The background of the cover is a classical painting depicting a forest scene. In the foreground, two figures are walking: a woman in a yellow dress with a blue cape and a man in a red tunic and hat, both holding long staffs. The forest is dense with tall, slender trees, and a path leads into the distance where other figures can be seen. The overall style is characteristic of 17th-century landscape painting.

# PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



INSTITUTO MOLL

Centro de Investigación  
de Pintura Flamenca  
España

nº 3 - Año 2018

**Editor:** Instituto Moll

**Dirección:** Ana Diéguez-Rodríguez

**Coordinación y Secretaría de redacción:** Estrella Omil Ignacio

**Consejo editorial:**

Matías Díaz Padrón, Académie Royale d'Archéologie et Beaux-Arts de Belgique, Instituto Moll  
Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid  
José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid  
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Universitaria Española  
Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

**Diseño:** Pepe Moll

**Maquetación:** Cristina López Guiamet

**Colaboraciones:** Alberto Manchado, Silvia Felip y M<sup>a</sup> José Hernández

**Domicilio social:**

Philostrato. Revista de Historia y Arte  
c/ Marqués de la Ensenada 4, 1<sup>o</sup>  
28004, Madrid (España)  
Tlf.: 0034 699 54 29 00  
e-mail: [redaccion.philostrato@institutomoll.es](mailto:redaccion.philostrato@institutomoll.es)

**Instrucciones para envío de originales:**

[www.philostrato.revistahistoriayarte.es](http://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 artículo o varia.

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

**Ilustración de la cubierta:**

Jan Wildens, *Paisaje bucólico con jóvenes merendando*, (detalle) colección Epiarte

## Índice

### Artículos:

- La fuente de Hércules y Anteo en Aranjuez. La intervención del escultor Juan Adán ..... 5  
Por Gloria Martínez Leiva y Javier Jordán de Urrés y de la Colina
- Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffe: I. La serie del Metropolitan Museum of Art..... 39  
Por Manuel García Luque

### Varia:

- Un posible retrato de la reina María de Hungría pintado por Velázquez para la Corte de Praga  
..... 69  
Por M<sup>a</sup> del Mar Doval Trueba
- La *Última comunión de San Fernando de Castilla* (1683): continuando el catálogo del pintor  
sevillano Antonio Hidalgo ..... 80  
Por Jesús Porres Benavides y Antonio Romero Dorado
- Entre la Arcadia y el amor cortés. Un nuevo paisaje de Jan Wildens ..... 90  
Por Matías Díaz Padrón

### Reseñas:

- Koldo Trápaga Monchet: José Eloy Hortal Muñoz y Gijs Versteegen, *Las ideas políticas y  
sociales en la Edad Moderna*, (Madrid: Síntesis, 2016) ..... 96
- M<sup>a</sup> Jesús López Montilla: Matilde Miquel Juan, Olga Pérez Monzón y Pilar Martínez Taboada  
(eds.), *Prácticas pictóricas góticas*, (Madrid: Ediciones Complutense, Serie Investigación,  
2017)..... 100
- Tamara Alba González-Fanjul: Varios Autores, *Ricostruendo Rubens. La familia Gonzaga in  
adorazione della Trinità*, (Mantova: Universitas Studiorum, 2017) ..... 103
- Oskar Jacek Rojewski: *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*. Exp. Museo  
de Bellas Artes de Valencia, 30 de noviembre al 8 de abril de 2018) ..... 107



# La fuente de *Hércules y Anteo* en Aranjuez. La intervención del escultor Juan Adán

*Hercules and Antaeus* fountain at Aranjuez. The intervention of the  
sculptor Juan Adan

---

Gloria Martínez Leiva<sup>1</sup>  
Universidad Complutense, Madrid

Javier Jordán de Urríes y de la Colina  
Patrimonio Nacional

**Resumen:** La fuente de Hércules y Anteo es la más monumental de todas las que embellecen los jardines que componen el Real Sitio de Aranjuez. Encargada en 1795 por Carlos IV al escultor Juan Adán, su comisión se encuadra en un periodo de transformaciones importantes en Aranjuez, en especial en el Jardín del Príncipe donde el rey estaba creando su capricho, la Real Casa del Labrador, su mayor empeño decorativo.

La localización de la cuenta general de la obra de la fuente, redactada por Juan Adán en 1805, ha permitido conocer su proceso constructivo, los cambios de planteamiento y de ubicación y las vicisitudes de tan ambicioso proyecto.

**Palabras clave:** Juan Adán; Carlos IV; Jardín del Príncipe; Aranjuez; Isidro Velázquez; Hércules y Anteo; paisajismo.

**Abstract:** The Hercules and Antaeus fountain is the most monumental one that embellish the gardens of the Aranjuez Royal Site. It was commissioned in 1795 by Charles IV of Spain to the sculptor Juan Adán. Around these years a lot of transformations had been made in Aranjuez, especially in the Prince Garden, where the king was creating a place of caprice in which the Real Casa del Labrador was the greater decorative commitment.

The discover of an important document wrote by Juan Adán in 1805, informing of the cost of process of the fountain, has allowed us to know the vicissitudes through which the project passed.

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0002-7388-3989>

**Key words:** Juan Adán, Charles IV, Prince Garden, Aranjuez, Isidro Velázquez, Hercules and Antaeus, fountain; landscaping.

El día 4 de Abril de 1795 se dignò SM honrrarme con la comision de executar una sunptuosa fuente â mi idea, para colocarla en los Jardines del R<sup>l</sup> Sitio de Aranjuez [...]

(Juan Adán, Madrid, 24 de agosto de 1805)

Desde el siglo XVI los espacios naturales del Real Sitio de Aranjuez han contado con la especial protección de los monarcas, tanto de la Casa de Austria como de la Casa de Borbón. Con su mecenazgo la Corona de España ha contribuido a mejorar las plantaciones de las feraces tierras de la vega formada por los ríos Tajo y Jarama, y también el adorno escultórico de los jardines, creando de este modo, a lo largo de los siglos, un paisaje cultural que mereció los encendidos elogios de Baltasar Gracián a mediados del siglo XVII<sup>2</sup> y en tiempo reciente el reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO<sup>3</sup>.

Con Carlos III y Carlos IV el paisaje cultural de Aranjuez se expandió gracias al llamado Jardín del Príncipe y su ampliación o extensión oriental, el Real Jardín del Sotillo, que acabaría por perder su nombre en favor del primero. Ese vergel enclavado entre el sinuoso curso del río Tajo y la recta calle de la Reina, vendría a culminar en la Real Casa del Labrador, para cuyo entorno dispuso Carlos IV diversas fuentes ornamentales<sup>4</sup>.

El Jardín del Príncipe fue concebido como un escenario paisajista en el que se integraron elementos anteriores, como la Huerta de la Primavera y el Real embarcadero de Fernando VI, reformados por Carlos III, siendo incorporados otros nuevos que ampliaron sus lindes por oriente. El arquitecto Juan de Villanueva actuó como director de esas "obras extraordinarias", tanto en los trazados como en el emplazamiento de las nuevas fuentes, mientras que el jardinero Pablo Boutelou sería el encargado de disponer el plantío. Bajo las indicaciones del príncipe don Carlos Antonio de Borbón se crearon el

<sup>2</sup> El jesuita considera "dos milagros del mundo, el Escorial [sic] del arte, y el Aranjuez de la naturaleza, paralelos del Sol de Austria según gustos, y tiempos". Véase Baltasar Gracián, *El Criticón* [...], (Zaragoza: por Ivan Nogues, y a su costa, 1651), pp. 256-257.

<sup>3</sup> La UNESCO declaró a Aranjuez paisaje cultural de la Humanidad el 14 de diciembre de 2001.

<sup>4</sup> Para el Jardín del Príncipe del Real Sitio de Aranjuez puede consultarse: Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, (Madrid: Por la viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791), t. XVI, pp. 6 y ss.; Juan Antonio Álvarez de Quindós y Baena, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, (Madrid: En la Imprenta Real, 1804), pp. 296 y ss.; Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, (Madrid: Organización Sala Editorial, 1979); José Luis Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1995), y, sobre todo, Javier Jordán de Urrés y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2009). Para el paisaje en su conjunto disponemos del estudio de Ana Luengo Añón, *Aranjuez, utopía y realidad. La construcción de un paisaje*, (Madrid: CSIC, 2008).

“Desierto”, la Naranjería y el jardín Anglo-chino, los cuales se distinguen en el *Plano del Jardín del Ser.<sup>mo</sup> Señor Príncipe de Asturias en el R.<sup>l</sup> Sitio de Aranjuez* dibujado por Boutelou en 1784 (Fig. 1, Real Biblioteca, MAP/90 (15)). Sin embargo, será a partir de 1790 cuando se realicen las intervenciones de mayor envergadura, con la construcción de la puerta princi-

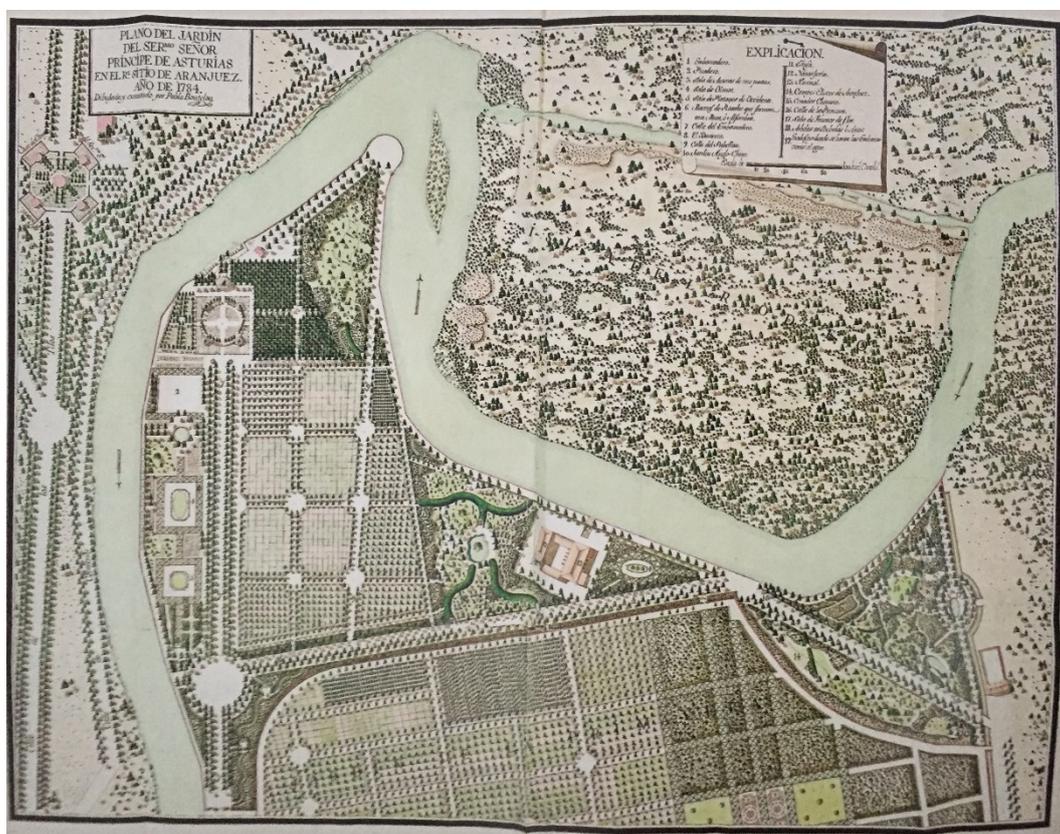


Fig. 1. Pablo Boutelou. *Plano del Jardín del Ser.<sup>mo</sup> Señor Príncipe de Asturias en el R.<sup>l</sup> Sitio de Aranjuez*, 1784, dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. Madrid, Palacio Real, Real Biblioteca, MAP/90 (15). © Patrimonio Nacional

pal del Jardín, la creación del Estanque de los Chinescos y de la Casita del Ermitaño, así como la erección de las fuentes de Narciso, Ceres, Cisne, Apolo y Neptuno, siempre avanzando hacia el este, hacia la isla de Palomeros en la que Carlos IV mandaría levantar una casa de campo<sup>5</sup>. En efecto, en 1794 el monarca ordena la construcción de la Real Casa del Labrador, concebida en principio como casa rústica, modesta solo en apariencia, que serviría para su entretenimiento durante las mañanas en los meses de primavera<sup>6</sup>. En este contexto de configuración escenográfica del Jardín del Príncipe se produce el encargo de una nueva fuente, la de Hércules y Anteo, cuya comisión recae en Juan Adán (1741-1816), a la sazón recién nombrado escultor de cámara.

<sup>5</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, pp. 43-52.

<sup>6</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, pp. 57-61.

Antes del encargo de esa fuente, fueron varias las construidas bajo la dirección de Villanueva. En su mayor parte la realización se debe al escultor francés Joaquín Dumandré (ca. 1740-1812), venido desde La Granja para que "imitasen aquí las fuentes de los jardines del Real Sitio de San Ildefonso"<sup>7</sup>. Dumandré trabajó en el Jardín del Príncipe en las fuentes de plomo pintado de Narciso y Ceres, mientras que Hermenegildo Silici se ocupó de labrar en mármol de Carrara el grupo de la fuente del Cisne<sup>8</sup>. Esas tres fuentes del Jardín del Príncipe, junto con la de Neptuno, pueden considerarse de capricho o sorpresa, ya que al no ser muy grandes el paseante podía encontrarlas de improviso. Un carácter diferente tendrá la monumental de Apolo en el mismo jardín, que, con un planteamiento arquitectónico, fue emplazada al final de una larga calle de árboles. Comenzada en 1791, con mármol traído de La Granja el año anterior<sup>9</sup>, en 1804 estaba "sin concluir, y le falta mucha obra"<sup>10</sup>, y al parecer no sería rematada hasta 1831, si atendemos a un dibujo de Isidro Velázquez (1765-1840) de ese mismo año<sup>11</sup>.

Al avanzar los trabajos de la Real Casa del Labrador se decidió crear otra fuente monumental que sirviera de punto de atención y de alegoría de la monarquía hispánica: la fuente de Hércules y Anteo. Un símbolo del jardín y de su máximo promotor, Carlos IV. Desconocemos la primera ubicación proyectada, dentro del Jardín del Príncipe, ya que no se precisa en los documentos. No obstante, por su carácter monumental, todo parece indicar que fue diseñada para ser foco de varios ejes de perspectiva que permitieran su contemplación desde diversos puntos, aún en la lejanía.

## El artista

La nueva fuente fue encomendada a Juan Adán el 4 de abril de 1795. Un mes antes, el 2 de marzo<sup>12</sup>, el artista había obtenido el nombramiento de escultor de cámara del rey tras la muerte de Celedonio Nicolás de Arce (1739-1795)<sup>13</sup>, de modo que su elección queda plenamente justificada.

Juan Adán había nacido en Tarazona el 28 de marzo de 1741 en el seno de una familia dedicada a oficios relacionados con el trabajo de la madera: carpinteros, entalladores, ensambladores, etc.<sup>14</sup>. Hacia 1759 se estableció en Zaragoza para comenzar el aprendizaje en el arte de la escultura<sup>15</sup>. Su primer

<sup>7</sup> Álvarez de Quindós, *Descripción histórica*, p. 304.

<sup>8</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, pp. 45-46.

<sup>9</sup> Junquera, *La decoración*, p. 119. Jordán de Urríes, *La Real Casa*, p. 46.

<sup>10</sup> Álvarez de Quindós, *Descripción histórica*, p. 305.

<sup>11</sup> En esa fecha el arquitecto firma el dibujo que se conserva en la Biblioteca Nacional que muestra la "Nueva imbenición y Diseño para concluir la Fuente titulada de Apolo q.º se halla principiada en los Jardines del R.º Sitio de Aranjuez". BNE, DIB/14/9/6.

<sup>12</sup> AGP, Personal, caja 12, expediente 11.

<sup>13</sup> Enrique Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, (Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, de Arte, 1951), p. 24.

<sup>14</sup> Pardo, *Escultores*, pp. 22-42.; Enrique Pardo Canalís, "El escultor Juan Adán", *Seminario de Arte Aragonés*, 7-9, (1957), pp. 5-65.; Rebeca Carretero Calvo, "El escultor Juan Adán y su entorno familiar", en *Goya y su contexto*, Seminario internacional celebrado en la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011, (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013), pp. 411-428.

<sup>15</sup> Carretero Calvo, "El escultor...", p. 419.

maestro fue el arquitecto y escultor José Ramírez de Arellano (ca. 1705-1770), autor de importantes obras en Zaragoza, sobre todo relieves para El Pilar y retablos y figuras para otras iglesias de la ciudad<sup>16</sup>.

En 1765 el joven Adán se desplazó a Roma para completar su formación y un par de años después, a través de Francisco Preciado de la Vega, enviaría a la Real Academia de San Fernando un dibujo de la cabeza del *Laocoonte* y una copia de la cabeza del *San Juan Bautista* de Camillo Rusconi, rogando una ayuda económica. Las obras gustaron en la corporación madrileña y finalmente, en 1768, conseguiría una pensión extraordinaria de dos pesetas diarias. En ese tiempo estableció contacto con diferentes artistas, entre ellos el pintor Francisco de Goya<sup>17</sup>.

En la Ciudad Eterna pudo estudiar los mejores ejemplos de la estatuaria clásica, como atestiguan sus versiones del *Marsias* de Villa Medici o la *Leda*, ambas copias en la Real Academia de San Fernando<sup>18</sup>. También reprodujo otros modelos afamados, como el *Moisés* de Miguel Ángel, cuya versión envió a Madrid para demostrar sus avances como pensionado<sup>19</sup>. La influencia de la escultura italiana en su obra es sumamente importante, y son las huellas de la estatuaria clásica o de artistas tan destacados como Gian Lorenzo Bernini las que se hacen visibles en la fuente de Hércules y Anteo como analizaremos más adelante. En 1774 será elegido académico de mérito de la Real Academia de San Fernando y en enero del año siguiente se le concede la misma distinción en la romana Accademia di San Luca, con todos los votos a favor<sup>20</sup>.

En la primavera de 1776 regresó definitivamente a España asentándose en Lérida ya que en la catedral de la ciudad se estaban acometiendo diversos trabajos, aunque "[...] el escultor que ha venido de Roma, al presente, no tiene obra en la que trabajar"<sup>21</sup>. Es por ello que se le encomendó una obra menor, el retablo de Ánimas, comenzado en 1777, y posteriormente se ocupó de otros de los retablos y se le encargó la hechura del mayor<sup>22</sup>. En julio de 1782, cuando aún no se habían terminado los trabajos, el edificio sufre un

---

<sup>16</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), t. IV, pp. 156-157.; Belén Boloqui Larraya, "Estudio histórico documental sobre la escultura de los Ramírez en las iglesias de Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, 22-24, (1977), pp. 21-81 y Belén Boloqui Larraya, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983).

<sup>17</sup> Jesús López Ortega, "El expediente matrimonial de Francisco de Goya", *Boletín del Museo del Prado*, 44, 26, (2008), pp. 62-68.; Raquel Gallego, "Francisco de Goya: vivir en Roma", en *Goya e Italia*, ed. Joan Sureda, (Madrid: Turner / Fundación Goya en Aragón, 2008), vol. II, p. 49.; Carretero, "El escultor...", pp. 422-423, y Raquel Gallego, "Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma", *Archivo Español de Arte*, 346, 87, (2014), pp. 111-112.

<sup>18</sup> Leticia Azcue Brea, *La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994), pp. 226-227, cat. E-222 y pp. 233-235, cat. E-205.

<sup>19</sup> Pardo, "Escultor...", pp. 38-39, láms. III-V.; Azcue, *Escultura*, pp. 235-236, cat. E-208.

<sup>20</sup> Pardo, "Escultor...", pp. 15-16; Soledad Cánovas del Castillo, "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, (1989), p. 164.

<sup>21</sup> Tradicionalmente se había pensado que había sido llamado por la Catedral para trabajar en varios altares, véase Pardo, "Escultor...", p. 17. Pero recientemente se ha publicado una documentación que demuestra que el escultor llegó a la ciudad sin tener obra encomendada. Véase Iván Rega Castro e Isidro Puig Sanchís, "El escultor Juan Adán y el Retablo Mayor de la Catedral Nova de Lleida (1780-1783). Creación, destrucción y gusto artístico", *ARTIS ON*, 1, (2015), pp. 42-54.

<sup>22</sup> Rega y Puig, "El escultor...", p. 44.

incendio que destruirá el grupo central del altar mayor en donde estaba representada la *Asunción de la Virgen* y varias de las esculturas de las pechinas. Adán y algunos de sus ayudantes serían considerados sospechosos



Fig. 2. Juan Adán. *Carlos IV*, 1797, mármol blanco. Madrid, Palacio Real, Patrimonio Nacional (inv. 10002969). © Patrimonio Nacional



Fig. 3. Juan Adán. *María Luisa de Parma*, 1799, mármol blanco. Madrid, Palacio Real, Patrimonio Nacional (inv. 10002968). © Patrimonio Nacional

de haber provocado el fuego y fueron detenidos hasta que el conde de Floridablanca medió por ellos; sin terminar las piezas que le habían sido encomendadas Adán se fue a Madrid<sup>23</sup>. Su primera pretensión en la capital sería conseguir la plaza de teniente director de escultura en la Real Academia, la cual había quedado vacante tras el fallecimiento de Francisco Gutiérrez (1727-1782). Al no conseguir su objetivo marchó a Granada donde permaneció hasta 1784, ejecutando en ese tiempo las esculturas para la Capilla de la Virgen del Pilar y la de San Miguel de la Catedral<sup>24</sup>. Finalizados esos trabajos, a principios de 1786 se instaló en la Villa y Corte y ya desde allí realiza una serie de esculturas para la Catedral de Jaén<sup>25</sup>.

Su establecimiento en Madrid facilitó su plena integración en el mundo cortesano y, obviamente, en los círculos académicos. En junio de 1786 conseguiría el nombramiento de teniente director de escultura de la Real

<sup>23</sup> Pardo, *Escultores*, p. 30.

<sup>24</sup> José Luis Melendreras Gimeno, "La obra del escultor aragonés Juan Adán en las capillas del Pilar y San Miguel de la catedral de Granada", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 61, (1995), pp. 43-58.

<sup>25</sup> José Luis Melendreras Gimeno, "La obra escultórica de Juan Adán para el retablo de San Eufrasio en la Catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 143, (1991), pp. 217-221.

Academia de San Fernando tras la muerte de Roberto Michel (1720-1786) y el ascenso de Isidro Carnicero (1736-1804) al puesto de éste<sup>26</sup>. A partir de entonces disminuyen los encargos de asuntos religiosos y aumentan por contra los retratos, como el del duque de Alcudia, Manuel Godoy<sup>27</sup>, o el conde de Floridablanca, José Moñino<sup>28</sup>, y las obras de carácter mitológico, como la *Venus* en mármol para la Alameda de Osuna comisionada por la condesa-duquesa de Benavente<sup>29</sup>.

El 20 de mayo de 1793 conseguía la distinción de escultor honorario de cámara de Carlos IV. Así pues, cuando en 6 de julio del año siguiente la Real Academia de San Fernando, en agradecimiento a los favores recibidos del monarca, consideró conveniente "se hiciese un retrato al natural de mármol del busto de la R<sup>l</sup> Persona para que se colocase en la Academia", fue muy bien acogida la propuesta de que fuera Adán el encargado de hacerlo<sup>30</sup>. El busto fue entregado en 1797, con gran aceptación de los académicos y por él se le pagaron 9.000 reales de vellón<sup>31</sup>. En aquel momento, el escultor hacía ya dos años que había recibido el título efectivo de escultor de cámara<sup>32</sup>.

### Los bustos de Carlos IV y María Luisa de Parma

Así pues, nos encontramos en 1795, en pleno auge de las obras decorativas de Carlos IV en el Real Sitio de Aranjuez, con Juan Adán vinculado a la corte desde hacía dos años. El 4 de abril, tal y como indica el escultor en su cuenta, recibió "la comision de executar una sunptuosa fuente â mi idea, para colocarla en los Jardines del R<sup>l</sup> Sitio de Aranjuez, y los Bustos retratos de SS. MM. esculpidos en Marmol de Carrara, y la enunciada fuente en Marmoles de Malaga" (doc. 1). Se puso manos a la obra de inmediato, y en lo concerniente a los bustos, sabemos que a finales de diciembre de 1795 Adán iniciaba el modelo para el retrato del monarca "en su R<sup>l</sup> presencia" (doc. 1). Ese modelo en barro serviría igualmente para el encargo recibido de la Real Academia de San Fernando, ya que ambos retratos son prácticamente idénticos y se realizaron de forma simultánea<sup>33</sup>. Siguiendo el gusto neoclásico, Carlos IV aparece representado con semblante sereno (Fig. 2). De busto prolongado, lleva peluca corta y trenza sobre la nuca. Viste traje de gala y en el torso terciadas varias bandas, visible la ya reformada de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, prendida la insignia del Toisón de

<sup>26</sup> Pardo, *Escultores*, p. 23.

<sup>27</sup> Pardo, "Escultor...", pp. 55-56, lám. XXXIX; Dimas Vaquero Peláez, "El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido", *Turiaso*, 10/2, (1992), p. 560; Azcue, *Escultura*, pp. 238-241, cat. E-160.

<sup>28</sup> Dicho busto se encuentra en paradero desconocido, pero debió ser fruto del agradecimiento de Adán tras ser liberado por el Conde del encierro al que estuvo sometido en Lérida, *cfr.* Pardo, "Escultor...", p. 55.

<sup>29</sup> La escultura en la actualidad se conserva en la colección de Alicia Koplovitz. Sobre ella véase Pardo, "Escultor...", pp. 58-61, lám. XLV; Enrique Pardo Canalís, "La Venus de Juan Adán", *Goya*, 102, (1971), pp. 435-436.

<sup>30</sup> Pardo, "Escultor...", p. 56.

<sup>31</sup> Pardo, "Escultor...", p. 57.

<sup>32</sup> AGP, Personal, caja 12, exp. 11, citado con firmas antiguas en Pardo, "Escultor...", pp. 23-24.

<sup>33</sup> El busto de la Real Academia de San Fernando se mostró en junta ordinaria de 2 de julio de 1797, siendo del "mayor gusto este retrato, el cual mereció especial aprobación de todos los concurrentes a la Junta de este día", véase Pardo, "Escultor...", p. 56 y Azcue, *Escultura*, pp. 241-246, cat. E-269.

Oro y cosidas tres cruces: la de Carlos III, con la Inmaculada y legible su divisa –“VIRTVTI ET MERITO”–, la de San Gennaro, con el santo mitrado, y, apenas se aprecia, la del Saint-Esprit. Para darle mayor empaque el rey está envuelto en un manto de abultados pliegues, forrado de armiños. El busto se sitúa sobre una peana que hace referencia a los reinos de Castilla y León, con una estructura en forma de castillo fortificado en cuyo centro hay una puerta por la que asoma un león, de ingenua imagen, que apoya en un globo terráqueo.

Tras finalizar las efigies del soberano recibirá Adán, en julio de 1797, “orden de empezar el busto de la Reyna pocos días antes de partir la Corte a la Granja, y no habiendose podido concluir la caveza en Madrid fue preciso seguir la jornada con el barro fresco, y en aquel Sitio permanecí toda la Jornada con un ayudante, por la dificultad de hallar horas commodas â la Reyna para poder retratarla en su presencia, y finalizado â satisfaccion de la corte, y demas que le vieron se encajonò” (doc. 1). El busto de la reina María Luisa de Parma, aunque sin firma ni fecha a diferencia de su pareja<sup>34</sup>, está también realizado en un purísimo mármol blanco de Carrara (Fig. 3). Representada como su marido de busto prolongado, luce un peinado de bucles muy cerrados, con abundante uso del berbiquí, como si de un retrato de época flavia se tratara, y cubierto parcialmente con una toca anudada en la parte posterior. Por debajo del escote del vestido lleva prendida la insignia de la Orden de la Cruz Estrellada y en el torso la banda de la Real Orden de las Damas Nobles de la Reina María Luisa creada en 1792 a instancias de la propia reina, de la que pende la cruz con la imagen de San Fernando. Al igual que el retrato de su esposo un amplio manto forrado de armiños da prestancia a la figura, que apoya en una peana de idénticas características. Ambos retratos marmóreos resultan, pese a su material y ausencia de color, más directos y naturalistas que los primeros retratos pictóricos de la pareja como soberanos realizados en 1789 por Goya<sup>35</sup>, en los que la ceremonia y pompa resultan más ostensibles y en los que se aprecia incluso una ligera idealización de los rostros en comparación con los esculpidos.

Tenemos la noticia de la entrega del busto de la reina el lunes 24 de junio de 1799, junto con el “modelo de la estatua pedestre de más de 8 pies de altura retrato de nuestro augusto Monarca, que Dios guarde, executado de orden del Gobernador Capitán general de Manila para colocarle vaciado de bronce en la plaza mayor de aquella capital”, modelo que tuvieron “por espacio de algunos días en el quarto de la Reyna nuestra Señora”<sup>36</sup>. Ambos bustos de mármol se describen en el palacio de Manuel Godoy, a quien habían

<sup>34</sup> El del rey está firmado en la parte posterior: “Adan f[ecit]. en M[adrid]. 1797.”.

<sup>35</sup> Sobre este asunto véase Valentín de Sambricio, “Los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya”, *Archivo Español de Arte*, 118, 30, (1957), pp. 88 y ss.; José Manuel de la Mano, “Hacia las parejas reales de Goya. Evolución de la iconografía oficial de Carlos IV y María Luisa de Parma a través de sus pintores de cámara” en *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, eds. Javier Jordán de Urríes y de la Colina y José Luis Sancho Gaspar, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2009), pp. 75-92.

<sup>36</sup> *Gazeta de Madrid*, 65, 13 de agosto de 1799, p. 717, menciona “el busto retrato de la Reyna nuestra Señora, executado con la mayor delicadeza en mármol de Carrara”. Sobre el bronce de Filipinas, véase Pedro Luengo Gutiérrez, “El Monumento a Carlos IV en Manila, obra de Juan Adán”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 108-109, (2009), pp. 65-78.

sidó entregados, y tras su caída fueron llevados a la "Depositaria general de Secuestros", cuyo inventario se realizó en 1814-1815. En ese documento consta que las figuras de los reyes pasaron a la Corona<sup>37</sup> y la de Godoy fue enviada a la Academia de San Fernando<sup>38</sup>.



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini. *Fuente de los Cuatro Ríos*, 1651, mármol. Roma, Piazza Navona. [Fotografía: Bengt Nyman, Wikimedia Commons]

### La fuente de Hércules y Anteo

En cuanto a la fuente que se le encomendó el 4 de abril de 1795 con destino a los jardines del Real Sitio de Aranjuez, Adán refiere que ésta se le encargó a su idea, dando inicio a los modelos de inmediato y presentando el 23 de junio de ese año la primera maqueta realizada en cera, "bastante grande", pintada y barnizada. El tema elegido fueron los trabajos de Hércules y la lucha con Anteo, siendo "aprobado, y elogiado en todas sus partes por S. M." (doc. 1). La fuente destacaba tanto por sus grandes dimensiones como por su marcado sentido ascensional dentro de un jardín en que la mayoría de las fuentes son de "sorpresa", es decir, no están pensadas para marcar ejes ni

<sup>37</sup> *Inventario de los papeles, libros, pinturas y algunos otros efectos pertenecientes al secuestro de D<sup>n</sup> Manuel Godoy [...]*: "Entreg<sup>s</sup> de orden de S. M. a su Bibliotecario / Yt. Dos Bustos de mármol, que representan Carlos quarto, y Maria Luisa Autor D<sup>n</sup> Juan Adan, de tres pies y dos dedos altos: num<sup>o</sup> ciento setenta y dos", transcrito en: Isadora Joan Rose Wagner, *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral, (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1983), vol. I, p. 464.

<sup>38</sup> "Yt. Otro Busto de Marmol retrato de Godoy en traje romano: autor se ignora, de dos y medio pies alto: num<sup>o</sup> ciento setenta y tres", *cf.* Rose, *Manuel Godoy*, vol. I, p. 464.; Para el busto conservado en la Academia madrileña, véase Azcue, *Escultura*, pp. 238-241, cat. E-160.

ser vistas desde larga distancia, sino que el paseante las descubre según se adentra.

La inspiración del proyecto parece venir de sus años de formación en Italia. Para la estructura la influencia más obvia se encuentra en la fuente de los Cuatro Ríos de Gian Lorenzo Bernini en la Piazza Navona de Roma (Fig. 4), de la que además había versión reducida en bronce en las colecciones reales

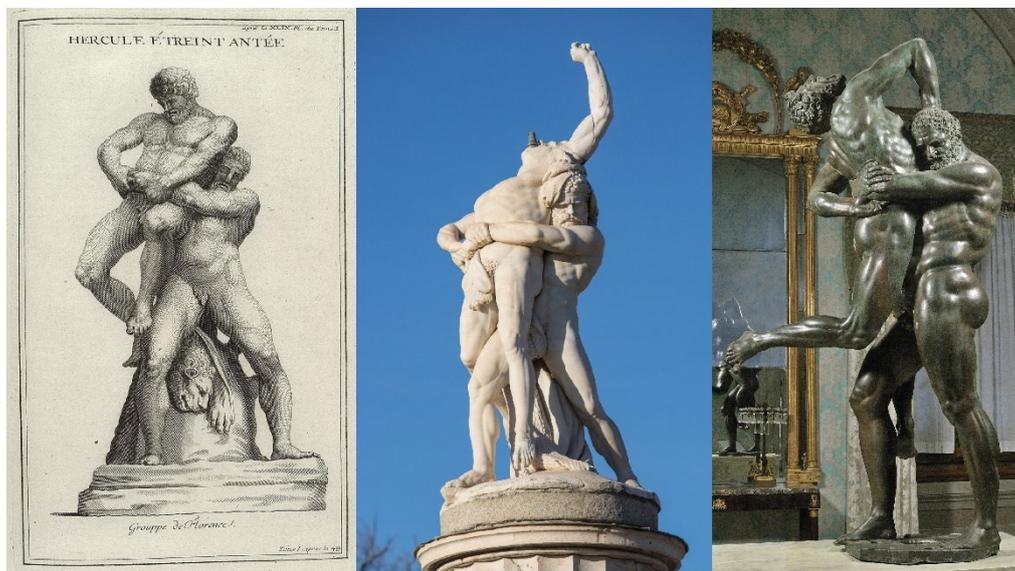


Fig. 5a. *Hércules y Anteo*, 1724, grabado calcográfico; Fig. 5b. Juan Adán. *Hércules y Anteo*, detalle, fuente en el Jardín del Parterre del Palacio Real de Aranjuez. [Fotografía: Javier Jordán de Urríes y de la Colina©]; Fig. 5c. Bartolomeo Ammannati. *Hércules y Anteo*, 1559-1560, bronce, para la fuente de Niccolò Tribolo, jardines de la Villa Medicea di Castello. Florencia, Villa Medicea La Petraia

y otra que se hizo para el marqués del Carpio<sup>39</sup>. En ambas fuentes una base, a modo de gruta, sirve de soporte de una serie de figuras que en el caso de Bernini son personificaciones de los ríos más célebres de los cuatro continentes –Nilo, Ganges, Danubio y Río de la Plata– y otros elementos alusivos, y en la fuente de Adán animales relacionados con los trabajos de Hércules. Una y otra cuentan con un elemento principal de fuerte carácter ascensional, ya sea el obelisco egipcio o el tambor de columna que realza el grupo de Hércules y Anteo, de cuya boca ascendería un potente y vertical chorro de agua. Incluso la agrupación principal de figuras sugiere una impronta berniniana, el *Rapto de Proserpina* de Villa Borghese: la figura de Plutón, con su potente musculatura, las piernas separadas y ligeramente flexionadas, y la de Proserpina, alzando su brazo hacia el cielo, como Anteo en Aranjuez.

<sup>39</sup> Véase Leticia de Frutos, "Gian Lorenzo Bernini. Fuente de los cuatro ríos", en *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del seicento italiano en las Colecciones Reales*, ed. Gonzalo Redín Michaus, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2016), pp. 204-206.

Más evidente se hace sin embargo el modelo clásico, que encontramos en un grupo romano del mismo asunto que sirve de adorno en uno de los *nicchioni* del *cortile* del Palazzo Pitti de Florencia. La escultura fue difundida mediante el grabado que ilustra el *Supplément au Livre de L'antiquité expliquée et représentée en figures*, de Bernard de Montfaucon (Fig. 5a)<sup>40</sup>. La figura de Hércules, muy semejante a la de Adán, agarra a Anteo por la espalda y lo sostiene en el aire en un abrazo brutal al gigante, que en el mármol del aragonés se estira como el celeberrimo *Mercurio* de Giambologna. Finalmente, en las cercanías de la ciudad de Florencia, en los jardines de la Villa Medicea di Castello, el grupo principal (Fig. 5c) de la fuente del mismo asunto realizada por Niccolò Tribolo y Bartolomeo Ammannati, guarda evidente relación con el creado por el escultor aragonés<sup>41</sup>. En ambos casos la figura de Hércules se asemeja, tanto en su anatomía, como en la posición de la cabeza y también de las piernas; y la figura de Anteo, aunque muy distinta en su gestualidad y colocación, tiene la peculiaridad de que un gran chorro de agua salía también de su boca, como si fuera la última exhalación de su cuerpo antes de morir por el estrujón de Hércules.

## La iconografía

A la hora de elegir la temática de la fuente queda claro que Juan Adán optó por uno de los personajes mitológicos más relacionados con la historia de España, Hércules, el héroe que simbolizaba el triunfo de la Virtud sobre el Vicio y que era un prototipo de valor y fuerza y de defensa de la fe católica<sup>42</sup>. Los monarcas hispánicos se habían “considerado” desde antiguo como descendientes de este semidiós del mundo de la Fábula y por tanto su iconografía solía formar parte importante de las decoraciones de sus residencias<sup>43</sup>. Asimismo, la imagen del héroe y sus doce trabajos se utilizará como representación de las virtudes del monarca, con lo que a través de su representación se le otorgaban las cualidades de gobernante fuerte y astuto, que era capaz de solventar las empresas más difíciles y vencer a sus enemigos por muy poderosos que éstos fueran. La ubicación de la fuente en el Jardín del Príncipe y cerca de la Real Casa del Labrador, máximas empresas de Carlos IV en Aranjuez, suponía un homenaje al soberano a quien se asignaban las cualidades contenidas en el héroe mitológico<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Bernard de Montfaucon, *Supplément au Livre de l'antiquité expliquée et représentée en figures*, (París: chez la veuve Delaulne [et al.], 1724), t. I, après la pl. 49.

<sup>41</sup> Claudio Pizzorusso, “Galileo in the Garden: Observations on the Sculptural Furnishings of Florentine Gardens between the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en *The Medici, Michelangelo & the Art of Late Renaissance Florence*, (New Haven y Londres: Yale University Press, The Detroit Institute of Arts, 2002), pp. 113-121.

<sup>42</sup> María Teresa Zapata Fernández de la Hoz, “Atlas-Hércules: Metáfora del poder y gobierno de los Austrias”, *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coord. por Rafael Zafra y José Javier Azanza, (Pamplona: Sociedad Española de Emblemática, 2011), pp. 785-797.

<sup>43</sup> Sobre este tema, véase Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1995), pp. 110-185.

<sup>44</sup> La figura de Carlos IV se asimilará en más ocasiones a la de Hércules, de hecho, en Barcelona también se creó una fuente dedicada al dios mitológico y que luce un medallón con la cara del monarca. Ésta fue realizada por el escultor Salvador Gurri y el marmolista Josep Moret con motivo de la visita del monarca a

El escultor ideó para la base de la fuente varios de los trabajos impuestos a Hércules (Heracles) por su tío Euristeo, rey de Micenas y de Tirinto, para que expiara el delito de haber matado a su mujer, a sus hijos y a dos de sus sobrinos en un ataque de locura provocado por Hera. Esas proezas se representan en los diversos animales, reales o fantásticos, a los que Hércules venció: el león de Nemea, la hidra de Lerna, la cierva de Cerinea, el jabalí de Erimanto, las aves del lago Estínfalo, el toro de Creta, el monstruo marino al que se enfrenta para rescatar el cinturón de Hipólita y el can Cerbero (Fig. 6). Sin embargo, en la base de la actual fuente no hay rastro ni de los bueyes de los establos de Augías ni de los robados al gigante Gerión, ni tampoco de las yeguas de Diomedes. Es probable que estas figuras fueran también realizadas por Adán y que, con el paso del tiempo, antes del montaje de la fuente, se perdieran o que Isidro Velázquez prescindiera de ellas, acaso por no adaptarse bien al nuevo diseño, dejando así reducidos los trabajos representados en la base a tan solo ocho.

Finalmente, Adán reservaría como remate de la fuente a Hércules dando muerte a Anteo, episodio que tiene lugar durante el trabajo conocido como de las manzanas del jardín de las Hespérides, donde Hércules vence al gigante norteafricano en su camino para encontrar el vergel (Fig. 5b). Éste era hijo de Gea, la diosa de la tierra, y para poder vencerle el héroe utilizó todas sus fuerzas elevándolo del suelo y que de esta forma no pudiera redoblar sus energías: "en el ayre lo apreto con los braços, que lo mató. Y este fue el vencimiento de la lucha"<sup>45</sup>. Anteo era considerado como la representación del apego del hombre a los vicios terrenales y por tanto poco piadoso. Frente a él, dice Pérez de Moya, "Hercules significa el varon virtuoso que dessea vencer el desseo de su carne, con quien tiene gran conuate [sic], y lucha de ordinario. La cobdicia, o desseo carnal se dize ser hija de la Tierra, entendida por Antheo, porque esta cobdicia no nace del espiritu, sino de la carne, como dize el Apostol"<sup>46</sup>.

## Desarrollo de los trabajos

Una vez aceptados los diseños por Carlos IV para la fuente, en julio de 1795 Adán dio comienzo a los estudios para la escultura principal y contrató una serie de ayudantes entre los cuales destaca por su salario Salvatierra, que será Mariano (1752-1807), padre del más cosmopolita Valeriano (1789-1836)<sup>47</sup>. Asimismo, se compran los materiales necesarios para los primeros vaciados, como yeso, espátulas, esponjas, etc., y en octubre Adán realiza un

---

Barcelona en 1802. Véase Laura García Sánchez, *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*, tesis doctoral, (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998), p. 421.

<sup>45</sup> Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, prouechosa a todos estudios [...]*, (Madrid: En casa de Francisco Sánchez impressor de libros, 1585), lib. IV, cap. VIII, p. 188.

<sup>46</sup> Pérez de Moya, *Philosophia*, p. 188.

<sup>47</sup> En la cuenta de gastos (doc. 1) también figuran como ayudantes Francisco Altarriba, el gallego Antonio Sanjurjo, el aragonés Francisco Albella o Abella, el ovetense Francisco Javier Meana y el navarro Vicente Rudiez, achacoso en 1799, que murió tres años después. En fin, asimismo están registrados Andrés Adán, hermano de Juan, un tal Mariano las Casas, y diversos italianos: Pacciani, Capelli, Asprucci, Cavaceppi y Carlos Amatucci.

“viaje de ida a la Granja para hazer los estudios de las fieras por el natural”, que debían contar los diversos trabajos de Hércules. Estos estudios dieron como resultado que en enero de 1796 estuviera en condiciones de realizar ya



Fig. 6. Detalles de la *Fuente de Hércules y Anteo* en el Jardín del Parterre del Palacio Real de Aranjuez: león de Nemea, can Cerbero, jabalí de Erimanto, aves del lago Estinfalo y toro de Creta. [Fotografías: Javier Jordán de Urriés y de la Colina ©]

varios vaciados en yeso de toros, perros y un león. Los trabajos en la fuente avanzaron con rapidez durante ese año, como indica el hecho de que la mayor parte de los ayudantes fueran cesados en enero de 1797. Para entonces debían de estar terminados casi todos los vaciados en yeso de los Trabajos de Hércules, y se comenzó a tallar la piedra, cuyo envío comenzó en el verano de ese año. En julio de 1798 sabemos que las tareas se centraron en el grupo principal para el cual se hicieron “diferentes fierros redondos y quadrados para la formación del Grupo de Hercules y Anteo del Tamaño Colosal, Cal, yeso, Arena, y otras cosas necesarias para el estuco de que se formò”. Al ir avanzando la obra Adán se dio cuenta de que el terrazo preparado para asentar la fuente no era conveniente y por ello, en enero de 1799, llevaron “pedazos de piedra [...] de los sobrantes de la estatua del S.<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Carlos 3.<sup>o</sup> por lo q.<sup>e</sup> fue necesario formar nueva escala, y sugetar las figuras â ella”. En agosto de ese año se contrataron “Modelos y Grupos vivos para sacar por el Natural â Hercules y Anteo” y en septiembre se barrenó una piedra grande que debía servir para dar forma al grupo. Ya en enero de 1800, como la escultura era de tamaño colosal, se tuvo que trabajar a la intemperie bajo un

cobertizo, levantando andamios para poder tallar toda su superficie con cierta comodidad.

En septiembre de 1800 el artista tuvo que viajar a Aranjuez para conocer el "nuevo destino que quiso S. M. dar a la fuente". El mismo Adán informa que "Con motivo de esta mudanza en el Sitio de su primera colocacion, fue necesario hazer un nuevo Terrazo mas elevado con despiezos diferentes todo en grande". La nueva ubicación era el llamado "Laberinto" o Hexágono a espaldas de la Real Casa del Labrador, un amplio espacio poligonal creado en línea con la fachada posterior del edificio y cuya extensión llegaba hasta el río. Del aspecto del Hexágono tenemos constancia gracias al plano de Santiago Loup del Sitio de Aranjuez realizado en 1810 y que se conserva en la Cartoteca del Instituto Geográfico Nacional (Fig. 7). Para ese mismo Hexágono, cuya huella en parte llega a distinguirse en la actualidad, se empezaron seguramente las fuentes de Venus y Adonis, "que han de colocarse en la inmediación de dha. Casa [del Labrador]"<sup>48</sup>, sin mayor precisión. Un poco antes, en 1805 y 1807 respectivamente, se habían dispuesto frente a la casa de campo de Aranjuez la fuente de Diana, por Pedro Michel, y la ahora llamada de la Boticaria, por Hermenegildo Silici, situadas entre las calles que conducían a los tres puentes de acceso a la isla de Palomeros, o "Ysla de Labrador", como también se la denomina en la documentación, enclave de la Real Casa del Labrador<sup>49</sup>.

El nuevo emplazamiento de la fuente de Adán estaría en consonancia con la mayor importancia arquitectónica que se le estaba dando a la Real Casa, la cual pasará de ser una casa rústica, de planta rectangular, a un palacete de recreo, al que se añadieron las dos alas que forman el patio de honor<sup>50</sup>. El responsable de la ampliación y de la nueva disposición del entorno ajardinado fue Isidro Velázquez, quien tendrá también una intervención decisiva en la fuente<sup>51</sup>. Esa nueva ubicación parece tener su paralelo en otros palacetes hispánicos, como por ejemplo en la Casa de Campo de Madrid, cuya fuente de El Águila se disponía también en el jardín posterior, inserta en el interior de un hexágono en el que confluían diversos senderos y marcando un eje perspectívico que llevaba, en este caso, hasta el río Manzanares<sup>52</sup>.

Cuando los trabajos en la fuente estaban tocando a su fin, en enero de 1801 entró a colaborar en la realización del grupo principal el hermano de Juan Adán, Andrés, quien gracias entre otros a ese mérito logró a la postre ser nombrado escultor del Real Sitio de Aranjuez en primero de junio de 1806<sup>53</sup>. Dieron comienzo entonces los trabajos de los lustradores los cuales

---

<sup>48</sup> La fuente de Adonis, en la que estuvo trabajando Pedro Busou hasta su muerte, consistía en una estatua de metro y medio de altura, un peñasco, tres perros y un jabalí, *cfr.* Jordán de Urríes, *La Real Casa*, p. 79.

<sup>49</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, p. 77.

<sup>50</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, pp. 63-66.

<sup>51</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, p. 65.

<sup>52</sup> María Luisa Caturra, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, (Madrid: Revista de Occidente, 1947). Véase además el óleo anónimo conservado en Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P01288: *Vista de los jardines de la Casa de Campo con la estatua de Felipe III*, ca. 1634.

<sup>53</sup> José Luis Melendreras Gimeno, "Tres escultores neoclásicos: Andrés Adán, Manuel Álvarez (hijo) y Francisco Abella", *Reales Sitios*, 118, 30, (1993), p. 59, doc. I.

cesaron en diciembre de 1802, suspendiéndose entonces la obra "sin poder hazer nada mas hasta que sea colocada, en donde deberá finalizarse".

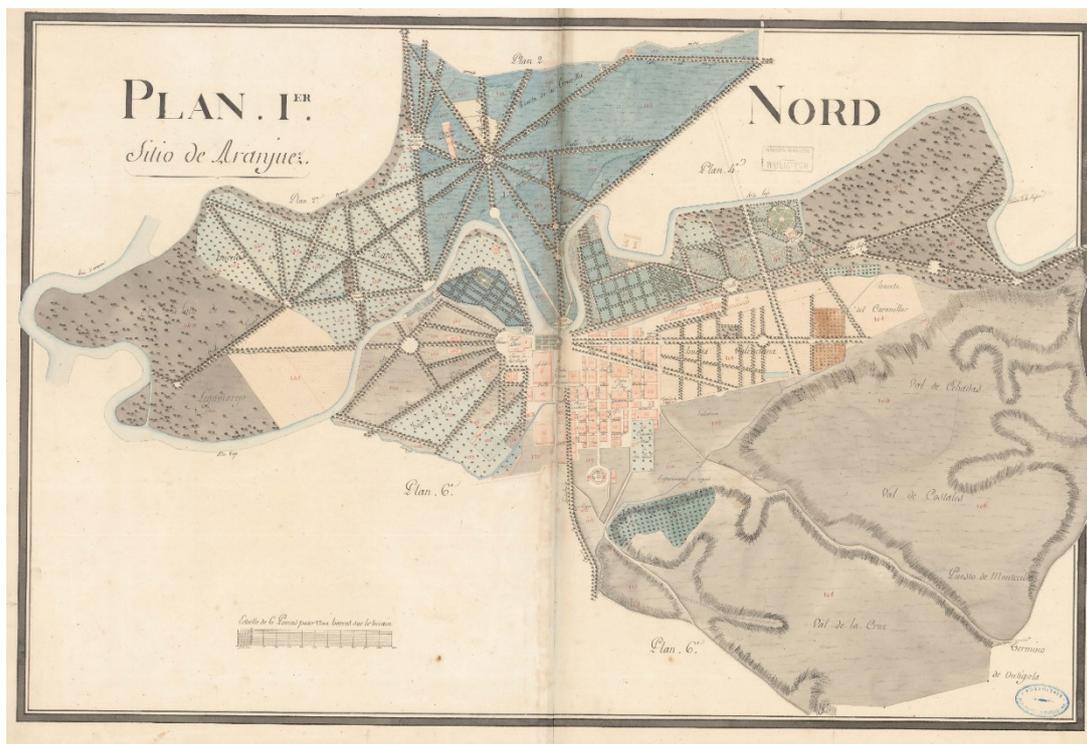


Fig. 7. Santiago Loup. *Plan 1<sup>er</sup> Nord. Sitio de Aranjuez*, 1810, dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. Madrid, Instituto Geográfico Nacional, Cartoteca, G-10-1

La siguiente noticia que tenemos sobre la fuente data del 24 de agosto de 1805 fecha en la que Juan Adán entregó la cuenta, que hemos venido desgranando, de los diferentes trabajos realizados en ella. El total ascendía en aquel momento a 383.449 reales de vellón, incluyendo "el costo de la conducion de estas esculturas a el R.<sup>o</sup> Sitio de Aranjuez", que presentó el maestro carretero en 28 de enero de 1804. Así pues, sabemos que desde ese año las esculturas de la fuente de Hércules y Anteo estaban ya en Aranjuez, pero no se había procedido a su montaje. Desconocemos los motivos de la suspensión de las obras, pero posiblemente se debió a otras prioridades: eran muchos los esfuerzos que en esos años se estaban realizando en la decoración del interior de la Real Casa del Labrador<sup>54</sup>. En fin, entre marzo de 1807 y febrero de 1808 se emiten diferentes recibos por la realización del terrazo, en abril y mayo de 1807 se labran los "cordones" de mármol de Consuegra para el pilón, y en los mismos meses se clavan 2.458 hitos de madera de pino para la cimentación de "la nueva fuente en el Jardín donde se ha de colocar Ercules y Anteo"<sup>55</sup>. La Guerra de la Independencia contra los

<sup>54</sup> Sobre el proceso decorativo de la casa de campo de Aranjuez, véase Jordán de Urríes, *La Real Casa*, pp. 81-126.

<sup>55</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, pp. 79 y 227-228, nota 280.

franceses paró de nuevo los trabajos cuando Adán declaraba que estaba "a punto de conclusión el terrazo para la suntuosa fuente representando los doce trabajos o victorias de Hércules, luchando con Anteo, todo en mármol de España, para el Rl. Sitio de Aranjuez, cuya escultura existe en dho Rl. Sitio y el terrazo dividido en muchas piezas permanece aquí a su vista y atendiendo a su conservación"<sup>56</sup>.

Tras la restauración borbónica, en 1814, Juan Adán fue mantenido en su puesto de escultor de cámara del rey y, de hecho, el 12 de septiembre de 1815 sería ascendido a "la plaza de Primer Escultor de Cámara vacante por fallecimiento de D. Pedro Michel"<sup>57</sup>. Aunque pidió continuar con la colocación de la fuente no pudo cumplir su deseo antes de fallecer el 14 de junio de 1816 en Madrid. En un artículo póstumo, no publicado y sin firma ni fecha, que se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se dice: "De orden del Señor D.<sup>n</sup> Carlos 4.<sup>o</sup> ejecutó una suntuosísima fuente p.<sup>a</sup> el Real Sitio de Aranjuez, representante Hercules victorioso de todas sus fuerzas. Obra magnífica q.<sup>e</sup> manifiesta la riqueza y gusto de los Señores Reyes de España, toda su Escultura es de marmoles blancos de España, y forma hermosa contraposición sobre el peñasco en q.<sup>e</sup> está colocada de piedra berroqueña. Las victorias o triunfos de Hercules estan armonizam.<sup>te</sup> colocados en los varios huecos, o entradas q.<sup>e</sup> forma el peñasco, cuya altura de 15 a 18 p.<sup>s</sup> y su diametro inferior de 19. Remata esta obra con la lucha de Hércules y su último competidor Anteo, á quien igualm.<sup>te</sup> venció. Este grupo es colosal de 8 pies de alto. El agua sale por 18 caños o surtidores [...] D.<sup>n</sup> Juan Adan no ha tenido la satisfaccion de ver colocada su fuente de Aranjuez"<sup>58</sup>.

## Conclusión del proyecto

En 1798 Isidro Velázquez fue designado ayudante del arquitecto mayor Juan de Villanueva para la obra de la Real Casa del Labrador de Aranjuez. Tanto en la ampliación de la casa de campo como en la remodelación de las fachadas y en la nueva disposición de los jardines el arquitecto tendrá un papel determinante ya que su maestro y mentor, Villanueva, estaba en esos años ocupado en otras tareas<sup>59</sup>. Con la invasión francesa Velázquez se instaló en la isla de Mallorca, donde permanecerá hasta diciembre de 1810, fecha en la que aparece ya con su familia en Almería<sup>60</sup>. Unos meses más tarde, en septiembre de 1811, muere Juan de Villanueva, por lo que tras su regreso a la corte, con Fernando VII, Isidro ocupará la plaza vacante y será nombrado

---

<sup>56</sup> AGP, Personal, caja 12, exp. 11, solicitud de Juan Adán, de 17 de mayo de 1814, para seguir al servicio de S. M. tras la Restauración.

<sup>57</sup> AGP, Personal, caja 12, exp. 11. Véase Pardo, "Escultor...", p. 29.

<sup>58</sup> Pardo, *Escultores*, pp. 176-177. Sin duda este artículo biográfico sirvió para redactar la necrológica publicada por [Martín Fernández de Navarrete], *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 27 de marzo de 1832*, (Madrid: Por Ibarra, impresor de Cámara de S. M., 1832), pp. 84-86.

<sup>59</sup> Jordán de Urríes, *La Real Casa*, pp. 62-65.

<sup>60</sup> Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1973), p. 54.

arquitecto mayor del rey<sup>61</sup>. Muchos eran los desperfectos y destrozos causados durante la ocupación francesa y muchos también los proyectos que requerían la atención del arquitecto. Por ello, hasta 1825 no se empieza la restauración de las fuentes del Jardín del Príncipe. Varios bellos dibujos de Velázquez relacionados con esa actividad se conservan en la Biblioteca Nacional de España<sup>62</sup>. El encargado de poner en práctica la parte escultórica de esos nuevos diseños será un discípulo de Juan Adán, Francisco Elías (1782-1858)<sup>63</sup>, quien desde la muerte de su maestro había ejercido como ayudante del primer escultor con un sueldo anual de 6.000 reales de vellón<sup>64</sup>. También se encomienda a Elías la instalación de la fuente de Hércules y Anteo para la que realizará además la figura de Hércules niño<sup>65</sup>. La inclusión de esa escultura alteraba el proyecto de Adán, ya que el episodio de Hércules en la cuna sofocando a las serpientes tenía lugar durante la infancia del héroe y no está en relación con sus doce trabajos.

El proyecto de Isidro Velázquez para la fuente de Hércules y Anteo será el más ambicioso y escenográfico de todos los llevados a cabo en el Real Sitio (Fig. 8). Partiendo de lo ideada por Juan Adán, Velázquez cambiará definitivamente la ubicación de ésta del Jardín del Príncipe al Parterre, un jardín llano de setos recortados y árboles bajos de copa esférica donde la estructura de la fuente cobraba protagonismo y podía ser observada desde Palacio. Para darle un mayor empaque, se empleó un pilón más amplio al inicialmente pensado en el Hexágono, el estanque circular de la antigua fuente del "rio Tajo agrupado con varias ninfas"<sup>66</sup>, de Antonio Dumandré (h. 1700-1767). En los extremos incluyó dos columnas, las de Hércules, para flanquear el grupo escultórico de Hércules y Anteo. Asimismo, sustituiría parte de la estructura de peñascos que debía servir de soporte al grupo colosal, por otra en forma de arco triunfal compuesta de sillares almohadillados. Este recurso, de clara naturaleza neoclásica, fue el empleado por Velázquez en la fuente de Apolo del Jardín del Príncipe, o en la estructura que sustenta a Narciso en la fuente del mismo jardín. Por último, el arquitecto encargaría una serie de figuras en bronce que unificaban la apariencia entre la estructura central de la fuente y las columnas de los lados.

---

<sup>61</sup> Navascués, *Arquitectura*, p. 54.

<sup>62</sup> BNE, DIB/14/9/8 y DIB/14/9/9, *Fuente de Narciso*; DIB/14/9/7, *Fuente de Ceres*; y DIB/14/9/6, *Fuente de Apolo*. Véase Gonzalo López-Muñiz Moragas, "Catálogo de dibujos y proyectos de Isidro Velázquez", en *Isidro Velázquez, 1765-1840, arquitecto del Madrid fernandino*, ed. Pedro Moleón Gavilanes, (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2009), pp. 489-490, cat. 278-281.

<sup>63</sup> Pardo, *Escultores*, p. 287. Sobre los trabajos de restauración de Elías en las fuentes, véase la temprana noticia de José Anduaga Martínez, "El escultor Elías", *El Clamor Público. Periódico del Partido Liberal*, 4352, 25 de setiembre de 1858, s. p., y, sobre todo, el reciente estudio de Myriam Ferreira Fernández, "El escultor Francisco Elías Vallejo (1782-1858). Estado de la cuestión y nuevas aportaciones", *Archivo Español de Arte*, 359, 90, (2017), p. 269.

<sup>64</sup> Pardo, *Escultores*, p. 114.

<sup>65</sup> Ossorio y Bernard, *Galería biográfica*, vol. I, p. 185, copiando, sin citarlo, una noticia de *El Correo*, véase *infra* nota 70.

<sup>66</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, t. II, p. 20; Álvarez de Quindós, *Descripción histórica*, p. 295. El estado previo del Parterre se aprecia en un par de aguadas de 1791 del propio Isidro Velázquez, conservadas en Madrid, Museo Nacional de Prado, cat. D07358 y D07359.



Fig. 8. Vista general de la *Fuente de Hércules y Anteo* en el Jardín del Parterre del Palacio Real de Aranjuez.  
[Fotografía: Javier Jordán de Urríes y de la Colina ©]

El sentido iconográfico de la fuente varió por completo con el cambio de ubicación y la introducción de las columnas con las inscripciones "NON PLUS" y "ULTRA", y en los pedestales "AVILA." y "CALPE.", que hacen referencia a los promontorios que en la Antigüedad se consideraban los confines del mundo. Ya no era por tanto una loa a Carlos IV sino una alegoría a los orígenes míticos de la monarquía hispánica y su dominio del mundo. La profunda intervención de Velázquez incluía asimismo la introducción del tambor dórico derivado del orden empleado en los templos que había estudiado en Paestum; el basamento de sillares almohadillados, ya usado en la remodelación de las fachadas de la Real Casa del Labrador; también la introducción de escultura en bronce patinado, como los dragones, guirnaldas con sus clavos romanos y mascarones, y, en fin, los veinte jarrones en plomo pintado que recorren el perímetro, que siguen dos tipologías creadas por el arquitecto. Todo ello dará como resultado una fuente monumental que de dieciocho surtidores de agua pasaba a poseer más de cuarenta. Para poder abastecerla y que el agua manase de continuo el ingeniero Juan Bautista van Erven propuso al rey en 22 de julio de 1827 "unas máquinas movidas por el agua del río Tajo, con el objeto de surtir del agua necesaria para que corran de continuo las espresadas fuentes"<sup>67</sup>. Isidro Velázquez creyó conveniente, en diciembre de ese año, que Van Erven pasara al Sitio para calcular el coste

---

<sup>67</sup> AGP, Aranjuez, caja 14307.

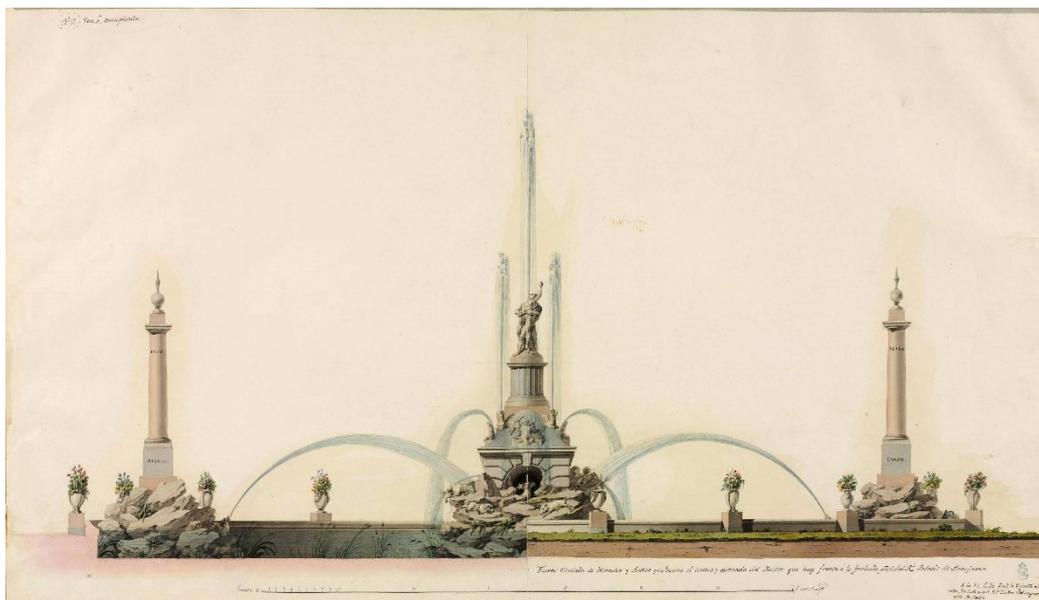


Fig. 9. Isidro Velázquez. *Fuente titulada de Hercules y Anteo que decora el centro y entrada del Parter que hay frente á la fachada pral. del R.<sup>l</sup> Palacio de Aranjuez*, 1837, dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel amarillento. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/14/9/5).

de la máquina ya que consideraba que esta obra podría “surtir abundantemente de aguas a la fuente de Hércules y Anteo, que se está restaurando de orden verbal de S. M., cuyo excelente grupo ejecutado por el celebre escultor D. Juan Adán, ya difunto, es una de las obras maestras de manos españolas”<sup>68</sup>. Sin embargo, la preocupación del arquitecto estribaba en que la máquina ideada por Van Erven pudiera filtrar las aguas del Tajo para que salieran limpias y claras como éste ofrecía, ya que “las de Versalles no correrían como siempre turbias, si estuviere este método de aclararlas conocido; creyendo firmemente de que los franceses no se hayan descuidado en buscar todos los medios posibles para remediar semejante fealdad en tan hermosas fuentes y hasta la presente no lo han conseguido”<sup>69</sup>.

Finalmente, el lunes 30 de mayo de 1831, onomástica del rey, se inauguraba la fuente, según informó la prensa periódica: “El día de S. Fernando se ha visto correr por primera vez en este Real sitio la nueva fuente titulada *el Triunfo de Hércules*, que de orden del Rey nuestro Señor se construyó conforme á los diseños y bajo la direccion de su primer arquitecto D. Isidro Velazquez en el extremo del parterre del Real Palacio, y en sitio donde lejos de estorbar en nada su vista la hace mas magestuosa y mas bella, siendo como el primer objeto espectable que se ofrece á los concurrentes al pasar el puente de barcas”<sup>70</sup>. Ya en esta noticia de *El Correo*, la invención de la fuente se adjudicaba por completo a Isidro Velázquez, y más tarde, en 1837, el propio arquitecto se encargaba de remarcarlo en la

<sup>68</sup> Memorial de Isidro Velázquez fechado el 4 de diciembre de 1827. AGP, Aranjuez, caja 14307.

<sup>69</sup> AGP, Aranjuez, caja 14307.

<sup>70</sup> “Nueva fuente en los jardines del Real sitio de Aranjuez”, *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, 453, 3 de junio de 1831, p. 2.

firma del dibujo de la fuente que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Fig. 9): "A los 73. a.<sup>s</sup> de edad, lo Diseñó el Arq.<sup>to</sup> / mor. de S. M. y AA. D.<sup>o</sup> Ysidro Velazquez / año. de 1837."<sup>71</sup>. Sin embargo, con este artículo hemos querido clarificar el papel de cada uno, el de Velázquez como responsable de culminar y engrandecer el proyecto, y el de Juan Adán como creador y ejecutor de la escultura de la Fuente de Hércules y Anteo.

---

<sup>71</sup> BNE, DIB/14/9/5.

## Bibliografía

Álvarez 1993: Juan Antonio Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez [...]*, Madrid, en la Imprenta Real, 1804, (ed. facsímil, Aranjuez: Doce Calles, 1993).

Anduaga 1858: José Anduaga Martínez, "El escultor Elías", *El Clamor Público. Periódico del Partido Liberal*, 4352, 25 de setiembre de 1858, s. p.

Azcue 1994: Leticia Azcue Brea, *La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994).

Boloqui 1977: Belén Boloqui Larraya, "Estudio histórico documental sobre la escultura de los Ramírez en las iglesias de Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, 22-24, (1977), pp. 21-81.

Boloqui 1983: Belén Boloqui Larraya, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983).

Cánovas 1989: Soledad Cánovas del Castillo, "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, (1989), pp. 153-209.

Carretero 2013: Rebeca Carretero Calvo, "El escultor Juan Adán y su entorno familiar", en *Goya y su contexto*, (Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2013), pp. 411-428.

Caturla 1947: María Luísa Caturla, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, (Madrid: Revista de Occidente, 1947).

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

*Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 27 de marzo de 1832*, (Madrid: Por Ibarra, impresor de Cámara de S. M., 1832).

Ferreira 2017: Myriam Ferreira Fernández, "El escultor Francisco Elías Vallejo (1782-1858). Estado de la cuestión y nuevas aportaciones", *Archivo Español de Arte*, 359, 90, (2017), pp. 261-274.

Frutos 2016: Leticia de Frutos, "Gian Lorenzo Bernini. Fuente de los cuatro ríos", *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del seicento italiano en las Colecciones Reales*, ed. Gonzalo Redín Michaus, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2016), pp. 204-206.

Gallego 2008: Raquel Gallego "Francisco de Goya: vivir en Roma", en *Goya e Italia*, ed. Joan Sureda, (Madrid: Turner / Fundación Goya en Aragón, 2008), vol. II, pp. 45-59.

Gallego 2014: Raquel Gallego, "Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma", *Archivo Español de Arte*, 346, 87, (2014), pp. 109-118.

García 1998: Laura García Sánchez, *Arte, fiesta y manifestaciones artísticas efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*, tesis doctoral, (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998).

Gracián 1651: Baltasar Gracián, *El Criticón* [...], (Zaragoza: por Ivan Nogues, y a su costa, 1651).

Jordán 2009: Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2009).

Junquera 1979: Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, (Madrid: Organización Sala Editorial, 1979).

López 1995: Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1995).

López-Muñiz 2009: Gonzalo López-Muñiz Moragas, "Catálogo de dibujos y proyectos de Isidro Velázquez", en *Isidro Velázquez, 1765-1840, arquitecto del Madrid fernandino*, ed. Pedro Moleón Gavilanes, (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2009), pp. 365-528.

Luengo 2008: Ana Luengo Añón, *Aranjuez, utopía y realidad. La construcción de un paisaje*, (Madrid: CSIC, 2008).

Luengo 2009: Pedro Luengo Gutiérrez, "El Monumento a Carlos IV en Manila, obra de Juan Adán", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 108-109, (2009), pp. 65-78.

Mano 2009: José Manuel de la Mano, "Hacia las parejas reales de Goya. Evolución de la iconografía oficial de Carlos IV y María Luisa de Parma a través de sus pintores de cámara" en *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, ed. Javier Jordán de Urríes y de la Colina y José Luis Sancho Gaspar, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2009), pp. 75-92.

Melendreras 1991: José Luis Melendreras Gimeno, "La obra escultórica de Juan Adán para el retablo de San Eufrasio en la Catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 143, (1991), pp. 217-221.

Melendreras 1993: José Luis Melendreras Gimeno, "Tres escultores neoclásicos: Andrés Adán, Manuel Álvarez (hijo) y Francisco Abella", *Reales Sitios*, 118, 30, (1993), pp. 57-59.

Melendreras 1995: José Luis Melendreras Gimeno, "La obra del escultor aragonés Juan Adán en las capillas del Pilar y San Miguel de la catedral de Granada", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 61, (1995), pp. 43-58.

Montfaucon 1724: Bernard Montfaucon, *Supplément au Livre de l'antiquité expliquée et représentée en figures*, (París: chez la veuve Delaulne [et al.], 1724).

Navascués 1973: Pedro Navascués, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, (Madrid, Instituto de Estudios Madrileño, 1973).

Ossorio 1868-1869: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, (Madrid, Imprenta de Moreno y Roja, 1868-1869), 2 vols.

Pardo 1951: Enrique Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, (Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1951).

Pardo 1957: Enrique Pardo Canalís, "El escultor Juan Adán", *Seminario de Arte Aragonés*, 7-9, (1957), pp. 5-63.

Pardo 1971: Enrique Pardo Canalís, "La Venus de Juan Adán", *Goya*, 102, (1971), pp. 435-436.

Pérez 1585: Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, prouechosa a todos estudios [...]*, (Madrid: En casa de Francisco Sánchez impressor de libros, 1585).

Pizzorusso 2002: Claudio Pizzorusso, "Galileo in the Garden: Observations on the Sculptural Furnishings of Florentine Gardens between the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en *The Medici, Michelangelo & the Art of Late Renaissance Florence*, (New Haven y Londres: Yale University Press, The Detroit Institute of Arts, 2002), pp. 113-121.

Ponz 1791: Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, (Madrid: Por la viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791), t. XVI.

Rega y Puig 2015: Iván Rega Castro, e Isidro Puig Sanchís, "El escultor Juan Adán y el Retablo Mayor de la Catedral Nova de Lleida (1780-1783) – creación, destrucción y gusto artístico", *ARTIS ON*, 1, (2015), pp. 42-54.

Rose 1983: Isadora Joan Rose Wagner, *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral, 2 vols., (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1983).

Sambricio 1957: Valentín de Sambricio, "Los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya", *Archivo Español de Arte*, 118, 30, (1957), pp. 85-114.

Sancho 1995: José Luis Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1995).

Vaquero 1992: Dimas Vaquero Peláez, "El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido", *Turiaso*, 10/2, (1992), pp. 547-562.

Zapata 2011: María Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Atlas-Hércules: Metáfora del poder y gobierno de los Austrias", *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coord. por Rafael Zafra y

José Javier Azanza, (Pamplona: Sociedad Española de Emblemática, 2011), pp. 785-797.

Recibido: 30-11-2017  
Aceptado: 19-3-2018



**Documento 1**

Cuenta general de la obra de la fuente de Hércules y Anteo.

Juan Adán, Madrid, 24 de agosto de 1805.

(Madrid, Archivo General de Palacio, Reinados, Carlos IV, Casa, legajo 164<sup>1</sup>).

“Cuenta que yo D.<sup>n</sup> Juan Adan Escultor de Camara de SM presento, de los gastos ocurridos en toda la escultura de la Fuente de Hercules, y Anteo para Aranjuez; y los bustos retratos de SS. MM. en Marmol de Carrara.

Madrid 24 de Agosto de 1805.

[cruz]

El día 4 de Abril de 1795 se dignò SM honrrarme con la comision de executar una sunptuosa fuente â mi idea, para colocarla en los Jardines del R<sup>l</sup> Sitio de Aranjuez, y los Bustos retratos de SS. MM. esculpidos en Marmol de Carrara, y la enunciada fuente en Marmoles de Malaga; a cuyos modelos ê invencion de esta fuente se dio principio inmediatamente, y el dia 23 de Junio siguiente se presentò dho modelo a SM, representando los trabajos de Hercules y lucha con Anteo que fue aprobado, y elogiado en todas sus partes por S. M.

Primeramente se procediò â la invencion ê idea de la fuente demonstrandola en un Modelo de cera bastante grande, y concluyò con suficiente especificacion de todas sus partes; los gastos que se originaron en el modelo son los siguientes:

R.<sup>s</sup> V.<sup>n</sup>

|  |      |
|--|------|
| En 60 lib <sup>s</sup> de cera â 15 r <sup>s</sup> .....   | 900  |
| En corcho, Madera, y fierros p <sup>a</sup> los escollos y Terrazo.....  | 95   |
| En la ida y buelta â Aranjuez para ver y medir el sitio de su colocacion con un Ayudante, y la mansion con dietas de este y la manutencion; se gastaron.....   | 724  |
| En el color, la Trementina, y demas para la composicion de la cera.....  | 60   |
| En la execucion de este modelo que durò 70 dias con un ayudante i para pintarlo, y barnizarlo.....   | 2135 |
| En el Caxon con sus herrajes para conducirlo â Aranjuez.....   | 170  |
| En llebarlo y la buelta a la Corte en los carros de la Cera.....   | 100  |
| En mi Carruaje en Posta al R <sup>l</sup> Sitio para presentarlo â S. M. que se verificò en 23 del mismo año, en cuyas operaciones y viaje se invirtieron..... | 700  |

Con orden de S. M. y hora señalada de acudir â Palacio para la execucion del modelo retrato de SM que se hizo en su R<sup>l</sup> presencia, y diò principio en fin de Diciembre de 1795, en cuyo tiempo llovioso fue preciso alquilar un coche para no hazer falta y presentarme aseado, y habiendo pasado semanas enteras sin poder hazer cosa alguna por no estar el Rey para ello, durò mas de un mes, y en estas idas y bueltas se gastaron en el coche..... 600

En llevar varias veces el Modelo a Palacio..... 60

En los primeros moldes y vaciados de algunas cavezas hasta q.<sup>e</sup> se perfeccionò el retrato, en el yeso en que trabajò Panuchi y Pantaleon se gastaron..... 483

En la forma ô molde principal del Busto entero y algunos vaciados que costaron a Eustaquio 15 dias de Trabajo â razon de 30 r<sup>s</sup> de Jornal se gastaron..... 450

En yeso para dho molde 26 @ â 8 r<sup>s</sup>..... 208

Despues de bien repasado un vaciado de este busto, se conduxo â S<sup>n</sup> Yldefonso, para presentarlo â SM, y comprobarlo con su semejanza; se hizieron algunos retoques hasta que agradò â todos, y en su conduccion y buelta se invirtieron..... 400

En el caxon y herraje para su custodia..... 60

En el coche que me llevò con su Ayudante para la presentacion del Busto, y las propinas y salario de dho oficial, portes y conduccion del retrato por no poder ir en el coche, la buelta al cabo de 15. dias que durò esta estancia y otros gastos menores que currieron.....1200

En nra manutencion 15 dias en la Fonda.....960

A mediados de enero de 1797 se presentò el busto â S. M. concluido en Marmol de Carrara que gustò a todos, y en 1.<sup>o</sup> de Julio del mismo año se conduxo desde Palacio de orden del Rey a la Casa del Principe de la Paz, para cuya entrega se comisionò conmigo al S.<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Josef Merlo quien me dijo que pagase yo los portes, y los incluyese en cuenta, como lo verifiquè..... 160

Luego se me diò orden de empezar el busto de la Reyna pocos dias antes de partir la Corte a la Granja, y no habiendose podido concluir la caveza en Madrid fue preciso seguir la jornada con el barro fresco, y en aquel Sitio permanecí toda la Jornada con un ayudante, por la dificultad de hallar horas commodas [sic] â la Reyna para poder retratarla en su presencia, y finalizado â satisfaccion de la corte, y demas que le vieron se encajonò; y con la manutencion, carruaje de ida y buelta, portes de el modelo y dietas del Ayudante se gastaron..... 3600

En el Molde de este Modelo se ocupò Eustaquio seis dias â 30 r<sup>s</sup> de Jornal q<sup>e</sup> paguè.  
..... 180

13245

Hasta aqui son los gastos sueltos que no deben contarse con el fondo que destinè para la execucion de lo pral de esta obra.

En Julio de 1795 se diò principio à los estudios en grande para toda la escultura de la obra de la fuente, inclusa la formacion del Terrazo en que ha de sentarse, manifestando sus despiezos para la mayor y mas facil inteligencia de los Canteros, y demas operarios, ayudantes, en moldes, y Vaciados, y demas maniobras que fueron Salvatierra à 20 r<sup>s</sup> de Jornal Altarriva à lo mismo Paciani a 18= Capelli à 20 y Buendía à 14, y el peon a 6 r.<sup>s</sup>

Para evitar equivocaciones, y por ser constumbre que he observado en todas mis obras, depositè sesenta mil r<sup>s</sup> para las dhas pues de este modo se omiten las molestias de tener que sentar à cada paso las partidas, se evitan las que suelen trascordarse, y ultimamente sale mas exacta la cuenta de cargo y Data del todo; cuya distribucion mensual es la siguiente: R<sup>s</sup>V<sup>n</sup>

Julio... En yeso, Barro de Segovia y Villaverde, espatulas, Lebrillos, Tazas, Esponjas, Cavalletes y otros instrum.<sup>tos</sup> con los Jornales..... 3120

Agosto... En los Jornales y demas gastos inclusos los de los Ayudantes Aspruchi y Cavacepi à 20 r<sup>s</sup> cada uno, q<sup>e</sup> se aumentaron à los demas oficiales..... 3900

Septiembre. En esponjas, yeso de vaciar, jornales y otros gastos..... 3010

Octubre. En el viaje de ida à la Granja para hazer los estudios de las Fieras por el natural, con los ayudantes que ocupè en aquel Sitio, y nra manutencion..... 4500

Noviembre. En continuar los estudios viaje de buelta, y la manutencion..... 5120

Diciembre... En la conclusion de la obra materiales de todas clases y herram.<sup>tas</sup>. 4000.

#### Año de 1796

Enero... En leña para los obradores, varios estudios hechos por el natural de Toros, Leon, y perros con sus vaciados, yeso para todo, y los Jornales..... 5030

Febrero... En la conduccion de los primeros pedazos de Marmoles que se trajeron de Palacio, y los Jornales..... 4900

Marzo... En unos raspinos para repasar, herramientas y los Jornales..... 4780.

Abril... En dos cubos para sacar agua del Pozo, cuerdas, Herramientas y Jornales...  
.....4914.

Mayo... En sacar el escombro al campo, yeso fino, y los Jornales..... 4972.

Junio... En varillas de fierro, alambres, azeite para los moldes y vaciados y los Jornales..... 3897.

Julio... En yeso comun, fino, Herramientas y los Jornales, con los de las requas que sacaron los escombros a el campo..... 4074.

Agosto... En varias raspas para los vaciados, herramientas y los Jornales..... 4194.

Septiembre. En arreglar las herramientas ya cansadas en la execucion del busto del Rey, y los Jornales..... 4710.

Octubre. En sacar los escombros, cuerda para el pozo, unos Ganchos, y los Jornales y composturas de Herramientas..... 4174.

Noviem.<sup>e</sup> En 4 carros de Leña para los obradores herramientas y Jornales..... 4340.

Diciemb.<sup>e</sup> En composturas de Herramientas y los Jornales..... 4680.

En este mes cesò Salvatierra.

#### Año de 1797

Enero... En este mes Cesaron de Trabajar Paciani, Capelli, y Cavacepi, habiendo entrado en su lugar D<sup>n</sup> Antonio Sanjurjo con 20 r<sup>s</sup> de Jornal; en barro de Villaverde carbon para la fragua en donde se componian las Herramientas y los Jornales.....3903.

Febrero... En Calzadura de Herramientas, varios viajes de escombros al Campo, y los Jornales..... 4100.

Marzo... En este mes empezò â trabajar D<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Albella con 30 r<sup>s</sup> de Jornal, que con el yeso, compostura de las Herramientas y los Jornales de todos importò..... 4200.

Abril... En un Costal de yeso comun, paletas de fierro para el yeso y estuco, composturas de Herram<sup>tas</sup>, y Jornales..... 4010.

Mayo... En unos fuelles para la fragua, un doblador de fierro para las armaduras de las figuras, composturas de herramientas y los Jornales, incluso los de los Lustradores que vinieron del obrador de Palacio a 14 r<sup>s</sup> de Jornal.....4118.

Junio... En un Toldo de Lona con todos sus adherentes para resguardo del sol, dos piquetas azeradas y 18 uñetas y los Jorn<sup>s</sup>..... 4915

Julio... En este mes entrò un serrador de piedra a 10 r<sup>s</sup>, y en este se entregò el busto de SM. concludo en Marmol de Carrara, y con los Jornales y saca de escombros gastè..... 4270

Agosto... En este mes entrò a trabajar D<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Meana a 30 r<sup>s</sup> de Jornal y con los gastos de Herram<sup>tas</sup>, Azero, sierras y Herrero incluso los Jornales, importò..... 4026

Septiembre. En este mes se compraron Mazetas nuevas, se compusieron las antiguas, y se aguzaron las herramientas y con los Jornales importò todo..... 4315.

En este mismo mes se marchò el serrador.

Octubre... En un compàs grande de Fierro, otro de Madera, un tornillo, el costo de la conduccion de las restantes piedras de la fuente y los Jornales..... 4580.

Noviemb.<sup>e</sup> En aguzaduras de Herram<sup>tas</sup>, limas Ynglesas Triangulares, 2 barras de yerro para el manejo de dhas piedras, 8 rodillos, 3 palancas varios zoquetes y maderas y los Jornales importò todo..... 4700.

Diciem.<sup>e</sup> En tres bancos dobles, dos Borricos de Madera, un costal de piedra Pomez, Maderas y Clavos componer herram<sup>ta</sup> y los Jornales.....4900.

#### Año de 1798.

Enero... En este mes bolviò el serrador, y trabajò 13 dias, se comprò carbon para la fragua, yeso fuerte, viajes de sacar escombros, arena, aguzaduras de Herram<sup>tas</sup>, y con los Jornales importò todo..... 4553.

Febrero... En una oja de sierra nueva, soldar otra, arena para ellas, yeso fino, y las composturas de herram<sup>tas</sup>, con los Jornales.....4152.

Marzo... En este mes entrò el dia 7 D<sup>n</sup> Carlos Amatuchi ganando 20 r<sup>s</sup> de Jornal, y con las composturas de herram.<sup>tas</sup> y los Jornales..... 4982.

Abril... En este mes dejò de trabajar Aspruchi y en su lugar quedo Amatuchi, y se marchò tambien el Serrador, y se gastaron en 30 viajes de una requa sacando escombros, algunos codillos Yngleses, y composturas de herram<sup>tas</sup>, con los Jornales incluso los de Mariano las Casas q entrò a trabajar el dia 16 con 8 r<sup>s</sup> diarios...4642.

Mayo... En componer los fuelles de la fragua, yeso fuerte, 10 viajes de la requa para sacar escombros, componer herramientas y los Jornales.....4185.

Junio... En Madera para Telares, un plinto fuerte de Alfangias, y Portadas, clavos, calzaduras de Mazetas, y 80 punteros y los Jornales.....4915

Julio... En componer herram<sup>ta</sup>, diferentes fierros redondos y quadrados para la formacion del Grupo de Hercules y Anteo del Tamaño Colosal, Cal, yeso, Arena, y otras cosas necesarias para el estuco de que se formò; con los jornales..... 6770.

En el dia 18 de este bolviò el serrador

Agosto... En 4 carros de leña para los obradores, dos libras de cera de oca traída de Valencia para vetum, yeso fino, los viajes de llevar escombros, y los Jornales....5026.

Septiembre... En 10 libras de Azero, hazer varias herramientas, componer otras, y los Jornales..... 4315.

Octubre... En 15 viajes sacando escombros, dos cubos, para el estuco, varias maderas, y clavos para los telares, composturas de herramientas y Jornales..... 4580.

Noviembre. En yeso comun, blanco, composturas de herramientas y Jornales...4859.

Diciembre... En dos rasas, yeso fino, aguzaduras de herramientas, hazer otras nuevas y los Jornales.....4170.

En este mes cesò Mariano las Casas.

#### Año de 1799.

Enero... En yeso para remover y mudar nuevamente el Terrazo de la fuente, p<sup>r</sup> no convenir con las figuras que sobre el se habian de sentar, los pedazos de piedra que se trajeron de los sobrantes de la estatua del S.<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Carlos 3.<sup>o</sup> por lo q.<sup>e</sup> fue necesario formar nueva escala, y sugetar las figuras â ella en cuya operacion con los jornales se gastò.....3892

En este mes cesò el serrador.

Febrero... En 12 @ de yeso fino, 18 lebrillos para el uso del yeso y estuco, 10 tazas, sebo, Alambre, Yerro, Azeite para los moldes y vaciados, y los Jornales.....3915.

Marzo... En 26 viajes de una requa sacando escombros al campo composturas y aguzaduras de Herramientas y Jorn.<sup>s</sup>.....4250.

Abril... En Calzar Mazetas azerar piquetas, y caldear algunos punteros; con los jornales..... 3497.

Mayo... En yeso fino composturas de Telares, Clavos, Cola, herra<sup>m</sup><sup>ta</sup>, nueva y compostura de la antigua, y los Jornales.....4010

Junio... En cinco fanegas de carbon para la fragua componer los raspinos y Jornales..... 3400.

Julio... En compra de limas Ynglesas Triangulares y codillos, 4 libras de esponjas, y los Jornales.....4316.

Agosto... En los Modelos y Grupos vivos para sacar por el Natural â Hercules y Anteo, composturas de Herra<sup>m</sup><sup>ta</sup>, y Jornales.....4340.

Septiembre... En hazer el barreno de parte a parte de sus extremos a la Piedra Grande de el Grupo, la barrena, y Madera para la Maquina, con los Jornales..... 4364.

Octubre... En la remuneración del trabajo que empezò en una de las figuras, y no pudo proseguir D<sup>n</sup> Vicente Rudiez por sus achaques habiendola ajustado por un tanto; las herramientas nuevas, y composturas de otras con los Jornales..... 4550.

Noviemb<sup>e</sup>... En leña para los obradores Aguzaduras, y Jornales.....4755.

Diciembre... En 25 viajes de una requa para sacar los escombros, las composturas de diferentes calados y uñetas, con los Jornales.....4051.

## Año de 1800.

Enero... En un cobertizo que para defender de la intemperie fue necesario hazer a los operarios, para lo que se compraron maderos de varios tamaños, tablas de Ripia, clavazon, que con los Jornales importò todo.....4117.

Febrero... En composturas de herra<sup>tas</sup> teja para el covertizo, los Andamios para poder trabajar el grupo por ser colosal, un carro de tabla de Soria, 4 dozenas de tabla de Chilla, y los Jornales.....6308.

Marzo... En 123 @ de yeso para el molde de el grupo, sebo, cuerdas gordas, y delgadas, y los Jornales.....4515.

Abril... En Alambre, varillas, seis portadas, las composturas de las herramientas, y los Jornal<sup>s</sup>.....3610.

Mayo... En dos @ de Azeite para rebolver con el sebo para vaciar los moldes, composturas de herra<sup>tas</sup>, y Jornales.....3851.

Junio... En 50 @ de yeso para vaciar las figuras de el Grupo Grande, aguzaduras y composturas de herra<sup>tas</sup>, calzos de Mazetas y los Jornales.....4300.

Julio... En 10 @ de yeso para vaciar, los dos plintos de Madera fuerte para ponerlos, herramientas y Jornales.....3354.

Agosto... En herramienta que se hizo nueva, carbon para la fragua y Jornales....4224.

Septiembre... En tres Carros de Leña para los obradores, limas triangulares y codillos Ynglesas, el gasto del viaje que con motivo del nuevo destino que quiso S. M. dar a la fuente, tuve que hazer â Aranjuez para enterarme del sitio en donde se habia de colocar, que con los Jornales de este mes importo todo.....4844.

Con motivo de esta mudanza en el Sitio de su primera colocacion, fue necesario hazer un nuevo Terrazo mas elevado con despiezos diferentes todo en grande.

Octubre... En escofinas, composturas y aguzaduras de las herra<sup>tas</sup>, y los Jornales..... 4114.

Noviembre... En 32 viajes de una requa para sacar los escombros, dos cubos del pozo, por haberse inutilizado los anteriores, unos ganchos, y los Jornales con las composturas de las herra<sup>tas</sup>..... 3520.

Diciem<sup>e</sup>... En la construccion de un obrador, para la conclusion del grupo, por necesitarse una pieza con las luces altas, y proporcionadas, para lo q fue necesario tomar unas piezas inmediatas, y arreglar las ventanas, vidrieras y redes, q<sup>e</sup> con todos gastos y Albañileria importò con los Jornales del mes, limas Ynglesas que se compraron, yeso, y los viajes de sacar los escombros al campo importò todo..... 5912

En este mes cesò de trabajar Amatuchi.

### Año de 1801.

|   |       |
|---|-------|
| Enero... En dia primero entró a trabajar D. <sup>n</sup> Andrés Adan con el Jornal de 20 r <sup>s</sup> , diferentes herra <sup>tas</sup> que se compraron, 30 libras de Azero de Milan para las composturas, y aguzaduras de las herra <sup>tas</sup> , y sacar los escombros al campo, y los Jorn. <sup>s</sup> ..... | 3652. |
| Febrero... En 20 @ de yeso fino, dos cubos para las obras, dos cuerdas de esparto, codillos Yngleses, y escofinas, y los Jornales.....  | 3641. |
| Marzo... En 20 libras de Azero, componer las herramientas, y los Jornales del mes.....  | 2848. |
| Abril... En yeso, esponjas, componer herramientas y los Jornales de este mes...   | 3344. |
| Mayo... En aguzaduras, calzar tres Mazetas, componer otras herra <sup>tas</sup> , y los Jornales.....   | 3630. |
| Junio... En cera para vetun blanco, yeso, clavos, componer la herra <sup>ta</sup> , y los Jornales.....   | 3101. |
| Julio... En aguzaduras, caldear 40 punteros, y los Jornales.....  | 3483. |
| Agosto... En los trabajos extraordinarios de siesta, q. <sup>e</sup> tuvo Alvella, yeso fino, y los Jornales con las composturas de herra <sup>ta</sup> .....   | 3806. |
| Septiembre... En siete escofinas, asperon, aguzaduras y Jornales.....   | 3639. |
| Octubre... En las horas extraordinarias de trabajo de Alvella con motivo de la mutacion del Terrazo, y los demas Jornales que con las composturas de las herramientas importaron.....   | 3888. |
| Noviembre... En Asperon, piedra de Moncayo y Jornal <sup>s</sup> .....  | 3423. |
| Diciembre. En 20 limas Ynglesas, carbon para la fragua, y los Jornales de los operarios.....  | 3359. |

### Año de 1802.

|  |       |
|--|-------|
| Enero... En Jornales y composturas de herra <sup>tas</sup> .....             | 4030. |
| Febrero... En herra <sup>tas</sup> , y composturas con los jornales.....     | 3600. |
| Marzo... En lo mismo incluso los lustradores.....                            | 3419. |
| Abril... En las mismas operaciones, con los Jornales de los lustradores..... | 3215. |
| Mayo... En igual clase de gasto.....   | 3197. |
| Junio... En los mismos que los anteriores.....                               | 3200. |

|   |       |
|---|-------|
| Julio... En los Jornales composturas y aguzaduras.....  | 3406. |
| Agosto... En las composturas de las mismas herram <sup>tas</sup> , y Jornales con los de los lustradores..... | 3098. |
| Septiembre. En lo mismo se invirtieron.....   | 2900. |
| Octubre... En iguales gastos.....   | 2702. |
| Noviembre. En este mes solo se gastaron.....  | 2011. |
| Diciembre. En este mes ascendieron los gastos a solos.....  | 1813. |

Se ha suspendido esta obra sin poder hazer nada mas hasta que sea colocada, en donde deberà finalizarse.

Total salvo error..... 367,,915=

Gastos ocurridos en la conduccion de las figuras de la Fuente â el R<sup>l</sup> Sitio de Aranjuez, los que no estan inclusos en las cuentas anteriores, porq.<sup>e</sup> su inversion fuè despues de la nota entregada a el Señor D<sup>n</sup> Felipe Viergol, cuyo por menor es el siguiente:

R.<sup>s</sup> V.<sup>n</sup>

|  |              |
|--|--------------|
| Por traer la Carra de la Villa a mi obrador para conducir en ella, el Grupo de Hercules y Anteo que no sirviò por haber entrado en lluvias antes que se resolviese la conduccion de estas obras..... | 15.          |
| Por la compostura de un carro Maestro, en lugar de la carra, en varias piezas que arreglò y remendò el carretero.....  | 354.         |
| A los mozos canteros que cargaron las piezas en el carro el Domingo dos de octubre, por todo un dia a 15 r <sup>s</sup> , 8 mozos, y 20 r <sup>s</sup> mas q. <sup>e</sup> se gastaron.....          | 140.         |
| En lias q <sup>e</sup> se compraron para atar las piezas y 8 r <sup>s</sup> que se le diò al portero de el Museo, por haberlas cuidado interin estuvieron cargadas.....                              | 40.          |
| Por los gastos en la manutencion del viaje en un calesin a Josef Llave el aparejador y un oficial mio, que acompañaron los carros.....   | 600.         |
| Al calesero por seis dias a 50 r <sup>s</sup> .....  | 300.         |
| Al oficial ocupado en el cuidado de estas obras toda la semana.....  | 180          |
| La silla de posta que me llevo y trajo, y sus propinas.....  | <u>660.</u>  |
| total.....   | <u>2,289</u> |

Resumen General

Ymportan las partidas de los gastos ocurridos en los modelos que se presentaron â SM, anteriores a el fondo que se hizo para la masa principal de la obra..... 13245

Ymportan los gastos de la obra principal, suplidos de dho fondo.....367915.

Y ultimamente los de conducir la Escultura al Sitio de Aranjuez, posterior de la nota que entreguè al S<sup>or</sup> Viergol.....2289.

Total de los gastos.... 383449.

### **Dinero recibido en**

En 18 meses desde 6 de Febrero de 1797, hasta 7 de Julio de 98 â 4000 r<sup>s</sup> cada mes.....72000.

En 38 meses desde 19 de Agosto de 98, a 16 de Sep.<sup>e</sup> de 1801 â 6000 r<sup>s</sup>.....228000

En 11 meses desde 16 de octubre de 1801 hasta 31 de Agosto de 1802.....88000.

Total recibido..... 388000

Resto â favor de la obra su continuacion.....4551.

Madrid, 24 de agosto de 1805

Juan Adan [firma]

Nota.

En el estado de cuentas que se presentò destas obras con fecha de 30 de Diz.<sup>e</sup> de 1803. no pudo incluirse ni tenerse presente el costo de la conducion de estas esculturas a el R.<sup>l</sup> Sitio de Aranjuez porq.<sup>e</sup> algunas de sus partidas, y en particular la cuenta del Maestro Caretero [sic], no se me presentò asta el 28. de Enero de 1804. por cuya causa vâ unido a la presente cuenta, en la que resulta sobrante a beneficio de la obra cuatro mil quinientos cincuenta [y] un R.<sup>s</sup>, como aparece en la misma cuenta, cuya cantidad existe en mi poder.

Juan Adan [firma y rùbrica]

# Dibujos de Duque Cornejo en el *Álbum Jaffe* (I): la colección del Metropolitan Museum of Art<sup>1</sup>

Drawings by Duque Cornejo in *Jaffe's Album* (I): The collection at the  
Metropolitan Museum of Art

---

Manuel García Luque<sup>2</sup>  
Universidad de Granada

**Resumen:** El escultor Pedro Duque Cornejo (1678-1757) fue uno de los creadores más prolíficos y versátiles del barroco sevillano, pero su faceta como dibujante ha permanecido prácticamente olvidada ante el escaso número de dibujos que hasta el momento se había logrado identificar. El hallazgo de un abundante lote en el denominado "álbum Jaffe" permite ahora paliar esta laguna y reconsiderar el papel que el dibujo desempeñó en el proceso creativo del artista. En este trabajo se ofrece una primera aproximación sobre este conjunto, catalogando como suyas treinta y nueve hojas conservadas en el Metropolitan Museum of Art.

**Palabras clave:** Dibujo, escultura barroca, Duque Cornejo, álbum Jaffe, Sevilla, siglo XVIII.

**Abstract:** The sculptor Pedro Duque Cornejo (1678-1757) was one of the most prolific and versatile artists of the Sevillian baroque, although, so far, his role as a draftsman has been rarely considered because of the few drawings identified by his hand. The discovery of a large group in the so called "Jaffe album" contributes to filling this gap and reconsidering the role of drawing in the creative process of the artist. In this paper, it is the first time that thirty-nine drawings from this album preserved at the Metropolitan Museum of Art are catalogued and studied as a whole.

**Key words:** Drawing, Baroque sculpture, Duque Cornejo, Jaffe album, Seville, 18<sup>th</sup> century.

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha podido ser realizado gracias a una estancia de investigación en el Departamento de Dibujos y Grabados del Metropolitan Museum of Art en 2015, financiada por el Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Granada. Mi agradecimiento al conservador Mark McDonald por las facilidades dadas para el estudio de estos dibujos, cuya catalogación forma parte de la tesis doctoral *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*, defendida en la Universidad de Granada el 13 de abril de 2018.

<sup>2</sup> <http://orcid.org/0000-0001-9795-5679>

E

n repetidas ocasiones se ha llamado la atención sobre el pequeño lugar que ocupan los escultores en la historia del dibujo español de la Edad Moderna, pues, en efecto, son muy raros los testimonios de su actividad gráfica que han llegado hasta nuestros días o ha sido posible identificar<sup>3</sup>. Así, sorprende que para un foco tan relevante como el andaluz apenas sean conocidos una decena de dibujos de Juan de Mesa<sup>4</sup>, Pedro de Mena<sup>5</sup>, José de Mora<sup>6</sup> y Pedro<sup>7</sup> y Luisa Roldán<sup>8</sup>, excluyendo claro está el caso excepcional de Alonso Cano, cuya prolífica actividad como dibujante debe más a su condición de pintor y arquitecto que a sus trabajos como escultor<sup>9</sup>.

Sin embargo –y frente a lo que cabría pensar–, este déficit no resulta exclusivo del panorama hispánico, como ha puesto de manifiesto la exposición de Boston sobre el diseño escultórico del Renacimiento italiano<sup>10</sup>, o la llamada de atención que sobre este asunto ya realizó Letizia Gaeta, cuestionándose sobre el paradero de los dibujos de los escultores napolitanos del Barroco<sup>11</sup>. En realidad se trata de una problemática compartida por la escultura occidental, que está íntimamente ligada con la especificidad de su proceso creativo, y con los usos y el valor que sus artífices dieron al dibujo.

Ya Vasari señalaba que los escultores dibujaban con menor frecuencia que los pintores por una sencilla falta de práctica «nelle linee e ne dintorni, onde non possono disegnare in carta»<sup>12</sup>. A su juicio, estas dificultades para expresarse sobre el papel les habría llevado a refugiarse en el modelado de materiales dúctiles como el barro y la cera, que contaban con la ventaja de representar la figura en sus tres dimensiones y, por tanto, permitían estudiar de una sola vez todos los puntos de vista de la futura obra<sup>13</sup>.

<sup>3</sup> Para un primer acercamiento al dibujo español sigue siendo fundamental la obra de Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, (Madrid: Cátedra, 1986). Sobre esta laguna del dibujo escultórico se ha interrogado recientemente Alfonso Pleguezuelo, «Ut pictura sculptura. Murillo y la Roldana», en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), p. 28.

<sup>4</sup> Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (con la colaboración de Roberto Alonso Moral), *Álbum Alcubierre: Dibujos: De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), pp. 70-71.

<sup>5</sup> Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena, escultor: 1628-1688*, (Madrid: Arco/Libros, 2007), pp. 154-160.

<sup>6</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, «Miscelánea de dibujos granadinos», en *Symposium internacional Alonso Cano y su época: actas*, (Granada: Universidad de Granada, 2002), p. 400.

<sup>7</sup> Roberto Alonso Moral, «Pedro Roldán (atribuido): San Juanito besando el pie del Niño Jesús», en *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto con la colaboración de Roberto Alonso Moral, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016), p. 377.

<sup>8</sup> Se trata de un folio con diversos estudios faciales hechos a lápiz, que fue hallado en el interior del *Ecce Homo* de la catedral de Cádiz por José Miguel Sánchez Peña, «El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de la Roldana», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17, (1985-1986), p. 330.

<sup>9</sup> Zahira Véliz, *Alonso Cano 1601-1667. dibujos: catálogo razonado*, (Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011).

<sup>10</sup> *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014).

<sup>11</sup> Letizia Gaeta, «Dove sono i disegni degli scultori napoletani?», en *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, ed. Carmela Vargas, Alessandro Migliaccio, Stefano Causa, (Napoli: Arte Tipografica Editrice, 2011), pp. 371-376.

<sup>12</sup> Citamos por la segunda edición *giuntina*: Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, (Firenze: Appresso i Giunti, 1568), t. I, p. 43.

<sup>13</sup> A este respecto resulta muy revelador que en su primera edición de *Le Vite*, iniciara su descripción del proceso escultórico con la «construcción de modelos de cera y de barro» y no con la realización de dibujos. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde*

Desde luego ésta puede ser una de las razones que explicaría la rareza del dibujo escultórico, pero no la única, puesto que el modelado en bulto redondo nunca llegó a desempeñar una función análoga a la del dibujo, que era un medio más ligero y, por tanto, más eficaz para la toma de apuntes fuera del taller, el envío de bocetos de presentación a los clientes o su utilización como resguardo de garantía contractual<sup>14</sup>. El principal problema para identificar este tipo de dibujos realizados por escultores reside en que son muy pocos los que están firmados o cuentan con inscripciones antiguas. Además, se da la paradoja de que muchos de estos dibujos considerados “seguros” resultan escasamente relacionables con esculturas concretas – como ha advertido Cole–, y cuando se pueden vincular a alguna no siempre resulta fácil distinguir el estudio previo del *ricordo* realizado a posteriori por el maestro, alguno de sus aprendices o cualquier otro artista ajeno al taller<sup>15</sup>.

Ante esta problemática, no es de extrañar que los diseños de algunos escultores todavía anden confundidos entre el corpus gráfico de pintores o sumidos en el triste anonimato. Es lo que hasta ahora había ocurrido con la mayor parte de la producción gráfica de uno de los escultores fundamentales del siglo XVIII en España, el sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)<sup>16</sup>. Su caso, no obstante, resulta excepcional por cuanto fue un artista polifacético que también trabajó la arquitectura de retablos, la pintura y el grabado, y la praxis de estas disciplinas exigía un indispensable manejo en el dibujo. Así, no es aventurado suponer que Cornejo desarrollara una actividad gráfica muy superior a la de cualquier escultor medio de la época.

Su afición por el dibujo debió serle inculcada desde niño por su abuelo y maestro, el escultor Pedro Roldán (1624-1699), quien fue asimismo pintor y asistió con regularidad a las sesiones de la Academia que Murillo y Herrera el Mozo habían fundado en la Lonja de Sevilla, donde los artistas se reunían en sesiones nocturnas para dibujar a partir de modelo vivo<sup>17</sup>. Del testamento de Duque Cornejo se deduce que dibujó mucho y que puso gran celo en la conservación de este material de trabajo, pues por una de sus

---

*Cimabue a nuestros días*, [ed. castellana de la primera edición torrentiana, 1550], (Madrid: Cátedra, 2002), pp. 62-69.

<sup>14</sup> A esta última finalidad responden los dibujos de las esculturas orantes de los Reyes Católicos que realizó Pedro de Mena para la catedral de Granada. Mark McDonald, “So as to avoid confusion’: a contract drawing for a sculpture by Pedro de Mena y Medrano”, *The Sculpture Journal*, 4, (2000), pp. 55-64. La misma función de boceto de presentación debió desempeñar un dibujo del escultor Alejandro Carnicero conservado en la Biblioteca Nacional de España, que representa el paso de los Azotes de Salamanca y aparece firmado por el artista y el comitente. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Aportaciones a la obra del escultor Alejandro Carnicero”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 53, (1987), pp. 194-203; Virginia Albarrán Martín, *El escultor Alejandro Carnicero: entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, (Valladolid: Diputación Provincial, 2012), pp. 473-447.

<sup>15</sup> Michael W. Cole, “Why did sculptors draw?”, en *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors’ Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014), p. 17.

<sup>16</sup> Sobre el artista véanse las monografías de René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, (Madrid: Instituto de España, 1978) y José Hernández Díaz, *Pedro Duque Cornejo*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1983). También se encuentra en vías de publicación nuestra tesis doctoral inédita, (véase nota 1).

<sup>17</sup> Para Roldán remitimos a la más reciente monografía de José Roda Peña, *Pedro Roldán, escultor, 1624-1699*, (Madrid: Arco/Libros, 2012).

cláusulas legaba a su hijo José «todos los modelos, dibujos y trazas que tenía executadas», y lo apremiaba a recoger otros tres diseños para retablos que en aquel momento se encontraban en poder de diferentes particulares<sup>18</sup>. A finales del XVIII estos dibujos debían de circular en abundancia y ser estimados por los coleccionistas hispalenses. Así, Ceán Bermúdez afirmaba haber visto «gran número de sus dibujos en Sevilla, que hacia para los plateros y otros artistas, sobre papel blanco y con tinta de china tocados con la pluma», señalando además que el escultor «tuvo mucha facilidad en la invención»<sup>19</sup>.

A pesar de estos tempranos testimonios, el rastro de los dibujos de Duque Cornejo fue perdiéndose a lo largo del siglo XIX con la dispersión de muchas colecciones y la salida masiva de dibujos españoles al extranjero. En algunos casos su destino sería sencillamente la destrucción, pues de otro modo no se entendería que hasta el presente no haya sido posible localizar ni una sola de sus preciadas trazas para retablos, que por su carácter concluido y su considerable formato habrían resultado bastante vistosas para los coleccionistas y aficionados.

En estas circunstancias, no es de extrañar que la faceta de Duque Cornejo como dibujante haya permanecido prácticamente inexplorada. De hecho, hasta hace bien poco su corpus gráfico estaba integrado por una sola hoja conservada en la Kunsthalle de Hamburgo: un *San Bruno penitente* realizado a lápiz negro, que cuenta con una antigua atribución al artista<sup>20</sup>, y que diversos autores han relacionado con la escultura de este santo que talló hacia 1725-1727 para la cartuja de El Paular<sup>21</sup>. Aunque no es este el lugar para analizar con detenimiento este dibujo, sí podemos avanzar que en realidad se trata de un estudio preparatorio para otra escultura en madera, realizada en 1746 para el monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla, con el propósito de que sirviera de modelo al platero Tomás Sánchez Reciente para realizar una réplica en plata<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> José Valverde Madrid, "El testamento del escultor de Duque Cornejo", *Diario Informaciones*, 31 de diciembre de 1966, pp. 1-7.

<sup>19</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800), t. II, p. 24.

<sup>20</sup> Así lo catalogó el pintor mexicano José Atanasio Echeverría a comienzos del siglo XIX. Véase Jens Hoffmann-Samland en *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, Cat. exp., ed. Jens Hoffmann-Samland, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), p. 196, nº cat. 32. El primero en darlo a conocer fue August L. Mayer, "Die spanischen Handzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 19, (1918), pp. 109-118. Posteriormente publicado en español como "La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 3, XXVIII, (1920), p. 134.

<sup>21</sup> Pérez Sánchez, *Historia del dibujo español*, p. 102. Pérez Sánchez en *Tres siglos de dibujo sevillano*, Cat. exp., dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 1995), pp. 288-289, nº cat. 128. Y Hoffmann-Samland, *Dibujos españoles en la Kunsthalle*, p. 196, nº cat. 32.

<sup>22</sup> Una vez concluida la hechura de plata el modelo fue regalado al monasterio filial de Cazalla de la Sierra, según relata Baltasar Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1954), t. II, pp. 181, 293, 621 y 692. Tras la desamortización pasó a la iglesia parroquial de la villa, donde fue destruido durante la Guerra Civil. No obstante, se conoce por fotografías antiguas conservadas en la fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Fue atribuido a Cornejo en *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, Cat. exp., ed. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014), p. 202.

Este dibujo de Hamburgo constituye, por tanto, uno de los escasos referentes seguros para aproximarnos a la personalidad gráfica del artista. De hecho, su estilo e iconografía lo emparentan con una abundante serie de dibujos, muy poco conocida, que ilustra el *Protocolo del Monasterio de Santa María de las Cuevas*<sup>23</sup>. Este manuscrito en formato folio se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid, y recoge la historia de la Cartuja sevillana desde su fundación hasta 1744, año en que concluyó su redacción el padre José Martín Rincón, archivero del monasterio. El historiador Baltasar Cuartero no dudó en señalar que sus más de sesenta ilustraciones fueron realizadas por Duque Cornejo, seguramente en el decenio de 1740, durante alguno de sus frecuentes retiros en el monasterio<sup>24</sup>. Con posterioridad, otros investigadores han dado por válido este supuesto aunque su existencia ha sido prácticamente ignorada por los especialistas en dibujo<sup>25</sup>. En su mayor parte corresponden a retratos de los distintos priores que gobernaron el monasterio, aunque también hay lugar para algunas pocas escenas de carácter alegórico o narrativo. Todos están realizados a pluma y aguada grisácea sobre preparaciones a lápiz, y acusan una blandura de modelado, rayana en la caricatura, que curiosamente también se advierte en algunas esculturas producidas por Cornejo en estos años, aunque con independencia de su calidad nos dan idea del estilo y la grafía del artista en su última etapa.

Más numeroso aún resulta otro importante conjunto de dibujos, prácticamente inédito, que formó parte del denominado "álbum Jaffe", así llamado en honor de su último propietario, el abogado neoyorquino William B. Jaffe. Este álbum estuvo originalmente integrado por cerca de cuatrocientos setenta dibujos que fueron cuidadosamente recopilados en un tomo de ciento cuarenta y dos folios. Su origen probablemente haya que situarlo en la Sevilla ilustrada que conoció Ceán, en la que se desarrolló un cierto gusto por el coleccionismo de dibujos antiguos, como acreditan las colecciones reunidas por el conde del Águila o Francisco de Bruna. Sin embargo, no hay certeza de la existencia del álbum hasta que aparece en propiedad de Catalina Maria Brackenbury, hija del cónsul británico en Cádiz, quien debió adquirirlo en torno a 1840 durante su estancia en España<sup>26</sup>. Posteriores noticias lo sitúan en subastas de Londres (1924) y Nueva York (1952), terminando en manos de William B. Jaffe en torno a 1954. En los

---

<sup>23</sup> Signatura 9-2098. El título completo es: *Protocolo de el Monasterio de Nra. S.ª Santa Maria de las Cuevas. Tomo Primero. Anales en los Tres Primeros Siglos de su Fundacion. Contiene sus Principios, y Progresos, y la Sucesion de sus Prelados desde el Año de 1400. en que la Fundo y Dotó Amplissimamente el Yllust<sup>mo</sup>. y Rev<sup>mo</sup>. Señor, D.º Gonzalo de Mena, Dignísimo Arzobispo de esta Ciudad, de Sev<sup>a</sup>, Uan Insertos los de la Santa Cartuxa de la Purísima Concepcion de Cazalla Fundada y Dotada por esta de las Cuevas. Dedicado A el Niño Dios en los brazos de su Purísima Madre. Por mano De la Dulcísima Virgen Santa Gertrudis la Magna, Protectora de este Archivo, y Archivo de mis afectos, Año de 1744.*

<sup>24</sup> Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja*, t. II, p. 171.

<sup>25</sup> Jorge Bernal Ballesteros, "El sagrario de la cartuja de las Cuevas", *Laboratorio de Arte*, 1, (1988), p. 149; Alfredo J. Morales Martínez y Juan Miguel Serrera, "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla", en *Historia de la Cartuja de Sevilla: (de ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal)*, dir. Fernando Olmedo y Javier Rubiales, (Sevilla: Turner, 1992), p. 193.

<sup>26</sup> Su exlibris aparece en las tapas originales del álbum, que se conservan en el Departamento de Dibujos y Grabados del Metropolitan, en los archivos correspondientes a las unidades de instalación 56.235.1-84 (en adelante *Jaffe files*).



Fig. 1. P. Duque Cornejo, dibujos preparatorios y escultura de *San Estanislao de Kostka*, ca. 1731-1733. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)/ Sevilla, iglesia de San Luis de los Franceses [Fotografía: García Luque ©]

siguientes años, este coleccionista desgajó el álbum en varios lotes de dibujos que fue donando a diversas instituciones y museos estadounidenses como la Peddie School en Highstown (Nueva Jersey), el Metropolitan Museum of Art o el Dartmouth College (Hanover, New Hampshire)<sup>27</sup>.

Brown fue el primero en reparar en este álbum y en señalar su origen sevillano, planteando la hipótesis de que muchos de sus diseños, por su discreto carácter, correspondieran al ejercicio de los aprendices de la mencionada academia fundada por Murillo y Herrera el Mozo en 1660<sup>28</sup>. La impresión de que se trataba de un conjunto de carácter «principalmente escolar» fue compartida por Pérez Sánchez, quien no obstante descartó que estos dibujos pudieran corresponderse al fondo gráfico de la academia y recondujo la cuestión hacia la actividad de los talleres sevillanos del siglo XVII<sup>29</sup>. Esta opinión fue luego secundada por Cherry<sup>30</sup>, aunque García Baeza ha vuelto últimamente sobre la hipótesis inicial, poniendo en relación algunos de estos dibujos con la efímera academia hispalense<sup>31</sup>.

En realidad, ni lo uno ni lo otro parece probable, pues muchos de los dibujos en cuestión pueden identificarse ahora como obra de Duque Cornejo y, datarían, por tanto, de la primera mitad del siglo XVIII. La clave interpre-

<sup>27</sup> Jonathan Brown, "Notes on Princeton Drawings 9: Bartolomé Esteban Murillo", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 32-2, (1973), p. 30.

<sup>28</sup> Brown, "Notes on Princeton Drawings", p. 30. Y Jonathan Brown, *Murillo and his drawings*, (Princeton: Publications of the Art Museum, Princeton University, 1976), pp. 46-48.

<sup>29</sup> Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España*, pp. 299-300.

<sup>30</sup> Peter Cherry, "La formación de los pintores en los talleres sevillanos", en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad de Valladolid-Fundación Duques de Soria, 1999), p. 49. Y también Peter Cherry, "Murillo's Drawing Academy", en *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*, Cat. exp., ed. Suzanne Stratton Pruitt, (New York: Harry N. Abrams-Kimbell Art Museum, 2002), p. 192, nota 51.

<sup>31</sup> Antonio García Baeza, *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014), pp. 192-193.



Fig. 2. P. Duque Cornejo, dibujo preparatorio y escultura de *San Francisco de Borja*, ca. 1731-1733. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0) / Sevilla, iglesia de San Luis de los Franceses [Fotografía: García Luque ©]

tativa la ha dado la identificación de los dibujos preparatorios para dos esculturas de la iglesia de San Luis de Sevilla, que hemos dado a conocer en un trabajo reciente<sup>32</sup>. Se trata de tres pequeños esbozos realizados con gruesa pluma de caña y tinta parda, que representan en una vista de tres cuartos las esculturas de *San Estanislao de Kostka* y *San Francisco de Borja* que presiden los retablos de los ábsides laterales en el antiguo templo del noviciado jesuítico (Figs. 1-2, cat. 19-21)<sup>33</sup>. Desde el punto de vista iconográfico, los santos aparecen representados con sus clásicos atributos: el Niño que milagrosamente se apareció en brazos del novicio polaco y la calavera coronada en alusión a la drástica conversión del duque de Gandía tras contemplar el cadáver descompuesto de la emperatriz Isabel de Portugal. Su mayor interés estriba en los aspectos compositivos, pues de forma completamente original Duque concibió a los santos genuflexos y apeados sobre nubes, a modo de apariciones barrocas. Esta impresión sobrenatural se ve reforzada por las tríadas de ángeles niños que –tal como se ve en los bocetos– portaban originalmente atributos como la vara de azucenas, la mitra o el capelo cardenalicio, en respectiva alusión a la castidad y el rechazo de las vanidades del mundo, gráficamente representado en la esfera que pisa el santo Borja. Precisamente el hecho de que en los dos dibujos de San Estanislao los ángeles aparezcan sosteniendo diferentes atributos demuestra que nos encontramos ante tanteos iniciales y no ante dibujos realizados con posterioridad a las esculturas. Su ejecución hay que situarla, por tanto, en torno a 1731, cuando tuvo lugar la

<sup>32</sup> Manuel García Luque, "La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII" en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), p. 83. En mayo de 2018 (cinco meses después de que diéramos la primicia) estos tres dibujos han vuelto a ser publicados, como pretendidamente inéditos, por Gonzalo Martínez del Valle, "Cuatro dibujos atribuibles a Duque Cornejo", *Archivo Hispalense*, 303-305, 100, (2017), pp. 439-443.

<sup>33</sup> Las llamadas entre paréntesis remiten al catálogo final que acompaña este trabajo, donde se especifican técnicas, medidas y nº de inventario.

inauguración del templo, y no más tarde de su consagración definitiva, en 1733<sup>34</sup>.

La importancia de estos tres dibujos resulta capital para conocer los modos gráficos de Cornejo en estos años de plenitud creativa, y nos descubren a un dibujante con una notable capacidad de abstracción para sugerir las cabezas y las extremidades de los ángeles con enérgicos trazos circulares. En cierto modo, no es de extrañar que hayan pasado por obra del XVII, pues la técnica resulta enteramente deudora de la tradición andaluza del seiscientos, sobre todo en lo que respecta al manejo de la pluma de caña, con la que se perfilan y modelan volúmenes mediante las clásicas tramas de líneas zigzagueantes, entrecruzadas y paralelas, a la manera en que plumeaban Herrera el Viejo, Murillo o Antonio del Castillo.

En cualquier caso, estos tres esbozos solo constituyen la punta del iceberg de un conjunto de dibujos atribuibles al artista mucho mayor, que llega al centenar y equivale aproximadamente a la quinta parte del total de dibujos que originalmente integraron el álbum. La cifra resulta desde luego abrumadora y para el caso español quizás solo sea equiparable a los *taccuini* que compilaron algunos escultores de la Real Academia de San Fernando como pensionados en Roma; es el caso de Felipe de Castro y Antonio Primo, quienes curiosamente habían conocido y trabajado junto a Duque Cornejo en su juventud<sup>35</sup>.

Ante el volumen de dibujos identificados, en esta ocasión nos centraremos en el análisis y la catalogación de treinta y nueve hojas conservadas en el Metropolitan Museum of Art, no sin antes realizar una serie de consideraciones previas. Para empezar, cabría preguntarse cómo pudo llegar un lote de dibujos tan numeroso a un álbum de eminente carácter misceláneo como el Jaffe. Mientras no sepamos la identidad de su compilador nada se puede afirmar con rotundidad, pero como hipótesis de trabajo podría pensarse que el lote le fue vendido directamente por José Cornejo, quien como ya hemos visto heredó las trazas y modelos de su padre. Este hijo permaneció en Córdoba hasta la muerte de su madre, en 1776, pero inmediatamente después regresó a su Sevilla natal, donde vivió hasta 1800. Así pues, no resulta descabellado pensar que en este tiempo los apuros económicos le hubieran obligado a desprenderse del valioso legado gráfico del padre, sobre todo teniendo en cuenta su escaso talento para los negocios<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Los retablos que los cobijan se construirían en los años inmediatamente sucesivos. Juan Luis Ravé Prieto, *San Luis de los Franceses*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2010), pp. 30-31.

<sup>35</sup> Los dibujos de Castro fueron estudiados por Claude Bédard, *El escultor Felipe de Castro*, (Madrid: CSIC, 1971), pp. 77-89; El *taccuino* de Primo ha sido estudiado por Raquel Gallego García, "El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el 'taccuino' de Antonio Primo", en *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, ed. Eva March y Carme Narváez, (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013), pp. 349-374; Y Raquel Gallego García, "Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", *De arte: revista de historia del arte*, 15, (2016), pp. 208-223.

<sup>36</sup> Sobre sus negocios fallidos, véase Ryan A. Howard, *Pedro Duque Cornejo, 1678-1757*, tesis doctoral inédita, Universidad de Michigan, 1975, (reproducida por University Microfilms International, 1991), pp. 212-213.

Como quiera que fuese, conviene aclarar que la calidad de los dibujos que acabaron encuadrados el álbum Jaffe es bastante irregular, pues prácticamente no hay estudios concluidos o bocetos de presentación, sino rasguños y apuntes a pluma, a veces realizados sin otra función que la de canalizar el impulso creativo sobre el papel. Muchos corresponden a estudios de personajes aislados, lo que encaja bien con la obra gráfica de un escultor, siempre atento a la valoración individual de la figura humana. Por su pequeña escala y su carácter seriado, debieron ser concebidos como simples borrones sobre una misma hoja de papel, luego recortada en pequeños fragmentos por el anónimo coleccionista que confeccionó el álbum. Esta impresión se ve reforzada por la coincidencia del soporte, que en casi todos los casos corresponde a un mismo tipo de papel verjurado, sin ningún tipo de teñido, que ha adquirido una tonalidad ahuesada con el paso del tiempo. Además, se ha podido constatar que algunas hojas también están dibujadas en su reverso, aunque al haber sido pegadas a las páginas del álbum estos motivos solo son apreciables con retroiluminación.



Fig. 3. P. Duque Cornejo, *Estudios de Apóstoles*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)



Fig. 4. P. Duque Cornejo, *Dos evangelistas escribiendo*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

Pese a que solo unos pocos dibujos se pueden relacionar con obras definitivas, la coherencia estilística del conjunto resulta innegable. De hecho, el conservador Claus Virch ya advirtió la existencia de una mano predominante cuando se enfrentó por primera vez a la catalogación del lote donado al Metropolitán, según le confesaba por carta a María Elena Gómez-Moreno: «If one could only attribute a few to a certain master one could in many cases add a whole group of drawings to this attribution»<sup>37</sup>.

Aunque Virch nunca llegó a descubrir la identidad de este anónimo artista, tuvo la precaución de agrupar muchos de estos dibujos en los mismos paspartús o en otros correlativos para facilitar su cotejo. Así, junto a los dibujos preparatorios de las esculturas de la iglesia de San Luis situó algunos otros estudios a pluma de santos varones, revestidos con ampulosos paños y representados aisladamente en vista frontal o de perfil. Es probable que correspondan a figuras de apóstoles y evangelistas, aunque la carencia de atributos claros impide afinar su identificación<sup>38</sup>. A priori, podría pensarse que corresponden a diferentes tanteos para el monumental Apostolado de la parroquia de la Virgen de las Angustias de Granada, que Duque Cornejo esculpió junto a su cuñado Diego Ruiz Palacios entre 1713 y 1717<sup>39</sup>. Sin embargo, la única hoja que con seguridad podría situarse en esta etapa es la correspondiente al santo con brazos extendidos y mirada extática, cuyo manto agitado al viento permite crear una efectista composición aspada (Fig. 3.1, cat. 26). Parece indudable que se trata del

<sup>37</sup> *Jaffe Files*, Carta del conservador Claus Virch a M<sup>a</sup> Elena Gómez-Moreno, sin fechar, (post 1956).

<sup>38</sup> Uno de ellos ha sido identificado con San Juan Evangelista por sus facciones juveniles, (Martínez del Valle, "Cuatro dibujos atribuibles...", p. 434), pero desde el punto de vista iconográfico resultaría extraño que hubiera sido representado contemplando una cruz y no el cáliz con la serpiente.

<sup>39</sup> Manuel García Luque, "Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro de Duque Cornejo", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, (2010), pp. 169-188.



Fig. 5. P. Duque Cornejo, *Estudios de San Sebastián*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

dibujo preparatorio para una escultura, como atestigua la peana de perfil cóncavo que lo sustenta, y tal vez fuera una de las propuestas seleccionadas por el artista o el comitente, merced a la inscripción a lápiz «este» que lo acompaña. Así, podría pensarse en un tanteo inicial para las esculturas de *San Felipe* o *San Mateo* (cuyo manto también concluye en una característica forma picuda propia de su etapa juvenil), que en todo caso sería reelaborado para colocarle los atributos al santo. El dibujo no es solo uno de los más bellos de todo el álbum, sino también un preciado testimonio del proceso creativo de Duque Cornejo, puesto que bajo el plumeado aún se advierte la preparación a lápiz con la que pergeñó la figura, que fue deliberadamente borrada en otros muchos dibujos a pluma.

Los otros siete santos forman una serie más coherente, al estar realizados únicamente con pluma de caña de grosor variable, con insistencia en un peculiar plumeado romboidal (Fig. 3.2, cat. 27-33). En algún caso aparecen apoyando el pie sobre rocas para forzar el contraposto, aunque lo más llamativo es que todos cuentan con referencias espaciales en forma de sombras proyectadas sobre el suelo o incluso montañas insinuadas en un fondo de paisaje. Por este motivo, es posible que correspondan a algunos de los tanteos realizados por el artista en 1714 para pintar los dos cuadros del museo de la catedral de Granada, en los que situó en primer término las figuras del apóstol *San Felipe* y el evangelista *San Marcos*, recortados sobre un paisaje de horizonte bajo<sup>40</sup>. Sin embargo, tampoco cabría descartar una cronología más avanzada para estos dibujos, pues técnicamente se encuen-

<sup>40</sup> Sobre estas pinturas véase Manuel García Luque, "Duque Cornejo, pintor", en *Barroco vivo, Barroco continuo: otras miradas sobre la creación ibero-americana*, ed. Fernando Quiles y María del Pilar López, (Sevilla-Bogotá: Universidad Pablo de Olavide-Universidad Nacional de Colombia, 2018), pp. 330-347.



Fig. 6. P. Duque Cornejo, *Estudios de Inmaculada*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

tran más cercanos a los referidos diseños de *San Estanislao* y *San Francisco de Borja*.

En relación con esta serie también ha de ser valorada una hoja, de formato apaisado, en la que figuran sentados dos evangelistas ocupados en la redacción de las sagradas escrituras (Fig. 4, cat. 17). El dibujo, esbozado a lápiz y completado a pluma y aguada de tinta, ha sido recientemente atribuido a Herrera el Mozo<sup>41</sup>, pero responde por entero a los tipos y a los modos gráficos de Cornejo, con su característico trazo sinuoso, las formas de "gota" que emulan las oquedades de los plegados o el reborde de la capa asomando sobre los hombros, rasgo que también se ve en muchas de sus esculturas.

Entre los estudios aislados para santos también llama la atención la existencia de dos estudios para un *San Sebastián*, pues hasta el momento se ignora si Cornejo llegó a realizar alguna escultura o pintura con esta iconografía. El cotejo de ambos dibujos resulta interesante para profundizar en su génesis creativa, puesto que el primero de ellos fue bosquejado a lápiz y abandonado durante el proceso de entintado, mientras que el segundo llegó a ser completamente perfilado y sombreado con un delicado entramado a pluma que puede ponerse en relación con su experiencia como calcógrafo (Fig. 5, cat. 24-25).

Un procedimiento análogo también puede apreciarse en una curiosa academia masculina, relacionada por Virch con este grupo (cat. 35). En ella puede verse a un joven sentado, que posa semidesnudo mientras hojea un libro. A pesar de su modesto carácter, el dibujo resulta de interés por cuan-

<sup>41</sup> Antonio García Baeza, *La polifacética figura de Francisco Herrera Inestrosa, el Mozo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 187-188.



Fig. 7. P. Duque Cornejo, *Inmaculada y Asunción*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

to atestigua que los obradores hispalenses de la primera mitad del XVIII mantuvieron viva la costumbre de estudiar el desnudo a partir de modelo vivo, sin necesidad de una enseñanza académica y reglada. En este sentido, vale la pena recordar las palabras de Ceán a propósito del otro gran protagonista de la escena artística sevillana del momento, el pintor Domingo Martínez (1688-1749), cuya casa «parecía una academia» por la concurrencia de modelos «que pagaba Martínez á sus expensas»<sup>42</sup>.

Otro grupo con entidad propia dentro del álbum es el de las Inmaculadas, uno de los temas marianos que con más frecuencia le fue demandado a Duque Cornejo por la clientela. En el lote del Metropolitan se conservan cinco dibujos de calidad desigual, pero que nos brindan un interesante repertorio de modelos y técnicas. Todos tienen en común el haber sido esbozados con el lápiz negro, aunque presentan distintos niveles de entintado a pluma. Hay tres que responden al difundido tipo de Inmaculada-Asunción de mirada cenital y es posible que fueran realizados en serie como tanteos para una misma obra (cat. 4-6). Sí así fuera, es evidente que el punto de partida fue Murillo, pues uno de los dibujos recrea de forma muy evidente la conocida *Inmaculada de Aranjuez* o su versión del Museo de Cleveland (Fig. 6.1)<sup>43</sup>, en tanto que los otros dos avanzan hacia esquemas compositivos más personales. Así, en la hoja que podría considerarse un eslabón intermedio, Cornejo todavía mantiene el gesto de arrobo y el recurso de las manos cruzadas sobre el pecho (típico de las Inmaculadas de Murillo), pero huye del canon estilizado para plantear una figura más maciza (Fig. 6.2). Estos ecos murillescos están completamente

<sup>42</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, t. III, p. 74. Sobre este particular véase Ana Aranda Bernal, "La 'academia de pintura' de Domingo Martínez", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Cat. exp., dir. Alfonso Pleguezuelo y Enrique Valdivieso, (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 87-103.

<sup>43</sup> García Luque, "La impronta de Murillo", pp. 84-85.

amortiguados en el último dibujo, acabado con sutiles toques de aguada grisácea, donde la Virgen aparece ya con las manos unidas en oración y el manto enroscado alternativamente entre los brazos (Fig. 6.3), siguiendo un planteamiento formal que se puede rastrear en esculturas de esta temática, como la bellísima *Inmaculada* de la iglesia sevillana del Santo Ángel (1736).

En otras ocasiones, el artista confió el estudio de las luces al lápiz negro, como se demuestra en otro boceto de la *Inmaculada* del Metropolitan (Fig. 7.1, cat. 2). Desde el punto de vista compositivo, este dibujo resulta análogo a una pluma de tinta parda, igualmente atribuible a Cornejo, que se conserva en el lote del Dartmouth College y publicó Brown<sup>44</sup>. El tipo bebe indudablemente del célebre modelo fusiforme de Cano y su escuela, completado con algún toque personal como el remate del manto que cuelga sinuosamente bajo las manos. Curiosamente, esta afinidad con el mundo granadino ha propiciado que en alguna ocasión las esculturas de Duque Cornejo hayan pasado por obras de Cano, como le ocurrió a la *Inmaculada* de la ermita de San Telmo de Las Palmas<sup>45</sup>.

El tipo de sombreado a lápiz y el gusto por retocar con la pluma se repiten en otros dibujos del álbum, como el que representa la subida triunfal de la Virgen a los cielos por una corte de ángeles mancebos (Fig. 7.2, cat. 14)<sup>46</sup>. Las concomitancias alcanzan incluso al tipo físico, resuelto con una disposición de cejas, ojos y nariz análoga al grabado de la mercedaria *Santa María del Socorro*, que el artista firmó hacia 1702<sup>47</sup>. Sin embargo, este grafismo también reaparece en algunas alegorías femeninas del citado *Protocolo* de la Cartuja de las Cuevas (ca. 1744), lo que demuestra las dificultades existentes para datar estos dibujos en base a criterios puramente estilísticos.

Entre las hojas del álbum también aparecen algunos estudios para ángeles. De este género, resultan claramente de su mano una pareja de mancebos, concebidos con enérgicos trazos de pluma de tinta parda (Fig. 8, cat. 38-39). Quizá podrían corresponder a unos primeros pensamientos para los colosales ángeles de madera tallada que coronan las cajas de los órganos de la catedral de Sevilla (1730-1731)<sup>48</sup>, aunque sus asientos nubosos y sus vestiduras ondeando al viento acusan una libertad compositiva que no está presente en las esculturas. Su confrontación per-

---

<sup>44</sup> Brown, *Murillo and his drawings*, pp. 46-47.

<sup>45</sup> Juan de Contreras (marqués de Lozoya), "La Inmaculada de Alonso Cano en la ermita de San Telmo de Las Palmas", *Revista de El Museo Canario*, 2, (1944), pp. 3-5. Al parecer, fue José Hernández Díaz quien restituyó su autoría a Cornejo, según recoge José Alberto López Henríquez, "Ermita de San Telmo", *Aguayro*, 130, (1981), pp. 19-20.

<sup>46</sup> Este dibujo había sido previamente atribuido a Herrera el Mozo por García Baeza, *La polifacética figura*, pp. 166-167.

<sup>47</sup> Rosa María Salazar Fernández, "Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo", *Laboratorio de Arte*, 9, (1996), pp. 359-364.

<sup>48</sup> Su cronología fue precisada por José Antonio García Hernández, "Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas de la Catedral de Sevilla", *Atrio*, 3, (1991), pp. 113-122.



Fig. 8. P. Duque Cornejo, *Ángel coronado de laurel* y *Ángel con palma*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

mite valorar los diferentes niveles de acabado que alcanzaba Cornejo con la pluma. Así, el trazo veloz y un tanto descuidado del ángel que sostiene una palma contrasta claramente con el más preciso y analítico del ángel coronado de laurel, sobre todo en su mitad superior, que seguramente fue dibujada con una pluma de menor grosor. En relación con estos ángeles también merece destacarse la dinámica *Alegoría femenina con medallón*, cuya corporeidad está hábilmente sugerida con discontinuos trazos de tinta parda, superpuestos al esbozo inicial a lápiz (Fig. 9.1, cat. 34).

Junto a los dibujos de figuras aisladas, en el lote también aparecen estudios para composiciones más complejas, con varias figuras insertas en fondos de paisaje o arquitectura. Tienen como denominador común su pequeño tamaño y el estar limitados por recuadros a modo de marco, lo que delata su neta concepción pictórica. La técnica resulta coincidente con el resto del grupo, encontrándose indistintamente dibujos a lápiz negro o tintas pardas de trazo enmarañado. En este sentido, la única excepción la encontramos en la bella hoja de la *Huida a Egipto*, que ha sido completada con el toque de la aguada grisácea (Fig. 9.2, cat. 12).

En cuanto a temas, algunos dibujos corresponden a historias de carácter hagiográfico, como las dos plumas de *San Juan Bautista con el cordero* y *San Juanito señalando al Niño Jesús* (Fig. 10.1, cat. 22-23), o el dibujo a lápiz tocado con ligeros toques de pluma que representa la *Muerte de la Magdalena* (cat. 18), resuelto con una potente diagonal que parece inspirarse en las terracotas que de este tema realizó su tía Luisa Roldán. Otro dibujo muestra la *Aparición del Niño a San Antonio*, en unos parámetros de emotividad propios del murillismo<sup>49</sup>, y con un manejo del lá-

<sup>49</sup> Estos ecos de Murillo, concretados en el tierno cruce de miradas, también afloran en dos esculturas de *San Antonio* que Duque Cornejo realizó para la capilla del colegio de San Telmo en Sevilla (1725) y la capilla del palacio episcopal de Córdoba (ca. 1750). García Luque, "La impronta de Murillo", p. 79.



Fig. 9. P. Duque Cornejo, *Alegoría femenina con medallón y Huida a Egipto*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

piz cercano al San Bruno de Hamburgo, sobre todo en lo que respecta al trazo incisivo y sinuoso para definir los pliegues de la manga (Fig. 10.2, cat. 15).

Más numerosas resultan las escenas alusivas a episodios de la vida de la Virgen como el de la Anunciación, tema del que se conservan hasta cuatro dibujos. Dos de ellos son simples esbozos a lápiz con algunos retoques de tinta, en los que el artista estudió diferentes alternativas para situar los personajes en el espacio (cat. 7-8). El hecho de que en ambos casos la Virgen se sitúe de espaldas al arcángel Gabriel, siguiendo el conocido modelo de Tiziano, sugiere que podrían tratarse de unos primeros esbozos para el relieve que Cornejo talló para el retablo de la capilla de la Asunción de la catedral de Sevilla hacia 1732, ya que el artista no volvió a utilizar dicho esquema compositivo en ninguna otra escultura ni pintura conocidas<sup>50</sup>.

Los otros dos dibujos de la Anunciación están concebidos con una atmósfera mucho más vibrante gracias al trazo insistente y zigzagueante de

<sup>50</sup> Sobre este retablo véase Manuel García Luque, "Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 44, (2013), pp. 59-84.



Fig. 10. P. Duque Cornejo, *San Juanito y San Antonio con el Niño*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art© (CC0 1.0)

la pluma de tinta parda (Fig. 11, cat. 9-10)<sup>51</sup>. En este caso también resulta evidente que ambos dibujos son el resultado de un mismo ejercicio práctico.

De hecho, resulta razonable pensar que el artista dibujara en primer lugar la composición de menor tamaño y que al repetirla aumentara la escala para desarrollar ciertos detalles, como las cabezas de querubes que aureolan la cabeza de la Virgen, hábilmente sugeridas con sencillos trazos circulares<sup>52</sup>. Compositivamente, ambos estudios se relacionan con un pequeño relieve encastrado en el retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral de Granada, que Duque Cornejo realizó entre 1716 y 1718<sup>53</sup>, a juzgar por ciertos detalles como el tipo de atril bulboso o el enrollamiento del manto picudo en los brazos de María. Sin embargo, si nos encontráramos

<sup>51</sup> Tal vez por esta razón han llegado a ser atribuidos a Francisco de Herrera el Mozo, (García Baeza, *La polifacética figura*, p. 82), pero la mano de Cornejo se adivina en el trazo, los tipos y la indumentaria.

<sup>52</sup> Este recurso también fue empleado por el escultor en el relieve de la *Inmaculada* de la sillería de coro de Córdoba.

<sup>53</sup> Sobre este retablo véase Taylor, *El entallador e imaginero*, pp. 35-39, y más recientemente Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "La catedral vestida: la arquitectura de los retablos", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Cabildo Metropolitano de la S. I. Catedral, 2005), t. I, pp. 507-514. Sobre las pinturas: Manuel García Luque, "Duque Cornejo, pintor", pp. 337-338.



Fig. 11. P. Duque Cornejo, *Estudios para una Anunciación*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0) (comparativa realizada respetando las proporciones originales)

mos ante dos estudios preparatorios para este relieve, es evidente que el artista debió de realizar sucesivos bocetos hasta alcanzar la composición definitiva, en la que los personajes aparecen ya situados a la inversa y la orla de querubes rodea la paloma del Espíritu Santo.

Hay otro elemento que refuerza la relación de este par de dibujos con el retablo granadino, y es la existencia en el mismo álbum de un tercer rasguño con el tema de la *Visitación* que podría considerarse preparatorio para uno de los pequeños lienzos –o más bien borroneos– que aparecen rodeando la peana de la Virgen de la Antigua, en una suerte de fingido camarín (Fig. 12, cat. 11). Tanto el dibujo como la pintura coinciden en diversos detalles del fondo arquitectónico, con la peculiar casita con tejazoz y la muralla almenada, y en ambos casos los personajes se han encajado en primer término a partir de un equilibrado eje de simetría, aunque al igual que en el ejemplo anterior éstos aparecen dispuestos a la inversa en la pintura.

Esta sencilla manera de componer las escenas resultó una constante en la trayectoria de Duque Cornejo, como prueba su comparación con los relieves de caoba que talló al final de sus días para la sillería de coro de la catedral de Córdoba (1748-1757). En realidad, el maestro no estaba haciendo otra cosa que poner en práctica el clásico método de trabajo basado en el tema y la variación, del que se valieron tantos otros artistas a lo largo de la historia del arte, y que sin duda alguna encontraría su razón de ser en la



Fig. 12. P. Duque Cornejo, dibujo preparatorio y pintura de la *Visitación*, ca. 1716-1718.  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)/ Granada, Catedral [Fotografía: García Luque ©]

existencia de una gaveta de dibujos que le permitiría guardar memoria de éstas y otras muchas composiciones.

## CATÁLOGO DE DIBUJOS DE DUQUE CORNEJO EN EL METROPOLITAN MUSEUM OF ART<sup>54</sup>

### VIDA DE CRISTO

1. **Cristo muerto**

Inv. nº 56.235.40

Lápiz negro sobre papel verjurado.

90 x 102 mm.

Bibliografía: inédito.

### VIDA DE LA VIRGEN

2. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.34

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

160 x 95 mm.

Bibliografía: inédito.

3. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.36

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

140 x 107 mm.

Bibliografía: inédito.

4. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.56

Lápiz negro, pluma de tinta parda y aguada grisácea sobre papel verjurado.

167 x 105 mm.

Bibliografía: inédito.

5. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.57

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

206 x 142 mm.

Bibliografía: inédito.

6. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.58

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

156 x 92 mm.

Bibliografía: García Luque 2017, pp. 84-85, (Cornejo).

---

<sup>54</sup> Todos los dibujos aquí reseñados han sido catalogados en nuestra tesis doctoral, que va omitida en el aparato crítico de cada dibujo para evitar reiteraciones innecesarias. Por idéntica razón, en la descripción técnica se ha evitado señalar que los dibujos están pegados a un segundo soporte, correspondiente a la hoja recortada del álbum. Las únicas hojas que no lo están son las nº 22, (*San Juanito*) y 26, (*Apóstol*).

7. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.37

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

103 x 152 mm.

Bibliografía: inédito.

8. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.38

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

105 x 112 mm.

Bibliografía: inédito.

9. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.12

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

117 x 89 mm.

Bibliografía: García Baeza 2016, p. 82, (Herrera el Mozo).

10. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.13

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

145 x 107 mm.

Bibliografía: Banner 2012, p. 40, (anónimo sevillano del siglo XVII); García Baeza 2016, p. 82, (Herrera el Mozo).

11. **Visitación**

Inv. nº 56.235.4

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

149 x 106 mm.

Bibliografía: inédito.

12. **Huida a Egipto**

Inv. nº 56.235.5

Lápiz negro, pluma de tinta parda y aguda grisácea sobre papel verjurado.

170 x 102 mm.

Bibliografía: inédito.

13. **Sagrada familia**

Inv. nº 56.235.48

Lápiz negro sobre papel.

36 x 32 mm.

Bibliografía: inédito

14. **Asunción**

Inv. nº 56.235.35

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
165 x 138 mm.  
Bibliografía: García Baeza 2016, pp. 166-167, (Herrera el Mozo).

## SANTOS

### 15. **Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua**

Inv. nº 56.235.45  
Lápiz negro sobre papel verjurado.  
165 x 110 mm.  
Bibliografía: inédito.

### 16. **Cabeza masculina (¿San José?)**

Inv. nº 56.235.30  
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
97 x 103 mm.  
Bibliografía: inédito.

### 17. **Dos evangelistas escribiendo**

Inv. nº 56.235.39  
Lápiz negro, pluma de tinta negra y aguada grisácea sobre papel verjurado.  
90 x 175 mm.  
Bibliografía: García Baeza 2016, pp. 187-188, (Herrera el Mozo).

### 18. **Muerte de la Magdalena**

Inv. nº 56.235.41  
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
100 x 125 mm.  
Bibliografía: inédito.

### 19. **San Estanislao de Kostka**

Inv. nº 56.235.63  
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
112 x 75 mm.  
Bibliografía: García Luque 2017, p. 83, (Cornejo); Martínez del Valle 2017 (2018), pp. 432-433, (Cornejo).

### 20. **San Estanislao de Kostka**

Inv. nº 56.235.64  
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
112 x 70 mm.  
Bibliografía: García Luque 2017, p. 83, (Cornejo); Martínez del Valle 2017 (2018), pp. 432-433, (Cornejo).

21. **San Francisco de Borja**  
Inv. nº 56.235.62  
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
119 x 71 mm.  
Bibliografía: García Luque 2017, p. 83, (Cornejo); Martínez del Valle 2017 (2018), pp. 432-433, (Cornejo).
22. **San Juanito (recto) y fragmento arquitectónico (verso)**  
Inv. nº 56.235.20  
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
121 x 79 mm  
Bibliografía: inédito.
23. **San Juan Bautista con el cordero**  
Inv. nº 56.235.21  
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
108 x 114 mm.  
Bibliografía: inédito.
24. **San Sebastián**  
Inv. nº 56.235.54  
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado (con filigrana parcial en ángulo inferior izquierdo).  
228 x 146 mm.  
Bibliografía: García Baeza 2014, pp. 192-193, (anónimo sevillano del tercer cuarto del XVII).
25. **San Sebastián**  
Inv. nº 56.235.55  
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
213 x 108 mm.  
Bibliografía: García Baeza 2014, p. 192-193, (anónimo sevillano del tercer cuarto del XVII).
26. **Santo (¿Apóstol?)**  
Inv. nº 56.235.60  
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
113 x 71 mm.  
Bibliografía: inédito.
27. **Santo (¿Apóstol?)**  
Inv. nº 56.235.2  
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.  
167 x 116 mm.  
Bibliografía: inédito.

28. **Santo (¿Apóstol?)**

Inv. nº 56.235.18

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado (con filigrana en ángulo superior izquierdo).

180 x 115 mm.

Bibliografía: inédito.

29. **Santo (¿Apóstol?)**

Inv. nº 56.235.67

Pluma de tinta parda oscura sobre papel verjurado.

168 x 114 mm.

Bibliografía: inédito.

30. **Santo (¿Apóstol?)**

Inv. nº 56.235.68.

Pluma de tinta parda oscura sobre papel verjurado.

151 x 87 mm.

Bibliografía: inédito.

31. **Santo (¿Evangelista?)**

Inv. nº 56.235.61

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

180 x 116 mm.

Bibliografía: inédito.

32. **Santo (¿Evangelista?)**

Inv. nº 56.235.69

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado (con trazos a lápiz en el reverso).

180 x 117 mm.

Bibliografía: inédito.

33. **Santo penitente**

Inv. nº 56.235.59

Pluma de tinta parda oscura sobre papel verjurado.

151 x 86 mm.

Bibliografía: Martínez del Valle 2018, p. 434, (Cornejo)

## ÁNGELES Y MISCELÁNEA

34. **Alegoría femenina con medallón**

Inv. nº 56.235.51

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

175 x 125 mm.

Bibliografía: inédito.

35. **Academia masculina (recto) y Asunción (verso)**

Inv. nº 56.235.53

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

203 x 131 mm.

Bibliografía: García Baeza 2014, pp. 192-193, (anónimo sevillano del tercer cuarto del XVII).

36. **Ángel en pie**

Inv. nº 56.235.1

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

149 x 92 mm.

Bibliografía: inédito.

37. **Ángel arrodillado**

Inv. nº 56.235.50

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

113 x 107 mm.

Bibliografía: inédito.

38. **Ángel sedente con palma**

Inv. nº 56.235.65

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

147 x 162 mm.

Bibliografía: inédito.

39. **Ángel sedente coronado de laurel**

Inv. nº 56.235.66

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

160 x 160 mm.

Bibliografía: inédito.

## Bibliografía

Albarrán Martín 2012: Virginia Albarrán Martín, *El escultor Alejandro Carnicero: entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, (Valladolid: Diputación Provincial, 2012).

Alonso Moral 2016: Roberto Alonso Moral, "Pedro Roldán (atribuido): San Juanito besando el pie del Niño Jesús", en *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto con la colaboración de Roberto Alonso Moral, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016), p. 377.

Aranda Bernal 2004: Ana Aranda Bernal, "La 'academia de pintura' de Domingo Martínez", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Cat. exp., dir. Alfonso Pleguezuelo y Enrique Valdivieso, (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 87-103.

Banner 2012: Lisa A. Banner, *Spanish Drawings in the Princeton University Art Museum*, (New Jersey: Princeton University Art Museum-Yale University Press, 2012).

Bédat 1971: Claude Bédat, *El escultor Felipe de Castro*, (Madrid: CSIC, 1971).

Bernales Ballesteros 1988: Jorge Bernales Ballesteros, "El sagrario de la cartuja de las Cuevas", *Laboratorio de Arte*, 1, (1988), pp. 145-164.

Boston 2014: *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014).

Brown 1973: Jonathan Brown, "Notes on Princeton Drawings 9: Bartolomé Esteban Murillo", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 32-2, (1973), pp. 28-33.

Brown 1976: Jonathan Brown, *Murillo and his drawings*, (Princeton: Publications of the Art Museum, Princeton University, 1976).

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800).

Cherry 1999: Peter Cherry, "La formación de los pintores en los talleres sevillanos", en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad de Valladolid-Fundación Duques de Soria, 1999), pp. 49-70.

Cherry 2002: Peter Cherry, "Murillo's Drawing Academy", en *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*, Cat. exp., ed. Suzanne Stratton Pruitt, (New York: Harry N. Abrams-Kimbell Art Museum, 2002), pp. 47-61.

Cole 2014: Michael W. Cole, "Why did sculptors draw?", en *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014), pp. 12-39.

Cuartero y Huerta 1954: Baltasar Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra*, tomo II, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1954).

Gaeta 2011: Letizia Gaeta, "Dove sono i disegni degli scultori napoletani?", en *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, ed. Carmela Vargas, Alessandro Migliaccio, Stefano Causa, (Napoli: Arte Tipografica Editrice, 2011), pp. 371-376.

Gallego García 2013: Raquel Gallego García, "El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el 'taccuino' de Antonio Primo", en *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, ed. Eva March y Carme Narvárez, (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013), pp. 349-374.

Gallego García 2016: Raquel Gallego García, "Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", *De arte: revista de historia del arte*, 15, (2016), pp. 208-223.

García Baeza 2014: Antonio García Baeza, *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014).

García Baeza 2016: Antonio García Baeza, *La polifacética figura de Francisco Herrera Inestrosa, el Mozo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2016.

García Hernández 1991: José Antonio García Hernández, "Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas de la Catedral de Sevilla", *Atrio*, 3, (1991), pp. 113-122.

García Luque 2010: Manuel García Luque, "Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro de Duque Cornejo", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, (2010), pp. 169-188.

García Luque 2013: Manuel García Luque, "Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 44, (2013), pp. 59-84.

García Luque 2017: Manuel García Luque, "La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII" en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), pp. 75-89.

García Luque 2017-2018: Manuel García Luque, *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*, tesis doctoral inédita, Universidad

de Granada, 2017-2018.

García Luque 2018: Manuel García Luque, "Duque Cornejo, pintor", en *Barroco vivo, Barroco continuo: otras miradas sobre la creación ibero-americana*, ed. Fernando Quiles y María del Pilar López, (Sevilla-Bogotá: Universidad Pablo de Olavide-Universidad Nacional de Colombia, 2018), pp. 330-347.

Gila Medina 2007: Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena, escultor: 1628-1688*, (Madrid: Arco/Libros, 2007).

Hernández Díaz 1983: José Hernández Díaz, *Pedro Duque Cornejo*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1983).

Howard 1975: Ryan Abney Howard, *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Michigan, 1975, (reproducida por University Microfilms International, 1991).

López Henríquez 1981: José Alberto López Henríquez, "Ermita de San Telmo", *Aguayro*, 130, (1981), pp. 17-22.

López-Guadalupe Muñoz 2005: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "La catedral vestida: la arquitectura de los retablos", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Cabildo Metropolitano de la S. I. Catedral, 2005), t. I, pp. 491-540.

Lozoya 1944: Juan de Contreras (marqués de Lozoya), "La Inmaculada de Alonso Cano en la ermita de San Telmo de Las Palmas", *Revista de El Museo Canario*, 2, (1944), pp. 3-5.

Madrid 2014: *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, Cat. exp., ed. Jens Hoffmann-Samland, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014).

Martínez del Valle 2017 (2018): Gonzalo Martínez del Valle, "Cuatro dibujos atribuibles a Duque Cornejo", *Archivo Hispalense*, 303-305, 100, (2017), pp. 439-443.

Mayer 1918: August L. Mayer, "Die spanischen Handzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 19, (1918), pp. 109-118.

Mayer 1920: August L. Mayer, "La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 3, XXVIII, (1920), pp. 129-134.

McDonald 2000: Mark McDonald, "'So as to avoid confusion': a contract drawing for a sculpture by Pedro de Mena y Medrano", *The Sculpture Journal*, 4, (2000), pp. 55-64.

Morales y Serrera 1992: Alfredo J. Morales Martínez y Juan Miguel Serrera, "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla», en *Historia de la Cartuja de Sevilla (de ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal)*, dir. Fernando Olmedo y Javier Rubiales, (Sevilla: Turner, 1992), pp. 179-193.

Navarrete Prieto y Pérez Sánchez 2009: Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (con la colaboración de Roberto Alonso Moral), *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009).

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

Pérez Sánchez 2002: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Miscelánea de dibujos granadinos", en *Symposium internacional Alonso Cano y su época: actas*, (Granada: Universidad de Granada, 2002), pp. 391-422.

Pleguezuelo 2017: Alfonso Pleguezuelo, "Ut pictura sculptura. Murillo y la Roldana», en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), pp. 27-42.

Ravé Prieto 2010: Juan Luis Ravé Prieto, *San Luis de los Franceses*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2010).

Roda Peña 2012: José Roda Peña, *Pedro Roldán, escultor, 1624-1699*, (Madrid: Arco/Libros, 2012).

Rodríguez G. de Ceballos 1987: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Aportaciones a la obra del escultor Alejandro Carnicero", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 53, (1987), pp. 194-203.

Salazar Fernández 1996: Rosa María Salazar Fernández, "Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo", *Laboratorio de Arte*, 9, (1996), pp. 359-364.

Sánchez Peña 1985-1986: José Miguel Sánchez Peña, "El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de la Roldana", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17, (1985-1986), pp. 329-338.

Sevilla 1995: *Tres siglos de dibujo sevillano*, Cat. exp., dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 1995).

Sevilla 2014: *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, Cat. exp., ed. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014).

Taylor 1978: René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, (Madrid: Instituto de España, 1978).

Valverde Madrid 1966: José Valverde Madrid, «El testamento del escultor de Duque Cornejo», *Diario Informaciones*, 31 de diciembre de 1966, pp. 1-7.

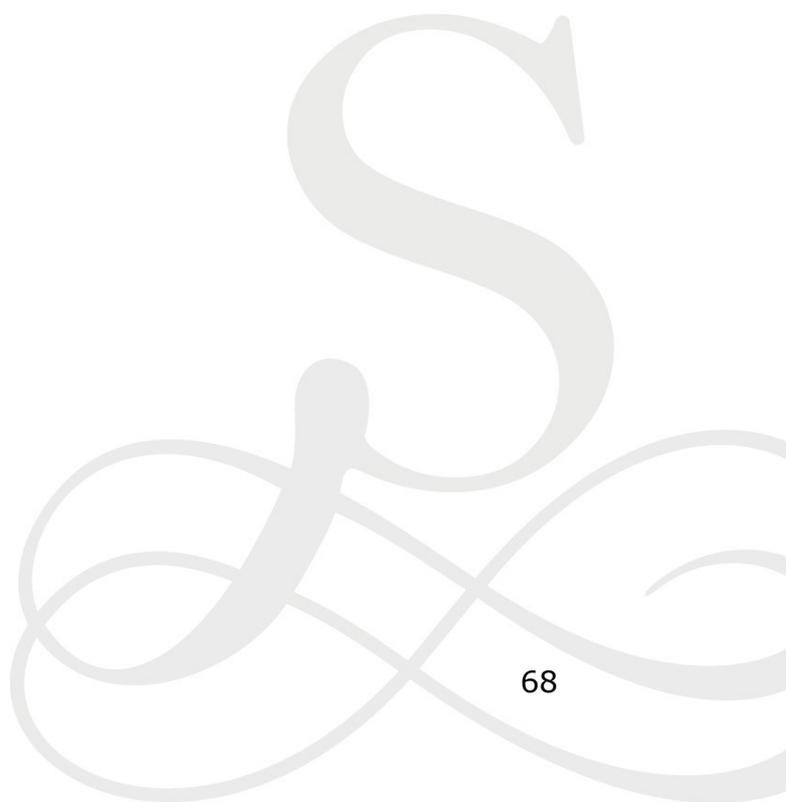
Vasari 1550, ed. 2002: Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, [ed. castellana de la primera edición torrentiana, 1550], (Madrid: Cátedra, 2002).

Vasari 1568: Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, (Firenze: Appresso i Giunti, 1568).

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

Recibido: 30/05/2018

Aceptado: 12/06/2018



## Un posible retrato de la reina María de Hungría pintado por Velázquez para la Corte de Praga

The Queen Mary of Hungary, possible portrait painting by Velázquez for  
the Prague Court

---

M<sup>a</sup> del Mar Doval Trueba

Doctora en Historia del Arte

**Resumen:** En la Galería Nacional de Praga (República Checa) se conserva un retrato de la Infanta María de España, hermana de Felipe IV y reina de Hungría y de Bohemia. Conocido sólo por reproducciones de baja calidad, el cuadro ha sido atribuido por ello al taller de Velázquez. Sin embargo, un estudio al natural del mismo, unido a los documentos que sobre esa reina han ido apareciendo, han permitido proponer la obra como salida del pincel de Diego Velázquez, pintor de Cámara de Felipe IV.

**Palabras clave:** María de Hungría, Velázquez, retrato, Praga, siglo XVII, Corte.

**Abstract:** A portrait of the Infanta María of Spain, Phillip IV's sister and queen of Hungary and Bohemia is conserved in the Czech Republic belonging to the National Gallery of Prague.

So far the picture has been known only for low-quality reproductions and attributed, therefore, to Velázquez's workshop.

Nevertheless, an analysis to the natural one joint to the documents discovered about this queen, has permitted to us consider it, probably, as a work out of the direct brush of Diego Velázquez, Phillip IV's court painter.

**Keywords:** Mary of Hungary, Velázquez, portrait, Prague, 17<sup>th</sup> century, Court.



El Museo del Prado conserva un retrato de la Infanta María de Hungría de manos de Diego Velázquez (L. 0,58 x 0,44, P1187)<sup>1</sup>. (Fig. 1) Esta cabeza pudo servir de modelo para una serie de lienzos los cuales se reparten por varios museos de distintos países. El estudio comparativo, atendiendo a criterios cualitativos, nos ha permitido ir diferenciando unos de otros, y nos ha llevado a primar el retrato de cuerpo entero perteneciente a la Galería Nacional (Narodni Gallery) de Praga, (Fig. 2) como salido de la mano del pintor de Cámara de Felipe IV.

El 25 de abril de 1629 la Infanta María, hija de Felipe III y de Margarita de Austria, y hermana de Felipe IV, contraía matrimonio por poderes, en Madrid, con su primo Fernando, rey de Hungría y de Bohemia, y futuro emperador al suceder en el trono a su padre Fernando II. La comitiva partió de Madrid el 26 de diciembre de 1629; la reina fue escoltada por sus tres hermanos hasta Zaragoza: Felipe IV (1605-1665), el Infante don Carlos (1607-1632) y el Infante don Fernando (1609-1641).

Tras la marcha de los hermanos, se puso al frente de la comitiva, por encargo del propio Felipe IV, don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, V Duque de Alba (1568-1639). Es el propio Duque quien narra las peripecias del viaje al Conde-Duque de Olivares en carta conservada en el Archivo de la Casa de Alba, ya publicada en trabajos anteriores<sup>2</sup>. La jornada no iba a estar exenta de problemas y es que, al llegar a Italia se encontraron con una epidemia de peste que les impidió realizar el trayecto deseado<sup>3</sup>. Por tierra no se podía llegar a Trento, lugar elegido por el propio Emperador para el encuentro; otra opción era la travesía del río Po hasta Ferrara, pero necesitaban embarcaciones suficientemente grandes para no tocar la ribera, por miedo al contagio de los lugareños. Tras permanecer un mes en Génova, optaron por el camino más complicado que era marchar a Nápoles, donde llegaron en agosto por vía marítima, la opción menos preferida de don Antonio, dado los vientos con los que se iban a encontrar durante la travesía, pero la más conocida al haber sido él, anteriormente, Virrey<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Charles B. Curtis, *Velázquez y Murillo*, (New York: J.W. bouton, 1883), p. 244; J. Allende-Salazar, (ed.), *Velázquez. Des Meisters Gemälde. Por Walter Gensel*, (Berlin y Leipzig: 1925), nº 45; A. L. Mayer, *Velázquez: A catalogue raisonné of the pictures and drawings*, (Londres: Faber & Faber, 1936), nº 507; E. Lafuente Ferrari, *Velázquez. Complete edition*, (Londres: Phaidon Press, 1943), nº 50; E. Lafuente, *Velázquez. Edición completa*, (Barcelona: Ediciones selectas, 1944), nº 43; Bernardino de Pantorba, *La vida y obra de Velázquez*, (Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1955), nº 40; J. López-Rey, *Velázquez: A catalogue raisonné of his oeuvre*, (Londres: Faber & Faber, 1963), nº 379; P. M. Bardi, *La obra pictórica completa de Velázquez*, (Barcelona: Noguer y Rizzoli Editores, 1970, 1973, 1982), nº 42; J. Gudiol, *Velázquez*, (Barcelona: Ed. Polígrafa, 1973), nº 46; P. Štěpánek, "Nuevas pinturas españolas de Praga" *Ibero-Americana Pragensia*, VIII, (1974), 145-147; E. Harris y J. H. Elliott, "Velázquez and the Queen of Hungary", *The Burlington Magazine*, 118, (1976), pp. 24-26; J. López-Rey, *Velázquez. The artist as a maker*, (Lausana-París: Bibliothêque des Arts: 1979), nº 48; J. Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, (Madrid: Alianza Editorial, 1986), nº 53; Julián Gállego, "Catálogo de pinturas", *Velázquez*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Madrid: Museo del Prado, 1990), nº 22, J. Portús, *Velázquez. Guía*, Madrid: Museo del Prado, 1999), p. 76.

<sup>2</sup> Archivo de Alba (ADA), C. 82- nº 37, 2v. El viaje completo se estudia en M. del Mar Doval Trueba, "Sobre dos viajes a Italia: el de María de Hungría y el primero de Velázquez", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 105, (2010), pp. 69-96.

<sup>3</sup> Para más información sobre dicho viaje véase Doval Trueba, "Sobre dos viajes", pp. 69-96.

<sup>4</sup> En la Colección del Banco de Santander se conserva un cuadro de Domenico Gargiulo, *Micco Spadaro* que se ha venido considerando la entrada de la comitiva regia en Nápoles, "Desembarco de la infanta María de Austria en Nápoles (L. 200 x 310 cm. Madrid, Fundación Banco de Santander). Recientemente,



Fig. 1. Diego Velázquez, *Doña María de Austria. Reina de Hungría*. Madrid, Museo Nacional del Prado

© (inv. P01187)

Para la salida, tras muchas deliberaciones y, ante las amenazas de los turcos a Venecia, la necesidad de galeras para defenderse, la continuidad de la peste y que el invierno era duro y no podrían circular los carros de bueyes, se eligió un itinerario a propuesta del Conde de Franquenbourg (Frankenberg<sup>5</sup>), embajador imperial: Pescara, Ascoli, Fermo, Loreto, Ancona, Senigallia, Fano, Pésaro, Rímini, Ferrara, Treviso y Trento punto último e inamovible, por voluntad expresa del Emperador, y previa una cuarentena de dos meses antes de entrar en los dominios imperiales<sup>6</sup>.

---

Teresa Zapata Fernández de la Hoz considera que, en realidad, el cuadro representa la entrada de la hija de ésta, Mariana de Austria, cuando vino a España para contraer matrimonio con Felipe IV. Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de la reina Mariana de Austria*, (Universidad de Valencia, 2016), Fig. 16.

Más bibliografía sobre Micco Spadaro: *Paintings by Old Masters*, (Londres: Somerville & Simpson Ltd, 1975). Cat. venta. Reino Unido. Londres: Giancarlo Sestieri, *Domenico Gargiulo Detto Micco Spadaro. Paesaggista e Cronista Napolitano*, (Milano, Roma: Jandi Sapi Editori, 1994); *Micco Spadaro. Napoli Ai Tempi Di Masaniello*, (Nápoles: Electa, 2002), cat. Exp.

<sup>5</sup> Sobre más documentación relacionada con el Conde de Frankenberg, embajador imperial en Madrid, ver León Pinelo, *Anales de Madrid: reinado de Felipe III, años de 1598 a 1621*, ed. y estudio crítico del manuscrito nº 1255 de la Biblioteca Nacional por Ricardo Martorell Téllez-Girón, (Madrid: Estanislao Maestre, 1931). En su página 249 hace referencia al año 1629 y al parecer del conde de Frankenberg sobre el viaje que estamos analizando (Archivo de Simancas, Estado, Legajo 2510) Año 1629.

<sup>6</sup> ADA, C. 20, nº 137,139,141 en Doval Trueba, 2010, p. 79.



Fig. 2. Taller de Diego Velázquez (¿), *Doña María de Hungría*. Praga, Narodni Gallery©

Algunos de los lugares mencionados se incluyeron, pero en sentido opuesto, en el recorrido de otro viaje cuyo punto de partida fue el Alcázar de Madrid, mucho más discreto, aunque no exento de importancia, al menos desde una perspectiva artística: el que iniciara Diego Velázquez por esas mismas fechas hasta llegar a coincidir con la futura emperatriz en Nápoles.

Francisco Pacheco, suegro del pintor, nos cuenta que “*fue a parar a Venecia*”<sup>7</sup>. Pasó por Cento, por Loreto y en Bolonia “*no paró ni a dar cartas al Cardenal Ludovico ni al Cardenal Espada*”<sup>8</sup>. En Roma permaneció un año y, parafraseando nuevamente a Pacheco, “*determinose de volver a España, por la mucha falta que hacía, y a la vuelta paró en Nápoles, donde pintó un lindo retrato de la Reina de Hungría para traerlo a Su Magestad*”<sup>9</sup>. Una vez realizado el cometido y aprovechando las galeras que regresaban a España con los criados que habían acompañado a la reina hasta Nápoles, volvió él mismo en ellas con un criado, según consta en documentos conservados en el Archivo de Palacio de Madrid<sup>10</sup>.

Zarco del Valle identificó el cuadro mencionado más arriba con un retrato registrado en el inventario de los bienes recogidos en las habitaciones de trabajo de Velázquez en el Alcázar, realizado por el nuevo Aposentador Francisco de Contreras, por diligencia de Martínez del Mazo y Gaspar de Fuensalida, amigo del pintor, y por orden del propio Felipe IV, el 10 de agosto de 1660: *un Retrato de la Sra. Infanta Reyna de ungria*<sup>11</sup>. Fue Madrazo quien, en su catálogo extenso del Museo del Prado lo relacionó con el “Retrato de Doña María de Austria, reina de Hungría” conservado en el Museo del Prado, que venimos estudiando el cual se encontraba, en 1794, en la Quinta del Duque del Arco (nº 135) y en 1808 en el Palacio del Buen Retiro.

La infanta lleva lechuguilla de gasa agrisada sobre un vestido leonado con cuello abierto en uve por delante y levantado por detrás. Tanto en el escote como en los brahones del traje, aparece una decoración de botones o borlas<sup>12</sup>.

A pesar de que Enriqueta Harris y Elliott consideran que forma parte de un conjunto de retratos de miembros de la Familia Real encargados a Velázquez en 1628<sup>13</sup>, y en ese mismo sentido se manifiesta McKim-Smith<sup>14</sup>, López-Rey y Brown lo datan en fecha posterior.

Bernardino de Pantorba (1955)<sup>15</sup> y Julián Gállego apuntan la posibilidad de que esta cabeza del Prado fuera un boceto para un cuadro de mayores dimensiones. Para el último autor, el retrato mencionado no se llegó a realizar; a su vez, piensa no debió de ser muy apreciado por el rey al haberlo

---

<sup>7</sup> Ver Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, ed. Revisada por Bonaventura Bassegoda, (Madrid: Cátedra, 1990), pp. 206-209.

<sup>8</sup> Pacheco, *Arte Pintura*, pp. 207-208.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>10</sup> Archivo General de Palacio (AGP), Sección Histórica, Caja 193. La relación aparece por triplicado. En Doval Trueba, 2010, p. 80.

<sup>11</sup> M. M. Zarco del Valle, *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1876), p. 222.

<sup>12</sup> Sobre la indumentaria de ese momento: Miguel Herrero, “Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII” en *Hispania: Revista española de historia*, Nº 19, (1945), págs. 286-307; Fernando Marcos Álvarez, *Algunas precisiones léxicas sobre indumentaria española en el siglo XVI*, Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española, coord. por Manuel Ariza Viguera, Vol. 1, (1992), págs. 1161-1172; Margarita Tejada Fernández, “Léxico de indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII” en *Boletín de arte*, Nº 26-27, (2005-2006), págs. 865-866; Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014).

<sup>13</sup> Harris y Elliott, “Velázquez and the Queen”, pp. 24-26.

<sup>14</sup> G. McKim-Smith, y R. Newman, *Ciencia e historia del Arte. Velázquez en el Prado*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), p. 57, il. 32.

<sup>15</sup> B. Pantorba, *La vida y la obra de Velázquez*, (Madrid: Compañía bibliográfica española, 1955), p.40.

dejado olvidado en el taller del pintor<sup>16</sup>. Por su parte Gudiol y Brown lo consideran un modelo para uso del taller<sup>17</sup>.

En realidad, al tratarse de un estudio de una cabeza, el cuadro se encontraba en el lugar apropiado para ser utilizado como modelo en varias de las versiones existentes. Francisco Pacheco insiste en la realización de bocetos previos al retrato individual y, especialmente, la ejecución de cabezas. Sobre su yerno recoge un suceso de juventud relacionada con su ejercicio en este campo. De todos es conocido el siguiente comentario:

“Con esta doctrina [dibujos de cabezas] se crió mi yerno, Diego Velázquez de Silva, siendo muchacho, el cual tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía como modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce, en papel azul y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar”<sup>18</sup>.

Famosa es la anécdota relatada por Palomino relacionada con el pintor de Cámara: “Era muy agudo en sus dichos y respuestas: díjole un día Su Majestad, que no faltaba, quien dijese, que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza; a que respondió: Señor, mucho me favorecen porque yo no sé, que haya quien la sepa pintar”<sup>19</sup>.

Volviendo a Pacheco en su tratado sobre *El Arte de la Pintura*, nos desvela su propio método de trabajo basado en la realización continua de bocetos (la “elaboración de numerosos bocetos es la mejor garantía para poder elegir de entre ellos el más ajustado y perfecto”<sup>20</sup>). Su yerno quien, “sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural”<sup>21</sup>.

Las enseñanzas de Pacheco se plasman en un riguroso método de trabajo del cual tenemos varios ejemplos, ya analizados en trabajos anteriores<sup>22</sup>. Uno de ellos son los retratos de Isabel de Borbón. En el Monasterio de El Escorial se conserva una cabeza de esta reina (L. 69,5 x 58, 5 cm. Inv. nº 10014149) la cual pudo servir como modelo al de Copenhague de cuerpo entero (L. 218 x 127,5 cm. Inv. KMSsp687), Gudiol recoge otro retrato de similares características en la Colección Frascione de Florencia<sup>23</sup>.

En el caso de la reina de Hungría, la cabeza del Museo del Prado, de muy parecidas dimensiones a la mencionada de su cuñada, pudo también servir como modelo al resto de versiones de cuerpo entero.

---

<sup>16</sup> J. Gállego, *Velázquez*, Cat. Exp. (Museo del Prado: Madrid, 1990) p. 154.

<sup>17</sup> Brown, *Velazquez pintor y cortesano*, (Madrid: Alianza editorial, 1986).; Enriqueta Harris, *Velázquez*, (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1991), p. 70, il.nº 61.

<sup>18</sup> Pacheco, *Arte Pintura*, p. 528.

<sup>19</sup> Ver A. A. Palomino, *El museo pictórico y la escala óptica: práctica de la pintura, en que se trata el modo de pintar a el Óleo, Temple...* (1796-1797), (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795), T. III.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>21</sup> *Ídem*

<sup>22</sup> M<sup>a</sup> del Mar Doval Trueba, “Velázquez y los retratos de Isabel de Borbón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 103, (2009), p. 177 y ss.

<sup>23</sup> Doval Trueba, “Velázquez y los retratos”, p. 144, nota 21

Volviendo a María de Hungría, se conservan varios retratos de cuerpo entero, los cuales serán objeto de estudio en un trabajo posterior, en la Gemäldegalerie de Berlín (L. 208 x 109 cm. Inv. nº 413c); en la Hispanic Society of America (L. 204 x 175 cm.); colección Fluxá en Madrid (L. 210 x 118 cm.) con una inscripción: "Egurdiriksen Ft. 1630". Por otro lado, en el inventario del Marqués de Leganés de 1642 se registra un retrato de *La reyna de Ungria*, [de la mano de Velázquez]<sup>24</sup>.

Por último, otra conservada en Praga, como depósito de la Narodni Galerie en el castillo Decin (L. 201 x 108 cm. inv. DO 4984), es la que presenta una mayor calidad (Fig. 2). En cuanto a la procedencia del cuadro del Conde de Thun (Bohemia) en 1646, año que coincide con el del fallecimiento de la reina y ha permanecido en dicha colección hasta 1946, fecha en la que ingresó en la Galería Nacional de Praga como bien incautado.

Doña María se nos presenta de cuerpo entero, con un pañuelo en su mano izquierda y la derecha apoyada sobre el respaldo de un sillón. Como es propio del pintor en esta etapa, prescinde de cortinaje. Tanto el cabello como la lechuguilla están tratados con la manera suelta fácilmente reconocible en su pincel. El vestido, los encajes del pañuelo y las mangas, los brillos del hilo de plata responden a un toque virtuoso de alguien muy diestro en su oficio. A diferencia de la cabeza de Madrid, aquí el vestido de la reina se adorna con un gran collar en cuyo medallón, situado a la altura de la cintura, se recogen motivos eucarísticos.

José López-Rey no incluye este lienzo en su primer catálogo sobre Velázquez donde recoge el resto de variaciones existentes conocidas por él<sup>25</sup>. Sí aparece ya en la edición de 1996 del Widenstein Institute supervisada y revisada por Odile Delenda<sup>26</sup>. La reproducción, en blanco y negro, de escasa calidad, impide apreciar la maestría del toque en la pintura. Por su parte, Pavel Stepanek la considera obra de Velázquez con participación de su taller, hacia 1628-1630<sup>27</sup>.

El pintor de Cámara, en su primera etapa al servicio del monarca, no pudo evitar enfrentarse a esos vestidos con bordados tan minuciosos, tan alejados de su manera posterior ya esbozada en parte de esta obra<sup>28</sup>. De hecho,

---

<sup>24</sup> M. Crawford Volk., "New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganes", *Art Bulletin*, 52, (1980), p. 268.; J.J. Pérez Preciado, *El marqués de Leganés y las artes*. Tesis doctoral, (Madrid: UCM, 2010), p.364, nº 496.

<sup>25</sup> López-Rey, *Catalogue raisonné*, pp. 248- 9, nº 379, 380, 381, 382, 383.

<sup>26</sup> J. López-Rey, *Velázquez. Painter of painters*, ed. Revisada por Odile Delenda, Köln, (1996), T.I, p. 81.

<sup>27</sup> Pavel Štěpánek, "Nuevas pinturas españolas de Praga", *Ibero-Americana Pragensia*, VIII, (1974), pp. 145-147, il.

<sup>28</sup> En este sentido, Jusepe Martínez recoge una graciosa anécdota que le aconteció al pintor de Cámara muy ilustrativa sobre esta manera de pintar: "Por estos sucesos te aconsejaré, estudioso mío, no des por este camino de retratos, que se sujeta un hombre a oír muchas simplicidades e ignorancias: y aunque parece que esto bastaba para tu desengaño, no obstante, entre los muchos casos que te puedo contar, he escogido este solo para último en esta materia. Estando Diego Velázquez en esta ciudad de Zaragoza, asistiendo a S.M. Don Felipe IV de gloriosa memoria, le pidió un caballero le hiciera un retrato de una hija suya muy querida: hizolo (sic) con tanto gusto que salió con grande escelencia (sic), al fin como de su mano: hecha que fue la cabeza, para lo restante del cuerpo, por no cansar a la dama, lo trajo a mi casa para acabarlo, que era de medio cuerpo: llevólo después acabado a casa del caballero; viéndolo la dama dijo, que por ningún caso había de recibir tal retrato, y preguntándole su padre en que se fundaba, respondió: que en todo no le agradaba, pero en particular que la balona que ella llevaba, cuando la retrató

constituyen el elemento más importante para mostrar el *status* de la dama en cuestión, en este caso de la futura emperatriz de Austria. Y, por otro lado, resulta impensable que Velázquez dejara la imagen de una persona de tal categoría en manos de su taller; una vez creada la iconografía, si se necesitaban más copias, sí intervendrían sus ayudantes. Por último, tratándose de la reina de Hungría y Bohemia el cuadro se conserva en la capital del que fue su reino, adonde se dirigía.

Aprovechando la estancia del pintor de su propio hermano Felipe IV en Nápoles, el retrato pudo convertirse en un posible regalo entre recién casados que se uniría a todos los realizados con antelación y, desde luego, en la imagen oficial de la nueva reina para sus súbditos. Un retrato, además, en el cual el pintor de Cámara de Felipe IV plasmaría todos los nuevos conocimientos aprendidos en su primer periplo italiano. Finalizado éste, Velázquez regresaría a España con el retrato de pequeñas dimensiones del Prado y el grande marcharía a su destino en la capital de Bohemia.

El cuadro de Madrid está pintado sobre un lienzo reentelado con posterioridad con una tela de densidad del hilo elevada, el bastidor tensado por medio de cuñas<sup>29</sup>. El cuadro de Praga también fue pintado en lienzo, alejándose del mantelillo característico de la pintura veneciana, Tiziano entre otros; está reentelado y el bastidor se tensa de la misma manera que el conservado en la pinacoteca madrileña.

Poco a poco se va configurado un modo de trabajar donde Velázquez, como pintor de cámara de Felipe IV, se coloca al frente de un grupo de artistas cuya calidad y buen hacer fueron nota común en la Europa del siglo XVII.

---

era de puntas de Flandes muy finas. Paréceme que esto basta para ejemplar". Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Julián Gállego, (Madrid: Akal 1988), pp. 211-212  
<sup>29</sup> Carmen Garrido, *Velázquez. Técnica y Evolución*, Museo del Madrid, 1992, p. 195

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo de Alba (ADA), C. 82- nº 37, 2v.

Madrid, ADA, C. 20, nº 137,139,141

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP), Sección Histórica, Caja 193.

Simancas, Archivo de Simancas, Estado, Legajo 2510, Año 1929

Bibliografía:

Allende-Salazar 1925: J. Allende-Salazar, (ed.), *Velázquez. Des Meisters Gemälde. Por Walter Gensel*, (Berlin y Leipzig:1925).

Bardi 1982: P. M. Bardi, *La obra pictórica completa de Velázquez*, (Barcelona: Noguer y Rizzoli Editores, 1970, 1973, 1982).

Brown 1986: J. Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, (Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Colomer 2014: J. L. Colomer y Amalia Descalzo, dirs., *Vestir a la española en las cortes europeas (Siglos XVI y XVII)*, (Madrid: CEEH, 2014).

Crawford Volk 1980: M. Crawford Volk., "New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganes", *Art Bulletin*, 52, (1980), pp. 256-268.

Curtis 1883: Charles B. Curtis, *Velázquez y Murillo*, (New York: J.W. Bouton, 1883)

Doval Trueba 2009: M. M. Doval Trueba, "Velázquez y los retratos de Isabel de Borbón", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 103, (2009), pp. 137-157. p. 177 y ss.

Doval Trueba 2010: M. del Mar Doval Trueba, "Sobre dos viajes a Italia: el de María de Hungría y el primero de Velázquez", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 105, (2010), pp. 69-96.

Gállego 1990: Julián Gállego, "Catálogo de pinturas", *Velázquez*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Madrid: Museo del Prado, 1990).

Gallego 1990: Julián Gállego, *Velázquez*, Cat. De la Exp. Museo del Prado, 1990.

Garrido 1992: Carmen Garrido, *Velázquez. Técnica y Evolución*, (Museo del Prado: Madrid, 1992).

Giancarlo 1994: *Giancarlo Sestieri, Domenico Gargiulo Detto Micco Spadaro. Paesaggista e Cronista Napolitano*, (Milano, Roma: Jandi Sapi Editori, 1994).

Gudiol 1973: J. Gudiol, *Velázquez*, (Barcelona: Ed. Polígrafa,1973).

Harris 1991: Enriquetta Harris, *Velázquez*, (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1991)

Harris y Elliot 1976: E. Harris y J.H. Elliott, "Velázquez and the Queen of Hungary", *Burlington Magazine*, 118, (1976), pp. 24-26.

Herrero 1945: Miguel Herrero, "Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII" en *Hispania: Revista española de historia*, nº 19, (1945), pp. 286-307.

Herrero García 2014: Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014).

Herrero García 2014: Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, (Madrid: CEEH, 2014).

Lafuente Ferrari 1943: E. Lafuente Ferrari, *Velázquez. Complete edition*, (Londres: Phaidon Press, 1943).

Lafuente Ferrari 1944: E. Lafuente, *Velázquez. Edición completa*, (Barcelona: Ediciones selectas, 1944).

López-Rey 1963: J. López-Rey, *A Catalogue raisonné of his oeuvre*, (London: Faber & Faber, 1963).

López-Rey 1963: J. López-Rey, *Velázquez: A catalogue raisonné of his oeuvre*, (Londres: Faber & Faber, 1963).

López-Rey 1979: J. López-Rey, *Velázquez. The artist as a maker*, (Lausana-París: Bibliothêque des Arts: 1979).

López-Rey 1996: J. López-Rey, *Velázquez. Painter of painters*, ed. Revisada por Odile Delenda, (Köln, 1996), vol. I.

Marcos Álvarez 1992: Fernando Marcos Álvarez, *Algunas precisiones léxicas sobre indumentaria española en el siglo XVI*, Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española, coord. por Manuel Ariza Viguera, vol. 1, (1992), págs. 1161-1172.

Martínez ed. Gállego 1988: Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Julián Gállego, (Madrid: Akal, 1988).

Mayer 1936: A. L. Mayer, *Velázquez: A catalogue raisonné of the pictures and drawings*, (Londres: Faber & Faber, 1936).

Micco 1975: *Micco Spadaro. Paintings by Old Masters*, (Londres: Somerville & Simpson Ltd, 1975).

Micco 2002: *Micco Spadaro. Napoli Ai Tempi Di Masaniello*, (Nápoles: Electa, 2002), cat. Exp.

McKim-Smith y Newman 1993: G. McKim-Smith, y R. Newman, *Ciencia e historia del Arte. Velázquez en el Prado*, (Madrid: Museo del Prado, 1993).

Pacheco, ed. Bassegoda 1990: Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, ed. revisada por Bonaventura Bassegoda, (Madrid: Cátedra, 1990).

Palomino 1988: A. A. Palomino, *El museo pictórico y la escala óptica: práctica de la pintura, en que se trata el modo de pintar a el Oleo, Temple... (1796-1797)*, tomo III, (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795).

Pantorba 1955: Bernardino de Pantorba, *La vida y obra de Velázquez*, (Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1955).

Pinelo, ed. Martorell Téllez-Girón 1931: León Pinelo, *Anales de Madrid: reinado de Felipe III, años de 1598 a 1621*, ed. y estudio crítico del manuscrito nº 1255 de la Biblioteca Nacional por Ricardo Martorell Téllez-Girón, (Madrid: Estanislao Maestre, 1931).

Portús 1999: J. Portús, *Velázquez. Guía*, (Madrid: Museo del Prado, 1999), p. 76.

Štěpánek 1974: Pavel Štěpánek, "Nuevas pinturas españolas de Praga" *Ibero-Americana Pragensia*, VIII, (1974), pp. 145-147.

Tejeda Fernández 2005-2006: Margarita Tejeda Fernández, "Léxico de indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII" en *Boletín de arte*, nº 26-27, (2005-2006), pp. 865-866.

Zapata Fernández de la Hoz 2016: *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: la entrada de la reina Mariana de Austria*, (Valencia: Universidad de Valencia, 2016).

Zarco del Valle 1876: M. M. Zarco del Valle, *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1876).

Recibido: 22/09/2017

Aceptado: 2/03/2018

# *La Última Comunión de San Fernando de Castilla (1683): continuando el catálogo del pintor sevillano Antonio Hidalgo*

*The last Communion of Saint Ferdinand of Castile (1683): continuing the  
catalog of the Sevillian painter Antonio Hidalgo*

---

Jesús Porres Benavides<sup>1</sup>

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

Antonio Romero Dorado<sup>2</sup>

Universidad de Sevilla

**Resumen:** Este trabajo presenta una obra firmada por Antonio Hidalgo, pintor de escuela sevillana activo entre 1664 y 1689. Se trata de la *Última Comunión de San Fernando*, una pintura realizada en 1683 y que se conserva en la Catedral Vieja de Cádiz.

**Palabras clave:** Antonio Hidalgo; Escuela sevillana de pintura; Última Comunión de San Fernando; Catedral Vieja de Cádiz.

**Abstract:** This paper discloses a painting signed by Antonio Hidalgo, an artist from the Seville School who was active between 1664 and 1689. It is a depiction of *The Last Communion of Saint Ferdinand of Castile*, a painting made in 1683 and preserved at the Old Cathedral of Cadiz.

**Key words:** Antonio Hidalgo; Seville School of painting; Last Communion of Saint Ferdinand of Castile; Old Cathedral of Cadiz.

---

<sup>1</sup> <http://orcid.org/0000-0002-4042-7426>

<sup>2</sup> <http://orcid.org/0000-0002-4979-0491>



Según los documentos conocidos hasta la fecha, el pintor sevillano Antonio Hidalgo estuvo profesionalmente activo entre 1664 y 1689. Sin embargo, por el momento solo se ha publicado una de sus obras. Nos referimos al lienzo de las *Ánimas del Purgatorio* que se conserva en la iglesia parroquial de Santa Catalina, en Conil de la Frontera (fig.1)<sup>3</sup>. Por ello, con el presente trabajo venimos a ampliar el catálogo del artista dando a conocer una nueva obra firmada por él. Se trata de la *Última Comunión de San Fernando*, una pintura que se conserva en la Catedral Vieja de Cádiz y que actualmente es la Parroquial de Santa Cruz (fig. 2).

El registro textual más antiguo que conocemos sobre la existencia de la pintura es de 1690, cuando Fray Jerónimo de la Concepción publicó su *Emporio del Orbe: Cádiz Ilustrada*. El carmelita descalzo nos informa de que entonces el lienzo ya estaba en la Catedral de Cádiz, en concreto al lado del altar de la Cofradía de las Ánimas, que se levantaba sobre el muro de los pies del templo, junto a la puerta de la iglesia, en el lado de la Epístola<sup>4</sup>. Además, Fray Jerónimo de la Concepción nos describe la pintura como “*un hermoso y majestuoso cuadro del tránsito del Santo Rey Don Fernando*”, informándonos de que allí lo puso el Arcediano de Medina Sidonia, D. José Rabaschiero y Fiesco. En efecto, la iniciativa y parte del dinero necesario debieron de ser del arcediano, pero sabemos por documento que la pintura fue costeada con las limosnas de varios particulares y que el cuadro fue colocado en su lugar el 3 de septiembre de 1683, el mismo año en que suponemos fue pintado<sup>5</sup>. Posteriormente, la pintura fue trasladada a la capilla del Sagrario, puede que en 1770, con motivo de su inauguración, porque en 1806 ya figura en los inventarios como colgada en sus muros<sup>6</sup>. Como es natural, debemos identificar esta obra con la pintura de la *Última Comunión de San Fernando*, que actualmente se encuentra en la Capilla de los Guipuzcoanos y Vizcaínos, situada en el brazo del crucero del lado de la Epístola.

Se trata de una pintura realizada al óleo sobre lienzo, de 240 x 160 cm. En el centro de la composición se representa al rey Fernando III de Castilla recibiendo la que sería su última comunión antes de morir, en sus aposentos del Real Alcázar de Sevilla. El monarca, que aparece arrodillado junto a su lecho, está ricamente vestido con capa roja forrada de armiño y se dispone a recibir la sagrada forma con un paño en las manos. Ante el rey se yergue la figura de su confesor, Don Remondo, vestido con lujosa capa pluvial y respaldado por una cruz patriarcal o arzobispal.<sup>7</sup> El eclesiástico porta un cáliz

<sup>3</sup> Antonio Romero Dorado, “Iniciando el catálogo del pintor Antonio Hidalgo: las Ánimas del Purgatorio (1688)”, *Philostrato*, nº 2, (2017), pp. 65-69.

<sup>4</sup> Fray Jerónimo de la Concepción, *Emporio del Orbe: Cádiz Ilustrada* (Ámsterdam, 1690), pp. 572-573.

<sup>5</sup> Fernando Quiles García y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, “Nuevas obras de Cornelio Schut el Joven”, *Norba: Revista de Arte*, nº 18-19, (1998-1999), pp. 83-104, aquí p. 92; Información procedente del Archivo Catedralicio de Cádiz (en adelante A.C.C.), libro XIII, fol. 25 vº.

<sup>6</sup> *Ibidem*. Información procedente del A.C.C., Sección 3, libro 4, Inventario de 1806, fol. 54 vº.

<sup>7</sup> Sabemos que Don Remondo, también conocido como Raimundo de Losana, obispo de Segovia desde 1249, notario y confesor del rey Fernando III, fue quien dio al monarca su última comunión. Aunque en la pintura de Hidalgo Don Remondo aparece representado como arzobispo, lo cierto es que se trata de

dorado y le ofrece la ostia al rey, que la mira con ojos piadosos. A espaldas de Don Remondo, se dispone una mesa de altar que sostiene un blandón y que está respaldada por un dosel rojo cuya parte superior muestra el escudo de la corona castellano-leonesa. En el primer plano, sobre un enlosado blanco y negro, representado en perspectiva, aparece un almohadón de terciopelo rojo, con cenefa y borlas doradas, sobre el que reposan las insignias reales (corona y cetro), así como una espada, atributo del monarca como conquis-



Fig. 1. Antonio Hidalgo, *Las Ánimas del Purgatorio* (1688), iglesia de Santa Catalina, Conil de la Frontera (Cádiz)  
[Fotografía autor©]

tador. A la derecha, un niño ministril sostiene en sus manos el lavabo y sobre un hombro el manutergio, para la ablución litúrgica, mientras que a la izquierda se observan dos miembros de la corte debidamente arrodillados. Sobre el Rey y Don Remondo hay un rompimiento de gloria en el que se

---

una imagen anacrónica o extemporánea, porque no alcanzó la dignidad arzobispal hasta 1258, varios años después de la muerte de San Fernando, acontecida en 1252. Por entonces, el verdadero arzobispo de Sevilla era el infante Don Felipe de Castilla, hijo del rey. Sin embargo, se considera que Don Felipe, aunque nombrado, nunca llegó a ejercer verdaderamente el cargo de arzobispo, siendo Don Remondo el encargado de organizar la recién conquistada archidiócesis. De hecho, años después, en 1258, cuando el Infante Felipe casó con la Princesa Cristina de Noruega, renunciando por ello a la mitra hispalense, Don Remondo fue nombrado arzobispo de Sevilla, cargo que ejerció hasta 1286, pasando a la historia como el verdadero restaurador de la Iglesia de Sevilla.; AA.VV., *Historia de la Iglesia de Sevilla*, (Sevilla-Barcelona, 1992), pp. 108, 119, 829.

sitúan varios ángeles volanderos, que portan palmas, coronas y ramilletes de flores.

Respaldando las figuras principales se dispone una multitud de caballeros cortesanos, sobriamente vestidos, que son testigos de la escena mostrando diferentes actitudes, entre los que destaca el personaje que enjuga sus lágrimas con un pañuelo. Esta multitud de personajes, pertenecientes a la cámara del rey, van perdiéndose por el lado izquierdo de la pintura a través de un espacio arquitectónico indefinido que se abre a un paisaje. Este acertado recurso dota al cuadro de mayor profundidad, lo que contrasta con la perspectiva del dosel de la cama, que resulta forzada. El lecho está respaldado por un elaborado cabecero dorado, mientras que el dosel que lo cubre, realizado en seda brocada con motivos florales, está orlado por cenefas de hilo de oro. Paradójicamente, el uso de hojas de pan de oro en las cenefas del dosel, enfatiza visualmente la falta de pericia en el dibujo de este elemento, si bien hay que admitir que se trata de un aspecto técnico bastante original dentro de su contexto geográfico y cronológico. Asimismo, resulta especialmente interesante la figura del niño que lleva en sus manos el lavabo litúrgico, que parece casi directamente tomada de la *Circuncisión* de Zurbarán, en el Museo de Grenoble (1639), procedente de la Cartuja de Jerez de la Frontera<sup>8</sup>. El carácter claramente admonitorio de la figura de Zurbarán, que mira directamente al espectador, está ligeramente atenuado en el caso del paje de Hidalgo, cuya mirada parece algo más esquiva.

En cuanto al estado de conservación de la pintura, evidencia claras deficiencias. La obra tiene una indudable capa de suciedad y barnices antiguos que distorsionan en gran medida la imagen que presenta. Pero el principal problema es que la tela parece haber sufrido los daños de una antigua forración, que le ha provocado considerables deformaciones. Sin embargo, podemos decir que la capa pictórica original se conserva bastante bien, sin apenas lagunas ni repintes.

Hasta el momento, los autores han atribuido esta pintura tanto a Juan de Valdés Leal<sup>9</sup> como a Juan Gómez Couto<sup>10</sup>, pero el estilo de estos artistas no encaja con lo que vemos en la *Última Comunión de San Fernando*. Es cierto que existen numerosos puntos de contacto con Valdés Leal, en los tipos humanos usados, así como en la teatralidad de la composición, el abigarramiento de personajes y en cierto tenebrismo. Por ello, esta obra ha llegado a compararse con la "*Apoteosis de San Fernando*" de la catedral de Jaén, encargada por su cabildo y realizada por Valdés Leal entre 1673 y 1674,

---

<sup>8</sup> Debemos y agradecemos a D. José Manuel Moreno Arana esta acertada observación. En el caso del paje de la pintura de Zurbarán, se ha hablado de que la fuente grabada podría haber sido la estampa de correspondiente a la *Circuncisión*, de las *Imágenes de la Historia Evangélica*, del Padre Nadal, aunque debemos decir que la inspiración nos parece algo vaga. E R. Cunnar, "Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A print and a verbal source for Zurbarán's *Circuncision*", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 33, (1988), pp. 105-112.

<sup>9</sup> Juan Antonio Fierro Cubiella, "Un cuadro de Santa Cruz ¿obra de Valdés Leal?", *Diario de Cádiz*, (7 de marzo de 2000), p. 34.; Pablo Antón Solé, *Las catedrales de Cádiz y su museo*, (Barcelona, 2001), p. 20.

<sup>10</sup> Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Juan Alonso de la Sierra Fernández, *Guía artística de Cádiz y su provincia*, (Sevilla, 2005), tomo 1, p. 30.

tras la canonización del santo en 1671<sup>11</sup>. Sin embargo, el parangón con Valdés Leal parece fuera de lugar, y debemos afirmar que la mayoría de los elementos comunes entre ambas pinturas son consustanciales a los modos propios de la escuela sevillana del Barroco. La cuestión de la autoría se resolvió finalmente en 2007, pues en la obra apareció la firma de Antonio Hidalgo. El hallazgo se produjo durante una operación de limpieza superficial, que se hizo para la exposición que se celebraría en la iglesia de Santa Cruz, enmarcada en el proyecto Andalucía Barroca<sup>12</sup>. Dentro de los preparativos de la muestra, se realizó una limpieza superficial del mismo<sup>13</sup>, en la cual se encontró en la parte inferior derecha del lienzo una firma que dice: *D. Antonio Hidalgo faciebat* (fig. 3), que coincide en lo fundamental con la grafía de la rúbrica hallada en Conil (fig. 4).



Fig. 2. Antonio Hidalgo, *La Última Comunión de San Fernando* (1683), Catedral Vieja de Cádiz  
[Fotografía autores©]

<sup>11</sup> Sobre esta obra véase: Enrique Valdivieso, *Pintura barroca Sevillana* (Sevilla, 2003), p. 469.

<sup>12</sup> AA.VV. *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*. (Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008), (ed. Sevilla, 2007).

<sup>13</sup> Por Fabián Pérez y Jesús Porres.

Gracias a ello, en 2009, cuando la Catedral Vieja de Cádiz se inscribió como Bien de Interés Cultural, en el inventario de sus bienes muebles se consignó que el autor de nuestra pintura era Antonio Hidalgo y se dató la obra hacia 1670-1699<sup>14</sup>. Sin embargo, el dato no tuvo mayor trascendencia ni desarrollo historiográfico, de manera que años después, en 2014, se interpretaba que la firma debía de pertenecer a Nicolás Antonio José Hidalgo González (1716-1789), un pintor nacido en Villanueva de la Serena<sup>15</sup>. Comoquiera que este artista extremeño había vivido en el siglo XVIII, mientras que el registro más antiguo que tenemos de la pintura es de 1683, se interpretó que Hidalgo González debió de estampar su firma sobre la obra tras haberla “restaurado”<sup>16</sup>. Con esta errónea interpretación, se volvía de forma atávica a la antigua atribución a Valdés Leal, regresando al punto de partida y dejando de nuevo a la obra huérfana de padre. Este error debemos achacarlo al generalizado desconocimiento del pintor sevillano Antonio Hidalgo, activo entre 1664 y 1689, pues debemos recordar que este artista no solo ha sido confundido con el extremeño Nicolás Antonio José Hidalgo González (1716-1789), sino también con el valenciano José García Hidalgo (1645-1717); en el caso de este último, a propósito de una *Inmaculada Concepción* del Museo del Prado firmada “HIDALGO”<sup>17</sup>.

Con respecto al sevillano Antonio Hidalgo, autor de la *Última Comunión de San Fernando* (1683) y de las *Ánimas del Purgatorio* (1688), aunque por el momento desconocemos su lugar de nacimiento, debemos presuponerlo hispalense, en sentido amplio, en tanto que pudo nacer en la ciudad de Sevilla o en alguno de los municipios de su reino y, en cualquier caso, porque su obra pertenece a la escuela sevillana de pintura. En cuanto a las circunstancias de su formación artística, el conde de la Viñaza creyó que era discípulo de Pedro de Campobón<sup>18</sup>. Lo cierto es que la noticia documental más antigua que tenemos de nuestro autor es de 1664, cuando compareció en Sevilla como testigo en la redacción del testamento del pintor Bernabé de Ayala. Ambos artistas fueron miembros de la Academia del Arte de la Pintura, fundada en la ciudad por Murillo y Herrera el Mozo. Entre 1668 y 1674, constan varios pagos que Hidalgo realizó en dicha institución, destacando la contribución de 8 reales que hizo en 1671 para el funeral del 1º conde de los Arenales, D. Juan Fernández de Henestrosa, protector de la Academia, de la que Hidalgo figura como escribano público en 1674<sup>19</sup>. Ese mismo año entró en su taller como aprendiz Diego Lucas de Mesa, en su casa de la collación de San Salvador, mientras que al año siguiente lo hizo Diego Sáenz Cabezón, en la de San Andrés, por un periodo de cinco y cuatro años, respectivamente<sup>20</sup>. No obstante, al poco tiempo, quizá concluida la formación

<sup>14</sup> Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA), Boletín número 113 de 15/06/2009, p. 56.

<sup>15</sup> Ferro Cubiella, *Diario de Cádiz*, 2 de mayo de 2014.

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> Número de inventario: P03207. Óleo sobre lienzo, 205 x 155 cm.

<sup>18</sup> Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez*. Vol. II, (Madrid, 1889), p. 283.

<sup>19</sup> Duncan T. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*. 2ª ed. rev., (Bloomington, 2009), pp. 245-246; Ramón Corzo Sánchez, *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, 1660-1674*, (Sevilla, 2009), p. 77.

<sup>20</sup> Kinkead, *Pintores y doradores*, p. 246.

de sus aprendices, se instaló en Cádiz, donde ya figura el 27 de marzo de 1680, demandando junto a otros diecinueve pintores de la ciudad que las pinturas fueran exoneradas de impuestos municipales. En Cádiz, debió recibir numerosos encargos de instituciones religiosas de su diócesis y particulares, entre los que por ahora conocemos la *Última Comunión de San Fernando*, pintada en 1683 para la Catedral y las *Ánimas del Purgatorio*, realizada en 1688 para la hermandad de dicho nombre de Conil. La última noticia que tenemos de Hidalgo es de 1689, figurando como albacea, junto a Bernabé de Ayala, en el testamento del pintor Miguel Legot, hijo de Pablo<sup>21</sup>. Finalmente, es probable que Hidalgo, como otros pintores de formación sevillana trasladados a Cádiz, falleciera en esta última ciudad.

La imagen que hasta el momento teníamos de Hidalgo estaba fuertemente condicionada por lo que nos había transmitido el conde de la Viñaza, que lo consideró discípulo de Camprobín. Solo se tenía noticia de dos obras suyas no localizadas: dos floreros que habían formado parte de la colección de Saturnino Dominé, en Sevilla<sup>22</sup>. Por ello, la historiografía lo veía como un simple pintor de flores, especializado en bodegones. En palabras de Viñaza, las flores de esos cuadros "son delgadas y tienen un colorido muy brillante, gran fuerza de empastado y tocadas con espíritu y valentía". A falta de flore-

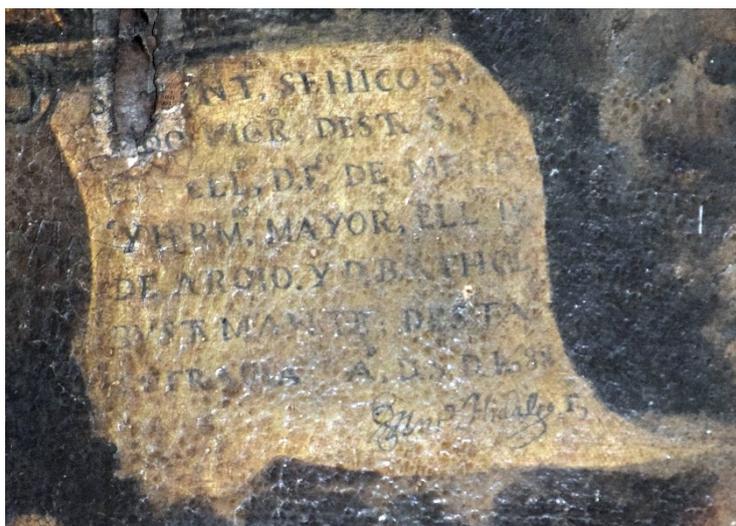


Fig. 3. Antonio Hidalgo, *Detalle de la firma del pintor en las Ánimas del Purgatorio*, Conil de la Frontera (Cádiz)  
(Fotografía autor©)

ros conservados de mano de Hidalgo, podemos observar esta capacidad suya para la representación vegetal, en el rompimiento de gloria de la *Última Comunión de San Fernando*, donde se observa la soltura con que trata las flores que sostienen el grupo de ángeles volanderos. Ahora, con la publicación

<sup>21</sup> Eduardo Lamas-Delgado, "Le peintre Bernabé de Ayala et autres petits maîtres entre Séville et Cadix", *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie*, nº 36, (2014), pp. 71-94; Eduardo Lamas-Delgado, "El pintor Miguel Legot (Sevilla, c. 1627-Cádiz, 1695)", *El Rincón malillo*, nº 5, (2015), pp. 47-52.

<sup>22</sup> Andrés Sánchez López, *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. (Tesis doctoral: Madrid, Universidad Complutense, 2006), p. 69.

de dos de sus composiciones de gran formato y de numerosas figuras, debemos revisar la imagen que teníamos de él, sin menoscabo de seguir considerando su capacidad como pintor de floreros, pero insertándolo con decisión, como una interesante figura, dentro de la problemática general de los pintores sevillanos establecidos en Cádiz en la segunda mitad del siglo XVII<sup>23</sup>.

Para finalizar, las obras de Hidalgo conocidas, tan solo dos y mal conservadas, nos impiden abordar el tema de su posible influencia en otros artistas. Con todo, podemos suponer que el arte de Diego Lucas de Mesa y Diego Sáenz Calderón, los dos discípulos de Hidalgo documentados, derivara directamente de la obra de su maestro, no obstante, nada conocemos del catálogo de estos dos pintores. Del mismo modo, a pesar de que los documentos prueban la relación de Hidalgo con otros pintores del ámbito hispalense-gaditano de la segunda mitad del siglo XVII, caso de Bernabé de Ayala y Miguel Legot, no podemos aventurarnos a establecer relaciones estilísticas entre ellos, toda vez que la pintura de Legot hijo nos es totalmente desconocida y que la obra conocida de Ayala está totalmente imbuida dentro de lo zurbaranesco, estética totalmente ajena a lo que hasta ahora conocemos de Hidalgo, que parece bascular entre la pintura de Valdés Leal y lo murillesco, cuyo conocimiento, no obstante, se ha ampliado notablemente con la exposición "Murillo y su estela en Sevilla", recientemente clausurada.

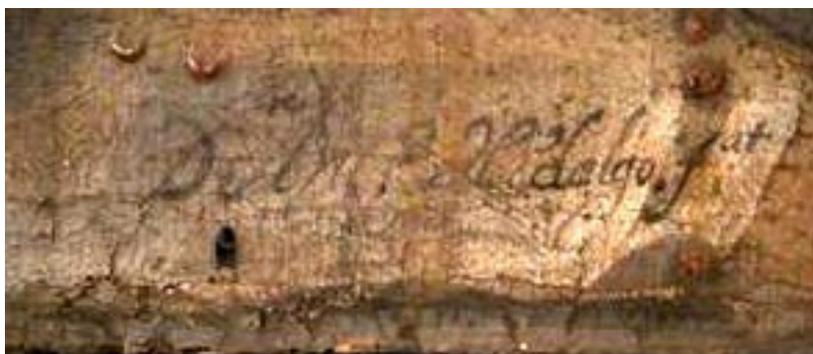


Fig. 4. Antonio Hidalgo, *Detalle de la firma de la Última Comunión de San Fernando*, Cádiz (Fotografía autor ©)

---

<sup>23</sup> Lamas-Delgado, *Peintre Bernabé de Ayala*.

## Bibliografía:

Alonso de la Sierra Fernández 2005: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Juan Alonso de la Sierra Fernández, *Guía artística de Cádiz y su provincia*, (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005), tomo 1.

Antón Solé 2001: Pablo Antón Solé, *Las catedrales de Cádiz y su museo*, (Barcelona: Escudo de Oro, 2001).

Autores varios 1992: Autores varios, *Historia de la Iglesia de Sevilla*, (Sevilla-Barcelona: Editorial Castillejo, 1992.).

Cádiz 2007: *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz, exposición celebrada del 12 de noviembre de 2007 al 30 de enero 2008, (ed. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007).

Corzo Sánchez 2009: Ramón Corzo Sánchez, *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, 1660-1674*, (Sevilla: Instituto de Academias de Andalucía, 2009).

Cunnar 1988: Eugene R. Cunnar, "Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A print and a verbal source for Zurbarán's Circuncision", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 33, 1988, p. 105-112.

Fierro Cubiella 2000: Juan Antonio Fierro Cubiella, "Un cuadro de Santa Cruz ¿obra de Valdés Leal?", *Diario de Cádiz*, 7 de marzo de 2000, p. 34.

Fierro Cubiella 2014: Juan Antonio Fierro Cubiella, "El enigmático cuadro de Santa Cruz", *Diario de Cádiz*, 2 de mayo de 2014.

Jerónimo de la Concepción 1690: Jerónimo de la Concepción (O.C.D.), *Emporio del Orbe: Cádiz Ilustrada*, (Ámsterdam, Imprenta de Joan Bus: 1690).

Kinkead 2009: Duncan T. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*, (Bloomington, Indiana: AuthorHouse, 2009), 2ª edición revisada.

Lamas-Delgado 2014: Eduardo Lamas-Delgado, "Le peintre Bernabé de Ayala et autres petits maîtres entre Séville et Cadix", *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie*, nº 36, (2014), pp. 71-94.

Lamas-Delgado 2015: Eduardo Lamas-Delgado, "El pintor Miguel Legot (Sevilla, c. 1627-Cádiz, 1695)", *El Rincón malillo*, nº 5, (2015), pp. 47-52.

Quiles García y Alonso de la Sierra 1998: Fernando Quiles García y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Nuevas obras de Cornelio Schut el Joven", *Norba: Revista de Arte*, nº 18-19, (1998-1999), pp. 83-104.

Romero Dorado 2017: Antonio Romero Dorado, "Iniciando el catálogo del pintor Antonio Hidalgo: las Ánimas del Purgatorio (1688)", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, nº 2, (2017), pp. 65-69.

Sánchez López 2006: Andrés Sánchez López, *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*, (Madrid: Universidad Complutense, 2006), tesis doctoral.

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

Viñaza 1889: Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza 1866-1933, *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, (Madrid: Tipografía de los huérfanos, 1889), volumen II.

Recibido: 29/12/2017

Aceptado: 2/03/2018

## Entre la Arcadia y el amor cortés, un paisaje de Jan Wildens

Between the Arcady and the courtly love, a landscape by Jan Wildens

---

Matías Díaz Padrón<sup>1</sup>

Instituto Moll. Centro de Investigación de Pintura Flamenca

**Resumen:** La autoría de un exquisito paisaje con figuras en un ambiente festivo se restituye a Jan Wildens, pintor flamenco que colaboró con Rubens en varias ocasiones. La restauración de esta obra ha contribuido a su valoración y a su correcta catalogación.

**Palabras clave:** Jan Wildens; Pedro Pablo Rubens; paisaje; Siglo XVII; pintura; amor cortés.

**Abstract:** The authorship of a stylish landscape with figures in a festive atmosphere is returned to Jan Wildens, a Flemish painter who usually collaborated with Rubens. The restoration has contributed to assess and catalog this work properly.

**Keywords:** Jan Wildens; Peter Paul Rubens; landscape; 17th century; painting; courtly love.

**H**oy tenemos motivos para restituir a Jan Wildens el paisaje con un grupo de jóvenes en alegre compañía, donde la música, el licor y los manjares contribuyen al encanto del momento (L. 79,3 x 120,7 cm.) (fig. 1). La exquisita factura, el dibujo y el color han contribuido a la autoría propuesta por nosotros, frente a las dudas de la galería Sotheby's de Londres (2001-VII-12, nº 103). La monografía que Wolfgang Adler le dedica al pintor nos ha dado suficientes argumentos visuales a través de las pinturas y dibujos

---

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

reproducidos para apoyar esta nueva catalogación<sup>2</sup>. Una bucólica visión de la naturaleza, en la que se combinan las influencias del norte y sur europeos, así como la fundamental de Pedro Pablo Rubens, pintor con quien colabora Jan Wildens y a quien copia en composiciones de gran aparato, sin olvidar a otros maestros de historias, cacerías y animales con quienes también trabajó Wildens y que también influyeron en su obra final.



Fig. 1. Jan Wildens, *Paisaje con jóvenes merendando*, Valencia, colección Epiarte©

La escena central de este paisaje presenta un encuentro fuera del bullicio de la ciudad, en una verde pradera de suave y armónica simetría. La compensación de las masas y la cuidada ejecución le distingue de Rubens. Wildens conjuga aquí el realismo con una extrema atención a los detalles, que despliega con generosidad y gracia en los últimos planos del horizonte, fundiéndolos sutilmente en la atmósfera. A diferencia de Rubens, impone el dominio de una simetría en escala cadente desde el primer plano hasta la lejanía. En relación con las formulaciones de Jan Brueghel y Paul Brill, pintor, éste último, a quien no fue indiferente Wildens durante su viaje a Italia.

Es un paisaje que evoca las tierras fértiles de Flandes, con árboles robustos en el primer plano y otros en acusada verticalidad a la izquierda del horizonte, bajo suaves hondonadas. El centro lo ocupa un grupo de jóvenes parejas merendando en animada conversación (fig. 2). Dos viejos troncos modelados por el viento y el paso de los años sirven de apoyo a una

<sup>2</sup> Wolfgang Adler, *Jan Wildens. Der Landschaftsmitarbeiter des Rubens*, (Fridingen: Graf Klenau Verlags GmbH, 1980).

tela roja que protege del sol y de la lluvia a los allí reunidos. Bajo su sombra están los jóvenes en feliz encuentro. Sirve de fondo la tupida vegetación del arbolado bajo un horizonte de nubes en el cielo azul. Armoniza el espacio el terreno en horizontal con la masa de árboles tan del gusto de la estética de Jan Wildens.



Fig. 2. Jan Wildens, Detalle central de *Paisaje con jóvenes merendando*, Valencia, colección Epiarte©

Una segunda franja de árboles tupidos, paralela al horizonte, deja sitio a minúsculas escenas con juegos lúdicos y un pastor que descansa con el rebaño. Los del último plano son prolongación de las ovejas agrupadas en la parte derecha del lienzo. La fértil campiña está bañada por la luz del atardecer estival, luz que filtra sus rayos entre las ramas y hojas del bosque, en uniforme tonalidad espacial.

Jan Wildens integra una escena de género en el paisaje. Ningún mensaje de signo devoto ni mitológico se pretende aquí. Es una visión del vivir cotidiano y desenfadado de Flandes. Los jóvenes han escapado de la ciudad al campo sin más pretensiones que sentir la paz y el encanto de la naturaleza. Los alimentos, los licores y los utensilios del primer plano nos ofrecen un interesante documento culinario de la época: aquí está un enfriador con diversas botellas en primer plano, una copa de desproporcionado tamaño y una bandeja ricamente repujada. Un ostentoso menaje propio de las circunstancias: un encuentro de damas y caballeros cortesés. Un músico toca una gaita para deleite de los sentidos, apoyado en el tronco de un árbol.

No es difícil ver en esta reunión campestre ecos de *El Jardín del Amor* de Peter Paul Rubens del Museo del Prado (inv. nº P01690), tan divulgado en copias y grabados de la época. Como se ha señalado, Jan Wildens fue colaborador y discípulo de Rubens. A la influencia del maestro en esta pintura habría que añadir otras referencias de signo literario y poético, con



Fig. 3. Peter Paul Rubens, *El Jardín del Amor*, colección privada

el Amor como eje del encuentro. Es una llamada a la *Arcadia* literaria. El pintor nos transmite el placer del encuentro campestre de los jóvenes en las miradas y los gestos de los convidados, completamente ajenos al espectador. Nada distrae su jovial alegría, lejos del "mundanal ruido" como cantaba fray Luis de León en su poema a la *Vida retirada*.

Más próximas que *El Jardín del Amor* del Museo del Prado, son las versiones del mismo asunto en el Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. nº 679), atribuido a Victor Wolvoet II<sup>3</sup>, y el de Rubens de colección privada (fig. 3). Aquí también la composición se desplaza en horizontal, con la música representada por un laúd en tierra y la gracia del movimiento de cada pareja. Dos jóvenes se aproximan desde la izquierda, igual que en el lienzo objeto de este estudio. En fin, la misma voluntad artística vive en una y otra pintura. Hombres y mujeres reviven en el encanto de la naturaleza.

<sup>3</sup> La pintura procede de la propia colección del pintor, donde figura en su inventario *postmortem* en 1652 (nº 530).

Escasas son las repeticiones en la producción de Jan Wildens. Así, pocas analogías con otras obras pueden verse más allá de la distribución de las masas en la composición. Esto vemos en *Mercurio y Hersé* del Museo del Prado (inv. nº P02733), con la colaboración de Frans Francken II. Aquí, igual que en la reunión de Jan Wildens, una pareja avanza del lado izquierdo hacia el grupo que degusta el banquete. El paisaje es más espacioso, pero son similares la distribución de los árboles y de las ramas, con hojas lánguidas y sin savia de vida.

La misma idea se ve en los paisajes de Wildens del Palazzo Bianco de Génova, del Koninklijkmuseum de Amberes y de la Rubenshuis. Especial interés tienen, en este breve análisis comparativo, el diseño de los árboles del fondo y las figuras de mayor tamaño del paisaje con jóvenes merendando de la Rubenshuis. Igualmente, destacan el modelo de los árboles en el *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo*, del Museo del Prado (inv. nº P01645), obra realizada en colaboración con Rubens, y las copias del mismo Jan Wildens en la Sint-Waldetrudiskerk de Herentals y en colección privada de Londres. A estos, se suman los paisajes de Frankfurt, de la colección Girardet y de la Rubenshuis. El árbol más grueso y retorcido del paisaje aquí estudiado es similar al dibujo de la colección Hervert Girardet.

Para finalizar, se hacen unas pequeñas precisiones en cuanto al estado de conservación de la pintura. El *Paisaje con jóvenes merendando* tiene dos inscripciones en el reverso, sobre el bastidor: en el centro y escrito a mano con tinta negra, el nº 3; y en el travesaño inferior, H410512/1OMP, escrito a mano con cera de color amarillo. Además, tiene seis etiquetas de la casa de subastas londinense donde se adquirió. El lienzo llegó a la colección actual sin reentelar, aspecto que tuvo que ser subsanado, pues la preservación correcta de la obra exigía su forración. El bastidor era el original. La escasa adhesión de la preparación y de la pintura obligó al sentado del color. La pesada capa de excrecencias, los barnices oxidados y los repintes impedían apreciar la notable calidad y finura cromática de su estilo. Esto, posiblemente, motivó las reservas de la galería londinense para reconocer su correcta autoría. Se estucaron las escasas y pequeñas lagunas y se procedió a su reintegración. Finalmente, la limpieza permitió valorar las exquisitas tonalidades de los verdes y azules en contraste con el rojo ardiente de la tela que cubre la reunión de los comensales.

## Bibliografía

Adler 1980: Wolfgang Adler, Jan Wildens. Der Landschaftsmitarbeiter des Rubens, (Fridingen: Graf Klenau Verlags GmbH, 1980).

Recibido: 01/06/2018

Aceptado: 18/06/2018

José Eloy Hortal Muñoz, Gijs Versteegen, *Las ideas políticas y sociales en la Edad Moderna* (Madrid: Síntesis, 2016, 210 páginas) (ISBN: 9788490774083)



El trabajo conjunto de José Eloy Hortal Muñoz y Gijs Versteegen tiene por objetivo convertirse en un manual universitario sobre la historia de las ideas políticas y sociales durante la época moderna más que una obra para la realidad de los expertos académicos. Partiendo de la premisa del público destinatario, la idea central a partir de la cual se articula el resto del trabajo aparece convenientemente presentada en la introducción. En contraposición a algunas corrientes historiográficas, y es que, como los propios autores indican, la complejidad de “hacer historia” radica en la contradicción de querer construirla sin influencia del presente, pero estando indudablemente condicionado: “la historiografía siempre se caracteriza por una tensión entre la reflexión sobre el paso desde preocupaciones actuales, y el esfuerzo por realizar una investigación histórica rigurosa que precisamente intenta evitar el sesgo presentista” (p. 96).”

Por ello, los autores abogan por analizar conjuntamente la filosofía política de la época moderna en torno a los conceptos, y las realidades subyacentes, de ética (aparejado con el de política) y el de política. La realidad imperante era que la comunidad política era, en realidad, una comunidad moral, y ambas convergían en torno al “sistema” político, social y cultural definido como la Corte.

El prelude u orígenes de esta forma de organización data de la recepción y reinterpretación del pensamiento aristotélico por los escolásticos durante la Baja Edad Media, es decir el “redescubrimiento” y asimilación de la filosofía moral clásica (aristotélica) en el que se tejía un marco de normas morales tendente a que la persona se comportara de forma virtuosa dentro de la sociedad. Esta era percibida como el gobierno de una gran familia cuya cabeza era el Rey como *pater familiae* de forma conjunta con los hombres excelentes (virtuosos) de la sociedad: la aristocracia. La disciplina para el gobierno de la casa era la *oeconomica*, por lo que en términos prácticos se trataba del gobierno individual (ética), de la casa (*oeconomica*) y de la república (política).

Clarificando estos conceptos, el trabajo está estructurado en dos partes. La primera versa sobre la parte más política de esta organización cortesana, en la que se empieza con una explicación sobre lo que los coetáneos entendían por Corte para el caso concreto de la Monarquía hispana, comenzando con la conocida definición de Alfonso X el Sabio. Casas reales, Consejos y tribunales y los

cortesanos eran las tres esferas que componían la estructura política de la corte, antes a partir de los cuales se articulaba políticamente la sociedad y esquema que los autores siguen en la primera parte.

Las casas reales (capítulo primero) constituían, al menos en el caso de la Monarquía hispana, el núcleo principal de la corte, cuya explicación se realiza a partir del claro –repetido posteriormente– eje de i) definición; ii) estructuración o composición interna de las casas reales; iii) Número de servidores o de criados que compusieron las distintas familias de los miembros de la familia real durante la dinastía de los Habsburgo desde el reinado de Carlos V hasta el de Felipe IV; iv) las ‘otras’ casas reales que eran las de los territorios donde no habitaba el soberano, a partir de las cuales se fueron conformando auténticas cortes vicerregias que articularon el conglomerado político de la Monarquía hispana.

Como se ha mencionado anteriormente, la segunda parte englobante de la definición de Corte dada por el Alfonso X era el de los Consejos y tribunales, por lo que continuando con esta lógica el segundo capítulo comienza con el estudio de estos organismos administrativos. En él se delimita de forma concisa las dos etapas de creación de los Consejos gubernativos de acuerdo con las funciones que tuvieron: de organismos de reunión mandados reunir por el soberano para asesorarle, a organismos administrativos con unas instrucciones que les dotaban de funcionamiento administrativo dentro de la Monarquía hispana.

El siguiente apartado lo constituye el tercero de los pilares de la definición de corte: los cortesanos, en el que nuevamente se comienza introduciendo el marco teórico (la política se sustentaba en redes de poder de relaciones personales no institucionales) para dejar claro la diferenciación con el “sistema” político y de ideas actuales, interiorizadas de forma natural en multitud de ocasiones como el único posible. Posteriormente, se presenta el caso práctico de la Monarquía hispana. Otro tanto cabe afirmar con las etiquetas y el ceremonial, apartado que los autores han enfatizado y cuyo análisis resulta una de las mayores aportaciones de este trabajo por el motivo anteriormente expuesto de que ambos están inconscientemente entendidos con las “normas” que definían “la fiesta cortesana”, en lugar del significado mucho más profundo que albergaban. Por último, los autores afirman que los Sitios Reales fueron el cuarto pilar en el que se sustentó, especialmente a partir del reinado de Felipe IV, el “sistema” cortesano pero que tiene una cabida más complicada, hecho que ya fue percibido por Alonso Núñez de Castro en *Sólo Madrid es Corte* y al que los autores mencionan y analizan; aspecto que también supone una de las principales aportaciones de este trabajo.

La segunda parte del trabajo gira en torno a los tres conceptos mencionados de “ética”, “oeconómica” y “política”. Ambas partes del trabajo son complementarias, ya que la primera es incomprendible sin la distinción de estas tres ciencias morales que permitían el gobierno de la persona, la familia y la república, respectivamente, de un espacio menor (*microcosmos*) a un espacio mayor (*macrocosmos*) en el que todas las partes estaban intrínsecamente interrelacionadas.

De esta forma, en ambas partes son mencionadas una serie de términos claves y transversales a todo el trabajo y que condensa los sustratos fundamentales en que se articulaba el gobierno de la sociedad de la Época Moderna. "Familia" y la evolución de la concepción del gobierno de la "casa" y "política" son sucintamente expuestos a partir de los principales filósofos que desde la época griega se habían aproximado. Esto constituyó la base ideológica de la justificación filosófico-política del gobierno de la organización política vigente en la Época Moderna. Así, Tomás de Aquino y Egidio Romano fueron los encargados de reelaborar durante la Baja Edad Media la *oeconomica* de Aristóteles para justificar la monarquía hereditaria. Las Monarquías hereditarias estaban compuestas por un linaje cuyos intereses trascendían al individuo, por lo que las relaciones políticas internacionales durante la época moderna estaban fundamentadas en los intereses dinásticos de estos linajes (Dinasticismo).

A continuación (capítulo 4), se revisita críticamente la concepción de "libertad" y "tiranía" desarrollada por el "estado liberal" para conjugar la "libertad liberal" dentro del republicanismo anglosajón, paradójicamente a través de la reinterpretación de la obra de Maquiavelo. La libertad, en cambio, era percibida de forma distinta por los autores que influyeron en la construcción del "sistema" vigente durante la época moderna. Este se fundamentaba en las anteriormente mencionadas ciencias morales que podían obtenerse por medio de la virtud (dominio de las pasiones) y esta a través de la educación. Por ello, el capítulo cuarto versa sobre la "libertad" y la "virtud" y finaliza con uno de los filósofos más eminentes que construyeron el discurso filosófico conducente al estado-nación (Rousseau), un "sistema" político-social diferente al cortesano.

Si para obtener la "libertad" era necesaria la "virtud", en el capítulo quinto se aborda por extenso la nueva cultura política asumida por la nobleza durante la época moderna, a partir del análisis de las virtudes políticas y sociales desde su génesis en los autores clásicos griegos pasando por la reformulación y reinterpretación realizada durante la Edad Media que condujo a los postulados (virtudes) propios de la sociedad cortesana en la Época Moderna. Ello se realiza por la exposición de los mismos autores analizados en el capítulo previo, siendo en este capítulo el eje central el asunto de las "virtudes". Estas establecían un modelo de conducta que tenía su lugar en la ya mencionada sociedad cortesana.

En el capítulo sexto se presenta la idea y la finalidad que la educación tenía para los autores ya citados, desde la recepción de las ideas de Aristóteles durante la Baja Edad Media que justificaron la organización cortesana, hasta su radical transformación en el siglo XVIII de la mano de Jean-Jacques Rousseau. Esta educación variaba en consonancia con la visión antropológica de cada uno de los autores, que a su vez influía en qué consistía la "virtud" y, por consiguiente, el papel y concepción de la educación. Esta, a su vez, se desarrollaba dentro de un modelo político y social que tendía a perpetuarlo.

Debido a la complejidad de las ideas que se quieren divulgar, en ocasiones el contenido puede resultar complejo para un alumno universitario. Valga como

ejemplo la referencia a la utilización del sistema de visitas para la reformación de los Consejos, a finales del reinado de Felipe II (p. 46) sin explicar en qué consistía o la diferenciación entre *imitatio virtutis* y *gloria virtutis* de la representación de Hércules (p. 57).

Por lo tanto, se trata de un manual universitario en el que se presentan de forma sucinta pero efectiva las ideas sociales y políticas por las cuales se regía el "sistema político" (el cortesano) imperante durante la Edad Moderna, centrándose en el caso particular de la Monarquía hispana. Para facilitar el contenido analizado en la obra, los autores han recogido una serie de textos clave que son particularmente representativos de todas las ideas expuestas. Además, han incluido a forma de consejo unas directrices e instrucciones para que la gente menos acostumbrada pueda realizar un comentario de texto. Sin duda, un valor añadido.

Koldo Trápaga Monchet<sup>1</sup>

Universidad Rey Juan Carlos

Enero, 2018

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0003-4120-1530>

Matilde Miquel Juan, Olga Pérez Monzón y Pilar Martínez Taboada (eds.), *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, (Madrid: Ediciones Complutense, Serie Investigación, 2017, 308 páginas) (ISBN: 978-84-669-3537-1)

 El estudio de las prácticas pictóricas desarrolladas en el período bajomedieval está siendo objeto de una importante atención historiográfica. Algo ciertamente necesario considerando las carencias existentes todavía y la necesidad de emplear nuevas corrientes metodológicas (educación visual, antropología cultural, etc.) en el estudio de la práctica artística gótica, en particular a la desarrollada en territorio peninsular y, paralelamente, encajar esa investigación, propia de la historia del arte, en una de carácter científico-técnico. Es precisamente esto lo que constituye uno de los grandes aciertos de la monografía *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*, coordinada por las profesoras de arte medieval de la Universidad Complutense de Madrid Matilde Miquel Juan, Olga Pérez Monzón y Pilar Martínez Taboada. Investigación que, asimismo, es parte de la labor multidisciplinar que se vio plasmada en las IX Jornadas Complutenses de Arte Medieval *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*, englobada dentro del Proyecto de Investigación I+D «La Formación del Pintor y Práctica de la Pintura en los Reinos Hispanos (1350-1500)» (HAR2012-32720), y que vemos, igualmente, reflejada en el libro *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*.

Afilar y dibujar son los verbos elegidos para expresar real y metafóricamente los dos grandes bloques que definen esta obra coral. La primera parte *-Afilando el pincel-* agrupa trabajos dedicados estrictamente a la práctica del taller, centrándose en el estudio del artista como artesano, y en el desarrollo de nuevas técnicas, mostrando los materiales, los usos, los controles, o la capacidad productiva del taller, mientras que la segunda *-Dibujando la voz-*, por su parte, profundiza en temas en ocasiones más intangibles pero fundamentales en la práctica artística como las transferencias, la interconexión entre los distintos oficios, el mercado, el cliente o la propia traslación de conceptos y palabras al lenguaje plástico propiamente dicho.

Comienza el volumen *-Afilando el pincel-* con el complejo proceso de ejecución de un retablo, desarrollo donde intervienen profesionales de diferente cualificación. El trabajo de Tamara Alba y Consuelo Dalmau, se centra en la mazonería

particularmente en el estudio de un modo de ensamblaje, en el que podemos apreciar las cesiones técnicas y plásticas existentes entre la pintura y otras artes. Los materiales empleados recogen un aspecto nuclear del proceso, como analizan Ana Albar, Marisa Gómez y Giulia Truno en el detallado estudio científico de los procesos de elaboración y métodos de trabajo de un taller de pintura como el de Fernando y Francisco Gallego. Líneas de trabajo que recientemente se están aplicando también al soporte miniado. Helena Carvajal se centra en las fuentes documentales del manuscrito presentando los vínculos del arte de la pintura con el de la iluminación, descubriéndonos el modo de hacer del taller de iluminadores, las formas del encargo, producción y pago del libro, determinando una formación continua a través de un taller. Las técnicas de difusión y control de las obras góticas son analizadas por Víctor López. La práctica de la "visura" permitía a los artífices efectuar viajes fuera del lugar habitual de su actividad, para descubrir formas de trabajo diferentes, y modelos distintos a los empleados en sus territorios y acometer cambios radicales a las obras para que se plasmasen las últimas novedades. Por su parte, el trabajo de Jesús Muñiz, Maite Barrio e Ion Berasain, se centra en el proceso de reproducción, expansión y producción de modelos de obras escultóricas procedentes de obradores flamencos en España. Es de ensalzar la labor de catalogación que han realizado. Los tres últimos artículos se centran en la corona de Aragón. El acercamiento al libro miniado corresponde a Nuria Ramón, que, a través del funcionamiento del taller de la familia Crespi, nos desvela como eran equiparables, en su funcionamiento, al obrador del pintor, convirtiendo al libro (manuscrito o impreso) en un objeto difusor de conocimiento, y divulgador de nuevos modelos y corrientes artísticas. A los retablos del ámbito valenciano se acercarán Rafael Romero y Adelina Illán con un conjunto de análisis técnicos sobre diversas obras que nos mostrarán cómo ya a finales del siglo XV se producirá un debate interno en los obradores locales por la entrada de las innovaciones estilísticas y técnicas procedentes de Italia que culminará con su implantación definitiva a principios del XVI. La relación con las manufacturas textiles le corresponde a Jacobo Vidal quien destaca la importancia de los tapices y de los maestros tapiceros, e incide en los préstamos entre las artes, tan comunes en la Baja Edad Media.

*Dibujando la voz* constituye el segundo bloque de la narración. Más abierto en su temática a través de acercamientos, de carácter puntual, a obras, oficios o autores, se pretende analizar las directrices que afectan al proceso creativo. Eduardo Carrero Santamaría se centra en el concepto de la copia bajomedieval y en el uso de modelos repetidos con *variatio*. Ángel Fuentes y Maite Chicote estudian el papel del cliente, y su participación en la culminación de la obra final basándose en las piezas que definen una colección significativa atesorada por sus dueños, los Pacheco. Mientras que Azucena Hernández Pérez traslada los principios del dibujo y la pintura al diseño de objetos científicos incidiendo en los repetidos y fundamentales conceptos de transferencias artísticas. Encarna Montero Tortajada subraya la importancia de la formación y las diversas formas de aprendizaje en el

oficio de la pintura. En esa línea, incluimos el trabajo de Carmen Rallo Gruss, que se adentra en las transferencias artísticas, tanto técnicas como figurativas, que existieron entre el arte islámico y el cristiano. No podemos olvidarnos, en este recorrido, de la cuantificación monetaria y económica de estas piezas, que tratará Iban Redondo Pares centrandó su estudio en el comercio y el consumo artístico durante la Baja Edad Media en Castilla, en particular desde el norte de Europa. Y, como última coda, los usos cambiantes, representativos y ceremoniales otorgados a los ajuares señalado por el trabajo de Laura Rodríguez Peinado.

Transferencias, aprendizaje, diseño, audiencias variadas, diseño y práctica, o autoría en un sentido amplio, muestran un acercamiento plural y preciso en la valoración de los necesarios "enseres artísticos". Los diversos argumentos expuestos dejan ver claramente que la tarea emprendida, por este equipo de investigadores, ha sido muy adecuada, y que gracias a la novedad de sus propuestas y a la vitalidad de sus trabajos están renovando la historiografía, permitiendo que nos adentremos en diversas temáticas de importante alcance dentro del mundo artístico, que esperamos se complete con nuevos trabajos en esta dirección. Gracias a este espléndido trabajo multidisciplinar, comienza a aclararse un campo de estudio poco investigado, abriendo las puertas a futuras aportaciones ya visibles en la monografía *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*.

M<sup>a</sup> Jesús López Montilla<sup>1</sup>

Universidad Complutense de Madrid

Marzo, 2018

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0002-8242-7870>

VV.AA., *Ricostruendo Rubens. La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*, (Mantova: Universitas Studiorum, 2017, 146 páginas) (ISBN: 978-88-99459-59-8).

La naturaleza y la identidad de las obras de arte, a menudo, están sometidas a cambios originados por la voluntad y las acciones de quienes sucesivamente entran en contacto con ellas desde el momento de su creación. Ejemplo paradigmático de esto es *La familia Gonzaga en adoración de la Trinidad*, el lienzo en el que Rubens materializó el encargo de retratar a la familia de Vincenzo I de Gonzaga, duque de Mantua, para la iglesia de la Santísima Trinidad de esta ciudad. Allí permaneció la pintura desde 1605, en compañía del *Bautismo de Cristo* y de la *Transfiguración*, también de Rubens, hasta que las tropas francesas invadieron Mantua a finales del siglo XVIII. Este hecho desencadenó una serie de acontecimientos que derivaron en la sustracción de la *Transfiguración*, así como en la alteración del formato y de la composición de la pintura de los Gonzaga, que fue dividida en varios fragmentos. A esta contrariedad hay que añadir las intervenciones que se llevaron a cabo en esta última obra a mediados del siglo XVIII y a principios del XIX, uniendo sus partes centrales y agregando algunos elementos, como pueden ser los ángeles situados entre el Espíritu Santo y las nubes del cielo. Actualmente, unos fragmentos se exhiben en el Palacio Ducal de Mantua, mientras que otros están dispersos en distintas colecciones y otros tantos continúan en paradero desconocido.

Estas vicisitudes, junto con la observación y análisis de las partes localizadas de la pintura de la familia Gonzaga y la reconstrucción completa de la obra, son el foco de atención de los estudiosos cuyas investigaciones fueron difundidas durante una Jornada celebrada en octubre de 2016 y que ahora están reunidas en el libro aquí comentado. La especialización de estos autores en diversas áreas de conocimiento y su vinculación a instituciones como el Museo del Palacio Ducal de Mantua y el Centro Laniac, laboratorio que efectuó los exámenes del lienzo de los Gonzaga, han favorecido la obtención y el análisis de la información desde diferentes puntos de vista, dando lugar a una documentación detallada sobre la obra y su historia.

Así, en esta publicación se abordan el origen y los sucesos que directa o indirectamente afectaron a esta pintura de Rubens. De igual manera, se estudian su iconografía, interpretada como la exaltación de la familia Gonzaga; algunos aspectos de la técnica de su ejecución, tales como el encaje de los perfiles de las

figuras mediante pinceladas de pintura; las influencias de otras obras, como pueden ser el retablo de Pompeo Leoni de El Escorial y la obra de Hans Mielich *La familia Wittelsbach in adorazione della Vergine* en el Frauenkirche de Ingolstadt; el estado de conservación del lienzo de Mantua y sus condiciones de exposición, para culminar con la reconstrucción virtual de su aspecto original.

Específicamente, a partir de textos de la época, Alessandra Zamperini profundiza en la iniciativa y en los motivos del encargo, señalando la posible cooperación de los Jesuitas, orden religiosa a la que entonces estaba adscrita la iglesia de la Santísima Trinidad, en la elección de la iconografía. En esa línea, Renata Casarin relaciona la solidez familiar representada en esta pintura con el retrato de Ludovico II en compañía de su esposa e hijos en el Castillo de San Jorge, de Andrea Mantegna. Esta autora, además, fija un coherente vínculo entre los colores de la indumentaria de los Gonzaga y el lugar que estos ocupan en la dinastía, de manera que interpreta el negro que visten los padres, ya fallecidos, como equivalente del pasado; el blanco de los duques como indicador del presente y el dorado de la prole, como augurio de la prosperidad y de la continuidad de la familia.

La iconografía y el estilo de la obra son analizados por Peter Assman y Paolo Bertelli. El primero sitúa en su contexto la representación de elementos de la parte divina de la escena, tales como el cielo, Dios Padre y Jesucristo, resaltando la influencia de prácticas medievales e identifica a los distintos miembros de la familia Gonzaga. Al mismo tiempo, Bertelli ofrece algunas pinceladas relativas a la técnica, avanza hechos determinantes para la historia y el estado de conservación de esta pintura y fija interesantes paralelismos entre estos retratos de la familia y otros de sus miembros, también realizados por Rubens.

En el estado de conservación del lienzo de los Gonzaga adorando la Trinidad, así como en las causas que lo motivaron y en textos de la época que documentan estos hechos, indaga Monica Molteni, quien añade referencias a las intervenciones y a la suerte que corrieron tanto esta obra como el *Bautismo de Cristo* y la *Transfiguración*.

El enfoque técnico de este trabajo multidisciplinar es tratado por Paola Artoni, quien expone resultados logrados mediante análisis físicos, tales como la reflectografía infrarroja y la radiografía. Artoni sitúa los arrepentimientos y los cambios de composición detectados, una información de gran utilidad para comprender la evolución de la creación de la escena. Asimismo, refiere diferencias en la respuesta radiográfica de los materiales constitutivos de esta obra, hecho que atribuye al tipo de pigmentos posiblemente usados por Rubens, tomando como referencia la paleta identificada mediante los análisis químicos de muestras tomadas de la *Transfiguración*.

Artoni, además, expone distintos métodos de abordar la composición del retrato grupal de los Gonzaga, del *Bautismo* y de la *Transfiguración*. A este respecto, señala la ausencia de dibujo preparatorio en las tres obras, aunque a la vez indica que en la primera se han diferenciado pinceladas destinadas a trazar la silueta de las figuras y otros elementos de la composición, mientras que en el

*Bautismo* ha sido detectada una cuadrícula, indicio de que esta escena procede de un boceto de menores dimensiones.

En este sentido, los detalles de las radiografías de los fragmentos de la familia Gonzaga y la Trinidad delatan la práctica de distintas soluciones técnicas para resolver las formas de la composición. De este modo, se ha podido comprobar el uso de pinceladas largas, sueltas y cargadas de materia pictórica en el alabardero, el perrito y la mano femenina que acaricia a este último. En cambio, los retratos de los Gonzaga están realizados con pinceladas más cortas, más definidas y menos cargadas de pintura, que modelan delicadamente los rasgos faciales y los adornos de los ropajes. Artoni interpreta que estas diferencias son producto de la ejecución del alabardero, del perrito y de la citada mano en un segundo momento de la composición. No obstante, estas discordancias dan origen a posibilidades diversas en las que sería interesante ahondar. Por un lado, cabría pensar que Rubens estuviera experimentando diferentes métodos de trabajo, quizá motivados por la intención de enfatizar en mayor o menor medida los rostros de los personajes, en función de su importancia en la escena, pero también permite considerar la posible participación de un colaborador del pintor flamenco.

Por otro lado, Lisa Valli expone la idoneidad tanto de las antiguas como de las actuales condiciones de exhibición de *La familia Gonzaga en adoración de la Trinidad* en el Salón de los Arqueros del Palacio Ducal, poniendo en valor la implantación de medidas de seguridad para la exposición de esta obra al público y la actualización de elementos museográficos tales como la iluminación LED, esencial para la perdurabilidad de los fragmentos conservados, así como los paneles didácticos que facilitan la comprensión de esta obra. El trabajo se completa con la reconstrucción virtual de la escena, planteada por Ugo Bazzotti. Teniendo en cuenta que no se conocen bocetos ni copias previos a la mutilación del lienzo de los Gonzaga y la Trinidad, la aportación de Bazzotti es aún más elogiada, si cabe. Así, relaciona los distintos fragmentos de la pintura cotejando elementos representados en ellos, descripciones de la composición, fechadas en distintos momentos de su existencia, y fotografías de los retratos dispersos.

Este estudio multidisciplinar se podría continuar, ampliando algunas informaciones y precisando otras, mediante el examen de la obra en el contexto tanto de las circunstancias de su autor en aquella época como de la evolución de su técnica y de su producción. No obstante, es indudable que se trata de una investigación bien documentada mediante bibliografía variada y actualizada en relación al momento en que se celebró la jornada ya referida, sin obviar publicaciones de fechas más tempranas. Es igualmente destacable la contribución de las imágenes y de los resultados divulgados en *Ricostruendo Rubens. La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità* en el avance de la documentación, del conocimiento y del arduo propósito de recomponer la escena original de esta pintura de la manera más fidedigna posible.

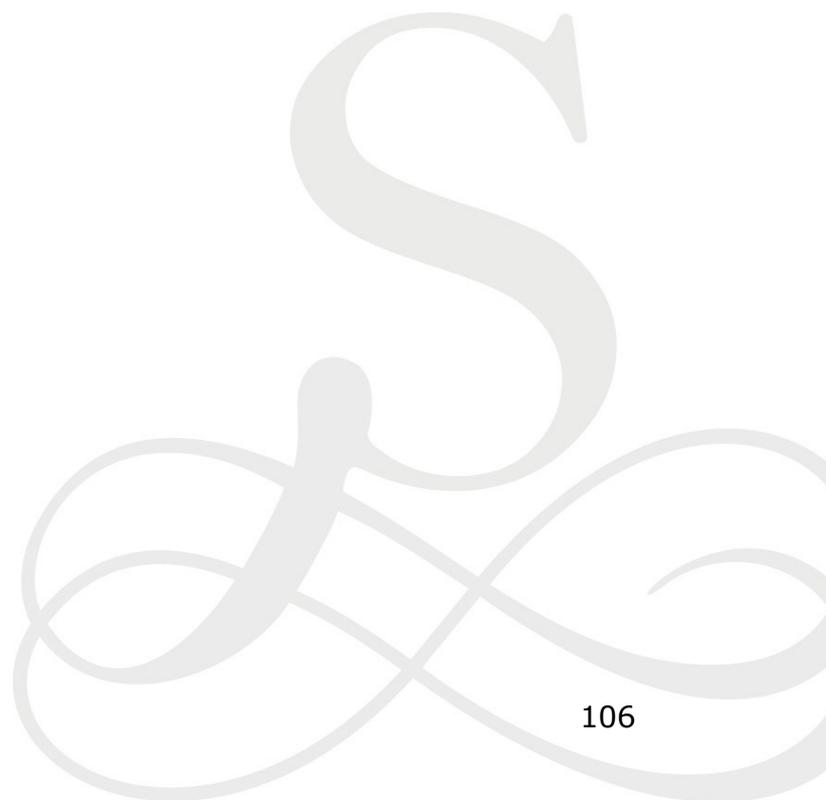
Tamara Alba González-Fanjul<sup>1</sup>

Instituto Moll

Abril 2018

---

<sup>1</sup> <https://orcid.org/0000-0002-9518-1056>



Exposición: *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 de noviembre de 2017- 8 de abril de 2018.

Entre el 30 noviembre de 2017 y el 8 de abril de 2018 en el Museo de Bellas Artes de Valencia fue posible apreciar la espectacular belleza y complejidad del significado tanto político como iconográfico de las Inmaculadas. La unión de cincuenta y dos obras que representaban una temática religiosa tan específica y conservadora como la mencionada tenía el riesgo de convertir la sala de exposiciones temporales del museo en un santuario mariano. Por el contrario, la disposición de las obras y el discurso museográfico, comisariados por Pablo González Tornel, sedujeron a la prensa local como confirman cabeceras tal que "*Marketing, feminismo, sexo y política: así se gestionó la gran polémica de la Virgen María*"<sup>1</sup>. La narración presentó un fragmento de la Historia de España y el papel desempeñado por el dogma de la Inmaculada Concepción, sin desnudos ni controversias.

Atravesando los cinco espacios de la exposición, el espectador podía entender varios aspectos de las imágenes que representaban a la Madre de Dios. El conjunto de las salas, con las paredes azules, permitía la percepción de las Vírgenes en un entorno visionario, como si fuera el espacio celeste, con las inscripciones de los poemas modernos que exaltaban la Inmaculada Concepción.

En el primero de ellos, se explicaban los misterios de la vida de la Virgen, incluyendo su genealogía, virtudes y configuraciones iconográficas pre-Inmaculistas, reflejados en las obras como *Abrazo en la Puerta Dorada* de Maestro de Sijena o *La Virgen Tota Pulchra* de Juan Sariñena.

A continuación, el espectador se adentraba en la polémica cuestión sobre la Virgen y su pecado original, que tuvo lugar en Sevilla desde las primeras décadas del siglo XVII, promovida por Pedro de Castro. Además de las pinturas, los libros y las esculturas expuestas demostraban la intensidad y el fuego de la fe de los defensores de la Inmaculada, siempre representada como una mujer extremadamente ideal según los modelos provenientes del círculo de Alonso Cano y del taller de Pedro Duque Cornejo. La obra más destacada del espacio fue *Las Fiestas de consagración de la iglesia del Sagrario de la Catedral*, un lienzo que recupera la memoria del espléndido espectáculo sevillano con todas las decoraciones de la fachada y el efímero altar con la protagonista en el centro.

---

<sup>1</sup> Garsán Carlos, "'Intacta María', en el Museu de Belles Arts: Marketing, feminismo, sexo y política: así se gestionó la gran polémica de la Virgen María", <http://valenciaplaza.com/marketing-feminismo-sexo-y-politica-asi-se-gestiono-la-gran-polemica-de-la-virgen-maria>, consultado el 10 de mayo de 2018.

Tras la intensidad de la fe andaluza, el visitante de la exposición pasaba a la parte que explicaba la adaptación del dogma en la monarquía y la devoción de los reyes, representadas por obras como la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Juan de Roelas; *Felipe IV jurando defender a la Inmaculada Concepción* de Pedro Valpuesta o la *Institución de la orden de Carlos III ante la Inmaculada* y la *Presentación del infante Carlos Clemente a la Inmaculada Concepción* de Agustín Gasull y José Vergara, que repintaron la obra de Juan de Juanes. Las obras vinculadas con la corte muestran que la Inmaculada Concepción a lo largo del siglo XVII dejó de ser una creencia o conflicto locales y formó parte de los asuntos estatales de la política española en Roma.

Seguidamente, la cuarta sala explicaba el fenómeno de la defensa de la pureza de María en Valencia, ya que fue la primera ciudad cuya universidad realizó juramentos de protección de esta creencia. Dentro del discurso expositivo, los grabados de las decoraciones efímeras y representaciones de Luis Crespí de Borja, embajador español en la Santa Sede y gran velador de la Inmaculada, reforzaban el impacto de las obras con la iconografía de la Virgen.

Por último, el discurso expositivo concluía con una presentación de las devociones locales en la Península Ibérica, que literalmente rodearon la *Inmaculada Concepción* de Juan Conchillos Falcó, acompañado por la proyección de los detalles de esta obra y el audio de la Misa de la Virgen, compuesta por Tomas Luis de Victoria. Esta solución técnica permitía escuchar la música desde la entrada a la exposición y acompañaba al visitante como música de fondo a través de todas las obras. Con cada paso y progreso en la historia, el espectador percibía el aumento del volumen, para finalmente apreciar la gran gloria de la Inmaculada Concepción, declarada dogma de la fe católica en 1854.

La exposición fue acompañada por una serie de actividades, incluyendo talleres infantiles sobre la iconografía mariana, concierto de música clásica, visitas guiadas y cuatro conferencias impartidas por José Javier Ruíz Ibáñez, Pablo González Tornel, Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Javier Portús Pérez. Por tanto, los interesados en profundizar su conocimiento sobre la Historia Moderna de España y la Inmaculada Concepción, además de las obras, pudieron participar a los eventos culturales.

Es oportuno ver que la exposición no sirvió únicamente para unir obras con la misma temática o para la divulgación del conocimiento, sino que también conllevó la publicación de un catálogo sobre la problemática de la *pietas hispanica*. *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*<sup>2</sup> incluye los textos de Pablo González Tornel, Miguel Navarro Sorní, Víctor Mínguez Cornelles, Javier Portús Pérez, Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, José Antonio Ollero Pina, David Gimilio Sanz y Cristina Bravo Lozano. Dichos autores trataron cuestiones como la conversión de un misterio a un dogma, los motivos iconográficos, la identidad hispana del siglo XVII, conflictos entre dominicanos y franciscanos o festividades locales. Asimismo, el catálogo contiene detalladas fichas de las obras que han

---

<sup>2</sup> Gonzalez Tornel, Pablo (ed.) *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, (Valencia: Generalitat Valenciana, 2017) (ISBN:978-84-482-6202-0).

permitido reconstruir un fragmento de la cultura visual barroca. Todos los textos se publicaron en castellano e inglés, permitiendo de esta manera la máxima difusión de los estudios para todas aquellas personas interesadas en esta parte de la historia artística, concepto e Inmaculada como patrona de la Monarquía Hispánica.

Aunque el discurso pueda ser acusado por falta de relevantes representaciones pictóricas de la Inmaculada Concepción, su objetivo principal no era la unión de imágenes, sino contar una historia política y cultural. Por tanto, de manera evidente, las obras seleccionadas reflejaban los mecanismos de propaganda franciscana en la sociedad moderna, evitando la limitación a las descripciones de la iconografía. Así pues, resulta importante destacar el significativo aumento de visitas durante dicha exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a tener en cuenta para enfoques en futuras exposiciones temporales, esperando que sean como la Inmaculada Concepción en la España Barroca, admirada por todos los visitantes.

Oskar Jacek Rojewski<sup>3</sup>  
Universidad Jaime I  
Mayo 2018

---

<sup>3</sup> <https://orcid.org/0000-0001-7593-8747>

PHILOSTRATO

---

Revista de Historia y Arte