana y francesa hasta 1800 del Museo Nacional del Prado, D. David García Cueto, que me facilitara el acceso a los almacenes del museo para examinar esta obra.

³ Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996), p. 260.

⁴ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, 11ª ed. corregida y aumentada, (Madrid: Tipografía artística, 1920), pp. 471 y 472.

⁵ Por ejemplo, el conservado en la National Portrait Gallery de Londres (nº NPG 214), firmado por William Wissing, o el existente en Chirk Castle, Wrexham, obra de Godfrey Kneller (NT 1171160).

⁶ Se conserva en la Royal Collection, RCIN 31707.



Fig.1. Félix da Costa Meesen (aquí atribuido), *Retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal* (atribución e identificación aquí propuestas), ca. 1687-1699, Madrid, Museo Nacional del Prado, (n.º cat. P002399). ©Museo Nacional del Prado.

quien fue su segunda esposa⁷. El aderezo de la cabeza, que consta de una diadema de perlas en cuyo centro destaca lo que parecen ser tres brillantes, uno engastado en rombo y otros dos laterales, y unos pendientes de arracada de los que cuelga un diamante y una gran perla en forma de lágrima, son casi idénticos a los representados en el retrato realizado por Jan Frans Van Douven, actualmente conservado en la Galería degli Uffizi de Florencia (Lienzo, 84,5 x 65,6 cm inv. n.º 0900196098; Fig. 2), procedente de la colección de efigies familiares que perteneció a Ana María Luisa de Medici.

El lienzo del Prado presenta además una serie de elementos accesorios significativos muy del gusto de la época, que contribuyen a identificar el personaje y definir la función en la sociedad. Así, además de la corona y el cetro reales, la rama de olivo que lleva en la mano izquierda, simboliza la paz, en clara referencia a Pedro II, cuyo apelativo era "O Pacifico". El vestido blanco recamado de oro se corresponde con el que era apropiado en el cere-

⁷ Para una biografía de esta reina ver, Isabel Drumond Braga y Paulo Drumond Braga, *Duas rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus. Maria Francisca Isabel de Saboia. Maria Sofia Isabel de Neuburg*, (Lisboa: Circulo Leitores, 2012).



Fig. 2. Jan Frans Van Douven, *Retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal*, ca. 1690-1699. Florencia, Galleria degli Uffizi, (inv. n.º 0900196098) © Galleria degli Uffizi.

monial portugués⁸ y vestida con esos colores había desembarcado esta reina en Lisboa en el mes de agosto de 1687⁹.

No obstante, la clave definitiva sobre la identidad de la efigiada la ofrece una réplica con variantes de este retrato, conservada en la colección de los condes de Castell-Castell (Alemania). Esta obra repite el modelo de la pinacoteca madrileña, si bien la mano izquierda reposa sobre una corona que sustituye a la rama de olivo. Este lienzo forma pareja con otro que representa al rey Pedro II, figurando ambos correctamente identificados en esta colección. Al parecer, un antepasado de su propietario fue Gran Mayordomo del Elector Palatino y encargado de acompañar en 1687 a la princesa hasta Ámsterdam donde la entregó a su séquito portugués¹⁰.

María Sofía fue la undécima de los diecisiete hijos habidos del matrimonio entre el Elector Palatino del Rin Felipe Guillermo de Neoburgo y su esposa Isabel Amalia de Hesse-Darmstadt. Era hermana, por tanto, de la reina de España Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II. Fue madre de siete hijos, de los cuales seis le sobrevivieron, entre ellos, el futuro Juan V.

⁸ Leticia Ruiz Gómez, "La princesa Isabel de Borbón (h. 1620)", en: *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, coord. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), p. 68-69, n. 13

⁹ Drumond et al., *Duas rainhas*, p. 293.

¹⁰ Prosper Graf Zu Castell-Castell, *Katalog der porträts im besitz des Fürsten zu Castell-Castell Schloss Castell*, (Würzburg: Mainfränkische Hetfe, Heft 29, 1957), p. 52 e il. VI.

Sin embargo, esta reina no logró desarrollar una destacada influencia política por motivos ajenos a su voluntad, según se aprecia de un memorial dirigido a su esposo donde se quejaba de que no se le informaba de los asuntos públicos¹¹.

La pintura madrileña presenta un notable interés tanto por su iconografía, casi inexistente en el caso de esta reina, como por tratarse de uno de los escasos ejemplos de retrato barroco de corte portugués que han llegado hasta nuestros días, ya que toda la ciudad de Lisboa, incluido el palacio real y los principales palacios nobiliarios con todo su contenido, quedaron completamente destruidos en el terremoto de 1755¹². A este desastre se sumarían otros acontecimientos posteriores como el incendio en 1794 de la Real Barraca, sede de la corte tras el seísmo, o la dispersión del patrimonio mobiliario de la Corona tras la huida de la Corte a Brasil en 1807 ante la invasión francesa. De este modo, como señala Pimentel, los ejemplos hasta la fecha conocidos constituyen un conjunto poco representativo que ofrece una imagen incompleta del panorama¹³.

La iconografía de esta reina es muy escasa. Además del citado retrato de Van Douven, que no fue realizado del natural, se conoce un lienzo de Wolfgang Lorenz Hopfer ejecutado en Alemania antes del matrimonio¹⁴ y un retrato de busto de discreta calidad perteneciente al Museu Nacional dos Coches de Lisboa (Lienzo, 67 x 56 cm. inv. n.º 05259 TC; Fig. 3).

La identificación propuesta del personaje tiene como consecuencia inmediata que debe descartarse la atribución a Wissing, tanto por razones geográficas como cronológicas, ya que este autor falleció en Inglaterra en 1687, año del matrimonio de la soberana. Es por ello preciso realizar algunas reflexiones sobre el contexto y los autores presentes en Lisboa en la última década del siglo XVII.

El marco temporal para la datación del retrato viene establecido por la biografía de la efigiada, reina de Portugal entre 1687 y su fallecimiento el 4 de agosto de 1699. En esos años, la monarquía portuguesa ya había abandonado el modelo de retrato español anterior, aún muy presente en los reinados anteriores de Juan IV y Alfonso VI¹⁵. Tras el segundo matrimonio de Pedro II y por influencia de la nueva soberana D^a. María Sofía Isabel de Neoburgo, se favoreció en la corte de manera definitiva la moda francesa¹⁶

¹¹ Entre otras cuestiones afirma que "*En la casa palatina las mujeres no nacen para la rueca, ni para la aguja ni para parir solamente. Con la sangre de tantos heroes aun en los cuerpos de las hembras se infunden de espíritus de causas mayores*". Fragmento transcrito en Drumond et al., *Duas rainhas*, p. 342.

¹² Angela Delaforce, *Art and Patronage in eighteenth century Portugal*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 287.

¹³ António Filipe Pimentel, "Os pintores de d. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de história da arte*, nº5, (2008), pp. 137 y 138.

¹⁴ Alte Pinakothek Munich (inv. nº 4246). (En web:

<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/OrLWA8X4NO/wolfgang-lorenz-hopfer/maria-sophia-elisabeth-tochter-des-kurfuersten-philipp-wilhelm-von-der-pfalz>; consultada: 19 de junio de 2024).

¹⁵ El principal retratista cortesano en estos años fue José de Avelar Rebelo que sigue claramente el modelo de retrato cortesano español, como se aprecia en su retrato de Juan IV del palacio ducal de Vila Viçosa.

¹⁶ António Filipe Pimentel, *Arquitectura y poder o real edificio de Mafra*, (Lisboa: Livros Horizonte, 2002), p. 80.



Fig. 3. Atribuido a António de Oliveira de Louredo, *Retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal*, ca. 1687-1699. Lisboa, Museo Nacional dos Coches (inv. n.º 05259 TC) © Museu Nacional dos Coches.

ya introducida por su predecesora, una princesa de Nemours educada en la corte de París¹⁷. Con esta adopción del gusto francés, tanto en la moda como en el arte, se pretendía de ofrecer una imagen más actualizada e internacional, acorde con los gustos imperantes en otras cortes europeas¹⁸. A tal fin, una vez conseguida la estabilidad política tras la muerte de Alfonso VI en 1683 y el acceso al trono de Pedro II como rey por derecho propio, se trató de atraer a Lisboa a pintores extranjeros, principalmente franceses e italianos, objetivo conseguido especialmente durante el reinado de su sucesor Juan V. Simultáneamente, los pintores portugueses trataron de adaptarse a los nuevos gustos que les eran demandados, a cuyo efecto partirían tanto de los cuadros como de las estampas de procedencia europea llegadas a Portugal, labor en la que los intercambios de pintura entre las diferentes cortes debió jugar un papel importante.

La obra del Museo del Prado no parece que se deba uno de estos pintores extranjeros atraídos a la corte lisboeta. Si bien existen referencias documentales sobre la presencia en Lisboa del pintor francés Claude Lebault y que este realizó retratos de la familia real¹⁹, no se ha podido confirmar este

¹⁷ Maria João Miranda Fialho, *O Traje de Corte Feminino em Portugal. Da Época de D. Manuel I a D. Pedro II*, tesis de maestría en História de Arte, 2011, p. 112, (En web: <https://run.unl.pt/handle/10362/12257>; consultada: 23 de junio de 2024).

¹⁸ Pimentel, "pintores de d. João V", p. 138.

¹⁹ Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750) Conceitos, Tipologias e Protagonistas*, tesis doctoral, Universidad de Lisboa, (Lisboa: 2012), p. 228. (En web: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8491>; consultada: 18 de junio de 2024).

viaje. En todo caso, la supuesta estancia de este pintor en Portugal sería posterior al fallecimiento de la reina²⁰, lo que unido al hecho de que no parece de escuela francesa, tal como apreció Marcelle Nicolle²¹, permite descartar esta posibilidad.

Lo más probable es que este lienzo se deba a los pinceles de alguno de los pintores portugueses que trabajaban al servicio de Pedro II. Los más dotados en activo en esta época que sabemos especializados en el retrato²², fueron Feliciano de Almeida (1635-1694), António de Oliveira de Louredo (act. 1675-1704) y Félix da Costa Meesen (1639-1712). Sin embargo, como consecuencia de los desastres naturales y eventos antes referidos, nos encontramos ante una extraordinaria carencia, tanto documental como de ejemplares seguros, que impide establecer una delimitación estilística de estos autores para tratar de determinar la autoría del retrato del Museo del Prado²³, labor ciertamente compleja que no permite efectuar un pronunciamiento absoluto sobre esta cuestión.

Lo que sí es claramente apreciable en el retrato de María Sofía de Neoburgo es la adopción del modelo internacional de retrato, lo que acredita la recepción de influencias artísticas extranjeras en el Portugal de la época.

Feliciano de Almeida es considerado el retratista más capacitado de este periodo²⁴. Es segura su autoría del retrato del embajador inglés en Portugal, Edward Montagu, Lord Sandwich²⁵, así como de una serie de generales portugueses encargada por Cosme III de Medici en 1669 y custodiada actualmente en la Galleria degli Uffizi²⁶. En estas obras se aprecia aún una fuerte dependencia del retrato cortesano español, al disponer las figuras sobre fondos oscuros y neutros, enmarcados por un gran cortinaje rojo, características que no están presentes en el retrato del Prado. La distancia temporal de casi veinte años entre estas pinturas de Almeida y la fecha más

²⁰ Annick Vandroux, "Quelques nouvelles de Claude Lebault peintre Bourguignon (Port de Chauvort 1665-1726)", *Trois Rivières*, nº 66, (2006), p. 26. Según esta autora el posible viaje a Portugal, sobre el que no existe certeza, habría podido tener lugar entre 1701 y 1703.

²¹ Afirma este autor lo siguiente: "Ce tableau, aux ombres noirâtres, n'a rien de particulièrement français". Marcel Nicolle, *La peinture française au musée du Prado*, (Paris: Perrin, 1925), p. 61. Esta opinión, que compartimos, hace también poco probable que se trate de una obra del francés Jérôme Trudon (o Trudon), pintor del que apenas existen datos, pero que estuvo en Lisboa trabajando para la iglesia de Nuestra Señora de Loreto. Vitor Serrão, "A pintura antiga na igreja de Nossa Senhora do Loreto", en *Igreja do Loreto - 500 anos (1518-2018)*, coord. Nunziatella Alessandrini, (Lisboa: Ed. da Confraternidade Italiana de Nossa Senhora do Loreto, 2018), p. 159.

Trudon fue también el autor de un retrato de la infanta Isabel Luisa, conocido únicamente a través de una estampa alegórica grabada por Gerard Edelinck en 1690, (Londres: British Museum, 1872), (inv. n.º 0511.1279).

²² No se han tomado en consideración otros pintores activos en Lisboa, bien por haber fallecido antes de la llegada de la reina, como Josefa de Óbidos (1630-1684) y António de Sousa (act. 1658-1687), o bien porque no consta que hayan desarrollado una actividad retratística, como Bento Coelho da Silveira (1617 - 1708) o António de Oliveira Bernardes (1662-1732).

²³ Esta dificultad es destacada por Susana Varela Flor y Pedro Flor en "Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa", *Livros Muitas Cousas*, nº 6, (Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2018), p. 15.

²⁴ Vitor Serrão "Feliciano de Almeida", en *Diccionario da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, (Lisboa: Editorial Persença, 1989), p. 26; Gonzalez, *Arte do Retrato*, p. 161.

²⁵ Retrato realizado en 1668. Esta pintura estuvo en posesión de los descendientes del retratado hasta su destrucción en un incendio en 1997, por lo que sólo es conocida por fotografía. Gonçalves, *Arte do Retrato*, p. 153.

²⁶ Susana Varela Flor, "Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694) in Cosimo III de' Medici's Gallery", *RIHA Journal*, 0144, (diciembre 2016).



Fig. 4. Gerard Edelinck sobre una pintura de Félix da Costa Meesen, *Retrato de João Curvo Semmedo*, estampa calcográfica, 1688. Ámsterdam, Rijksmuseum (RP-P-BI-7487). © Rijksmuseum.

temprana posible del retrato de María Sofía, posibilita una evolución estilística del artista hacia fórmulas más acordes con las corrientes internacionales, que impide descartar *a priori* su autoría²⁷. Sin embargo, no parece que fuera el caso, a juzgar por la valoración que de este pintor hizo Félix Da Costa Meesen en su tratado *Antiguidade Da Arte Da Pintura*, fechado alrededor de 1696, donde sostiene que “su pintura seguía la escuela gótica sin relieve y fuerza de colores”, de modo que “sus retratos parecen superficie”²⁸.

Por su parte, una atribución al pintor António de Oliveira de Louredo, tendría a su favor la certeza de que fue retratista de corte en el periodo en que se ejecutó la pintura. Está documentado que un retrato de Pedro II que se encontraba en la Biblioteca Nacional de Lisboa era de su mano²⁹ y también, que obtuvo nombramiento oficial como pintor de retratos de la reina María Sofía de Neoburgo en 1697³⁰. Por este motivo se le viene atribuyendo el retrato de esta soberana antes referido del Museu Nacional dos Coches de

²⁷ Se le atribuye un retrato de cuerpo entero del arzobispo de Braga D. Luis de Sousa, fechable hacia 1680, donde se aprecia una mayor luminosidad acorde con las corrientes clasicistas. No obstante, también cabe la posibilidad de que esta pintura se realizara en Italia donde este prelado desempeñó el cargo de embajador entre 1676 y 1682. Sobre dicha estancia, ver Teresa Leonor M. Vale, “Un ambasciatore portoghese a Roma nel seicento (1676-1682): tra semplice acquisti di opere d’arte e collezionismo”, *Studi di Memofonte* 12, (2014), pp. 38-54.

²⁸ Félix da Costa, *Antiguidade da arte da pintura*. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. (En web: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10075634>; consultada 19 de junio de 2024), p. 206.

²⁹ Gonçalves, *Arte do Retrato*, p. 171.

³⁰ Gonçalves, *Arte do Retrato*, p. 167.



Fig.5. Gerard Valck sobre una pintura de Félix da Costa Meesen, *Retrato de João Curvo Semmedo*, estampa calcográfica, 1689. Viena, Biblioteca Nacional de Austria (inv. n.º 00253793) © Biblioteca Nacional de Austria.

Lisboa, único que, hasta ahora, se conocía de ella pintado en Portugal. Igualmente, se le asigna la autoría de un retrato póstumo de la reina María Francisca de Saboya³¹ y otro de Aires de Sousa de Castro³² conservado en una colección particular portuguesa. De ser correctas estas atribuciones, el cuadro del Prado no podría ser suyo, al tratarse de obras de inferior calidad.

Félix da Costa Meesen fue un pintor y tratadista portugués hijo del también pintor Luís da Costa. Ocupó el cargo de pintor regio de Pedro II desde 1687, año del segundo matrimonio de este rey, si bien el nombramiento oficial tuvo lugar en 1705³³. Sus retratos, aunque documentados, no son conocidos. Por fortuna, existen varios grabados ejecutados a partir de sus retratos del médico de la corte João Curvo Semmedo, realizados por Gérard Edelinck (Fig. 4), Gerard Valck (Fig. 5) y Arnold van Westerhout (ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal, e-315-v), en 1688, 1689 y 1705, respectivamente. En estos grabados, realizados por diversos especialistas, se puede apreciar una

³¹ Lisboa, Museu Nacional dos Coches, (inv. N.º HD 6), (óleo sobre lienzo, 133 x 92,5 cm.). *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, dir. Luís de Moura Sobral, (Lisboa: Palacio Nacional da Ajuda, 1998), p. 440.

³² José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, (Lisboa: Livros Horizonte, 2010), p. 38.

³³ Susana Varela Flor "A presença de artistas estrangeiros no Portugal restaurado", en *A Herança de Santos Simões, Novas Perspectivas para o Estudo Da Azulejaria e Da Cerâmica*, (Lisboa: Edições Colibri, 2014), p. 436



Fig. 6. Alexander Browne (editor), sobre una pintura de Peter Lely, *Elizabeth Lyon (nacida Stanhope), condesa de Strathmore*, grabado a media tinta, ca. 1680-1684. Londres, National Portrait Gallery, (NPG D30557 © National Portrait Gallery).

notable capacidad para el retrato³⁴ perfectamente parangonable con el cuadro de la pinacoteca madrileña.

Félix da Costa poseía una gran cultura artística y había viajado a Inglaterra en 1662 en el séquito de Catalina de Braganza, donde posiblemente permaneció un periodo dilatado de tiempo, pues no vuelve a estar documentado en Lisboa hasta 1671³⁵. Allí conoció de primera mano las colecciones reales inglesas y se familiarizó con la actividad de los retratistas que trabajaban en la corte, en especial con el pintor Peter Lely, cuyo taller visitó³⁶. Esta estancia justificaría la influencia del retrato cortesano inglés que se aprecia en el cuadro del Prado, pues la disposición de la figura y la incorporación de elementos clasicistas recuerdan los retratos de Peter Lely y de su discípulo William Wissing. Esta similitud compositiva es apreciable en las estampas realizadas a partir de pinturas de Peter Lely, tanto en la pose, como la que representa a Lady Stanhope (Fig. 6), como en la incorporación de un relieve con angelotes sosteniendo una guirnalda, utilizado en los retratos de María de Orange (Fig. 7) o María de Módena (British Museum,

³⁴ Estos grabados son fácilmente fechables pues todos ellos indican la edad del efigiado con 52, 53 y 68 años. Existe un cuarto grabado con el retrato de este médico, también a partir de una pintura de Félix da Costa, realizado por Edelinck en 1698, donde se aprecian las mismas características (ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal, (inv. n.º e-244-p).

³⁵ Está documentado en Inglaterra en 1668, Flor, "presença de artistas", p. 436. Posiblemente permaneciera allí hasta el final de la década, pues no es hasta 1671 cuando se le menciona formando parte de la Hermandad de San Lucas. Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Pintores de Lisboa Séculos XVII-XVIII A Irmandade de S. Lucas*, (Lisboa: Scribe, 2013), p. 45.

³⁶ Flor, *presença de artistas*, p. 435



Fig. 7. Jan van der Vaart, sobre una pintura de Peter Lely, *María II siendo princesa de Orange*, grabado a media tinta, ca. 1675-1688. Londres, British Museum (inv. n.º 1934,0217.106) © The Trustees of the British Museum.

1902,1011.5320) semejanzas que, sin duda, han influido en que durante tanto tiempo haya sido considerada una obra de esa procedencia.

Los datos anteriormente indicados, esto es, la condición de pintor regio de Félix da Costa, la calidad de sus retratos perceptible a través de los grabados y la influencia inglesa, apuntan a una atribución de la pintura del Prado a este autor como la opción más plausible en el momento actual, en tanto no aparezcan nuevos ejemplares que permitan definir con mayor grado de precisión la obra de los distintos artífices del momento.

La presencia de este lienzo en la colección real española se justifica por el parentesco de la efigiada con Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, pues eran hermanas, nacidas con un año de diferencia. Ambas conservaron una estrecha relación tras sus matrimonios³⁷, hasta el punto de que Mariana estuvo inconsolable tras conocer el fallecimiento de María Sofía³⁸. Existe asimismo constancia documental del interés de la reina de España por conformar una colección de retratos de toda su familia en el cuarto que ocupaba en el Alcázar de Madrid, a cuyo efecto se dirigió a diversos miembros de la misma solicitándoles el envío de retratos³⁹.

³⁷ Drumond et al., *Duas rainhas*, p. 326

³⁸ Adalberto de Baviera y Gabriel Maura Gamazo *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2004), tomo II, p. 1060.

³⁹ Gloria Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*, (Madrid: CEEH, 2022), pp. 260-261.

Los inventarios reales permiten trazar con exactitud la procedencia y vicisitudes de la pintura. Es seguro que estuvo en el Alcázar de Madrid, si bien no consta de forma individualizada en el inventario de dicho palacio realizado en 1701, tras la muerte del último Austria, ya que, en varias de las entradas, los retratos se consignan de forma agrupada. Probablemente se trate de alguno de los numerosos retratos reales de medio cuerpo que se encontraban en el Cuarto bajo de la reina⁴⁰ y que la viuda de Carlos II declaró que eran todos suyos⁴¹. Se salvó del incendio que destruyó ese edificio la Nochebuena de 1734, figurando con el n.º 741 en el inventario redactado ese mismo año de las pinturas salvadas del siniestro⁴², pasando provisionalmente a la casa del duque de Bedmar. Aparece nuevamente en el inventario realizado tras la muerte de Felipe V en 1747, emparejado con un retrato de un rey descrito como armado y con una corona en la mano⁴³. Ambos pasaron posteriormente al palacio del Buen Retiro donde se inventarían en 1772, en la Galería del Mediodía con los números 274 y 741, erróneamente descritos como "los sres. Delfines de Francia"⁴⁴.

Las dos pinturas seguían en 1794 en dicho palacio, cuando fueron registradas con los números 856 y 858⁴⁵. Por desgracia, el retrato de rey, lógicamente, Pedro II, fue considerado inútil y enajenado en esa ocasión⁴⁶. El

⁴⁰ En el Cuarto bajo o de verano de la Reina se recogen sin individualizar numerosos retratos reales, algunos de medio cuerpo. En la "Pieza donde su magestad asiste el verano" incluye "[...] *Ottros Catorce retratos de medio Cuerpo de personas reales con marcos dorados. = Ottros doze retrattos de medio Cuerpo de personas reales sin marco. [...] Y otros Catorze retrattos de las mismas Casas [Austria y de la de Neoburg] más pequeños Con marcos dorados*" En la "Pieza de Damas", había "Ottros treze retrattos de personas Reales de medios Cuerpos de personas reales desiguales". Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, vol. III, (Madrid: Museo del Prado, 1985), pp. 16, 18 y 19.

⁴¹ Memorial presentado en enero de 1701 por Mariana de Neoburgo indicando la relación de Alhajas que son de su propiedad, entre las que cita "Mas todos los retratos que estaban en la Galeria de la Damas y otros que estaban colgados en el quarto de avajo y los tiene don Gabriel de Silva Aposentador". José María Barbeito "Piezas de las colecciones artísticas del Alcázar enajenadas a la muerte de Carlos II. La Sala de las Furias", en *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid: Nerea, 1994), p.423.

⁴² Inventario de las pinturas salvadas en el incendio del Alcázar en 1734, AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13, "741 Otro del mismo tamaño [vara y dos tercias de alto y vara y quarta de ancho] *sin marco retrato mas de medio cuerpo de una reina de mano no conocida*". Tenemos esta certeza porque así lo indica el listado de correspondencias entre los números nuevos asignados en el inventario de 1789-1794 (que aún conserva el lienzo) y los antiguos, señalando que el (n.º 858) del inventario de 1789-1794 corresponde con el (n.º 741) del inventario antiguo. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Fernando VII, Caja 544/20).

⁴³ Inventario de 1747 (furriera del Rey). "274 *Ottro Retratto de un Rey armado con una corona en la mano de vara y dos tercias de cahida y vara y quarta de ancho en ttrescienttos y sesenta Rs de vellon [] 275 Ottro Retratto igual al antezedentte de una Reyna con un ramo de Laurel en la mano Yzquierda en Trescienttos y sesenta rs de vellón*". Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales: Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, t. II, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), p. 148.

Esta pintura también figura en el inventario de 1734, con el número 740 que precede al de la reina: "740. *Otro, de vara y dos tercias de alto y vara y quarta de ancho, sin marco, retrato más de medio cuerpo de un Rey, mano no conozida*". AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁴⁴ Inv. Palacio del Buen Retiro de 1772 "274 y 741. *Dos Retratos iguales de los Sres. Delfines de francia de siete quartas de alto, y vara y quarta de ancho*", AGP, leg. 38, exp. 45.

⁴⁵ "856 *Otra, retrato de medio cuerpo de un Rey, inútil [...] 858. Otra, Copia de Ram con el retrato de medio cuerpo de una reina, de siete quartas de alto y cinco de ancho*". Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III, 1789, II*. (Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 1989), p. 321.

⁴⁶ Con ocasión de la redacción de este inventario se calificaron como inútiles 214 pinturas y salieron del patrimonio real, pues fueron repartidas entre empleados del palacio por el Intendente siguiendo una Real Orden de 19 de agosto de 1790, tal como consta en el listado de correspondencias, (AGP Reinados, Fernando VII, Caja 544/20). Salvo raras excepciones, estas pinturas no se han podido identificar hasta el momento.

de la reina continuó en dicho palacio hasta 1808⁴⁷, cuando fue trasladado al palacio de Buenavista junto a las demás pinturas del Retiro, pasando al término de la Guerra de la Independencia al edificio del Paseo del Prado donde aún permanece en la actualidad.

Como conclusión, la identificación del retrato de María Sofía de Neoburgo resulta de gran interés iconográfico, histórico y artístico, tanto por la inexistencia de efigies de calidad de esta soberana como por la escasez de retratos de la corte de Lisboa en esta época y las consiguientes lagunas de conocimiento sobre la calidad artística y características estilísticas de los diversos pintores que trabajaron en ella.

Aunque aquí se apunta hacia una atribución favorable al pintor Félix da Costa Meesen, debemos reconocer que el estado actual del conocimiento no posibilita la emisión de un pronunciamiento definitivo. En todo caso, el ejemplar del Museo del Prado constituye un elemento seguro que permite comprobar el nivel de calidad alcanzado por retrato cortesano en Portugal a finales del siglo XVII, bastante superior al que hasta ahora se venía reconociendo, tratándose de una pieza importante sobre la que desarrollar futuras líneas de investigación que amplíen el conocimiento de los distintos artífices presentes en la Lisboa de Pedro II.

⁴⁷ Así consta en el inventario de las pinturas que existen en este El Palacio del Buen Retiro en el año de 1808, (AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 59).

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 13. *Inventario de las pinturas salvadas en el incendio del Alcázar en 1734.*

Secc. Administrativa, leg 38, exp. 45, *Reconocimiento de las pinturas de S.M. que se hallan colocadas en su Real Palacio del Buen Retiro, que antes fueron dotación del de Madrid, 1772.*

Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 59. *Inventario de las pinturas que existen en este RI Palacio del Buen Retiro en el año de 1808.*

Reinados, Fernando VII, Caja 544/20. *Relación de los números nuevos y los números antiguos, su señal y color, [1787].*

Bibliografía:

Anes 1996: Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996).

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

Barbeito 1994: José María Barbeito "Piezas de las colecciones artísticas del Alcázar enajenadas a la muerte de Carlos II. La Sala de las Furias", en *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid: Nerea, 1994).

Baviera y Maura 2004: Adalberto de Baviera y Gabriel Maura Gamazo *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2004), t. II.

Castell 1957: Prosper Graf Zu Castell-Castell, *Katalog der porträts im besitz des Fürsten zu Castell-Castell Schloss Castell*, (Würzburg: Mainfränkische Hetfe, Heft 29, 1957).

Delaforce 2002: Angela Delaforce, *Art and Patronage in eighteenth century Portugal*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Fernández Bayton 1985: Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, vol. III, (Madrid: Museo del Prado, 1985).

Fernández-Miranda 1988: Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios reales. Carlos III*, 3 vols., (Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 1988).

Fialho 2011: Maria João Miranda Fialho, *O Traje de Corte Feminino em Portugal. Da Época de D. Manuel I a D. Pedro II*, tesis de maestría en Historia del Arte, Universidade Nova (Lisboa: 2011), (En web: <https://run.unl.pt/handle/10362/12257>; consultada el 23 de junio de 2024).

Flor y Flor 2013: Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Pintores de Lisboa Séculos XVII-XVIII A Irmandade de S. Lucas*, (Lisboa: Scribe, 2013).

Flor 2014: Susana Varela Flor "A presença de artistas estrangeiros no Portugal restaurado", en *A Herança de Santos Simões, Novas Perspectivas para o Estudo Da Azulejaria e Da Cerâmica*, (Lisboa: Edições Colibri, 2014), pp 413-438.

Flor 2016: Susana Varela Flor, "Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694) in Cosimo III de' Medici's Gallery", *RIHA Journal*, 0144, (diciembre, 2016).

Flor y Flor 2018: Susana Varela Flor y Pedro Flor, "Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa", *Caxias, Fundação da Casa de Bragança, nº 6, Coleção Livros de Muitas Cousas*, dir. Maria de Jesus Monge, (Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2018).

França 2010: José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, (Lisboa: Livros Horizonte, 2010).

Gonçalves 2012: Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750). Conceitos, Tipologias e Protagonistas*, tesis doctoral, Universidad de Lisboa, (Lisboa: 2012). (En web: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8491>; consultada el 18 de junio de 2024).

Lisboa 1998: *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, dir. Luís de Moura Sobral, (Lisboa: Palacio Nacional da Ajuda, 1998)

Madrado 1920: Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, 11 ed. correg. y aument., (Madrid: Tipografía artística, 1920)

Nicolle 1925: Marcel Nicolle, *La peinture française au musée du Prado*, (París: Perrin, 1925).

Pimentel 2002: António Filipe Pimentel, *Arquitectura y poder o real edificio de Mafra*, (Lisboa: livros horizonte, 2002).

Pimentel 2008: António Filipe Pimentel, "Os pintores de d. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de história da arte* nº 5, (2008), pp.133-151.

Serrão 1999: Vitor Serrão "Feliciano de Almeida", en *Diccionario da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, (Lisboa: Editorial Persença, 1989).

Serrão 2018: Vitor Serrão, "A pintura antiga na igreja de Nossa Senhora do Loreto", en *Igreja do Loreto - 500 anos (1518-2018)*, coor. Nunziatella Alessandrini, (Lisboa: Ed. da Confraternidade Italiana de Nossa Senhora do Loreto, 2018).

Vale 2014: Teresa Leonor M. Vale, "Un ambasciatore portoghese a Roma nel seicento (1676-1682): tra semplice acquisti di opere d'arte e collezionismo", *Studi di Memofonte* 12 (2014), pp. 38-54.

Vandroux 2006: Annick Vandroux, "Quelques nouvelles de Claude Lebault peintre Bourguignon (Port de Chauvort 1665-1726)", *Trois Rivières*, n° 66, (2006).

Recibido: 12/07/2024

Aceptado: 18/11/2024

Acerca de “la colgadura y dosel rico” y otras noticias del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid

About the ‘Rich Hanging and Canopy’ and Other News of the Throne Room of the Royal Palace of Madrid

Mario Mateos Martín¹

Patrimonio Nacional

Resumen: La colgadura es uno de los elementos más importantes del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid. A través de un documento poco estudiado, se analiza su configuración, los problemas que surgieron durante su colocación y la participación de los distintos trabajadores encargados de instalar este conjunto textil proveniente de Italia. Además, se ofrece un recorrido por la evolución del Salón a lo largo de los siglos, examinando los elementos que han cambiado desde el siglo XVIII hasta dotar al espacio del aspecto que presenta en la actualidad.

Palabras clave: Carlos III; Palacio Real de Madrid; Salón del Trono; colgadura; dosel; terciopelo; Madrid, Génova; Nápoles.

Abstract: The hangings are one of the most important elements of the Throne Room of the Royal Palace of Madrid. Using a scarcely studied document, this paper examines their configuration, the problems that arose during their installation, and the involvement of the various workers responsible for setting up the textile ensemble brought from Italy. Additionally, the paper provides an overview of the room's evolution over the centuries, analyzing the elements that have changed since the 18th century to give the space its current appearance.

Keywords: Charles III; Royal Palace of Madrid; Throne Room; hanging; canopy; velvet; Madrid, Genoa; Naples.

“...cuando en el fondo de la antecámara real aparece en toda su magestad el *salon de embajadores* con sus muros revestidos de colosales espejos, con su colgadura de terciopelo carmesi bordado de oro, con los bustos, relojes, y demas preciosidades acumuladas

¹  <http://orcid.org/0000-0003-0638-5709>

sobre sus doce mesas de jaspe, conmuévase la fantasía, y aquel sólio guardado por dos leones dorados y cobijado por magnífico dosel parece que está reclamando a los soberanos de ambos mundos”².



Con numerosos los estudios que se han realizado a lo largo de los años acerca este espacio, y en ellos se repiten de manera constante los mismos nombres cuando se habla de su configuración: Francesco Sabatini, Felice Gazzola, Giambattista Tiepolo, Giovanni Battista Natali, Gennaro di Fiore y Andrea Cotardi. Se dejan fuera de este listado, lógicamente, los autores de otras piezas que, en principio, no fueron realizadas para este espacio, aunque formen, desde su origen, parte indisoluble del mismo³. De todos los artistas que hemos citado, va a ser Cotardi el que más veces será mencionado en este texto, donde aportaremos nuevos datos acerca de la creación y la instalación del conjunto textil del Salón, haciendo hincapié en aquellos trabajadores que la Historia ha dejado en un segundo plano, pero cuya labor fue decisiva en el aspecto definitivo que se imprimió al espacio más emblemático del Palacio Real de Madrid.

Sería ilusorio pensar por nuestra parte que la instalación de la colgadura fue algo sencillo; ni mucho menos. Es necesario recordar que estamos hablando de un conjunto textil de magnitudes, por su tamaño y calidad, pocas veces visto, por lo que es normal que surgiesen problemas o discordancias en relación a medidas y materiales una vez que todos los cajones con los rollos de terciopelo cortado de seda por un lado y el bordado en plata sobredorada por otro, fueron recibidos en Madrid.

Tras abordar el proceso de instalación del aparato textil, analizaremos la evolución del mismo hasta nuestros días, incluyendo otras noticias que ayuden a comprender la transformación decorativa del espacio al cual este texto se refiere. Aunque la literatura escrita hasta el momento en lo referente al proyecto ornamental de esta sala es amplia, no lo es tanto la dedicada específicamente a la colgadura. En cualquier caso, aquí nos centraremos en un expediente que no ha suscitado gran interés en investigaciones pasadas pero cuyo estudio detallado permite esclarecer varias de las incógnitas que

“Le mot Trône, pour les tapissiers praticiens, n’indique pas seulement le siège d’honneur réservé au souverain, il comprend l’ensemble du siège et du dais garni où non de rideaux, qui le surmonte, l’estrade sur laquelle il est placé, les attributs, etc. etc.”

*Quiero agradecer la ayuda recibida en la elaboración de este artículo a Pilar Benito García y Lourdes de Luis Sierra. A ellas va dedicado, además de a María Barrigón Montañés, pues gracias a sus enseñanzas he descubierto lo fascinante del tejido y el bordado y la importancia capital que ambos tienen para la Historia del Arte.

* Jules Deville, *Dictionnaire du Tapissier critique et historique de l’ameublement français* (Paris: C. Claesen, éditeur, 1878), p. 24.

² Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, *Madrid*, (Zocodover, 1853), p. 60.

³ Es el caso, por ejemplo, de Giuliano Finelli, Matteo Bonuccelli, Cesare Sebastiani, Giovanni Pietro del Duca o Jacques Jonghelinck, artífices de parte del conjunto escultórico.



Fig. 1. Vista general del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid desde el muro sur. © Patrimonio Nacional.

se nos plantean cuando nos acercamos a la historia de esta estancia. Se trata de la cuenta referente al "Coste que tubo el colocar en el Salón de los Reinos del Palacio de Madrid la colgadura y dosel que vinieron de Nápoles"⁴, donde se especifican de manera pormenorizada las partidas que justifican los 154.192 reales y 23 maravedíes que hubieron de ser entregados a Francisco García de Echaburu, Jefe del Oficio de la Tapicería, por estos trabajos (Fig. 1).

La colgadura y el encargo de la misma a Nápoles han sido estudiados en detalle por Pilar Benito García y José Luis Sancho Gaspar⁵, quienes recogen todos los datos relativos a la decisión de Carlos III de mirar hacia su antiguo reino a la hora de elegir la procedencia de la decoración para el espacio público más importante de su cuarto en el nuevo palacio madrileño. También

⁴ Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Carlos III, Leg. 88.1. Aquí analizaremos con detalle este expediente, citado puntualmente en José Luis Sancho Gaspar, "Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España: el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", *Antología di Belle Arti*, n.º 59-60-61-62, (2000), p. 102. Nota 67.

⁵ M.ª Luisa Barreno Sevillano, "Doseles bordados para la Corona española en el siglo XVIII", *Reales Sitios*, n.º XVI, 60 (1979), pp. 49-56; Pilar Benito García, "Los textiles y el mobiliario del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, n.º 109, (1991), pp. 49-60; José Luis Sancho Gaspar, "Francisco Sabatini y el conde Gazzola. Rococó y motivos chinoscos en los Palacios Reales", *Reales Sitios*, n.º 117, (1993), pp. 17-26; José Luis Sancho Gaspar, "Vestir Palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid", *Archivo Español de Arte*, n.º LXXIII, 90, (2000), pp. 117-31; Pilar Benito García, "El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, n.º 200, (2014), pp. 51-67; José Luis Sancho Gaspar, "El Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid", en *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey Ilustrado*, de Pilar Benito García, Javier Jordán de Urríes y de la Colina, y José Luis Sancho Gaspar, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2016), pp. 209-19; José Luis Sancho Gaspar, *El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2017); M.ª Soledad García Fernández, "Sillón del Trono de Carlos III", en *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*, ed. Pilar Benito García y Álvaro Soler del Campo, (Madrid: Patrimonio Nacional [etc.], 2011), p. 543.

documentan la información relativa a las fechas de ejecución y envío de los distintos elementos desde Italia, información que ampliaremos en este texto gracias a las noticias relativas al proceso de adaptación e instalación de la colgadura y a los problemas surgidos durante dicha labor.

1. Encargo, envío y suministro de materiales

Fue entre 1764 y 1765 cuando Felice Gazzola, asesor del rey, encargó a la capital de Campania los elementos muebles -textiles y mobiliario- que habían de ornamentar el Salón de Embajadores, dando preferencia a los materiales orgánicos frente a una decoración marmórea puramente arquitectónica⁶. El tejido elegido para la colgadura de paredes fue el terciopelo de seda de color carmesí de manufactura genovesa, al ser la capital ligur una de las ciudades cuya especialidad era, precisamente, la tejeduría de terciopelo, tanto liso como labrado. El bordado, por su parte, fue realizado en Nápoles por Andrea Cotardi, quién labró las cenefas en hilo de plata sobredorada con el objeto de que fueran aplicadas sobre la colgadura una vez todos los elementos llegaran a Madrid. Es importante, a este respecto, recalcar que se trata de bordado de aplicación. Este pormenor, nada baladí, fue una decisión inteligente, pues la realización de los motivos bordados para aplicarse posteriormente sobre el textil y el envío de todos los elementos por separado suponía una hábil solución en caso de posibles problemas -que los hubo- o cambios durante el proceso de instalación del conjunto.

En la producción e instalación de los distintos elementos, los llegados de Italia y los creados en España, se vieron implicados una serie de trabajadores: el conocido mercader de sedas Vicente Merino, el cerrajero Alfonso Gómez de Ortega, el dorador a fuego Julián Pérez, el cordonero Bernabé Arroyo y los hábiles oficiales del Oficio de Tapicería Edmon Le Goujeux y Andrés Ximénez⁷.

Hemos indicado anteriormente que de Italia únicamente llegaron el terciopelo y el bordado de aplicación, debiendo el resto de materiales ser suministrados desde España por los citados artífices. Incluimos, a continuación, un resumen de los materiales aportados por cada uno de ellos para llevar a cabo esta empresa, y el coste que tuvieron, a saber:

⁶ Al contrario de lo que se prefirió para el nunca ejecutado proyecto de Sabatini para el Salón del Trono de Carlos IV: José Luis Sancho Gaspar y Raúl Gómez Escribano, "El Salón del Trono de Carlos IV en el Palacio Real de Madrid por Francesco Sabatini", *Archivo Español de Arte* XCIII, nº 372, (diciembre de 2020), pp. 359-74. (En web: <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1126>; consultada: 10 de marzo de 2024).

⁷ Se informa sobre la autoría de estos trabajos en García Fernández, "Sillón del Trono de Carlos III"; M.^a Soledad García Fernández, "Trono de Carlos III", en *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey Ilustrado*, de Pilar Benito García, Javier Jordán de Urrés y de la Colina, y José Luis Sancho Gaspar, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2016), pp. 220-221.

Vicente Merino⁸, mercader de sedas de la Real Casa, cobró 53.097 reales de vellón según su cuenta, firmada en Madrid el 23 de diciembre de 1771, por los siguientes materiales:

- 55 $\frac{3}{4}$ varas de terciopelo carmesí fino de Valencia.
- 6 varas de terciopelo carmesí de Génova.
- 12 $\frac{1}{2}$ varas de galón de oro brillante de medio dedo de ancho para la silla del dosel.
- 8 varas de galón de oro brillante de dos dedos para las almohadas.
- 9 varas de galón de oro brillante muy angosto para el paño de la tarima.
- 11 $\frac{1}{2}$ varas de galón de oro brillante de un dedo para el paño del tarimón.
- 79 varas de tafetán doble carmesí de Valencia.
- 289 $\frac{3}{4}$ varas de galón de oro salomónico brillante ancho de cuatro dedos.
- 296 varas de borde de oro brillante correspondiente al de arriba.
- 33 $\frac{1}{2}$ varas de terciopelo carmesí fino de Valencia.
- 419 $\frac{3}{4}$ varas de tafetán doble carmesí de Valencia.

Alfonso Gómez de Ortega⁹, cerrajero, cobró 2.999 reales de vellón según su cuenta firmada en Madrid, el 2 de diciembre de 1771, por aportar materiales y realizar los trabajos que se indican:

- 9 varillas de cortina de una pulgada de grueso y dos de largo con 4 vueltas en porción en medio que forma un lazo y dos vueltas a los extremos con sus pernios a las puntas y 4 cajas de cuadrado bien limadas.
- 18 hembrillas de pernio de un pie de largo con dos codillos y su cañón largo y una pulgada de grueso para que no vacile la varilla.
- 9 pernios de gancho de un pie de largo y un dedo de grueso para coger la varilla por el asa del medio.
- 18 garruchas con sus boleas de bronce terrajadas con sus cuadros y tuercas para en medio de las varillas para los cordones.
- 18 garruchas armadas en sus pernios de espiga de una cuarta de largo.
- 18 garruchas de dos boleas cada una con su tornillo y tuerca para en medio de dichas varillas.
- Añadir 2 varillas de medio pie por cada lado.
- Añadir 7 ganchos.
- Realizar otro gancho nuevo con sus 2 codillos y una vuelta grande en

⁸ Suministrador habitual de tejidos para la Casa Real, este integrante de la familia Merino tenía su tienda en la Puerta de Guadalajara. Pilar Benito García, *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las casas del Príncipe en los reales sitios de El Pardo y El Escorial*, tesis doctoral, Universitat de València, (Valencia: 2015), pp. 133-114; Ismael Amaro Martos, "El mercado textil en la España del siglo XVIII", en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, de Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, y María Uriondo Lozano, (España: Universidad de Sevilla, 2018), p. 687.

⁹ AGP, Personal, caja 449, exp. 6. Sirvió a la casa real española desde tiempos de Felipe V, trabajando para distintas fábricas. En época de Carlos III fue llamado a Madrid, donde realizó los trabajos "que se ofrecieron" en el cuarto de la reina en el Palacio del Buen Retiro, además de en otros palacios, para donde ejecutó barandillas y puertas, entre otras cosas. Fue nombrado Cerrajero de la Real Casa el 11 de octubre de 1767 en sustitución de Francisco Barranco, cargo que juró el día 24 del mismo mes. En abril de 1776 se le concedieron los "honoros y uniforme" de Ayuda de la Furriera, jurando en Aranjuez el 13 de mayo del dicho año. Falleció el 4 de noviembre de 1777.

porción para salvar un adorno, una pulgada de grueso, y su zanca para entrar en la fábrica.

- 3 días de trabajo de un oficial para sentar las garruchas.

Julián Pérez¹⁰, dorador a fuego de la Real Casa, cobró 3.247 reales de vellón según su cuenta, del 30 de diciembre de 1771, por dorar los siguientes elementos:

- 9 varillas gordas para las cortinas con sus vueltas en medio que en total tienen de largo 45 varas.
- 18 pernios grandes como de una cuarta de largo.
- 9 pernios para en medio para sostener las varillas.
- 36 garruchas dobles y sencillas.
- 18 garruchas largas de espiga para amarrar los cordones.
- 18 alzapaños con sus hembrillas y tornillos.
- 2 hierros grandes a modo de palomillas.
- 1.000 tachuelas de cascabel de bronce dorado para guarnecer la silla del dosel.

Bernabé Arroyo¹¹, cordonero, cobró 36.315 reales de vellón, según su cuenta del 28 de diciembre de 1771, por suministrar:

- 38 2/3 de fleco de oro fino con pendientes para guarnecer las cenefas.
- 16 1/4 varas de fleco angosto con pendientes de oro fino para el cortinón del dosel.
- 9 varas de fleco de oro fino con pendientes brillantes para el paño del tarimón.
- 8 borlas de oro fino con su cartulina mate y sus pendientes brillantes para las dos almohadas.
- 270 varas de cordón de seda fina carmesí para correr y descorrer las cortinas.

2. La instalación

La colgadura quedó instalada en noviembre de 1771, habiéndose ocupado de ello Edmon Le Goujeux y Andrés Ximénez, quienes se dividieron el trabajo a la mitad y lo ejecutaron entre junio y noviembre de dicho año. Incluimos, a continuación, un resumen con las partes realizadas por cada uno, con las medidas de los paños en pies tal y como viene reflejado en el documento original (Fig. 2).

¹⁰ AGP, Personal, caj. 814, exp. 18. El 8 de agosto de 1740 se le otorgaron las "ausencias y enfermedades de su suegro Christoval Guio dorador de Cam.^{ra} con obcion p.^{ra} despues de sus días a la referida plaza, en atenz.^{on} a sys meritos, y hallarse dho Cristobal de abanzada hedad y imposibilitado de la Gota". Juró el cargo el 31 de agosto.

¹¹ Sirvió la plaza de cordonero de la Real Casa durante treinta y cuatro años hasta su fallecimiento a principios de 1797, año en el que su hijo, Bernabé Rufino Arroyo, solicitó la plaza de su padre. AGP, Personal, caj. 151, exp. 2.



Fig. 2. Salón del Trono. Alberto Martín, editor. Barcelona, primer tercio del siglo XX. AGP, (inv. n.º 10216153). © Patrimonio Nacional.

Obra hecha por Edmon Le Goujeux¹²

- 5 paños, a saber: uno de la fachada del dosel (de 35 pies de corrida y 21 de caída), dos entrepuertas (de 14 pies de corrida y 21 de caída) y dos entreventanas (de 11 pies de corrida y caída similar).
- 1 sobrepuerta (de 9 pies en cuadro).
- 3 sobreventanas (de 11 pies de corrida y 4,5 de caída)
- 10 hojas de cortina de ventana (de 4 paños cada una y 6 1/3 varas de largo).
- 8 hojas de cortina de puerta (de 3 paños y 4,5 varas)

Obra hecha por Andrés Ximénez¹³

¹² Este oficial de la Tapicería había trabajado años antes en la confección de camas y colgaduras para Carlos III en el Palacio Real de Madrid, tal como se indica en Sancho Gaspar, "Vestir Palacio a la moda", p. 125. La información relativa a su actividad en la corte aparece repartida en dos expedientes distintos, fruto de la confusión provocada por su apellido extranjero. Por un lado: AGP, Personal, caj. 16.642, exp. 15, Edmundo Legougeur; apenas incluye información. Por otro lado, y de donde se obtienen los datos que se reseñan a continuación: AGP, Personal, caj. 543, exp. 43, Edmond Legougeux. Le Goujeux fue nombrado el 26 de julio de 1750 mozo del Oficio de la Tapicería del Rey, en Nápoles, con un sueldo de 4.400 reales anuales. En 1772 solicitó licencia de seis meses "para pasar a París, su Patria, â disponer la particion de algunos bienes, que le dexaron sus Padres, entre si, y sus hermanos". En 1777 ascendió a Ayuda de la Tapicería por fallecimiento de Lázaro Carlos Gómez de los Ríos, jurando la plaza el 24 de marzo de dicho año. En 1783 solicitó, de nuevo, licencia para pasar nueve meses en París, si bien el rey sólo le concedió seis meses. Un año después solicitó la jubilación, la cual le fue negada por el rey. Finalmente, en septiembre de 1788, Carlos III le concedió licencia para retirarse, de forma definitiva, a la capital francesa "para su mejor estar". Todos estos datos se recogen en el expediente

¹³ El 9 de noviembre de 1754 se le despachó certificación de Camero de la Real Casa. AGP, Personal, caj. 12.960, exp. 21. Conocemos numerosos datos acerca de la actividad de este Camero y Tapicero de la Real Casa, publicados en distintos artículos. Sirvan de ejemplo: Ángel López Castán, "Los mozos del oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1808", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 20, (2008), pp. 128-129 y p. 137, nota 39. Pilar Benito García, "El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid", *Arbor*, n.º CLXIX, 665, (2001), p. 205; Antonio Sánchez Casado, "Localización de los reales talleres de ebanistería: indicios, conjeturas e hipótesis", *Res Mobilis* 12, n.º 15, (2023), p. 69; Mario Mateos Martín, *Peonías, Carpas, Caoba y Limoncillo. Gasparini, Canops y el despacho secreto de Carlos III*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2022), p. 18.

- 5 paños iguales a los ejecutados por Le Goujeux.
- 1 sobrepuerta ídem.
- 2 sobreventanas ídem.
- 7 cenefas para el imperial.
- 1 cortina del testero (de 11,5 pies de corrida y 21 de caída).
- 1 paño para el tarimón (de 11'5 pies de corrida y 7 de largo).
- 1 paño "a modo de golilla" para alrededor del tarimón (de 12 pies de corrida y 8 de largo).
- 1 silla del dosel.
- 2 almohadas

Una vez llegados a España, por tanto, todos los elementos textiles que habrían de integrar la colgadura debieron componerse a partir de las sucesivas operaciones: cortar el metraje en altura, coser unos paños con otros -haciendo los preceptivos pequeños cortes diagonales en los orillos para evitar arrugas provocadas por la tensión-, guarnecerse con el bordado de aplicación, forrar todos los paños con tafetán de seda y aplicar toda la pasamanería. En total, por "haberlos cortado, cosido y sobre poner la guarnición de oro bordado al reedor"- cobró 19.500 reales Ximénez y otros 20.400 reales Le Goujeux, pues este último se ocupó de la sobreventana restante.

Todos los materiales empleados en la colgadura quedaron perfectamente reseñados en el documento que estamos tratando, donde se detallan las cantidades, procedencia y uso específico de cada uno de ellos:

- Terciopelo carmesí: se emplearon, en total, 1.144 $\frac{1}{4}$ varas, de las cuales 1.049 vinieron de Italia y las restantes 95 $\frac{1}{4}$ eran de origen valenciano, aportadas por Vicente Merino. Este textil se utilizó para la colgadura de paredes, cortinas, dosel -cielo, caídas y cortina del testero-, paños del tarimón, sillón y almohadas. La colgadura de pared se componía de dos paños grandes para el muro del testero, cuatro entrepuertas para los extremos, cuatro entreventanas y cuatro rinconeras, empleándose para ello un total de 569 varas. A ello habría que sumar las dos sobrepuertas y las cinco sobreventanas, que necesitaron 66 varas. Las diez hojas de cortina de las ventanas requirieron de 257 varas, mientras que para las de las puertas se utilizaron 106 y $\frac{2}{3}$. Finalmente, en el espacio del dosel se invirtieron 107 varas para el imperial y el paño del testero, 28 y $\frac{1}{4}$ para los paños del tarimón, 5 para la tapicería del sillón y otras 5 varas para las dos almohadas. Estamos hablando, en total, de 950 metros de terciopelo carmesí.
- Tafetán doble carmesí: fueron 488 $\frac{3}{4}$ varas las entregadas por Vicente Merino. Las cortinas, los paños del tarimón y las cenefas del dosel se forraron con este tejido -372 metros y medio- que sirvieron también para confeccionar la funda del sillón.

- Galones de oro brillantes: 289 $\frac{3}{4}$ varas de galón de oro ancho salomónico y 296 de galón de oro angosto para las cortinas de puertas y ventanas. A ello hay que sumar 8 varas de galón de oro brillante de dos dedos para guarnecer las almohadas, 12 $\frac{1}{2}$ de galón de oro brillante de medio dedo para el sillón, 9 varas de galón de oro muy angosto para la costura del paño que rodea el tarimón y 11 varas de galón de oro de un dedo para guarnecer el perímetro de dicho paño.
- Bordadura de oro de un pie de ancho: 69 varas con sus ocho esquinas para los paños grandes de los laterales del dosel, 63 varas con sus 16 esquinazos para los paños de entre ventanas, 68 varas y $\frac{2}{3}$ con sus 16 esquinazos para los paños de entre puertas, 21 varas con ocho esquinazos para las sobrepuestas y 45 varas con sus 20 esquinazos para 5 sobreventanas. Las 64 varas y $\frac{1}{3}$ destinadas a las buenas gracias se emplearon en la parte superior de los cuatro paños de entrepuertas y los cuatro de entreventanas, así como en los dos paños del tarimón. En total, 331 varas de bordado de oro o, lo que es lo mismo, 275 metros aproximadamente.
- Guarnición angosta de oro bordada de medio pie de ancho: 21 varas destinadas a la parte superior de los paños de entrepuertas y entreventanas que fueron finalmente empleadas en la guarnición del sillón y las dos almohadas.
- Guarnición del dosel: 17 varas de guarnición ancha con dos esquinazos para el cortinón, 24 varas y $\frac{2}{3}$ para el techo del dosel por dentro, 45 porciones de cuatro dedos con forma de herradura y flor de lis en medio para las siete caídas, el escudo que se colocó en el cortinón, 4 esquinazos para el paño del tarimón, y de los 8 que venían para las buenas gracias se colocaron 2 en el paño que rodea el tarimón.
- Restos: quedaron en el Oficio de Tapicería dos esquinazos, varias porciones de bordado y numerosos pedazos de guarnición de oro.

Añadimos aquí la *"Esplicacion que hizo D.ⁿ Joseph de Ubeda Interd.^o del Oficio de la tapiceria en 1772 para clara inteligencia del adorno que refiere"*, conservada en el mismo expediente. Se trata, sin duda, de la primera enumeración descriptiva que se hace de la colgadura del Salón del Trono en su conjunto tras haber sido instalada.

Razon de las piezas de que se compone la colgadura de terciopelo carmesi que se ha echo para el Salon de los Reynos, en el Real Palacio Nuevo, que es lo siguiente:

- Primeramente dos paños que cuelgan la fachada del Dosel de 16 piernas De terciopelo carmesi cada uno y de siete varas escasas de largo, guarnecido todo al rrededor con una guarnicion de oro bordada

de un pie de ancho sobre puesta en dhos paños con su formazion de felpillas carmesi con su forro correspondiente de olandilla.

- Quatro paños de entre puertas de siete anchos de terciopelo cada uno del mismo largo que los antezedentes y con la misma guarnizion todo al rededor de cada uno con su forro.
- Ydn quatro paños de entre ventanas de cinco piernas cada uno del citado alto guarneizados con la referida guarnizion de oro y su forro.
- Dos piernas de citado terciopelo que cuelgan los quatro angulos del salon y estos no tiene guarnizion de oro y son del mismo altos que los antezedentes.
- Cinco sobre ventanas del mismo terciopelo y de cinco piernas cada una de una vara y dos tercias escasas de altas, guarnecidas todo al rededor con la espresada guarnizion de oro y su forro de olandilla.
- Dos sobre puertas de quatro piernas de tercio pelo cada una y de tres varas y quarta de altas, guarnecidas todo al rrededor de la misma guarnizion que las antezedentes con su forro.
- Diez ojas de cortinas del mismo tercio pelo, para las bentanas de quatro paños cada una y de seis varas y tercia y algo mas de largas forradas en tafetan doble carmesi guarnecidas con dos galones de oro salomonico ancho y angosto.
- Asimismo otras ocho ojas de cortinas para las puertas del referido terciopelo, y de tres piernas cada una, y quatro varas y media escasas de altas, forradas de tafetan guarnecidas con los mismo dos galones que las antezedentes.
- El Dosel que se compone de su Ymperial cubierto por dentro y fuera de terciopelo, por dentro guarnecido los quatro pedazos con una guarnizion de oro bordada de medio pie de ancho y por fuera liso; siete cenefas del citado tercio pelo y en ellas sobre puestas 45 porciones de bordado de oro de 4 dedos de ancho con una flor a modo de flor de lis en el centro de cada porcion de bordado, forradas de tafetan doble carmesi y guarnecidas con fleco de oro correspondientes de cinco dedos; la cortina del testero guarneizada por los tres lados con la guarnizion de oro bordada de un pie de ancho y por la parte de abajo con fleco de oro ancho y por los dos lados o montantes con fleco de oro de tres dedos, forrada en ollandilla = con el escudo de Armas y trofeos de guerra bordado en oro y plata realzado y colocado en el centro de dcha cortina que comprende todo 107 varas de terciopelo.
- Un paño de terciopelo que cubre el tarimon del Dosel con un cayda del alto del tarimon, guarnecido por el quadro del tarimon con la guarnizion de oro bordada de un pie de ancha y en la costura que divide la cayda con galoncito de oro angosto brillante y dha cayda por la parte de abajo guarnecida con fleco de oro de 4 dedos con pendientes entretelado de olandilla y forrado de tafetan doble carmesi, y un paño de Bonbaci para resguardarle y comprende 18 varas y quarta de terciopelo.
- Yd otro paño del mismo terciopelo para poner al rededor del citado tarimon a modo de Golilla, guarneizado todo al rededor de la espresada



Fig. 3. Imagen del testero oriental tomada una vez retirada la colgadura durante los trabajos de restauración del Salón del Trono. Palacio Real. Archivo del departamento de restauración. © Patrimonio Nacional.

guarnizion de oro bordada de un pie de ancha, y al canto un galon de oro brillante de una pulgada, entretelado de olandilla y forrado de tafetan doble carmesi y su paño de Bombaci para resguardarle, y contiene dho paño diez varas de terciopelo.

- Una silla dorada y tallada, con el retrato del Rey en el copete del respaldo, cubierta de terciopelo carmesi guarnecida el asiento y respaldos posterior y anterior con una guarnizion de oro bordada de medio pie y un galon de oro brillante para la tachuela dorada y su cubierta de tafetan doble carmesi forrada de vayeta blanca fina.
- Dos almudadas del citado terciopelo guarnecidas por una cara con una guarnizion de oro bordada de medio pie y un galon de oro brillante de dos dedos todo al rededor y sus 4 borlas de oro cada una con pendientes y sus fundas de angulema forradas en vayeta.

3. Los paños de pared

En el muro norte se instalaron dos sobrepuestas y dos grandes paños a los lados del trono; en cada uno de los testeros dos paños; y en el muro sur cinco sobreventanas y cuatro paños para revestir los espacios entre las mismas. Todos estos elementos debían confeccionarse a partir de los rollos de terciopelo, cuyo ancho venía determinado por la producción en el telar. Además, los paños debían incluir los huecos destinados a las lunas de los espejos ya que estas últimas no se colgaban sobre el revestimiento textil, sino que se anclaban directamente al muro mediante garfios metálicos y se guarnecían posteriormente con los marcos, compuestos por distintas piezas



Fig. 4. J. David, *Salón del Trono*, A Levallois, editor. París, 1884. AGP, inv. n.º 10183460. © Patrimonio Nacional.

de madera que se atornillaban a la pared. Este sigue siendo el sistema de sujeción que perdura hoy día (Fig. 3).

Una vez confeccionados los paños, Le Goujeux y Ximenez debieron sentar sobre ellos la guarnición de bordado que había llegado en rollos de holandilla. Se trata, como ya hemos indicado, de un sistema inteligente para evitar desajustes en cuanto a las medidas: no enviar los paños ya listos para colgarse, sino remitir todos los elementos por separado para configurarse *in situ*. Así se indica en la "datta de la bordadura de oro de un pie de ancha", enumerándose las varas del bordado con los esquinazos que venían sobrepuestos en la holandilla.

Es menester hacer referencia aquí a un error, no sabemos si del comitente o del fabricante: para la parte superior de las sobrepuestas y sobreventanas no se realizó la esperada guarnición bordada ancha, sino otra angosta, que no se correspondía con el resto del conjunto. La solución para solventar esta equivocación consistió en renunciar a las "buenas gracias"¹⁴ del dosel, cuyo bordado se empleó en completar las citadas faltas, solución tomada que explica la ausencia de las cortinas que debían colgar del imperial¹⁵. La documentación conservada puede ser algo confusa al respecto, pues cabría

¹⁴ Se definen con este término las cortinas que, pendientes del dosel, debían situarse a ambos lados del trono. Se trata de piezas con un carácter más decorativo que funcional, también están presentes a los lados de la cabecera en algunas camas imperiales.

¹⁵ "Asimismo las sesenta y quatro varas y tercio de guarnizion de un pie de ancha que venia colocada en quatro paños de olandilla destinada para buenas gracias del Dosel, con ocho esquinazos, se imbirdieron en guarnecer los quatro paños de entre puertas por la parte de arriba que solo trahian guarnizion angosta y no correspondia a lo restante de las demas de todos los paños, en los quatro paños de entre bentanas por la parte de arriba que tenian guarnizion angosta como los antecedentes; en guarnecer el paño que cubre el tarimon del Dosel, y el que se hizo para el reedor de dho tarimon, que no vino guarnizion para ellos, de forma que en todo lo referido se emplearon las sesenta y quatro varas y tercia a excepcion de algunos pedazos sueltos que se explicaran al fin de esta distribucion para la cordinazion de su colocazion". Recogida en la "Datta de la bordadura de oro de un pie de ancha".

entender que estas cortinas del dosel estaban directamente bordadas sobre el terciopelo¹⁶, si bien posiblemente se tratase, al igual que en el resto de elementos, de bordado de aplicación, tal como indica la cuenta que estamos analizando: "las sesenta y quatro varas y tercio de guarnizion de un pie de ancha que venia colocada en quatro paños de olandilla destinada para buenas gracias del Dosel"¹⁷. En cualquier caso, el bordado se reaprovechó para solventar el citado problema, de modo que se renunció definitivamente a las "buenas gracias" cuya ausencia, por el contrario, resulta tan poco notable que nunca se han realizado unas nuevas.

En cuanto al empleo del terciopelo, es de suponer que el proveniente de Génova se empleó en la colgadura mural, mientras que los paños tejidos en Valencia se invirtieron en los demás elementos. Hay que recordar que la complejidad de la tejeduría del terciopelo -con una urdimbre de fondo y otra de pelo que se corta con varillas- dificulta enormemente la confección de cualquier tipo de elemento textil. En el fondo, los ricos tejidos de seda basan su atractivo en los juegos de luz que producen. El pelo de los terciopelos tiene un sentido concreto marcado por su tejeduría, y la calidad y cualidad propias de cada manufactura dan lugar a efectos de brillo que pueden llegar a ser antagónicos incluso aun habiendo empleado urdimbres de pelo absolutamente idénticas, de modo que no habría sido adecuado utilizar terciopelos de distintas manufacturas en los paños de pared.

4. Las cortinas

Los vanos del Salón del Trono son nueve: cinco ventanas y cuatro puertas. Para la confección e instalación de las cortinas se necesitó la intervención de trabajadores de diversos ramos, entre ellos el cerrajero y el dorador. El tejido elegido para estos elementos fue, lógicamente, el terciopelo carmesí, pero en este caso forrado en tafetán doble carmesí de Valencia, servido también por el mercader Vicente Merino. Edmon le Goujeux confeccionó el total de las dieciocho hojas: su hechura, es decir, "haberlas cortado, cosido, guarnecido con dos gallones y forrarlas", tuvo un coste de 2.760 reales de vellón.

Las cortinas fueron los elementos más maltratados del Salón del Trono debido a su uso. Se configuraban en hojas con galón de oro ancho salomónico y galón de oro estrecho -evitándose en este caso el bordado- servidos ambos por Vicente Merino. Los trabajos de cerrajería fueron realizados por Alfonso Gómez de Ortega y consistieron, fundamentalmente, en las nueve varillas de

¹⁶ Recoge Sancho Gaspar los datos de dichos trabajos, tanto desde Italia -"Di più per avere ricamato le quattro buone grazie dell'dosello d'altezza palmi ventitre, e larghezza palmi sette ognuna con due cantoni, che viene di ricamo ognuna palmi cinquanta cinque, che unite tutte quattro fanno palmi di ricamo duecento venti..."- como desde España -"Cuatro buenas gracias bordadas en oro de a 23 palmos de largo"- correspondiendo este último dato a la relación hecha de las piezas contenidas con las cajas venidas de Italia. Sancho Gaspar, "Una decoración napolitana para Carlos III", p. 97.

¹⁷ El hecho de traer las buenas gracias confeccionadas y bordadas directamente sobre el terciopelo podría haber acarreado una serie de inconvenientes, como marcas en el tejido durante el traslado o problemas durante la instalación debido a la altura de los distintos elementos. Hemos visto cómo se prefirió el bordado de aplicación para evitar este tipo de inconvenientes lo que, sumado al hecho de que en la documentación transcrita por Sancho no se haga referencia al terciopelo, podemos suponer que se refieren únicamente a la realización del bordado.

las cortinas con todos los elementos metálicos anexos, como hembrillas, pernios o garruchas. El trabajo de dorado de todas las piezas, por su parte, corrió a cargo del maestro dorador de fuego Julián Pérez.

En este momento no se realizaron guardamalletas, y no se tienen datos referentes a la presencia de las mismas, al menos hasta la segunda mitad del siglo XIX. No aparecen reseñadas en la testamentaría de Carlos III, ni en la de Fernando VII, ni representadas en el grabado de Genaro Pérez Villaamil de 1849, por lo que posiblemente fuesen realizadas en las postrimerías del reinado de Isabel II; parecen intuirse, de hecho, en la puerta que se aprecia al fondo del dibujo de Cecilio Pizarro y Librado, datado entre 1840 y 1873, si bien esto no es realmente fiable al no tratarse más que de un boceto¹⁸. No están, o al menos no aparecen instaladas, en la toma de Jean Laurent de hacia 1870¹⁹, ni en la de J. Laurent y Cía. de 1884²⁰, aunque sí se aprecian en las de J. David del mismo año²¹ (Fig. 4).

5. El dosel, la tarima y el sillón

El dosel delimita y resalta el espacio más importante del Salón del Trono, desde donde el rey ejercía su majestad aun cuando no estaba presente, gracias a la representación de su efigie en el copete del sillón y a su escudo de armas, reproducido en el paño del testero. La configuración actual del dosel no es exactamente la que ideó Gazzola, ni la que vivió Carlos III, pues varios de los elementos que lo componen han mutado con el paso de los siglos. Las piezas de terciopelo del dosel -paños de tarima, cortina e imperial-fueron, como ya hemos dicho, confeccionados por Le Goujeux a partir del tejido genovés, la guarnición bordada llegada de Nápoles y la pasamanería servida por Ximénez.

Uno de los elementos que más ha variado respecto al proyecto original es la tarima, que se presenta actualmente como una pequeña escalinata de planta mixtilínea con sendos salientes para los leones de Bonuccelli. La forma de este elemento era distinta y más sencilla, concebida como una grada rectangular, probablemente similar a la que aparece en el citado dibujo de Pizarro y Librado, pero con menor desarrollo vertical a tenor de la medida del paño que la cubría (Fig. 5).

Para la parte baja de la tarima o "tarimón" se realizó un paño "a modo de golilla", es decir, con forma de C, que cubriría únicamente el espacio que rodeaba la estructura de madera y que iría directamente posado en el suelo. Estaba ejecutado, como cabía esperar, en terciopelo carmesí con forro de tafetán en el mismo tono y entretelado de holandilla, incluyendo pasamanería de oro. Su tamaño era de doce por ocho pies, es decir, 333 centímetros por

¹⁸ Cecilio Pizarro y Librado. *Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*. Lápiz compuesto sobre papel avitelado. Museo Nacional del Prado, (inv. n.º D006404/121-01).

¹⁹ J. Laurent. *Vista general del Salón del Trono*. AGP, (inv. n.º 10172949).

²⁰ J. Laurent y Cía. *Vista general del Salón del Trono*. AGP, (inv. n.º 10162631).

²¹ J. David. *Salón del Trono*. AGP, (inv. n.º 10183460 y n.º 10183461).



Figura 5. Cecilio Pizarro y Librado, *Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*, dibujo, 1840-1873. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º D006404/121-01) © Museo Nacional del Prado.

222 centímetros aproximadamente. Por su parte, la tarima construida en madera de pino²², quedaba cubierta por un paño de once por siete pies -305 centímetros por 194 centímetros aproximadamente- del mismo material y forro que el anterior, pero con pasamanería más rica a base de galones y con caída de flecos de oro con pendientes. Su tamaño sería relativamente pequeño si lo comparamos con los 495 centímetros de ancho por 300 centímetros de fondo de la actual. Esta composición de dos piezas viene perfectamente descrita en la Testamentaría de Carlos III, donde se reseña como "Un Paño que cubre el tarimon del Dosel, dividido en dos porciones, el uno para cubrir la huella, y el otro para el rededor del tarimon, guarnecido con la propia guarnicion sobrepuesta de oro, y galon de oro brillante, con sus esquinzos de adornos bordados, incluso terciopelo, y bordado, en 3.970"²³. Los dos paños incluían guarnición bordada en plata sobredorada similar a la del resto de la colgadura, por lo que hay que lamentar su pérdida y únicamente cabe imaginar el bello efecto que tendría, hasta en el suelo, la obra de Cotardi. Debemos recalcar que, para estos paños, al igual que ocurrió con las sobrepuestas, tampoco se envió bordado, por lo que la solución fue la que ya hemos visto, consistente en aprovechar la guarnición de las buenas gracias del dosel.

En cuanto a los leones de bronce, es bien sabido que su presencia en el trono se debe al expreso deseo el rey ilustrado quien, al final de su vida,

²² Así lo indica el inventario del Oficio de la Furriera de 1776. José Luis Sancho Gaspar, "Función y decoro. El mobiliario del Palacio Real de Madrid bajo Carlos III", *Librosdelacorte.es*, n.º 17. Año 10, (2018), p. 290. (En web: <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2018.10.17.012>; consultada: 12 de abril de 2024) "140. Una tarima de pino para dicho dosel".

²³ Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III. 1789*, vol. III, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1989), p. 50.

quiso colocar en el Salón de Embajadores de su nuevo palacio los doce leones que decoraron el Salón de Espejos del viejo alcázar. Sin embargo, no fueron emplazados en su ubicación actual hasta el final de su reinado o inicios del de su hijo, manteniéndose allí hasta nuestros días con los añadidos que realizó Robert Michel para transformar lo que eran soportes de mesa en esculturas exentas²⁴. En la testamentaría de Carlos III se reseña, además de los dos citados paños del tarimón, "Otra guarnicion [...] moderna, del propio terciopelo, con recortes para los Leones, sobrepuestos referidos, guarnecida con un galon de oro ancho brillante"²⁵. Esto nos indica que los leones se situaron junto al trono, pero probablemente, no sobre la tarima, cuyo tamaño era relativamente pequeño, y que en un momento posterior e indeterminado se cambió la tarima por la actual, lo que les llevó a prescindir de los dos paños del tarimón venidos de Italia. La descripción que se da de la colgadura del trono en la testamentaría de Fernando VII²⁶ indica que la que contemplamos hoy debió instalarse bien durante su reinado o bien durante el de su padre, Carlos IV:

Salon de Embajadores.

Una colgadura de pared de terciopelo carmesí con una cenefa todo alrededor bordada de oro de dibujo antiguo, que su valor es 76.350.

Diez y ocho cortinas de terciopelo carmesí, compañeras a la colgadura, diez de ventana y ocho de puertas, guarnecidas todo alrededor de galon de oro salomonico, forradas de tafetan carmesí; que valen todas 31.000.

Un dosel compañero en un todo a la colgadura de terciopelo carmesí con guarnicion bordada de oro de figura de guarda malletas con sus flecos de oro todo antiguo, con su correspondiente caída, que su importe es 20.760.

Cubierta de la tarima del Trono de terciopelo carmesí, guarnecida de galon de oro de dos ordenes de guarnicion, cada grada, que vale 14.158.

Una Silla de terciopelo, bordada de oro, en 760.

Esta nueva estructura, más compleja y dinámica, aparece ya en la litografía de Pérez Villaamil de 1849 donde se observa, además, la primitiva altura de los pedestales de las esculturas de *Los Planetas* y *Las Virtudes*, quedando los de estas últimas al mismo nivel que la tarima del trono, lo que generaba un efecto más armonioso. A principios del siglo XX estos pedestales de madera

²⁴ María Jesús Herrero Sanz, "Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonuccelli", en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, dir. José María Luzón Nogué, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; CEEH, 2007), pp. 145-160; Elena Arias y Laura Alba. "Los leones de Matteo Bonuccelli conservados en el Museo Nacional del Prado. Aportaciones a la historia desde el incendio del Alcázar hasta la actualidad a través de su restauración", en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, pp. 331-343; Juan María Cruz Yábar, "La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)", *Anales de Historia del Arte*, vol. 17, (2017), pp. 113-138 (En web: <https://doi.org/10.5209/ANHA.57484>; consultada: 12 de abril de 2024); Sancho Gaspar, *El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*.

²⁵ Fernández- Miranda y Lozana, *Inventarios Reales*, asiento 210, p. 50.

²⁶ AGP, (RE 04807), *Testamentaría del Señor D.º Fernando 7.º de Borbón*, Tomo I, p. 256.



Fig. 6. Francisco Villanueva López, *La Justicia*, detalle de *La Justicia*. Fotografía, Servicio del Tesoro Artístico, ca. 1958. AGP, (inv. n.º 10155631). © Patrimonio Nacional.

fueron sustituidos por los actuales, más altos, debido a que bajo ellos se instaló el sistema de calefacción del salón. Únicamente las cuatro esculturas del Salón de Columnas -*La Luna*, *El Sol*, *Venus* y el *Atleta con disco* o *Discóbolo Vittelleschi*- conservan los primitivos soportes, gracias a que fueron retiradas del Trono unos años antes de dicha intervención para ser sustituidas por los cuatro grandes candelabros que aún hoy decoran la estancia.

Uniendo la tarima con el imperial se encontraba el paño del testero, pensado como una cortina exenta. Confeccionado en terciopelo carmesí forrado en tafetán, mostraba en el centro un bordado en oro y plata de trofeos de guerra y las armas de Carlos III timbradas con la corona real. Este paño, de veintiún pies de alto y once y medio de ancho, incluía guarnición bordada ancha en los laterales y la parte inferior -no así en la parte superior, que quedaba oculta por las cenefas del imperial-, quedando guarnecido en todo su perímetro con un "fleco angosto con pendientes brillantes de oro fino" que fue ejecutado por el cordonero Bernabé Arroyo y tuvo un coste de 4.177 reales. Tras la muerte de Carlos III, las cenefas se recortaron de la cortina para adaptarse al nuevo paño del testero, almacenándose el resto del conjunto textil con el escudo bordado en el Oficio de Tapicería, donde pudo haber sido sustraído durante la invasión napoleónica²⁷. En una de las imágenes conservadas en el Archivo General de Palacio, una toma de *La Justicia*, escultura que en aquel momento se situaba junto al trono, se observa la cenefa bordada de uno de los paños, y aquella perteneciente a la cortina del testero original cosida al nuevo paño. En el momento en que se

²⁷ Sancho Gaspar, "Una decoración napolitana", p. 97.



Fig. 7. Agustín Estrada Miranda, *Detalle del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*, fotografía, Intendencia General de la Real Casa, 1916-1924. AGP, (inv. n.º 10180750). © Patrimonio Nacional.

captó la imagen aún conservaba el fleco angosto que realizó el cordonero Bernabé Arroyo y que, lamentablemente, no ha llegado hasta nuestros días (Fig. 6).

Esta cortina se mantuvo exenta con su cenefa inferior y su flocadura original durante todo el siglo XIX y gran parte del XX; así se aprecia en las numerosas imágenes que del trono se conservan, como la albúmina de Jean Andrieu titulada "*Trône de S.M. la reine au Palais de Madrid*"²⁸, en las tomas de David de 1884²⁹, en las imágenes de uno de los inventarios fotográficos del Palacio Real de Madrid realizados a principios del siglo XX, en las fotografías del "Palacio Nacional" durante la Segunda República española³⁰ y, como hemos visto, en las primeras imágenes de la dictadura del general Franco³¹. Fue en este último periodo cuando se retiraron el bordado inferior y la pasamanería perimetral, de forma que la cortina pasó a integrarse en la colgadura, dejando de ser una pieza independiente, aunque fue guarnecida en la parte inferior con fleco dorado³² (Fig. 7).

Campeando sobre el cortinón se sitúa el imperial, pieza que se ha mantenido inalterada. Cuenta con forro de terciopelo, con guarnición bordada

²⁸ Fotografía (RP-F-07655), conservada en el Rijksmuseum.

²⁹ J, David, *Salón del Trono*, 1884, (inv. 10183460) y (61), AGP.

³⁰ Anónimo. *Vista del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*, 1931-1939, (inv. 10180750), AGP.

³¹ Fotografía (8000548343), por Miguel Cortes el 11 de octubre de 1940. Agencia EFE.

³² El fleco no volvió a ser colocado tras la restauración del conjunto textil llevado a cabo en la década de los 90. Carlos III y Alfonso XIII niño se miran desde los copetes de sus respectivos tronos en esta curiosa imagen.



Fig. 8. J. Laurent y cía. *El Trono*, 1884, fotografía. AGP, (inv. n.º 10162633). © Patrimonio Nacional.

en la parte interior y con goteras dobles destinadas a albergar las buenas gracias que, como hemos dicho, nunca llegaron a instalarse. Para las siete cenefas se emplearon "las quarenta y cinco porciones de guarnición bordada de oro de quatro dedos colocadas en varios pedazos de olandilla, que forman, como una erradura, una flor en cada zentro de una quarta de alta que figura flor de lis". Todo ello queda sustentado por la estructura de madera, donde siete *putti* -cuatro en los ángulos y tres en el remate- sostienen palmas, guirnaldas, el cetro y la corona. Igualmente, hasta nosotros ha llegado el sillón del trono con su tapicería original, si bien no se han conservado las dos almohadas, dotadas cada una de ellas de bordado en uno de sus lados y cuatro borlas en las esquinas. Con el fin de proteger estos elementos realizó Ximénez las correspondientes fundas. Para el sillón, se hizo una de tafetán doble carmesí forrada en bayeta blanca fina de Inglaterra que, al parecer, no fue suficiente, por lo que se reutilizaron "las tiras [de bayeta] que salieron de las mantas de las cunas del S.^{or} Ynfante d.ⁿ Carlos Clemente". Para las almohadas, las fundas se realizaron en angulema, con forro de similar bayeta.

Una de las imágenes más elocuentes del conjunto del trono y dosel fue la realizada por J. Laurent y Cía en 1884 (Fig. 8). En esa magnífica toma se muestran algunos de los elementos cuya ausencia resta actualmente encanto -si es que eso es posible- al Salón. Es el caso de las esculturas de *Los Planetas* de los ángulos o de la original forma bulbosa del remate inferior de las arañas, deformada con el transcurrir de los siglos por el propio peso de los cristales.

6. El conjunto textil en la actualidad

El delicadísimo estado en que se encontraba la colgadura hizo que esta tuviera que ser sometida a un proceso excepcional de restauración en el que el terciopelo original tuvo que ser sustituido por otro, igualmente de seda y sobre el que se pasaron los bordados de Cotardi una vez restaurados, en una intervención que se llevó a cabo entre 1989 y 1990³³ (Figs. 9 y 10).

El desmontaje de los marcos de los espejos descubrió el estado original del bordado de Cotardi, que no había sufrido la oxidación derivada de la contaminación y la exposición al aire de la plata sobredorada, tal como se muestra en la imagen anterior³⁴. Durante la restauración se llevó a cabo, entre otras intervenciones, la reintegración del bordado con hilo de oro en su color, lo que permite discernir a día de hoy las áreas reintegradas respecto a aquellas originales.

Sólo nos queda, por tanto, imaginar el brillo que debió de tener el bordado tras instalarse la colgadura, así como el mensaje que, en aquel momento, ésta transmitiría a cuantos entrasen en el Salón de Embajadores: Riqueza, Poder y Majestad.



Fig. 9. El bordado en su estado original al no haberse oxidado por permanecer bajo el marco de uno de los espejos. © Patrimonio Nacional, Archivo del Depto. de Restauración.

Fig. 10. Detalle de la cenefa donde se aprecia la pérdida de una de las piezas del bordado de aplicación. © Patrimonio Nacional, Archivo del Depto. de Restauración.

³³ Sancho Gaspar, "Una decoración napolitana", p. 104. Dicha intervención fue llevada a cabo por los talleres de Fernández y Enríquez de Brenes bajo la supervisión, por parte de Patrimonio Nacional, de Lourdes de Luis Sierra.

³⁴ Esta fotografía, perteneciente al expediente de restauración de la colgadura, fue publicada en Sancho Gaspar, "Una decoración napolitana para Carlos III", p. 99. La incluimos aquí, de nuevo, por ser absolutamente ilustrativa.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Reinados, Carlos III, leg. 88.1, *Coste que tubo el colocar en el Salón de los Reinos del Palacio de Madrid la colgadura y dosel que vinieron de Nápoles, 1771-1772.*

Registros, 04807, *Testamentaría del Señor D.º Fernando 7.º de Borbón, 1834.*

Signatura General de Cajas (Personal)

- Caja 151, exp. 2. Bernabé Arroyo
- Caja 449, exp. 6. Alfonso Gómez de Ortega
- Caja 543, exp. 43. Edmond Legougeux
- Caja 814, exp. 18. Julián Pérez
- Caja 12.960, exp. 21. Andrés Ximénez
- Caja 16.642, exp. 15. Edmundo Legougeur

Bibliografía:

Amaro Martos 2018: Ismael Amaro Martos, "El mercado textil en la España del siglo XVIII", en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, de Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, y María Uriondo Lozano, (España: Universidad de Sevilla, 2018), pp. 681-699.

Arias y Alba 2007: Elena Arias y Laura Alba. "Los leones de Matteo Bonuccelli conservados en el Museo Nacional del Prado. Aportaciones a la historia desde el incendio del Alcázar hasta la actualidad a través de su restauración", en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, dir. José María Luzón Nogué, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- CEEH, 2007), pp. 331-343.

Barrero Sevillano 1979: M.ª Luisa Barreno Sevillano, "Doseles bordados para la Corona española en el siglo XVIII", *Reales Sitios*, n.º XVI, 60, (1979), pp. 49-56.

Benito García 1991: Pilar Benito García, "Los textiles y el mobiliario del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, n.º 109, (1991), pp. 49-60.

Benito García 2001: Pilar Benito García, "El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid", *Arbor*, n.º CLXIX, 665, (2001), pp. 193-219.

Benito García 2014: Pilar Benito García, "El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, n.º 200, (2014), pp. 51-67.

Benito García 2015: Pilar Benito García, *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las casas del Príncipe en los reales sitios de El Pardo y El Escorial*, tesis doctoral, Universitat de València, (Valencia: 2015).

Cruz Yábar 2017: Juan María Cruz Yábar, "La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)", *Anales de Historia de Arte*, vol. 27, (2017), pp. 113-138. (doi: <https://doi.org/10.5209/ANHA.57484>)

Deville 1878: Jules Deville, *Dictionnaire du Tapissier critique et historique de l'ameublement français*, (París: C. Claesen, éditeur, 1878).

Fernández-Miranda 1989: Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III. 1789*, vol. III, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1989).

García Fernández 2011: M^a Soledad García Fernández, "Sillón del Trono de Carlos III", en *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*, ed. Pilar Benito García y Álvaro Soler del Campo, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2011), p. 543.

García Fernández 2016: M^a Soledad García Fernández, "Trono de Carlos III", en *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey Ilustrado*, de Pilar Benito García, Javier Jordán de Urríes y de la Colina, y José Luis Sancho Gaspar, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2016), pp. 220-21.

Herrero Sanz 2007: María Jesús Herrero Sanz, "Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonuccelli", en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, dir. José María Luzón Nogué, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- CEEH, 2007), pp. 145-160.

López Castán 2008: Ángel López Castán, "Los mozos del oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1808", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 20, (2008), pp. 127-142.

Mateos Martín 2022: Mario Mateos Martín, *Peonías, Carpas, Caoba y Limoncillo. Gasparini, Canops y el despacho secreto de Carlos III*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2022).

Parcerisa y Quadrado 1853: Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, *Madrid*, (Zocodover, 1853).

Sánchez Casado 2023: Antonio Sánchez Casado, "Localización de los reales talleres de ebanistería: indicios, conjeturas e hipótesis", *Res Mobilis* 12, n.º 15, (2023), pp. 58-87 (doi: <https://doi.org/10.17811/rm.12.15.2023.58-87>).

Sancho Gaspar 1993: José Luis Sancho Gaspar, "Francisco Sabatini y el conde Gazzola. Rococó y motivos chinescos en los Palacios Reales", *Reales Sitios*, n.º 117, (1993), pp. 17-26

Sancho Gaspar 2000: José Luis Sancho Gaspar, "Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de España: el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", *Antología di Belle Arti*, n.º 59-60-61-62, (2000), pp. 83-105.

Sancho Gaspar 2000: José Luis Sancho Gaspar, "Vestir Palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid", *Archivo Español de Arte*, n.º LXXIII, 90, (2000), pp. 117-31.

Sancho Gaspar 2016: José Luis Sancho Gaspar, "El Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid", en *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey Ilustrado*, de Pilar Benito García, Javier Jordán de Urríes y de la Colina, y José Luis Sancho Gaspar, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2016), pp. 209-19.

Sancho Gaspar 2017: José Luis Sancho Gaspar, *El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2017).

Sancho Gaspar 2018: José Luis Sancho Gaspar, "Función y decoro. El mobiliario del Palacio Real de Madrid bajo Carlos III", *Librosdelacorte.es*, n.º 17. Año 10, (2018), pp. 258-310 (doi: <https://doi.org/10.15366/ldc2018.10.17>).

Sancho y Gómez 2020: José Luis Sancho Gaspar y Raúl Gómez Escribano, "El Salón del Trono de Carlos IV en el Palacio Real de Madrid por Francesco Sabatini", *Archivo Español de Arte* XCIII, n.º 372, (diciembre de 2020), pp. 359-74 (doi: <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.24>).

Recibido: 16/09/2024

Aceptado: 18/11/2024

A Spectacle for a Spanish Princess. The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496), Dagmar H. Eichberger (ed.), (Turnhout-Madrid: Brepols-CEEH, 2023), 440 páginas, (ISBN: 978-2-503-59443-9).

Dentro de la serie *Burgundica* de la editorial Brepols, dirigida por Jean-Marie Cauchies del *Centre européen d'études bouguignonnes (XIVe-XVIe s.)*, se ha publicado el número 35 dedicado al códice miniado conservado en el Kupferstichkabinett del museo de Berlín (78 D5). El manuscrito trata sobre el recibimiento efectuado en honor de Juana de Castilla en Bruselas en 1496, cuando la joven infanta castellana llega tras haber tomado matrimonio con Felipe IV de Habsburgo en la colegiata de Lier, en octubre de ese año. Ya convertida en la esposa del duque de Borgoña, entra en la ciudad de Bruselas con todo el boato y la parafernalia que es habitual en estas ocasiones. De toda la procesión de entrada, de su estructura y distribución ha quedado constancia en este códice que, además de la descripción, también reproduce los veintiocho *tableaux vivans* levantados en honor de la duquesa.

Es este manuscrito, analizado y reproducido de forma casi facsimilar (el tamaño de las páginas del original es de 35,6 x 25 cm.), desde la página 227 a la 412, la base para esta monografía editada y coordinada por Dagmar H. Eighberger. La sólida carrera de la profesora Eighberger respecto a la corte de Margarita de Austria y de los Habsburgo a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, hace de esta monografía algo más que una simple reproducción de un códice de finales del siglo XV.

Las 226 páginas primeras recogen trece contribuciones de once especialistas en relación con la historia de los Habsburgo, la imagen de Bruselas, la importancia de la presentación de la nueva duquesa, sus roles y qué se espera de ella en este periodo histórico. La propia editora firma tres de estas contribuciones: la amplia introducción a la entrada de Juana de Castilla en Bruselas (pp. 21-38); la significación de los veintiocho *tableaux vivants* representados en las calles de Bruselas, en especial de las doce escenas tomadas del antiguo testamento y que sirven como *exempla* para Juana en cuanto al coraje, la sabiduría y la virtud de las mujeres fuertes veterotestamentarias (pp. 143-163); y la descripción del códice manuscrito (pp. 227-235). La acompañan: Raymond Fagel (pp. 39-51) con un brillante texto sobre la vida de Juana en Bruselas en esos primeros años de matrimonio; Annmarie Jordan Gschwend (pp. 53-75) reconstruye el ajuar que Isabel I de Castilla preparó para su hija con motivo de sus esponsales, no sólo en cuanto a los objetos sino también respecto al número de sirvientes y oficios que

acompañaron a la infanta hasta Flandes, pues esta cuidada puesta en escena por la reina de Castilla de su hija es una presentación formal de la corona en tierras flamencas. Por eso, tiene mucho sentido que le sigan el texto de Claire Billen y Chloé Deligne (pp. 77-106) sobre la imagen que la ciudad de Bruselas quería representar delante de la nueva duquesa, y el que Remo Sleidernik y Amber Souleymane (pp. 107-121) dedican a la cámara de retórica de la ciudad y la figura del poeta Jan Smeken para la definición y organización de la entrada en Bruselas de Juana. Win Blockmans desentraña el sentido simbólico de los *tableaux vivants* a lo largo del recorrido en relación al mensaje que también se quería transmitir a Juana (pp. 123-141). Es interesante la reflexión en torno a la imagen del folio 52 vuelto y la inscripción que la identifica con Florencius y Meriana, cuyo precedente histórico se escapa a esa denominación y que el autor plantea como un error en los nombres históricos y que, en realidad, se tratan de los esponsales entre el duque de Milán, Gian Galeazzo Sforza (1469-1494) e Isabel de Aragón (1470-1524). El error, sigue especulando Blockmans, pudo deberse a la presencia en Bruselas en 1494 de Maximiliano con Bianca María Sforza. Independientemente de esta sugerencia para la imagen, el texto de Blockmans da muchas claves para la interpretación final de las escenas presentes en la procesión triunfal de Juana en Bruselas. El texto de Dagmar Eichberger, ya citado líneas atrás, completa el significado iconográfico de la entrada, al igual que el de Laura Weigert (pp. 165-179), el de la colaboración entre artistas para destacar las imágenes. Se trata de la importancia de los músicos, actores y fuegos artificiales que acompañaban el séquito.

Sascha Köhl se centra en la presencia del edificio del ayuntamiento de la ciudad dentro de manuscrito (pp. 181-206), y Anne-Marie Legaré hace una comparación con otros códices contemporáneos donde las acuarelas son testimonio del acontecimiento y de cómo se quería reflejar para la posteridad.

El volumen cuidadosamente editado por el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) y Brepols es de relevancia, no sólo por la reproducción del códice miniado sino también por las contribuciones de los diversos especialistas que ayudan a comprender mejor los motivos por los que fue necesario dejar constancia de estas celebraciones efímeras de las ciudades con motivo de los diferentes acontecimientos de sus gobernantes. Este códice es un ejemplo, de los muchos que debió haber pero que no han pervivido. Diversa literatura sobre el tema explica la presencia de artistas (pintores, escultores, arquitectos), oficios (carpinteros, doradores, tapiceros, etc.), músicos, actores dentro de la corte que eran fundamentales para acondicionar los espacios a las celebraciones correspondientes, fueran dichosas, como es este caso, como luctuosas. Se conservan muchos más ejemplos visuales de los siglos XVI y XVII, gracias al gran desarrollo de la imprenta que permitió que esas imágenes miniadas pasaran a ser grabadas, por lo que la difusión de los acontecimientos fue mucho mayor y amplia. Ya no se circunscribe a las personas que han podido participar, sea de forma activa en los festejos sea como espectadores, sino que su radio de acción llega a latitudes muy diferentes y a tradiciones diferentes, logrando con ello un poder de emulación y transmisión que estos códices miniados difícilmente tendrían.

Precisamente las ceremonias y fiestas fueron primordiales en la vida cotidiana, no sólo de la Edad Moderna sino también Medieval. De estas últimas han pervivido crónicas y redacciones, y algunas imágenes que se han sintetizado como muestra de lo que se había realizado en el evento.

Esta monografía era necesaria al tratar el códice en conjunto. Completa los textos sobre el manuscrito¹, aclara aspectos que se habían intuido y pone las bases para futuros trabajos sobre el tema.

Ana Diéguez Rodríguez²

Instituto Moll
Universidad de Burgos
Academia Hispanoamericana
de ciencias, artes y letras, sección México
Agosto, 2024

¹ Paul Vandebroek, "Una novia entre heroínas, bufones y salvajes. La Solemne Entrada de Juana de Castilla en Bruselas, 1496", en *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, eds. Krista de Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana, (Madrid: CEEH-Marcial Pons Historia, 2010), pp. 145-177; Paul Vandebroek, "A Bride amidst Heroines, Fools and Savages. The Joyous Entry into Brussels by Joanna of Castile, 1496 (Berlin Kupferstichkabinett, ms 78 D5)", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunst Antwerpen* (2012), pp. 153-194.

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

Margaret of Austria's "Basse Danse" Manuscript / Study - Het "Basse Danse" Handschrift van Margaretha van Oostenrijk / Studie, ed. Grantley McDonald, (Antwerp-Leiden: Alamire Foundation vzw-Dauidsfonds, 2022), 581 páginas, (ISBN 978-90-2234-004-2)



Margaret of Austria's "Basse Danse" Manuscript / Study - Het "Basse Danse" Handschrift van Margaretha van Oostenrijk / Studie, es la edición de *Plusieurs Basse dance*, manuscrito perteneciente a la biblioteca personal de Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano I, conservado en la Biblioteca Real de Bruselas con la signatura Ms.9085. El título del libro anuncia su carácter de publicación bilingüe, con una primera sección de estudios que se extienden desde las páginas 8 a 179, escrita en inglés; y una tercera sección que comprende desde la página 388 a la 588, con el mismo contenido en lengua neerlandesa.

El frágil estado de conservación del manuscrito llevó a la decisión de digitalizarlo con el fin de preservarlo y hacerlo, al mismo tiempo, accesible a los estudiosos. Esta es la labor asumida por la Alamire Foundation, International Centre for the Study of Music in the Low Countries, institución dedicada a la digitalización con fines de difusión y conservación del patrimonio musical de los Países Bajos, particularmente de fuentes musicales medievales y renacentistas reconocidas por su extraordinario valor estético, histórico y cultural (accesibles a través de la web <http://idemdatabase.org/>). *Margaret of Austria's "Basse Danse" Manuscript* forma parte de la serie *Leuven Library of Music in Facsimile*, iniciada en 2017 por la Fundación, con el objetivo de complementar la difusión web de los fondos musicales digitalizados, acercándolos a un público amplio, en forma de ediciones modernas, acompañadas de estudios históricos y musicológicos que proporcionen un contexto para la lectura e interpretación de las fuentes publicadas.

Creado a finales del siglo XV, *Plusieurs Basse dance* es conocido dentro del mundo de la danza histórica como *Manuscrito de Bruselas*, una de las más importantes fuentes históricas para documentar la práctica de la danza, no solo en la corte de los duques de Borgoña, sino en un amplio espacio geográfico que abarcó las principales cortes europeas entre mediados del siglo XV y la primera mitad del XVI. La *basse dance* fue en sus orígenes una danza de corte, reconocible por sus movimientos lentos, elegantes y medidos. Su repertorio está formado por piezas que fueron expresamente coreografiadas, cuyas secuencias de pasos explícitamente detalladas requerían aprendizaje y memorización, por su orden, estilo y duración, antes de ser danzadas públicamente. Llamada la "reina de las danzas", la *basse dance* representaba las cualidades contrarias a la rapidez, la exuberancia y la espontaneidad que podían encontrarse fuera de los espacios altamente codificados de la corte. El *Manuscrito de Bruselas* contiene cincuenta y ocho *basse dances* al estilo de Borgoña, que constituía una de las variantes

principales, con rasgos propios, de una forma de danza cortesana europea, conocida como *bassa danza* en italiano, *baxa* en castellano y *baixa* en catalán.

Plusieurs Basse dance está escrito con tintas de oro y de plata sobre una base de pergamino negro. Estas características materiales lo convierten en un objeto suntuoso cuyo interés trasciende el de la información que contiene como fuente para la danza y la música de corte de su época, y le confieren un indudable valor como objeto artístico e histórico. Es uno de los siete manuscritos de pergamino negro que se conservan en la actualidad en el mundo, creados posiblemente durante la segunda mitad del siglo XV en el ducado de Borgoña. Su existencia revela otro ámbito en el que se manifestó la preferencia de los duques de Borgoña por el color negro como indicador de riqueza y poder, como fondo sobre el cual relucían las joyas, o en este caso, las letras de oro y plata, y su patrocinio de formas artísticas que reflejaban sus preferencias estéticas.

La sección de estudios está organizada en cinco capítulos, encomendados a relevantes especialistas en el tema, quienes han tratado diferentes aspectos del manuscrito. El primer capítulo, a cargo de los musicólogos Adam Bregman y Adam Knight Gilbert, ofrece una visión actualizada de los aspectos musicales y coreológicos del manuscrito, partiendo de los estudios previos realizados desde que Ernest Closson realizara la primera edición en facsímil¹. A través de un estudio comparativo con otros textos de danza, este capítulo explica las diferencias entre la *basse dance* practicada en la corte borgoñona y en el norte de Europa, y la *bassa danza* italiana, y traza una cronología de la *basse dance/bassa danza*, desde sus orígenes cortesanos a su divulgación en ambientes de la burguesía urbana a comienzos del siglo XVI. Basándose en su experiencia como músicos especializados en la interpretación históricamente informada de la música antigua, los autores proponen asimismo un detallado análisis de los aspectos formales de la música de la *basse dance*, y los criterios para realizar una recreación actual de esta música. Los autores presentan también un glosario de términos musicales que facilita la comprensión de la terminología específica de la *basse dance*.

El segundo capítulo, a cargo de Grantley McDonald, editor de la obra, presenta un panorama cultural del período en que Margarita de Austria entró en posesión del manuscrito de *basse dances*, uno de los interrogantes que los investigadores han intentado responder durante décadas, profundizando en el uso que ésta pudo haber hecho del documento. A través de un recorrido por los usos festivos de la corte de Borgoña y la corte imperial de Maximiliano I, el autor pone de manifiesto una cultura aristocrática caracterizada por la circulación de prácticas culturales, con elementos comunes a nivel europeo.

Dagmar Eichberger dedica el tercer capítulo al estudio de la biblioteca personal de Margarita de Austria en su corte de Malinas (Mechelen). Basándose en el inventario realizado en 1523-1524, la autora muestra la localización del manuscrito de *basse dances* en la biblioteca, dentro de un gabinete que contenía

¹ E. Closson, *Le manuscrit dit des bases danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, (Paris: Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1912).

aquellos libros a los que su dueña mostraba especial apego, y cuyo uso deseaba reservar para sí misma.

En el cuarto capítulo, Christa Hofmann y Tatiana Gersen exploran las características y forma de producción de los manuscritos en pergamino negro del siglo XV, a través del estudio de los siete ejemplares actualmente existentes en distintas bibliotecas del mundo. Después de analizar su historial de conservación y estado actual, las autoras discuten los requerimientos y procedimientos disponibles en la actualidad, y ponen de manifiesto la necesidad de investigar distintos métodos para mejorar su preservación.

El quinto y último capítulo del estudio, firmado por el editor Grantley McDonald, ofrece una aproximación a una fuente coreológica estrechamente asociada al *Manuscrito de Bruselas*, el tratado de danza *Sensuit l'art et instruction de bien dancier*, publicado en París por Michel de Toulouze entre los años 1492-1496. El tratado de Toulouze y el *Manuscrito de Bruselas* son considerados por los expertos como copias procedentes de una fuente común, actualmente desaparecida. A diferencia del manuscrito de Margarita de Austria, la obra de Toulouze fue impresa y vendida a finales del siglo XV en París, llegando también a Inglaterra, donde se conserva un único ejemplar. Su historia y el estudio de su contenido ilustran la difusión de la *basse dance* en Europa, y constituyen uno de los elementos en los que el autor del capítulo y editor de la obra se apoya para atribuir el encargo del manuscrito y su posterior entrega a Margarita de Austria a los príncipes de Ravenstein, Françoise de Luxemburgo y su esposo Philippe de Clèves.

La segunda sección de la obra abarca siete apéndices documentales, que complementan e ilustran el discurso de los diferentes capítulos. Estos apéndices incluyen ejemplos musicales, imágenes, una descripción codicológica del manuscrito, la transcripción del texto del documento, comparada con el del tratado de Michel de Toulouze, la edición de las piezas musicales contenidas en el manuscrito, la edición de obras musicales polifónicas relacionadas, y arreglos polifónicos de algunas de las danzas contenidas en la fuente, todos ellos comentados en versión bilingüe.

Como conclusión, este volumen representa una valiosa aportación al estudio de la danza y la música de corte del Renacimiento, y el impacto de la cultura de Borgoña a nivel europeo, tanto desde su perspectiva histórica, como de su recreación a través de la práctica históricamente informada. La diversidad disciplinar de los autores de los estudios, la completa bibliografía, que recoge las aportaciones más relevantes sobre el tema, el enfoque comparado en el estudio de las fuentes coreológicas y musicales, y los nuevos conocimientos aportados constituyen un excelente complemento para el estudio de la fuente original,

digitalizada por la Fundación Alamire, y un sólido punto de partida para nuevos estudios.

Diana Campóo Schelotto²
Centro Superior de Música del País Vasco – MUSIKENE
Octubre de 2024

²  <http://orcid.org/0000-0002-2881-2137>



Ana Diéguez-Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en Osuna (Sevilla). Arte, devoción y significado para los condes de Ureña*, (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, ed. 2023, 277 páginas; 2ª ed. 2024), 283 páginas, (ISBN 978-84-9959-481-1).

Si pensamos en el rico patrimonio pictórico de la colegiata de Osuna, será fácil que pronto nos vengan a la cabeza sus cinco grandes lienzos de Jusepe Ribera: aquel enorme e inolvidable *Calvario* de 1618, con su dramático tenebrismo; y las telas, más pequeñas, que representan a *San Jerónimo*, *San Pedro*, *San Sebastián* y el *Martirio de San Bartolomé*. Hilando un poco más fino, en busca de ejemplos de otras épocas, también es probable que recordemos la magnífica *Alegoría de la Inmaculada Concepción* que, sesenta años antes, nos dejó Hernando de Esturmio, tan peculiar en su formato e iconografía y tan llamativa por la simétrica regularidad de su composición. En lo que, seguramente, no repararemos con la misma inmediatez, es en que esta tabla se integra en una colección de pintura flamenca de singular coherencia temporal y estilística, destacable por la elevada calidad de buena parte de sus piezas, así como por el significativo nombre de algunos de sus autores. Un repertorio de mérito aunque, hasta ahora, muy desconocido —como sucede con tantas otras series de igual procedencia y similar cronología conservadas en nuestro suelo— integrado, tanto por notables obras de importación, como por señeros trabajos de artistas afincados en aquel activo ambiente. Un elenco, además, que, lejos de la huera acumulación, sirvió desde el principio para avivar y dotar de unidad discursiva, lo mismo que de un contenido teológico y nobiliario sólido y pleno, a uno de los conjuntos más elocuentes del renacimiento sevillano. La capilla del Santo Sepulcro de la colegiata de Osuna, panteón de los condes de Ureña y duques de la localidad, configurada en sus distintos espacios a partir de 1545, ofrece, en efecto, un ejemplo apurado de la brillantez de aquel momento estético y político. Un entorno, completado por la propia colegiata y la universidad, en el que no sólo se nos muestran asentadas propuestas artísticas de vanguardia, barruntadas con determinación desde fechas tempranas, sino que también nos da la medida de los posicionamientos a los que se va acoplado nuestra nobleza según se afianzaba la nueva época imperial.

Este estudio aborda al fin el análisis exhaustivo de tan notable colección pictórica y, lo que es más relevante, lo hace partiendo de una visión amplia e integradora que no contempla las tablas como un mero cúmulo de bienes muebles, sino como un congruente acervo cultural de marcado protagonismo en el proceso de formación y significación de la moderna acrópolis de Osuna. Como sucede con tantos otros trabajos científicos, este también parte de un empeño mucho más modesto: la voluntad del Patronato de Arte y los Amigos de los Museos de Osuna, su extensión cultural, de obtener una primera aproximación crítica que permitiera

contextualizar y poner en valor el conjunto, apenas conocido ni estudiado más allá de las tablas de Esturmio. Involucrados en la iniciativa el Instituto Moll, con su directora a la cabeza, y la editorial Epiarte, pronto se atisba la verdadera dimensión del proyecto y las posibilidades de la transferencia de sus resultados. Así, se decide ampliarlo al amparo de las subvenciones puestas en marcha en 2020 por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, que planteaban, entre sus líneas de acción, la realización de inventarios que faciliten el conocimiento de los bienes muebles integrantes del patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía. Tras cuatro años de trabajo, el producto final, como un libro extenso y de buen formato, fue presentado en la capilla de la Universidad de Osuna el 2 de febrero de 2024.

El estudio, según he anunciado, luce, como una de sus aportaciones más originales y destacadas, la comprensión y el análisis de las fundaciones condales de Osuna como un todo único y perfecto, capaz de transmitir sin titubeos un profundo contenido religioso, político y familiar. A partir de esta premisa científica, la colección de tablas flamencas se presenta, como un elemento de particular enjundia en la codificación de esos mensajes. Lejos de aparecer como un accesorio superpuesto, actúa en calidad de organismo dinamizador y parlante en cada uno de los recintos, imbricado con absoluta precisión en el compuesto de sus soluciones arquitectónicas y decorativas, como queda bien ejemplificado en la conjunción de los retablos y las pinturas murales del claustro. En suma, la plétora de los recursos formales y expresivos utilizados tanto en la capilla como en la colegiata y la universidad, articula un discurso funerario e inmaculista representativo de los afanes dinásticos y devocionales del linaje y muy revelador del papel desempeñado por algunas de sus mujeres. En especial, por Leonor de la Vega y Velasco, esposa del II conde de Ureña (+ 1522), responsable del arraigo del culto a la Inmaculada Concepción en la familia y buena concedora de lo que significa un panteón familiar, en tanto que hija de los fundadores de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Junto a ella destaca María de la Cueva y Toledo (+ 1566), casada con el IV conde, hija de la casa de Alburquerque, que será, al parecer, una de las grandes impulsoras del planteamiento y resultado final del conjunto. Por último, semejantes coherencia y uniformidad, así en lo estético como en lo narrativo, conducen a la autora a reflexionar acerca de los maestros encargados de marcar las pautas generales de la obra y a lanzar, como hipótesis de trabajo, la posible presencia de nombres señaladísimos en el panorama del renacimiento hispano.

Otro de los méritos principales de este estudio es, a mi entender, la delimitación de catálogos y personalidades artísticas que nos acercan a las autorías de la colección. Destaca, en especial, la individualización del bautizado como "Maestro de Osuna", autor de las hermosas tablas que estuvieron en las cuatro hornacinas del claustro, al que también se atribuyen aquí las escenas de la *Vida de Santa Catalina* del antiguo tríptico de la familia Bravo de Lagunas, de la iglesia de San Vicente de Sevilla. Junto a ello, la autora se para a pensar sobre los talleres flamencos representados en la pintura importada que forma parte de la colección

y en el porqué de la presencia de esos en concreto. Asimismo, reflexiona y actualiza la situación historiográfica del Maestro del Hijo Pródigo y el Maestro de los Modelos de Pieter Coeck, en tanto que artífices de larga producción en nuestro suelo presentes también en el elenco de Osuna. A lo largo del texto se establecen, además, interesantes relaciones entre los pintores y los pintores de vidrieras. Así, la conexión entre el Maestro del Hijo Pródigo y Arnao de Vergara, muy activo en el medio sevillano —y en Osuna— antes de su traslado a Granada; o de Gerard van Wijtvelt, pintor activo en el Santo Sepulcro, que podría ser vinculado al Gerardo Bilfelt de Utrecht, pintor de vidrieras, que trabajó en Granada junto al citado Vergara. Muy interesantes me parecen por último las novedades aportadas acerca de la brillantísima personalidad de Hernando de Esturmio, cuya participación en el magno proyecto de los condes de Ureña hubo de comenzar en fechas bastante anteriores al 1555 en el que se data la preciosa *Alegoría de la Inmaculada Concepción* del altar de la epístola del Santo Sepulcro. Lo justifica la autora a partir de la constancia de sus labores en el retablo de la Inmaculada que estuvo en esta capilla de la colegiata, contratado junto al entallador Nicolás de León en 1546. Un altar, hoy desaparecido, cuyas pinturas se identifican con los bellos cuadros del retablo de la capilla de la universidad, compuesto en la recta final del siglo XVIII. Remata el estudio un extenso y detalladísimo catálogo, ampliamente razonado, en el que no me es difícil descubrir la presencia de Eloy González Martínez, colaborador habitual de la autora; un historiador del arte con amplia experiencia en el campo de la pintura castellana del siglo XVI y muy ducho en los terrenos de la iconografía y la emblemática.

El interés por el tema y el rigor del trabajo se confirma por la necesidad de sacar una segunda edición por parte de la Junta de Andalucía sólo tres meses después de la primera, incluyendo en esta segunda edición el apéndice de nombres. Herramienta de gran utilidad.

En definitiva, nos encontramos ante un amplio y depurado esfuerzo de investigación en la línea de la selecta producción a la que nos tiene acostumbrados su autora. Una vez más, la profesora Ana Diéguez brilla como exponente de una constancia profesional y una honestidad científica que, desde hace muchos años, cuentan con el firme aval de la más unánime y declarada fortuna crítica.

Francisco Manuel Valiñas López ¹
Universidad de Granada
Septiembre, 2024

¹  <http://orcid.org/0000-0002-2497-813X>

Pragmatismo e ilusión: El agua y la gestión del espacio y territorio en Aranjuez y otros Sitios cortesanos (siglos XVI-XIX), Félix Labrador Arroyo y Magdalena Merlos Romeros (dirs.), (Madrid: Sílex Universidad, 2023), 447 páginas, (ISBN 978-84-19661-37-1).

Los Sitios Reales fueron auténticos referentes en investigación, gusto, arte, conocimiento y desarrollo agrícola, industrial y forestal. Los palacios regios no se limitaron a ser meros lugares de residencia y recreo, sino que desempeñaron un papel fundamental en la representación de la monarquía, además de ser focos de innovación y desarrollo industrial. Aunque la elección de su ubicación respondió en muchos casos a la belleza natural del entorno, la intervención humana fue decisiva en la configuración del paisaje de estos sitios.

Este libro, titulado *Pragmatismo e ilusión: El agua y la gestión del espacio y territorio en Aranjuez y otros Sitios cortesanos*, explora estos aspectos, con especial atención a la importancia del agua en la configuración de estos lugares, así como a la administración y gestión de los Reales Sitios. Dirigido por los profesores Félix Labrador y Magdalena Merlos, el libro es fruto de un convenio de colaboración entre la universidad Rey Juan Carlos y el ayuntamiento de Aranjuez. Es por ello, que la mayor parte de las casi quinientas páginas, divididas en doce artículos realizados por diferentes expertos, muestran una visión interdisciplinar desde el arte, la historia o la geografía de lo que supuso la administración y gestión de los Reales Sitios y, muy particularmente, del de Aranjuez.

El estudio se estructura en dos partes, donde el Real Sitio de Aranjuez es el protagonista central, salvo en un par de textos. La primera parte señala la importancia del agua en la configuración de los Reales Sitios, destacando su papel vital tanto en su aspecto lúdico y ornamental, fuente y jardines, como en su impacto económico a través de la agricultura y la ganadería. Esta sección está compuesta por seis textos, que abordan desde temas específicos, como el papel fundamental del agua en el cultivo de cítricos, estudiado por la profesora Ana Duarte, hasta análisis más generales, como el del profesor Francisco Fernández Izquierdo, quien examina la relevancia de la cuenca del río Tajo como ubicación preferida para la construcción de emplazamientos regios, dando lugar a sitios desaparecidos como Otos, Aceca y Alhóndiga, así como otros persistentes como Aranjuez y Toledo. La elección de Aranjuez como lugar de recreo para los monarcas y su aprovechamiento agropecuario y científico es destacado por el profesor Cristóbal Marín Tovar.

Uno de los estudios más novedosos del libro es el de Sergio Román y Magdalena Merlos, quienes reconstruyen virtualmente el "Jardín de la Isla" basándose en grabados del siglo XVII de Louis Meunier. Utilizando técnicas de escaneado y

modelado 3D, logran una recreación virtual de la *Fuente de Venus*, mostrando cómo era la plaza y la fuente en el siglo XVII.

Aunque la cohesión temática es predominante, dos de los textos se muestran menos conectados con la línea argumental de esta primera sección. El primero es el del profesor Javier Pérez Gil que, aunque analiza la importancia vital del agua, en este caso de la red fluvial de Valladolid, como elemento determinante para la ubicación de los edificios del Real Sitio y su importancia en la representación monárquica, es el único texto que no hace referencia a Aranjuez de la sección. El segundo es el del profesor Jorge Pajarín que, aunque sí habla del sitio rivereño, se aleja del enfoque centrado en el agua de la sección y examina la percepción del Real Sitio de Aranjuez a través de la literatura del siglo XIX, mostrando cómo el ferrocarril transformó la percepción del lugar, pasando de ser visto como un "oasis" natural a convertirse en símbolo de la revolución industrial y del progreso.

La segunda parte del libro consta de igual modo de seis artículos y se dedica casi exclusivamente a reflexionar sobre la configuración arquitectónica y topográfica del Sitio de Aranjuez, y, sobre todo, a su forma de gestión y administración como reflejo del poder regio. El capítulo del profesor Ignacio Ezquerra Revilla es uno de los más completos e interesantes, en él aborda el gobierno de Aranjuez desde época de Felipe II hasta el siglo XVIII. La creación del palacio, el núcleo de edificios de servicios y el posterior urbanismo de la ciudad, como resultado del aumento del aparato cortesano, llevó al dominio de un territorio que había sido elegido principalmente por sus cualidades naturales, pasando así a expresar el poderío regio gracias a su transformación arquitectónica. Esa transformación supuso un antecedente para lo que se llevó a cabo posteriormente en otros Reales Sitios, como El Escorial o La Granja, como estudia perfectamente el profesor Miguel Lasso en su artículo.

Los textos de los profesores Félix Labrador, Cristina Martínez, Ana Luna y Concepción Camarero, se centran en la administración del Real Sitio de Aranjuez de manera cronológica y encadenada. El profesor Labrador analiza la administración durante el gobierno francés, señalando cómo la introducción de la administración napoleónica condujo a la realización de nuevos arrendamientos, diferentes modos de explotación de las tierras y una reducción de los gastos de personal. Sin embargo, tras la marcha de los franceses se borraron los cambios que podían haber reactivado la economía no sólo en Aranjuez sino también en el resto de Reales Sitios si se hubiesen implementado los cambios y mejoras propuestas. La profesora Martínez analiza la situación del Sitio tras las regencias de María Cristina y Espartero, cuando se reorientó la gestión cortesana por una empresarial en un intento por aumentar la productividad agraria del Sitio. El éxito de la iniciativa llevó a implementar la fórmula en la organización del Estado. Finalmente, las profesoras Luna y Camarero abordan la enajenación patrimonial de la Corona en época de Isabel II, que llevó al cartografiado de los Reales Sitios, para conocer con exactitud sus lindes, proporcionando una inmensa fuente de datos que, de haberse realizado a nivel nacional, habría sido de gran ayuda para el conocimiento detallado de ciudades y parajes.

Menos relación con la unidad discursiva que hemos visto hasta ahora tiene el texto del profesor Nicolás Ortega Cantero, que bucea en la literatura de viajes para transmitir la valoración que se realizó de los diversos Reales Sitios, bien desde un punto de vista arquitectónico y como ciudades, bien analizados solamente desde su vertiente natural.

El libro, por tanto, a excepción de algunos textos que, aunque muy interesantes, no guardan una vinculación clara con el discurso general, constituye una monografía sobre el Real Sitio de Aranjuez, tanto en lo que se refiere a sus orígenes, configuración, gestión y valor natural y patrimonial como en su reflejo del poder regio. Una publicación imprescindible para todos aquellos que quieran profundizar o acercarse al conocimiento de este Real Sitio.

Gloria Martínez Leiva¹

Doctora en Historia del Arte
Investigadora independiente

Septiembre, 2024

¹  <http://orcid.org/0000-0002-7388-3989>



Jardinería histórica y metáfora virtual, digitalizando vistas, estampas y planos (siglos XVI-XVIII), Sergio Román Aliste, Cristóbal Marín Tovar y Victoria Soto Caba (eds.), (Madrid: Dykinson, 2023), 239 páginas, 169 ilustraciones, (ISBN 978-84-1170-818-0 239)

La jardinería pertenece al campo de esa arquitectura frágil, modificada o perdida por el inexorable paso del tiempo. Aunque perduren los lugares, e incluso con similar uso de su suelo, en muchos casos los avatares históricos o las adaptaciones a los nuevos gustos, recorridos o especies botánicas han hecho desaparecer sus características originarias. Además, como espacios libres de construcción los jardines fueron en muchos casos cercenados o eliminados para convertirse en áreas edificadas. Por todo ello, la historiografía ha cuestionado, como hace Francesco Fariello, la posibilidad de ofrecer “una valoración crítica definible” sobre este tipo de arquitectura¹. Al carácter efímero de tales construcciones alude Tito Rojo citando a Pedro Soto de Rojas, autor del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, quién, para hacer perdurar el que había mandado edificar en Granada, dejaba ese texto como descripción en papel, ante el justo temor a la caducidad de su obra material².

Precisamente, el sentido de metáfora que ofrece el título de la presente publicación alude a la posibilidad de generar una nueva imagen del pasado, aproximarse al menos a aquella realidad, mediante la elaboración visual con recursos o resultados digitales. Se trata de actualizar aquella pretensión ideal de Panofsky de devolver a la vida aquello que ha sido modificado o incluso perdido con el paso del tiempo. Para los coordinadores del libro, según expresan en la introducción:

Un lugar existe en la medida en que se deposita una mirada sobre él, o cuando se desarrollan medios para poder hacerlo. En el caso de la jardinería histórica, aquella que ha dejado de existir o se ha transformado radicalmente, sigue siendo posible mirarla, recorrerla, si contamos con herramientas y aproximaciones adecuadas.

Para ello se integran en una mirada contemporánea la metodología de indagación clásica sobre textos e imágenes del pasado con nuevas tecnologías para la reconstrucción hipotética del jardín, que con tan excelentes resultados se ha ido desarrollando en estos últimos años en el ámbito de la arquitectura efímera. Precisamente los editores de la obra participan en el proyecto de investigación

¹ F. Fariello, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, (Madrid: Reverté, 2004), p. 14.

² José Tito Rojo, “Prólogo”, en María del Rosario Aguilar Perdomo, *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*, (Madrid: CEEH, 2019), p. 11.

I+D+i PID2019-108233GB-100 FEST-digital "Digitalizando la fiesta barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII-XVIII)", del que este libro es un maduro fruto académico.

Este volumen es el segundo libro en la producción científica de su equipo, que auspició la edición de un primero, titulado *Efímero y Virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*, editado por Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López, y publicado en el 2022 por la universidad de Jaén.

La obra colectiva que reseñamos comienza en un capítulo introductorio que expone claramente los objetivos de los estudios integrados en el volumen, y relaciona la reconstrucción de los jardines históricos como un apartado significativo de la restitución digital de los artefactos efímeros, el tema general que desarrolla la investigación del proyecto donde se encuadra.

Para ayudar a la integración de los diversos estudios sobre jardines históricos que se presentan en este libro se dedican algunas páginas a la ubicación y acotación cronológica de estos lugares de artificio y naturaleza sobre la superficie de la península ibérica, y en un eje cronológico que relaciona la temporalidad de aquellos que son objeto de estudio.

Son ocho los capítulos que incluyen estudios histórico-artísticos y propuestas concretas de reconstrucción de jardines.

Sergio Román Aliste y Victoria Soto Caba, además de editores de la publicación, son autores del capítulo dedicado al "El Jardín urbano del II Conde de Solre. Propuesta de reconstrucción deductiva a partir de fuentes gráficas y pictóricas", situado en una de las edificaciones de la calle de Alcalá donde estuvo la casa de este aristócrata, Jean de Croy. Para ello utilizan el plano de Madrid de Texeira, y el lienzo de Juan van der Hamen, *Ofrenda a Flora* (1627), ubicado en su palacio de Madrid, como fuentes principales, mientras, como complementarias, incluyen otros planos urbanos de la capital y testimonios gráficos de jardines palaciegos de la época. Se reproducen las características formales que debió mostrar el jardín del palacio según lo mostrado en Texeira, de planta rectangular, fuente central y recorrido bajo pérgolas en sus lados mayores. Se trata de un espacio hoy desaparecido, cuya superficie fue ocupada por el templo de las Baronesas y hoy día, en su mayor parte, por el edificio del Círculo de Bellas Artes. El uso de diversos programas de software permite reconstruir, bajo el auspicio del lienzo, las características de aquel espacio.

Cistina Muñoz-Delgado de Mata es la autora de "Reconstruyendo un jardín olvidado. La Abadía del III duque de Alba", donde partiendo de su trabajo para su tesis doctoral, estudia la configuración del jardín *all'antica* del III duque de Alba que poseía en Abadía, actual provincia de Cáceres. Tenía tres niveles, un jardín alto, la llamada plaza de Nápoles, y un jardín bajo con seis capillas que bañaba el río Ambroz. Fuentes, *ars topiaria*, estatuas, y capillas abiertas con arcos triunfales caracterizaban este espacio, convertido en imagen de poder y erudición de sus patronos.

Sergio Román Aliste y Cristóbal Marín Tovar en “La huerta del Duque de Lerma en Madrid. La vista pictórica como posición para la reconstrucción tridimensional: metodología, evidencias y límites” analizan y plantean la restitución digital de parte de la huerta que ocupaba la mayor parte de la superficie de la enorme posesión que tenía el Duque de Lerma en el representativo ángulo del Prado de san Jerónimo de la villa y corte. Ese análisis se realiza conforme las fuentes cartográficas históricas, como los mapas de Mancelli y Texeira, y fuentes pictóricas, en especial una pintura de la Pollok House de Glasgow, que reproduce un bancal en altura con una fuente, posiblemente adornada con una representación de *Sansón y el León*. Los programas digitales conforman una restitución muy trabajada, que se fundamenta en el diseño, orientación y perspectivas de puntos de la cartografía, en el que se incluye los detalles sugeridos por el citado óleo del siglo XVII.

Susana Valera Flor, Pedro Flor y Alejandro González Rivas estudian en “‘Hum jardim ideado pelo do conde de Ericeira’. Proposta de reconstrução de um jardim efémero em Lisboa (1687)” un recinto ajardinado construido junto al Palacio de Ribeira en 1687, en el contexto de los festejos por el casamiento de Pedro II y Sofía de Neuburgo. Consistía en una superficie levemente rectangular, segregada mediante muros y portadas, las principales con “torcidas” columnas, con una estatua de *Neptuno* en su centro. Se trataba de una obra promovida por el III Conde, Luis de Menezes, destinada a ser escenario de los fuegos de artificio relacionados con los fastos por aquella ocasión. La fontana, atribuida a Bernini, se haya actualmente en los jardines del Palacio de Queluz. La recreación virtual del jardín, llevada en sus aspectos técnicos por González Rivas, revelan la formalización fidedigna de un espacio de prestigio y representación aristocrática en el entorno de aquellas fiestas cortesanas.

Benito Rodríguez Arbeteta plantea una restitución del desaparecido claustro alto, de la huerta y minas de agua de la propiedad conventual en “Notas sobre el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid: propuesta de reconstrucción de su claustro antiguo y jardines desaparecidos”, sobre el estado original de edificio construido entre 1611 a 1665, con el uso de cartografía histórica del XVII hasta la actualidad y ricas referencias bibliográficas y documentales sobre materiales, usos del riego y fuentes utilizadas en esos espacios.

Magdalena Merlos Romero y Sergio Román Aliste emprenden en “Exedras, Arpías y Espina. Tres fases y tres dimensiones del jardín de la Isla de Aranjuez”, su tercer estudio conjunto sobre el Jardín de la Isla de Aranjuez, centrándose en este capítulo en la evolución y reconstrucción digital de la plaza y *Fuente del Niño de la Espina* desde su creación como jardín en la segunda mitad del XVI, y antes de su transformación dieciochesca llevada a cabo por Sabatini. Mediante la iconografía histórica de este jardín, en especial con los grabados de Louis Meunier, se analizan las fases de creación de este espacio, con la construcción de la plaza ajardinada sobre 1565, la incorporación de un estanque de planta octogonal con suelo de olambrillas, pocos años después; posteriormente se procedería a la construcción de las exedras, posiblemente de madera, en sus ángulos, la reforma del estanque en uno de forma cuadrada, la incorporación de los surtidores de las arpías sobre

columnas y la ubicación de la fuente en el centro. El jardín construido en época de los Austrias era un espacio cerrado, de inspiración nórdica, con espalderas y conectado con otros jardines por pérgolas de medio cañón cubiertas de vegetación. La reconstrucción virtual sigue de cerca la cartografía y otras fuentes calcográficas para crear modelos 3D que dan lugar a resultados visuales con el uso de *renders* e infografía.

Juan Salvador Sanabria Fernández e Isabel Solís Alcudia muestran en “Un adorno de buen gusto para el jardín del Palacio de Buenavista (1789): preservar la memoria del ornato efímero” la reconstrucción virtual del ornato que levantó el arquitecto Juan de Villanueva para la proclamación de Carlos IV y María Luisa de Parma en Madrid. Villanueva levantó con tal fin una crujía de fachada efímera, de dos alturas, distribuida en una rotonda central que aparentaba la función de vestíbulo distribuidor, y dos alas de galerías de arcos, las del piso principal abierta, que conducían a dos pabellones situados en sus extremos. A la derecha se prolongaba con un basamento que aparentaba alterar vanos y estatuas. El ornato se desarrollaba sobre el muro de contención del jardín aristocrático de los Alba en la esquina de la calle de la Alcalá con el Paseo de Recoletos. La fuente principal para el conocimiento del ornato lo constituye la relación festiva *Descripción de los Ornatos Públicos con que la corte de Madrid...* y, en especial, los grabados de Martí Mora que explican el alzado y planta, además de otras referencias escritas, pictóricas y gráficas. La reconstrucción se enmarca en un proceso de restitución de las arquitecturas efímeras levantadas para la ocasión, y evidencia la genialidad de Villanueva al solventar el enmascaramiento del sencillo muro estable mediante un ornato clásico que alterna módulos de plantas, densidades y composición diversas. Permite además comprender el ornato mediante diversos puntos de vista sugeridos por la ubicación del espectador y las diferencias de cota, que hacen descubrir el coetáneo paisaje urbano circundante.

Por último, Francisco Javier Espejo Jiménez en “La evolución del jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba) a través de la reconstrucción virtual”, trata sobre un jardín asociado al palacio mudéjar de tal casa aristocrática en esa localidad de Córdoba, modificado durante el siglo XVII y convertido en superficie de huertas y jardín en tres terrazas sobre un plano trapezoidal. El conjunto sería transformado en 1782, y convertido en un ámbito de producción agrícola durante el siglo XIX. Rehabilitado en 1992 con desigual fortuna, la reconstrucción digital pretende desarrollar una imagen fidedigna de su ajardinamiento fundamentada en descripciones y planos de diversos archivos, lo que permite seguir visualmente la evolución de esta zona verde del palacio.

El libro concluye con unas breves notas sobre la experiencia profesional y académica de los autores/as. Esta información revela la extensa actividad investigadora y/o técnica anterior que ha permitido la colaboración entre historiadores del arte y expertos en virtualización digital, ámbitos del conocimiento que en muchos casos se aúnan en una misma persona. Se explica entonces el éxito de estas excelentes aportaciones en la compleja síntesis entre los datos históricos y la reconstrucción visual de los jardines estudiados.

Francisco Ollero Lobato
Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla
Mayo, 2024



Ignacio Atienza Hernández (1956-2024), historiador.

El 30 de septiembre de 2024 falleció Ignacio Atienza Hernández, profesor titular del departamento de Historia Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid, en el que desempeñó diversos cargos, como los de coordinador del máster universitario en Historia Moderna "Monarquía de España (siglos XVI-XVIII)" y subdirector del departamento. En 1977 se había licenciado en Historia en la Universidad Autónoma de Madrid, donde se doctoró en 1986. Su tesis doctoral, que recibió el premio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid en el área de Letras, fue dirigida por Miguel Artola Gallego y publicada por la editorial Siglo XXI con el título *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX* (Madrid, 1987). Esta obra, desde su aparición, se convirtió en un referente para el estudio de la casa aristocrática y la gestión del señorío durante la edad moderna en España. En las décadas de 1980 y 1990 los diversos estudios de Ignacio Atienza publicados como artículos y capítulos de libros supusieron una profunda renovación de la perspectiva de análisis sobre la aristocracia española, con aportaciones pioneras sobre la mujer noble y su papel como gobernadora de estados y tratadista, los instrumentos de consenso en el ámbito del señorío a través de la figura del señor como *pater familias*, la configuración de la casa aristocrática, las estrategias de la nupcialidad en la alta nobleza y su relación con la autoridad real, entre otros temas. Alguno de los ámbitos historiográficos más difundidos en la actualidad, como el interés sobre la agencia de las mujeres nobles, ya aparecieron en sus estudios sobre esta dimensión publicados entre 1986 y 1992, regresando sobre estas cuestiones en varias aportaciones durante las décadas siguientes. Fue miembro del consejo de redacción de la *Revista Internacional de Sociología* del CSIC, donde publicó diversos artículos y reseñas. Realizó diversas estancias de investigación en universidades norteamericanas, como Johns Hopkins University. Dirigió varios proyectos de investigación competitivos de ámbito estatal y autonómico en la Comunidad de Madrid sobre documentos personales y la literatura del *pater familias* durante el Antiguo Régimen, la literatura epistolar y la parroquia como espacio reticular de poder. Nos queda su obra que renovó la perspectiva de análisis historiográfico sobre la aristocracia española durante la Edad Moderna.

Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño
Departamento de Historia Moderna
Universidad Autónoma de Madrid

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte