



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



INSTITUTO MOLL

Centro de Investigación
de Pintura Flamenca
España

nº 4 - 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^a José Hernández

Domicilio social:

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

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

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

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Johannes de Lairese, *Alegoría del Dibujo*, (detalle) colección Epiarte

Índice

Artículos:

- Una serie de retratos de la escuela francesa del museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones 5
Por Eduardo Puerto Mendoza
- Dibujos de Duque Cornejo en el *Álbum Jaffe* (II): La colección del Hood Museum of Art33
Por Manuel García Luque

Varia:

- Una obra del pintor flamenco Sebastiaen van Aken en España: el altar de *Santa Cecilia* en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid 62
Por Gloria Martínez Leiva
- Una nueva obra de Johannes de Lairese, la *Alegoría del Dibujo* 73
Por Matías Díaz Padrón

Reseñas:

- Ana Martínez-Acitores González: *Women. The Art of Power. Three Women from the house of Habsburg*. Exp. Castillo de Ambras, Innsbruck, (2018) 82
- Mercedes Simal López: Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, (Jaen: UJA Editorial, 2017) 85
- Elena Vázquez Dueñas: M^a Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglo XV-XVII)*, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017) 87
- Ana Diéguez-Rodríguez: *Pieter Pourbus en de vergeten meesters*. Exp. Groeningenmuseum, Bruges; Anne van Oosterwijk (ed.), *Forgotten Masters. Pieter Pourbus and Bruges Painting from 1525 to 1625*, (Ghent: Snoek Publishers, 2017) 89
- Eduardo Lamas-Delgado: *Michaelina Wautier 1604-1689: Glorifying a Forgotten Talent*, Katlijne van der Stighelen (ed.), (Antwerpen: Rubenshuis-Bai, 2018) 92
- Miguel Hermoso Cuesta: Mercedes Simal López (coord.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica. Arte, coleccionismo y sitios reales*, (Madrid: Polifemo, 2017) 99
- Oskar Jacek Rojewski: Miguel Ángel Zalama (dir.), Jesús F. Pascual Molina, M^a José Martínez Ruiz (coords.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, (Gijón: ediciones Trea, 2018) 102

Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones¹

A series of Prado Museum French School portraits in relation to Marie Louise of Orleans' collection: suggestions and precisions

Eduardo Puerto Mendoza²

Estudiante de Grado de Arte en la UNED

Resumen: La reina María Luisa de Orleans (1662-1689), primera esposa de Carlos II, reunió en el Alcázar de Madrid una colección de pinturas compuesta principalmente por retratos que, tras su muerte, pasaron a la colección real sin que, hasta la fecha, se haya relacionado ninguna de esas obras con las actualmente conservadas.

El artículo analiza una serie de retratos de familiares de esta reina que hoy se conservan en el Museo del Prado y se sostiene su origen en la colección de esta soberana a partir del estudio de los inventarios realizados. Igualmente se propone la identificación de algunos de los personajes representados que hasta ahora figuran como desconocidos o con otra identificación

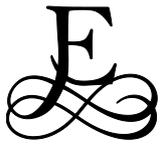
Palabras clave: María Luisa de Orleans. Carlos II. Alcázar de Madrid. Inventarios reales. Retratos. Pintura francesa del siglo XVII

Abstract: Charles II's first wife, Queen Marie Louise of Orleans (1662-1689), put together a collection of paintings, mainly composed of portraits, at the Alcázar of Madrid. At the queen's death, her collection became part of the royal collection. However, none of the original paintings have been correlated with any of the works currently preserved. This article analyzes a series of portraits of relatives of the queen, nowadays preserved in the Prado Museum, and, based on the study of the royal inventories, argues that they come from the aforementioned collection. It also suggests the identification of some of the depicted characters who hitherto were listed as unknown or with a different identity.

Key Words: Marie Louise of Orleans. Charles II. Alcázar of Madrid. Royal inventories. Portraits. Seventeenth century French painting

¹ Agradezco a D^a. Gloria Martínez Leiva su ayuda y sus consejos para la elaboración de este artículo.

² ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4579-0240>



El sábado 12 de febrero de 1689 fallecía en su dormitorio del Alcázar de Madrid, la reina María Luisa de Orleans³, esposa de Carlos II, tras una repentina y breve enfermedad, cuando aún no había cumplido 27 años.

La madrugada de ese mismo día, abandonada ya toda esperanza de sanación, la Reina había otorgado testamento que fue redactado por D. Manuel de Lira, Secretario del Despacho Universal⁴. En dicho testamento instituía a su esposo heredero universal de todos sus bienes y albacea⁵, si bien efectuaba una serie de legados a favor de otros familiares y sirvientes, consistentes en joyas y dinero.

A los pocos días de la muerte de la Reina se dio orden de realizar un inventario de todos sus bienes, el cual se desarrolló a partir del 23 de febrero, bajo el título de "Inventario de las joyas, plata y demás bienes que quedaron por fallecimiento de Doña María Luisa de Borbón"⁶. En concreto, el acta levantada el día 2 de abril consigna que tenía 151 pinturas en propiedad, siendo la mayoría de ellos retratos⁷.

Aunque no puede descartarse que tras el fallecimiento se enajenase alguna de las pinturas, en pago de deudas o entregadas a familiares y allegados⁸, la gran mayoría debió permanecer en la colección del último Austria y, dado su

³ María Luisa de Orleans nació en París en 1662, era hija de Felipe de Orleans, hermano de Luis XIV, y de Enriqueta Ana Estuardo. Contrajo matrimonio por poderes con Carlos II en París en 1679.

⁴ Una copia del testamento se puede consultar online en la Biblioteca Nacional. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000175610.H.28-30>, consultado: 3 de marzo de 2018.

⁵ Gabriel Maura y Gamazo, *Vida y Reinado de Carlos II*, (Madrid: Aguilar, 1990), p. 343. Resulta curioso que esta Reina, sobre la que se siempre se ha afirmado que nunca se sintió a gusto en España y que añoraba su Francia natal, dejase todos sus bienes a su esposo, viviendo aún su padre. Por contraste, casi 70 años después, otra reina fallecida sin descendencia, Bárbara de Braganza, dejó su fortuna personal a su hermano el Rey de Portugal en lugar de a su esposo, pese a llevar viviendo en España casi 30 años.

⁶ Este documento se conserva en el archivo del palacio real de Madrid. (AGP 5269. Secc. Registros). Ha sido tratado por Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC, 2015) p. 89, nota 299.

⁷ Resulta indicativo del gusto y carácter de esta soberana el hecho de que la mayoría de sus pinturas fueran retratos. Por contraste, la colección de su sucesora, Mariana de Neoburgo, se conformaba mayoritariamente de obras religiosas. Sobre la colección de esta Reina, se puede consultar Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo "La colección de pintura de la Reina Mariana de Neoburgo", *Goya*, nº 286, (2002), pp. 49-56, y también Ángel Aterido, "La herencia de Mariana de Neoburgo" en *Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 193-205.

⁸ Aunque creemos que es poco probable, pues el documento indicado (AGP 5269 Secc. Registros) continúa con las actas de entrega de los legados establecidos por la Reina en su testamento, tratándose en su mayoría de joyas, y nunca pinturas. Singularmente consta que el 23 de julio de 1689 se personó en palacio el Conde de Moras, enviado extraordinario del duque de Orleans, para recoger los legados realizados al duque y al resto de su familia, sin que figure ningún cuadro. Además, Francia declaró la guerra a España el 15 de abril de 1689, esto es, dos meses después del fallecimiento de la Reina, lo que, sin duda, dificultaba los contactos.

número, es razonable pensar que algunas de ellas hayan llegado hasta nosotros y hoy formen parte de las colecciones del Museo del Prado y del Patrimonio Nacional, pese a las vicisitudes sufridas a lo largo de los siglos siguientes, significativamente el incendio del Alcázar de Madrid de 1734 y la Guerra de la Independencia.

Hasta la fecha no se ha relacionado ninguna obra con la colección de esta soberana⁹, si bien hace ya tiempo que Juan J. Luna, puso de manifiesto que en el Museo del Prado existe un conjunto de retratos franceses del siglo XVII catalogados como anónimos y poco estudiados¹⁰.

En el presente estudio, se analizan algunas pinturas que hoy pertenecen al Museo del Prado y se sugiere su origen en la colección de esta Reina. No obstante, no es posible efectuar afirmaciones concluyentes, pues si bien el inventario de sus bienes es muy preciso en la descripción de las joyas o los vestidos, resulta sumamente parco en lo referente a las pinturas y no ofrece autores ni identifica en muchos casos a los personajes representados, limitándose a describir someramente el asunto en el mejor de los supuestos.

En esta labor no ofrece ayuda el contemporáneo inventario de pinturas del Alcázar de 1686, pues no contempla los bienes existentes en el Cuarto de la Reina, por ser objeto de ese inventario los pertenecientes exclusivamente a la propiedad del rey.

Para rastrear el destino de las pinturas, debemos suponer que las inmediatas negociaciones para concertar un nuevo matrimonio del monarca con la princesa de Neoburgo, dieron lugar al desmontaje de los cuadros del Cuarto de la Reina para su remodelación al gusto de la nueva soberana, pasando seguramente a zonas menos significativas del palacio, entre ellas muy posiblemente, el obrador de los pintores de cámara, donde en 1694 se documentan varios retratos de personajes franceses, entre ellos uno del duque de Orleans.¹¹

Otras pinturas debieron bajarse al Cuarto Bajo de verano de la reina, pues el inventario elaborado tras la muerte de Carlos II (1701-1703) consigna la existencia en esta parte del palacio de un retrato de cuerpo entero de María Luisa, 12 retratos de medio cuerpo de personas reales sin marco y un cuadro grande con un palacio de recreo que identifica como "Fuente-nebloc" [sic]¹²,

⁹ Excepto quizás el San Juan Bautista de Pierre Mignard, regalo del duque de Orleans, sobre el cual los responsables del inventario tenían dudas de si pertenecía al Rey o a la Reina. Ver Ángel Aterido "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II" en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), p. 206.

¹⁰ Juan J. Luna, *Guía actualizada del Prado*, (Madrid: Alfiz, 1985), p. 285

¹¹ Aterido, *Final del Siglo de Oro*, p. 89, nota 302. Este autor transcribe las obras francesas que figuran en ese documento.

¹² Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, Vol. 3, (Madrid: Museo del Prado, 1985), pp. 16 y 19.

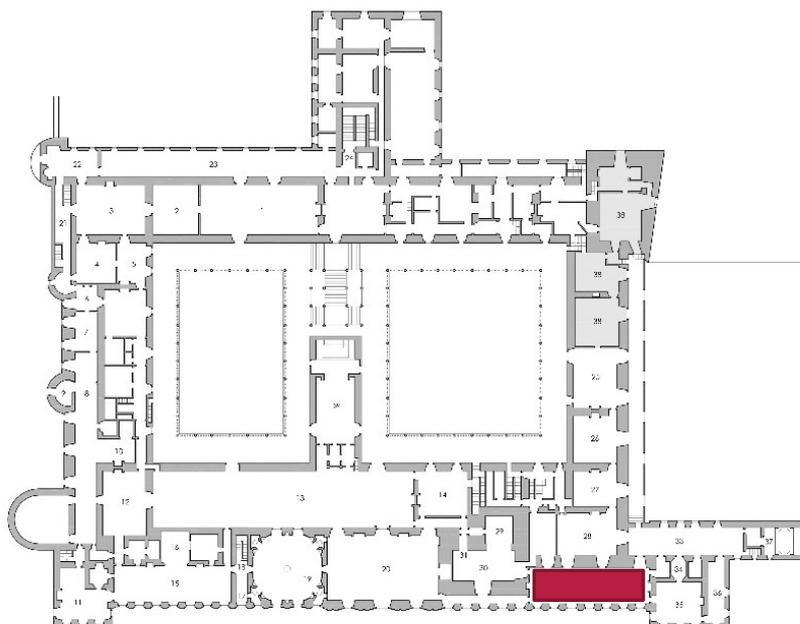


Fig. 1. Daniel Martínez Díaz, Levantamiento gráfico de la Planta principal del Alcázar de Madrid hacia 1666

seguramente confundiéndolo con el de Saint Cloud, que sí figura en el inventario de bienes de María Luisa.

En puridad jurídica todas estas obras pasaron a propiedad de D^a. Mariana de Neoburgo, a quien su esposo legó en su testamento todos sus bienes privativos¹³, como lo eran estos, adquiridos de manera privada por transmisión *mortis causa*. La gran mayoría de estas obras, retratos de la parentela francesa de su predecesora, no presentaba ningún interés para la Reina viuda, por lo que no tomó posesión de ellas, quedando probablemente en el Cuarto Bajo de la Reina del Alcázar hasta el día del incendio, del que fueron salvados¹⁴. Por ello hemos de esperar a los inventarios de 1734 y 1747¹⁵ para volver a encontrar el rastro de estas pinturas, circunstancia que permite tener la certeza que proceden del Alcázar de Madrid, pero no del momento en que entraron en la colección real.

En definitiva, la propuesta de identificación de parte de las pinturas que más adelante se formula, se realiza en base a la identidad de los personajes

¹³ En la cláusula 35 del Testamento de Carlos II se dispone: “Y por la voluntad que he tenido y tengo a la Reyna mi mui chara y muy amada mujer, la deixo todas las joyas, bienes y alajas que no quedaren vinculadas, y otros qualesquiera derechos que tenga y puedan pertenecerme. [...]”

¹⁴ Según José Manuel Barbeito, esta zona del Alcázar fue de las menos afectadas por el incendio, lo que facilitaría que pudieran ser rescatados. José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992), p. 219.

¹⁵ Posteriormente, pasaron todos al palacio del Buen Retiro, donde fueron inventariados con ocasión de la testamentaría de Carlos III, conservando actualmente escrito con pintura blanca el número que se les asignó.

representados, la fecha de su ejecución, sus dimensiones y su procedencia, contrastando tales datos con la información, a menudo insuficiente, que ofrecen los inventarios realizados.

El Cuarto de la Reina en el Alcázar y la Galería de la Reina

Por Cuarto de la Reina, se conocía en los siglos XVII y XVIII, el conjunto de estancias oficiales asignadas a las reinas en el Alcázar de Madrid, dispuestas en torno al denominado patio de la Reina, en el ala izquierda del edificio¹⁶. Se trata de una serie de habitaciones que sufrieron poca transformación a lo largo del siglo XVII¹⁷, y cuyas funciones y decoración son poco conocidas en general, pues los inventarios realizados en ese siglo recogen solamente los bienes del rey y solo excepcionalmente los de las reinas¹⁸.

De entre estas salas, la más representativa era la denominada Galería de la Reina (o de las Damas), ubicada en la planta principal del edificio con ventanas a la fachada principal -señalada con el número 32 en el plano del Alcázar- (Fig. 1)¹⁹ y dispuesta simétricamente respecto a la Galería del Rey.

En esta sala es donde las reinas recibían sus visitas oficiales²⁰ y, por tanto, su decoración tenía un mayor carácter oficial. Tradicionalmente se venía decorando con retratos, pues el inventario de 1636 indica que en esta habitación colgaban los retratos de Bartolomé González que representaban a los padres y hermanos de Margarita de Austria, así como a los emperadores Maximiliano II y María de Austria, obra estos últimos de Antonio Moro²¹.

Para conocer el aspecto de esta estancia en tiempos de María Luisa disponemos de una descripción anónima que relata el recibimiento que se dio en palacio al embajador del Duque de Moscovia en 1687, incluida la audiencia concedida por la soberana en la galería. Se indica en este documento que:

“la dicha pieza es una galería muy larga, cuyas ventanas de ella salen a la plaza del Palacio. En la cabecera de esta galería que es la pared que está al lado del cuarto del Rey Nuestro Sr. se levantó un solio de siete gradas de alto, arrimado, y debajo un rico dosel de felpa carmesí bordado de realzes altos de oro; la silla, almohada, y alfombra que

¹⁶ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. “El Cuarto de la Reina en el Alcázar y otros sitios reales”, en *La Mujer en el arte español*, VIII jornadas de arte, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos CSIC, (Madrid: Alpuerto, 1997), p. 208

¹⁷ Barbeito, *Alcázar de Madrid*, p. 138.

¹⁸ Gloria Martínez Leiva. “De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo”, *Estudios de Platería*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), p. 369.

¹⁹ Daniel Martínez Díaz, “Levantamiento gráfico de la Planta principal del Alcázar de Madrid hacia 1666”, en Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Polifemo, 2015), p. 28.

²⁰ Figura un estrado con trono en el plano del Alcázar de Gómez de Mora, como hace notar Virginia Tobar, “Sobre el gusto artístico de las reinas de España en el siglo XVII”, en *La Mujer en el arte español*, VIII jornadas de arte, (Madrid: Alpuerto, 1997), p. 188

²¹ Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tiene su majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid año del 1636*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007), p. 34.

cubrió todo el solio, y gradas de él hera todo correspondiente, y del mismo género y riqueza del dosel [...] Todo el resto de la galería estaba alfombrado de ricas alfombras de Mecina, y las paredes colgadas de felpas carmesíes guarnecidas a trechos con franjas de oro.[..].²²

Aunque en la relación anterior no se hace referencia a la decoración pictórica, sabemos que su techo estaba pintado al fresco por Francisco Rizi, Juan Carreño y Dionisio Mantuano²³. Además, en el inventario de bienes propios de la Reina antes mencionado, se especifica que esta sala estaba decorada con "Veinte y un retratos, los Veinte de medio cuerpo sin marco y el otro, de Cuerpo entero de la Reyna nra. Sra. con marco, de diferentes personas reales q. están en la Galería de las damas".

Aparte del retrato de cuerpo entero de María Luisa²⁴, el inventario no especifica la identidad de los restantes personajes representados en la galería, indicando tan sólo que se trata de miembros de la realeza. Tampoco efectúa una descripción de los mismos, pero lógicamente debían ser efigies de los familiares más próximos a la Reina, los cuales estaban representados de medio cuerpo.

Estas galerías de retratos tenían la doble función de recuerdo familiar y de exaltación dinástica y gozaban de una amplia tradición entre los Austrias desde el siglo anterior, pues consta que D^a. Juana de Austria poseía una en las Descalzas Reales, donde estaban representados todos sus parientes²⁵ y ya hemos comentado que Margarita de Austria encargó a Bartolomé González una serie completa con los retratos de sus padres y todos sus hermanos²⁶. Más conocida fue la galería de retratos del palacio de El Pardo²⁷, encargada inicialmente por Felipe II y que Felipe III mando reconstruir tras el incendio

²² Texto extractado de Fernando Checa, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arte y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1994), pp. 502-503. Las colgaduras de terciopelo carmesí de las paredes aún adornaban la galería en 1701, Bayton, *Testamentaria de Carlos II*, III, p. 73

²³ David García Cueto, "Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, dir. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), p. 265.

²⁴ Este retrato se ha perdido. Los dos únicos retratos de cuerpo entero de esta Reina que conserva el Museo del Prado (MNP, nº inv. P005468 y MNP, nº inv. P007190), tienen distinta procedencia. El primero, mal identificado como María Luisa de Saboya y de escuela italiana, aunque procede de la colección real, estaba en El Escorial. Se trata de una obra de escasa calidad en pésimo estado de conservación, con pérdida de gran parte de la superficie pictórica. El segundo, procede de una incautación de la Guerra Civil. Antes pertenecía al Monasterio de la Encarnación de Madrid, según la información que consta en la página web del proyecto "Investigación histórica y representación digital accesible. El patrimonio artístico durante la guerra y la posguerra" <http://pgp.ccinf.es/PGP/#/obra/619>: consultado, 4 de marzo de 2018.

²⁵ Ana García Sainz y Leticia Ruiz, "Linaje regio y monacal: La galería de retratos de las Descalzas Reales", en *El Linaje del Emperador*, dir. Javier Portús, (Cáceres, Centro de Exposiciones San Jorge, 2000-2001), pp. 135-157.

²⁶ María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodríguez de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007) pp. 273-278.

²⁷ Sobre la galería de retratos de El Pardo hay importantes estudios, singularmente los de Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz*, pp 153-168; y Magdalena de Lapuerta Montoya, *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 2002), pp. 412-442.



Fig. 2a. Seguidor de Pierre Mignar, *Luis XIV*, Museo del Prado



Fig. 2b. Círculo de Herni y Ch. Beaubrun, *María Teresa de Austria*, Museo del Prado

que sufrió este edificio en 1604, actualizándola y dotándole de un carácter estrictamente genealógico²⁸.

Esta costumbre fue retomada en Francia por la hija mayor de Felipe III, Ana de Austria, esposa de Luis XIII, al mandar disponer en el gabinete que precedía a la sala del baño, la estancia más célebre y rica de sus aposentos de invierno del palacio del Louvre, una completa galería de retratos de su familia²⁹, que incluía a sus abuelos, padres, hermanos y sobrinos, conformando un auténtico memorial de los Habsburgo³⁰. A tal efecto había solicitado en 1654 a su hermano Felipe IV que se le remitieran copias de retratos existentes en el Alcázar facilitando la relación de los personajes y las medidas necesarias³¹. Los retratos se dispusieron en la sala a cierta altura, por encima del revestimiento, integrados "en un pequeño ático de paneles

²⁸ Miguel Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Fernando Checa Cremades, (Madrid, Museo del Prado, 1998), pp.203-227.

²⁹ Alain Merot, "Ana de Austria y las Artes", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, dir. Chantal Grel,(Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Centre National de recherche du château de Versailles, 2009), p. 253.

³⁰ Patrick Michel, "El entorno personal de una reina de Francia en el siglo XVII: Ana de Austria y su mobiliario", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, p. 277.

³¹ Jeannine Baticle, "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France" en *Varia Velazqueña*, Tomo I, Antonio Gallego y Burín, (Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, 1960), p. 534

alrededor de la sala”³², lo que recuerda la disposición de los retratos de la galería del palacio de El Pardo³³.

Esta galería de Ana de Austria fue conocida sin duda por su nieta María Luisa que, pensamos, quiso emular esta decoración conformando su propia galería de retratos de familiares en el Alcázar de Madrid con una disposición semejante, pues el hecho de que el inventario indique que los cuadros carecían de marcos hace pensar que debían de estar integrados en la decoración. En este sentido, creemos que el autor francés del documento encontrado entre los papeles reservados de María Luisa tras su muerte, se refería a esta estancia cuando afirma: “[..] ya se sabe en Paris, que vuestro Cuarto Real aún que inferior y menos rico, es en lo formal mui semejante a uno de los apartamentos del Louvre; y que el avito y lengua francesa son las llaves que en el facilitan las puertas más interiores, de esto os deberá eterna gratitud la Francia [..]”³⁴. El comentario es interesante porque supone el reconocimiento de que el programa decorativo tenía una intencionalidad más allá de la puramente afectiva. En esto se aproxima también a la galería de Ana de Austria, conformada en un momento en que se pretendía un acercamiento político entre las dos cortes que favoreciese la finalización del largo conflicto bélico que sostenían y facilitara el matrimonio entre Luis XIV y la infanta María Teresa.

Propuesta de identificación de algunos retratos de la Galería de la Reina

Pese a la dificultad apuntada al inicio sobre la falta de identificación de los personajes efigiados en la Galería de la Reina, la presencia en las colecciones del Museo del Prado de una serie de lienzos que representan a estos familiares de la Reina, retratados de tres cuartos y de dimensiones muy semejantes, cuya ejecución se puede situar en la década de los 80 del siglo XVII o años inmediatamente anteriores, nos permite formular la hipótesis de que fueron estos los que formaron parte de esa galería, pues conforman un conjunto homogéneo y formalmente unitario.

Refuerza la anterior teoría el hecho de que todos ellos procedan del Alcázar de Madrid de donde fueron salvados del incendio de 1734 y depositados en casa del marqués de Bedmar, pasando después a las casas arzobispales, donde fueron nuevamente inventariados en 1747, tras el fallecimiento de Felipe V. Así, el inventario de pinturas salvadas del incendio, elaborado el 28 de diciembre de 1734, incluye una serie de 18 retratos consecutivos, nume-

³² *Velázquez*, dir. Guillaume Kientz, (Paris: Grand Palais, 2015), p. 330. El cuadro más conocido de esta serie que ha llegado hasta nosotros es el retrato de Margarita de Austria del Museo del Louvre. Otros cuadros de esta serie se conservan en el palacio de Versalles.

³³ Estos estaban colocados también en una zona alta, sobre una cornisa y embutidos en marcos de estuco.

³⁴ Transcripción parcial del documento denominado: “Copia de un papel francés que se alló entre otros reservados de la Reyna Ntra Señora, que esté en Gloria”. Biblioteca Nacional <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000175610> (h. 67-81v), consultado: 4 de marzo de 2018.



Fig. 3. Copia de Pierre Mignard, *Isabel Carlota de Baviera, duquesa de Orleans*, Museo del Prado

rados del 722 a 739, de "vara y quarta de largo y vara de ancha, sin marco", que creemos que se pueden identificar con parte de esta serie pues, pese a la parquedad de la información -se limita a consignar que se trata de retratos (caballero armado, Príncipe de la casa real de Francia, señora, princesa, etc...)-, aparecen entre ellos una niña cogiendo uvas, una Diana y un niño armado, que pueden corresponderse con los retratos de Isabel Carlota de Orleans, Víctor Amadeo de Saboya y Felipe II de Orleans, duque de Chartres, más adelante analizados.

Partiendo de lo anterior, consideramos que las obras que se tratan a continuación pudieron formar parte de la decoración de esta galería en vida de María Luisa, si bien se trata de una hipótesis que en el estado del conocimiento actual no puede asegurarse.

- **Luis XIV, rey de Francia** (1638-1715). Museo Nacional del Prado (en adelante MNP), (nº P002299; L., 105 x 90 cm.) Actualmente depositado en la Capitanía General de A Coruña (Fig. 2a). Representa al monarca francés de más de medio cuerpo, con armadura completa y un bastón en la mano. Por la edad que representa, cabe datar esta obra hacia 1680.

Aparece inventariado por primera vez en 1747, en la Furriera del Rey, casas arzobispales, como escuela francesa (nº269): "Otro retrato de medio Cuerpo de Luis Cattorce Rey de Francia de vara y quartta de largo y vara de caída

escuela Francesa³⁵. Parece que reproduce un modelo de Pierre Mignard, estando atribuido actualmente por el Museo del Prado a algún discípulo del mismo.

- **María Teresa de Austria** (1638-1683). MNP, (nº cat. P002292; L. 105 x 87 cm.). Se trata de un retrato de tres cuartos de la esposa de Luis XIV (Fig. 2b), atribuido por Juan J. Luna al círculo de los primos Henri (1603-1677) y Charles Beaubrun (1604-1692)³⁶. En efecto, el retrato parte del modelo de retrato creado por los Beaubrun de la joven Reina del que se conservan en Versalles varios ejemplares considerados autógrafos³⁷. Sin embargo, el ejemplar del Prado presenta variaciones significativas, pues la soberana aparece de pie en lugar de sentada y se ha prescindido del ancho cuello de encaje que aparece indefectiblemente en los demás ejemplares conocidos, sustituyéndolo por otro más moderno, lo que lo aproxima compositiva y cronológicamente a los otros cuadros comentados. Sin embargo, el cuadro del Prado no alcanza la calidad de los originales de estos autores.

Este retrato ha sido identificado en ocasiones con el inventariado con el nº 400 del inventario de 1747: "Otro de una reina de Francia tomando una corona de vara y quartta de caída y vara de ancho escuela francesa".³⁸

- **Felipe, duque de Orleans** (1640-1701). MNP, (nº cat. P002369; L., 105 x 86 cm.). Representa al único hermano de Luis XIV y padre de María Luisa. Tiene las medidas de otros cuadros propuestos, encajando con la edad del personaje en esta época. Se trata de una obra adscrita al taller de Mignard³⁹, que representa al duque con armadura dorada y bastón de mando decorado con flores de lis, señalando hacia una batalla que se desarrolla al fondo que, probablemente, haga referencia a la de Mont Cassel (1677) donde consiguió una importante victoria sobre los holandeses.

Este cuadro puede identificarse con el asiento nº 401 del inventario de 1747: "Otro igual que el anttezte. Retratto de un Príncipe de la Casa de Francia armado con armas doradas escuela francesa"⁴⁰.

- **Isabel Carlota, duquesa de Orleans** (1652-1722), MNP, (nº cat. P002352; L., 107 x 84 cm.). (Fig. 3) La efigiada es la segunda esposa del duque de Orleans y puede ser pareja del retrato anterior, puesto que comparten medidas semejantes, cronología y atribución. Se trata de una copia de un original de Pierre Mignard en paradero desconocido. En el inven-

³⁵ Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, II, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 148 y 429.

³⁶ Luna, *Guía actualizada*, p.283.

³⁷ Clarie Constans, *Musée National du château de Versailles. Catalogue. Les peintures* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995), p. 67, MV 2042, MV2067 y MV 2159.

³⁸ Martínez, Rodríguez, *El Inventario del Alcázar*, p. 299.

³⁹ *Liselotte von der Pfalz. Madame Am Hofe des Sonnenkönigs*, Sigrun Paas, (Heidelberg: Heilderberger Schlos, 1997), p. 250.

⁴⁰ Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, II, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Artes Hispánico, 2004) p. 153.



Fig. 4a. *Ana María de Orleans* (identificación aquí propuesta), Museo del Prado.



Fig. 4b. Anónimo, *Ana María de Orleans*, colección particular

tario general de pinturas del museo del Prado⁴¹, se sostiene su identificación con dudas, pero se trata con certeza de la duquesa. Otra obra de Mignard conservada en una colección privada belga así lo confirma⁴². En este cuadro aparece con el mismo peinado y aspecto físico, acompañada por sus dos hijos. Se trata de una obra firmada y fechada en 1678, esto es, inmediatamente anterior a la llegada de María Luisa a España. Una copia se conserva en la colección de la Reina de Inglaterra (RCIN 404410).

El cuadro del Prado formó parte de una exposición dedicada a esta dama, que tuvo lugar en Heidelberg en 1997⁴³, donde se cataloga como copia de Mignard.

Se puede identificar con el asiento nº 273 del inventario de 1747: "Otro Retrato de una señora de la casa de Francia con un canastillo de flores en la mano, de vara y ttercia de largo y vara de Caida".⁴⁴

- **Ana María de Orleans**, (1669-1728) MNP, (nº cat. P002420; L., 105 x 86 cm.) (Fig. 4a). Hermana menor de María Luisa, esta pintura de escuela francesa venía, tradicionalmente, identificándose con Luisa Isabel de Orleans (1709-1742), reina de España por su matrimonio con Luis I. Sin embargo, los retratos conocidos de esta soberana, como los de Ranc del mismo museo (nº cat. P002332), o los grabados franceses que la reproducen, no encajan con

⁴¹ Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. La colección real, I*, (Madrid: Espasa Calpe, 1990), p. 640 nº 2440.

⁴² Lada Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the Grand Siècle* (Munich: Nitz Verlag, 1983), p. 87.

⁴³ *Liselotte von der Pfalz, Cat. exp*, 1997.

⁴⁴ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 148 y 429.

su efigie. Tampoco coinciden el peinado y vestido con la época y no tiene sentido que tenga una corona en la mano, pues cuando se concertó su matrimonio en 1722, pasaba a ser Princesa de Asturias y no Reina, evento que se produjo de manera poco previsible en 1724, por abdicación de Felipe V, estando ya la princesa en España.

Los problemas anteriores se resuelven si consideramos que la efigiada es en realidad Ana María de Orleans (1669-1728), la hermana menor de María Luisa. Se trataría de un retrato realizado en Francia con ocasión de su matrimonio con el duque Victor Amadeo II de Saboya, hacia 1684. Guarda un importante parecido con otros retratos conocidos de ella⁴⁵, (Fig. 4b) y la moda y el peinado encajan perfectamente en la época; de hecho, va peinada igual que su hermanastra en el retrato que se comenta más adelante. Por otra parte, la corona que lleva en la mano es muy semejante a la que figura en numerosos retratos de los duques de Saboya.⁴⁶

El cuadro presenta cierta calidad especialmente en el rostro, mientras que las telas presentan una factura más seca. Es muy posible que se trate de una obra del taller de Pierre Mignard, puesto que era el pintor principal del duque de Orleans y sabemos que retrató a esta princesa antes de su partida a Turín⁴⁷.

Este cuadro puede corresponder con la entrada nº 294 del inventario de 1747: "Otro igual al anteztite de una Ynfantta de francia con una corona en la mano de auctor no conocido".⁴⁸

- **Victor Amadeo II de Saboya** (1666-1732) (MNP, nº cat. P002279; L., 103 x 80 cm.) (Fig. 5a). Este cuadro está titulado desde el siglo XVIII como "*dama vestida como Diana*". Se trata en realidad de un retrato de juventud del citado duque (1666-1732), esposo de la anterior y cuñado de María Luisa, disfrazado de un personaje mitológico, tal vez, Apolo. Podemos saberlo gracias a una copia del retrato que estuvo en el comercio inglés⁴⁹, donde figura escrito su nombre (Fig. 5b). Esta última pintura está atribuida al pintor francés Henri Gascar (1635-1701)⁵⁰, que estuvo al servicio de varias cortes europeas y, desde 1681, en Italia. Cabría por tanto atribuir también a este autor el ejemplar del Prado. Este cuadro puede identificarse con el inven-

⁴⁵ Retrato en colección particular. Subastado en Christie's como del círculo de Jakob Ferdinand Voet. Lote nº 1049. Nº 7175. Londres. *The collection of S.A.R. La principessa reale di Savoia*. 22 de abril de 2005.

⁴⁶ Por ejemplo, en el retrato de Vittorio Amedeo II de Saboya por Martin Mytens. Palacio Real de Turín.

⁴⁷ Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard*, (Amsterdam: 1731), p. 105.

⁴⁸ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 506. Apuntan la posibilidad de que esta descripción corresponda al cuadro que comentamos.

⁴⁹ Philip Mould Ltd historical portraits. El cuadro mide 68,6 x54,6 cm. La obra fue subastada en Bonhams el 5 de julio de 2005, lote nº 269.

⁵⁰ Sobre Henri Gascar (o Gascars) no existe una monografía. Las características de su estilo y algunas de sus obras se pueden consultar en *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*, ed. Catharine MacLeod y Julia Marciari Alexander, (London: National Portrait Gallery, 2001), pp. 32, 59, 144-145 y 188. Ver también *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, ed. Emmanuel Coquery, Dominique Brême et al., (Nantes: Musée des Beaux Arts, 1997), pp. 63, 64.



Fig. 5a. Anónimo, *Victor Amadeo II de Saboya como Apolo* (identificación aquí propuesta), Museo del Prado.



Fig. 5b. Atribuido a Herni Gaspar, *Victor Amadeo II de Saboya*, colección particular

tariado con el nº 731 del inventario de 1734 y el nº 360 del inventario de 1747.⁵¹

- **Felipe II de Orleans**, (1674-1723) (MNP, nº cat. P002288; L. 105 x 86 cm.). (Fig. 6) Duque de Chartres y hermanastro de la reina de España. Es muy posible que también formase parte del grupo de retratos esta pintura de juventud de Nicolás de Largillierre, pintada entre 1680 y 1683⁵², a juzgar por la edad que representa el niño.

Figura en el inventario de pinturas salvadas del incendio del Alcázar de 1734, con el nº 732 que indica: "Otro del mismo tamaño sin marco retrato de vn niño armado medio cuerpo mano no conocida". Lo volvemos a encontrar en el inventario de 1747, con el nº 272, con la siguiente descripción: "Otro del mismo tamaño que el anttezte. De un manzebo armado a la Romana con un bastton en la mano Yzquierda"⁵³.

Existe otra versión del retrato, más amplia, pues incorpora elementos accesorios y un perro, considerada de mayor calidad que el retrato del Prado⁵⁴. Esta pintura fue grabada por François Jollain l'Ainé (ejemplar en Versalles, inv. grav. 9639) lo que fija con seguridad la identidad del personaje.

⁵¹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 151 y 505.

⁵² Dominique Brême, *Nicolás de Largillierre 1656-1746*, (Paris: Musée Jacquemart-André, 2003), p. 43.

⁵³ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 148 y 419.

⁵⁴ Venta en Christie's 15 December 2004, Paris, lote 559.



Fig. 6. Nicolás de Largillière, *Felipe II de Orleans, duque de Chartres*, Museo del Prado



Fig. 7. Nicolás de Largillière. *Isabel Carlota de Orleans, futura duquesa de Lorena*, Museo del Prado

- **Isabel Carlota de Orleans**, futura duquesa de Lorena (1676-1744). (MNP, nº cat. P002351) (Fig. 7). Representa a la hija de los duques de Orleans y hermana del anterior, con el que hace pareja y comparte medidas. Se encuentra igualmente recogido en los referidos inventarios de 1734 y 1747. En el primero con el nº 726: "Otro de mismo tamaño sin marco retrato mas de medio cuerpo de vna niña cogiendo ubas de mano no conocida"; y en el segundo bajo el nº 271: "Otro de vna Señorita con un cestillo de Vbas de vara y quarta de Caida y vara de ancho escuela francesa"⁵⁵. Se trata de una obra de calidad, también de Nicolás de Largillière, actualmente depositada en el museo del Ampurdan. Dominique Brême sugiere que este cuadro fue encargado por la Reina de España y consigna la existencia de dos réplicas, una con variantes en el Museo del Palacio de Versailles (MV 7387) y otra más en colección particular.⁵⁶

- **Ana de Austria**, reina de Francia (1601-1666) (MNP, nº cat. P002406; L. 100 x 86 cm.). Esta pintura es una copia del cuadro enviado por esa soberana a su hermano Felipe IV en 1655, también conservado en el Prado (MNP, nº cat. P002234), como original de los Beaubrun.

Sabemos por la documentación dada a conocer por Amalia Descalzo que, poco después de llegar a España, María Luisa ordenó a su pintor Jean Tiger, la realización de sendos retratos de su abuela Ana de Austria y de su padre⁵⁷.

⁵⁵ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 148 y 419.

⁵⁶ *Visages du Grand Siècle*, cat. exp., pp. 213-214.

⁵⁷ Amalia Descalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, nº 269, (1995), pp. 72-76. En la memoria de pinturas realizadas para la Reina consta:

Dichos retratos debían de ser de medio cuerpo, pues el documento indica que tenían manos y un precio muy inferior al que asigna a los de cuerpo entero. Ante la ausencia de los modelos, el pintor tuvo que basarse en otros retratos ya existentes, lo que permite conjeturar que pudo copiar algunos pertenecientes a la colección real española. Ello explicaría la existencia de esta copia, cuyas medidas sugieren que pudo haber sido destinado a la Galería de la Reina en el Alcázar.

Esta pintura puede corresponder con el nº 285 del Inventario de 1734: "Otro de vara y tercia de alto y vara de ancho sin marco de un retrato de medio cuerpo de una señora viuda de la familia de franzia". Igualmente figura en el inventario de 1747 con el nº 740 "Otro retrato de una señora viuda casa de Francia de vara y tercia de alto y vara de ancho maltratado escuela francesa ciento cincuenta rs"⁵⁸.

- **Felipe, duque de Orleans** (MNP, nº cat. P002301; L. 110 x 87 cm.) Se trata nuevamente de una copia de uno de los retratos enviados por Ana de Austria en 1655, cuyo original, obra de Jean Nocret, también conserva el Prado (MNP, nº cat. P002298). Puede corresponder con el encargado a Tiger junto con el anteriormente comentado.

Es posible que se trate del recogido en el inventario de 1734 con el número 722: "Otto de vara y cuarta de alto y vara de ancha sin marco bien tratado retrato de un Príncipe de la casa real de Francia de medio cuerpo". Con el mismo número aparece en el inventario de 1747 con la siguiente descripción: "722. Ottro de un Cavallero de mas de medio Cuerpo con una Gorra en la mano de vara y media de alto y vara de ancho"⁵⁹.

- **Luis XIII** (1600-1643), (MNP, nº cat. P006170; L., 105 x 86,5 cm.). La presencia de un retrato de Ana de Austria da pie para plantearse si, al igual que el resto de serie, estuvo acompañado por otro haciendo pareja, que en este caso sería su esposo Luis XIII. Este retrato del abuelo de la Reina de España, copia el original de Philippe de Champaigne también remitido a España en 1655. Sin embargo, a diferencia de los dos anteriores, presenta variantes respecto al original orientadas a repetir la misma composición de los retratos de Luis XIV y Felipe de Orleans antes vistos, pues, al igual que en estos, presenta al Rey de tres cuartos, con armadura completa y bastón en una mano y con la otra mano señalando ostensiblemente hacia el fondo, parcialmente visible al correrse la cortina que lo cubre.

Figura en el inventario de 1747 bajo el número 301: "Ottro Retrato de Luis tercero [sic] Rey de Francia con un Vastton en la mano de vara y quartta de Caida y vara de ancho escuela francesa en ttrescienttos y sesenta Rs de vellon"⁶⁰.

"Ytem entregue dos pinturas grandes con manos y cortinajes de la Reyna Madre de franzia y de su RI Alteça del Duque de Orleans a treinta doblones cada uno [...]"

⁵⁸ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 133.

⁵⁹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 132.

⁶⁰ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 150 y 370.

- **Gran Delfín, Luis de Borbón** (1661-1711) (MNP, nº cat. P002367; L., 105 x 87 cm.) La representación de la familia real francesa vendría a completarse con el retrato del heredero al trono, Luis de Borbón, el Gran Delfín (1661-1711), que no llegaría a ocupar el trono al fallecer cuatro años antes que su padre. Este retrato, de medidas análogas a todos los anteriores, también tiene su misma procedencia. Aparece descrito en el inventario de 1747: "362 Otro del delphin de Francia antiguo de vara y quarta de Caida y vara de ancho scuela francesa en doscientos y quarentta Rs"⁶¹.

Se trata de una copia de un original perdido de Francois de Troy⁶², pero que conocemos gracias al grabado realizado por Van Shuppen (ejemplar en la colección de la Reina de Inglaterra, RCIN617127) que lleva la fecha de 1684, por lo que la pintura es necesariamente anterior, encajando perfectamente en el marco cronológico fijado.

- **Ana María Luisa de Orleans** (1627-1693) (MNP, nº cat. P002373; 104 x 86 cm.) (Fig. 8a). Esta pintura está catalogada como un "retrato de señora" de escuela francesa sin identificar al autor. Por sus medidas, también pudo formar parte de este conjunto de pinturas. A nuestro juicio se trata de un retrato de la famosa *Grande Mademoiselle*, Ana María Luisa de Orleans (1627-1693), prima de Luis XIV. La identificación puede hacerse comparándolo con el retrato que Hyacinthe Rigaud le hizo en 1689 (Viena, Kunthistoriches museum, nº inv. 573), donde la Duquesa de Montpensier aparece de algo más edad (Fig. 8b).

Al carecer este retrato de ningún atributo, es difícil su localización en los inventarios, pero es posible que se trate del nº 725 del inventario de 1734: "Otro del mismo tamaño [vara y quarta y vara de ancha] sin marco retrato de medio cuerpo de una señora de mano no conocida".

- **Carlos II de Inglaterra** (1630-1685) (MNP, nº cat. P002407; L., 105 x 86 cm.). Aun cabe suponer la presencia en esta galería de retratos de miembros de la familia real inglesa, familiares de María Luisa por parte materna⁶³, pues Enriqueta de Inglaterra era hermana de Carlos II (1630-1685) y de Jacobo II (1633-1701). Su presencia estaría perfectamente justificada por tratarse de un espacio oficial donde trata de ponerse de relieve, más que el vínculo afectivo, la importancia dinástica de la soberana y sus conexiones con las Casa Reales. Este interés se aprecia por ejemplo en los grabados de Nicolás de L'armessin que representan a María Luisa, en los que, en los breves detalles biográficos que aportan, se hace referencia a que es sobrina del Rey de Inglaterra (a Carlos II en el caso del fechado en 1683 y a Jacobo II en el fechado en 1686)⁶⁴.

⁶¹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 152 y 482.

⁶² Dominique Brême, *Francois de Troy*, (Paris: Somogy, 1997), p. 42.

⁶³ Al no identificarse los personajes retratados en la galería no es posible confirmar este extremo. Sin embargo, el inventario de bienes de la Reina sí especifica que poseía retratos del príncipe y la princesa de Orange, sus primos por línea materna.

⁶⁴ A día de hoy se nos escapa la importancia de estos vínculos de parentesco, pero eran fundamentales entre las élites nobiliarias y las monarquías en la Edad Moderna. Como de



Fig. 8a. Anónimo, *Ana María Luisa de Orleans, duquesa de Montpensier*, Museo del Prado



Fig. 8b. Hyacinthe Rigaud, *Ana María Luisa de Orleans, duquesa de Montpensier*, Kunsthistorischesmuseum, Viena

Las medidas de esta pintura concuerdan con las de los demás retratos y seguramente se corresponde con alguno de los abundantes registros de los inventarios de 1734 y 1747, que consignan retratos de personajes armados sin ofrecer más detalles. En concreto, podría corresponder con el número 293 del inventario de 1747: "Vn Retrtrato de Cauallero con un Morrión en la mano de vara y quarta de caída y vara de ancho de [f.331] mano no conocida en Doscientos Reales"⁶⁵.

- **Jacobo II de Inglaterra**, (1633-1701) (MNP, nº cat. P002410). Esta pintura, tiene las mismas medidas y procedencia que el anterior. Representa al Rey bastante joven, cuando aún era duque de York. Puede corresponder con el nº 299: "Ottro Retrtrato ttambien de un general armado de la casa de Francia con un Vastton en la mano de vara y quartta de Caida y vara de ancho escuela francesa en ttrescienttos y sesenta Rs de vellón"⁶⁶.

- **Catalina de Branganza**, (1638-1705) (MNP, nº cat. P002409; L., 102 x 88 cm.). Los retratos anteriores pudieron estar acompañados por retratos de sus respectivas esposas. El Prado conserva un retrato de Catalina de Branganza, esposa de Carlos II de medidas semejantes y misma procedencia, pues puede identificarse con el nº 270 del inventario de 1747: "Ottro del mis-

ejemplo de esta relevancia cabe señalar que, de haber tenido descendientes María Luisa, estos habrían sido los depositarios de los derechos al trono inglés de los Estuardo tras la muerte de los nietos de Jacobo II. Al no ser así, estos derechos pasaron a los descendientes de su hermana menor, Ana María de Orleans, duquesa de Saboya.

⁶⁵ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 149.

⁶⁶ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 150.



Fig. 9. *María Luisa de Orleans en traje de caza* (identificación aquí propuesta). Museo del Prado

mo tamaño que el anttezte de una sra Reyna y del propio autor en doscientos Reales de vellón”⁶⁷.

Se trata de una obra realizada por Jean Nocret⁶⁸, con ocasión del viaje que realizó a Portugal en 1657⁶⁹, a fin de retratar a la familia real portuguesa por mandato de Luis XIV. Dado que la pintura original es bastante anterior al periodo que tratamos, no puede descartarse que su ingreso en la colección real sea anterior, sin embargo creemos que esta hipótesis es menos factible. En 1657 España aún estaba en guerra con Portugal, cuya independencia no se reconoció hasta 1668, por lo que es difícil imaginar la entrada de retratos de miembros de esta familia en la colección real española. Sin embargo, sí tiene sentido que se hiciera traer de Francia la única representación disponible allí de esta soberana para decorar la galería. Se sabe que la madre de María Luisa tenía un retrato de Catalina en su colección⁷⁰, así que es razonable que el cuadro fuera heredado por esta y traído a España. En los

⁶⁷ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 148. Pese a la parquedad de la descripción se trata del mismo cuadro, pues el inventario del Buen Retiro de 1772, que mantiene el mismo número de inventario, añade a la descripción que se trata “de una Sra. Francesa señalando a unas rosas”.

⁶⁸ Juan J. Luna, “Jean Nocret y los retratos de la corte de Luis XIV en Madrid”, en *III Jornadas de Arte. Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, (Madrid: Centro de Estudios Históricos CISC, 1991), pp. 276 y 277.

⁶⁹ Édouard Meaume, *Jean Nocret. Peintre Lorrain*, (Nancy: 1886) p. 11.

⁷⁰ Susana Varela Flor, *Aurum Regina or Queen Gold retratos de D. Catarina de Braganza: entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, (Caxias, Fundación de la Casa de Bragança, 2012), pp. 71-72.



Fig. 9a. *Detalle, María Luisa de Orleans en traje de caza*, Museo del Prado



Fig. 9b. *Detalle, Retrato de María Luisa de Orleans*, colección particular.

fondos del museo de Versailles se conservan otras dos versiones de esta pintura (nº invs. MV 4283 y 3590).

Retratos de busto:

El inventario de 1689 de los bienes de la Reina indica que en el camarín alto nuevo había: "107 pinturas pequeñas, cuadradas y redondas de abanico y retratos de diferentes personas reales de las Casas de Francia y otras partes, con marcos dorados [...]". Por la descripción y su número debían tratarse de miniaturas en su mayoría, pero el inventario también consigna la existencia de otros retratos de busto o medio cuerpo, en formato cuadrado u oval, sobre los que ofrece algo más de información, lo que nos permite realizar algunas propuestas sobre la base de la identidad de los personajes representados, la fecha de su ejecución y su procedencia del Alcázar de Madrid.

Así, el referido inventario consigna dos pinturas con la siguiente descripción: "Ottros dos retratos el Vno de Vna Madama francesa en obalo con marco dorado y el otro de la Granze [sic] de medio cuerpo vestida de hombre con marcos dorados", que tal vez se traten de los dos cuadros siguientes, aunque dificulta la interpretación la referencia a "la Granze", que desconocemos a quien se pretende referir.

El segundo de los cuadros enunciados puede corresponder a la obra anónima de escuela francesa denominada "joven príncipe del tiempo de Luis XIV" (MNP, nº cat. P002418) (Fig. 9). Se trata a nuestro juicio de la propia reina María Luisa, vestida de amazona, atuendo muy semejante a la moda



Fig. 10. Louis Ferdinand Elle, atrib., *Isabel Carlota de Baviera, duquesa de Orleans, en traje de caza*. Berlín, Deutches Historiches Museum

masculina de la época. Al parecer, la hípica era su actividad favorita y fuente de muchos problemas en la corte donde no estaba bien vista esta afición⁷¹, llegándosele a prohibir su práctica en alguna ocasión.

Volviendo al retrato, si tomamos el rostro y lo comparamos con otro de la Reina, vemos que se trata de la misma persona (Fig. 9a y 9b). La casaca que viste, abierta por delante y con mangas cortas que llegan solo al codo, así como el lazo rojo y la corbata, son habituales en la moda femenina para la práctica de la equitación y la caza, según se aprecia en numerosos grabados y retratos de la época. En concreto, son idénticos a los que luce la duquesa de Orleans en el retrato del Deutches Historiches Museum de Berlín (Gm. 2001/1), atribuido a Louis Ferdinand Elle, el joven, obra fechada en 1678⁷². (Fig. 10) Incluso el fondo adamascado es semejante en ambos retratos.

El cuadro del Prado figura en el inventario de pinturas de 1747: nº 285 "Otro igual al anttezte en tamaño y figura de un hombre en ciento y cinquenta Rs"⁷³, y seguramente se trate del nº 525 del inventario de 1734.

⁷¹ También era aficionada a la pintura, pues Antonio Palomino cuenta en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* que pintaba miniaturas, afirmando que lo supo por boca de la propia Reina en presencia del Carlos II.

⁷² Otros ejemplos de este tipo de indumentaria son el retrato de María de Módena en traje de montar, de Simon Verelst (1644-1721), Royal Collection (RCIN 404920), o el de María de Orange (1642-1688), con Hendrik van Zuijlestein y un criado, obra de Jan Mijtens, conservado en el Mauritshuis de La Haya (Inv. n. 114).

⁷³ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 149 y 505.



Fig. 11a. Copia de François de Troy?, *María Ana Victoria de Baviera*, (aquí identificada), Museo del Prado.



Fig. 11b. François de Troy, atribuido, *María Ana Victoria de Baviera, la Gran Delfina*, Alte Pinakotek, Munich

El anterior retrato de cazadora ha estado emparejado desde antiguo con un retrato ovalado de una dama francesa sin identificar considerado como anónimo en el museo MNP, cat. P002438 (fig. 11a), pero que pertenece sin duda a la realeza de ese país pues viste un manto azul florliseado. Existe una réplica idéntica en la Alte Pinakotek de Munich (nº 7553), (Fig. 11b) donde figura catalogado como la Delfina María Ana Victoria de Baviera y atribuido al pintor francés François de Troy. El hecho de su presencia en la colección bávara, apunta a favor de una correcta identificación.

Se identifica con el que figura bajo el nº 284 del inventario de 1747: "Otro de una Señora de la Casa de Francia en obalo de mas de ttres quartas de Caida y lo correspondiente de año en ciento y cinquenta rs de von"⁷⁴.

También se recogen en el inventario: "Ottros dos retratos Uno en obalo del Sermo Sor Duque de Orliens y el otro de Cuerpo enttero de Un hijo suio con marcos dorados tallados".

- El primero de ellos puede ser el retrato de **Felipe de Orleans**, (MNP, nº cat. P002380), obra de Jean Nocret fechable hacia 1665⁷⁵. Sigue el modelo del que se conserva en el palacio de Versailles (MV 2161) donde aparece

⁷⁴ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 149 y 429. Estos autores lo consideran obra de Pierre Mignard

⁷⁵ Luna, *Jean Nocret*, p. 278.

sujetando un medallón con el retrato de su hija, atribuido también a Nocret por Claire Constans.⁷⁶

Finalmente, entre los "5 retratos en obalo de diferentes personas reales de Francia" que figuran en la relación es posible que encontraran los siguientes:

- **Enriqueta Ana de Inglaterra**, (1644-1670) (MNP, nº cat. P002400). Es pareja del anterior, también obra de Nocret. Se trata de una reducción con variantes del de cuerpo entero conservado en la National Portrait Gallery of Scotland (PG 899), del que se conocen numerosas versiones, siendo la más próxima a la del museo del Prado la que se conserva en el museo Rolin de Autun.

Tanto este como su compañero proceden del Alcázar de Madrid, de donde fueron salvados del incendio, figurando en el inventario de 1734 con los números 814 y 815, entre las pinturas que se llevaron a la casa del Marqués de Bedmar: "(814) -Otro de vara de alto y tres quartas de ancho con marco tallado y dorado de un retrato medio cuerpo armado tambien de la misma familia bien pintado [...] - (815) - Otro del mismo tamaño y marco retrato de vna señora medio cuerpo con vn perrito de la misma mano". Posteriormente fueron consignados en el inventario de 1747 con los números 251 y 253.⁷⁷

- **Felipe de Orleans**, (MNP, nº cat. P002345) (Fig. 12a). Este retrato figura en el Inventario General de pinturas del museo del Prado como anónimo francés, si bien se trata de una obra de Jacob Ferdinand Voet (1639-1689)⁷⁸, pintor de origen flamenco pero afincado en Roma, que trabajó en París los últimos años de su vida, lo que permite datar esta obra con cierta precisión entre 1685 y 1689.

La pintura ha sido restaurada recientemente por el museo y muestra la magnífica calidad propia del periodo final de este autor.

Es posible que se trate de la pintura incluida en el inventario de 1747 con el número 296: "Ottro de un hombre con una Corbatta a lo antiguo de vara escasa de Caída y tres quartas de ancho de mano no conocida [f. 331v] en doscientos Reales"⁷⁹.

- **Felipe II de Orleans, duque de Chartres**, (identificación aquí propuesta) (MNP, nº cat. P002294; L., 70 x 53 cm.) (Fig. 12b). En nuestra opinión, este retrato de un príncipe sin identificar se trata del hijo del anterior, el futuro regente, representado a los 11 o 12 años. Es también una obra de gran viveza y ha sido atribuido por Francesco Petrucci a Voet⁸⁰. Puede ser la pintura inventariada con el nº 246 del inventario de 1747: "Ottro Rettratto

⁷⁶ Constans, *Musee National du château de Versailles*, p. 685

⁷⁷ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 147 y 439.

⁷⁸ Cristina Geddo, "New Light on the Career of Jacob-Ferdinand Voet", *The Burlington Magazine*, nº 1176, 143, (Mar, 2001), pp. 138-144.

⁷⁹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 150.

⁸⁰ Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando d' rittrati*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005), p. 291



Fig. 12a. Jacob Ferdinand Voet, *Felipe, duque de Orleans*, Museo del Prado.

de un mancevo armado de medio cuerpo en obalo de mas de ttres quartas de caída y vara y ttercia de ancho en un mil y quinientos rs⁸¹.

Conclusiones:

A pesar de las carencias y la falta de precisión de los inventarios conservados, creemos que existen argumentos suficientes para sostener que el conjunto de retratos de escuela francesa de finales del siglo XVII al que nos hemos referido, conservados actualmente en el Museo del Prado, tienen su origen en la colección reunida por la primera esposa de Carlos II en el Alcázar de Madrid y heredada por este tras su muerte.

⁸¹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 146.

De entre ellos, resultan de especial interés los que debieron decorar la Galería de la Reina, por tratarse de un espacio de representación donde conformaban un programa decorativo e iconográfico de exaltación dinástica de la soberana dotado de cierta intencionalidad política. Esta idea vendría a confirmar la opinión de la Profesora Virginia Tovar Martín que María Luisa fue la reina de la Casa de Austria que más se preocupó por defender el arte de su país natal y que a través suyo se comenzó a desarrollar la influencia del arte francés en la corte española⁸².

El resto de pinturas estaría constituido por retratos de familiares de menor tamaño, generalmente de busto, que la soberana recibiría como obsequio de estos y que decorarían las estancias privadas de su Cuarto.

En todo caso, durante el reinado de esta reina se incrementó de manera notable la presencia de retratos de escuela francesa en el Alcázar de Madrid, lo que indudablemente tuvo que tener alguna repercusión entre los pintores de la corte madrileña y en la evolución del género en España.

⁸² Tovar, "Sobre el gusto artístico...", p. 201.

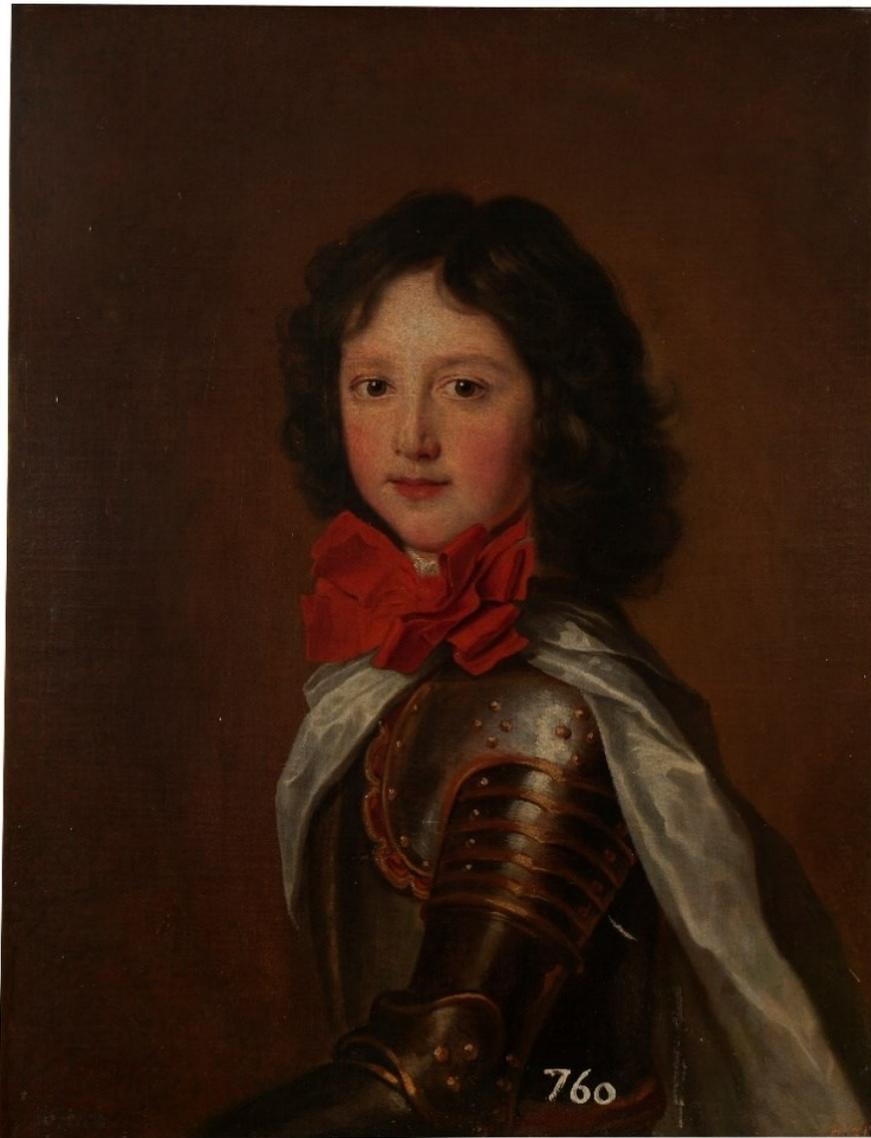


Fig. 12b. Jacob Ferdinand Voet, *Felipe de Orleans, duque de Chartres* (identificación aquí propuesta), Museo del Prado

Bibliografía

Aterido 2004: Ángel Aterido, "La herencia de Mariana de Neoburgo" en *Inventarios reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 193-205.

Aterido 2009: Ángel Aterido, "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II" en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), pp. 187-218.

Aterido 2015: Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC, 2015).

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

Barbeito 1992: José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992)

Baticle 1960: Jeannine Baticle, "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France" en *Varia Velazqueña*, I, (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960).

Brême 1997: Dominique Brême, *François de Troy*, (Paris: Somogy, 1997).

Constans 1995: Claire Constans, *Musée National du château de Versailles. Catalogue. Les peintures*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995).

Descalzo 1985: Amalia Delcalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, nº 269, (1995), pp. 72-76

Fernández Bayton 1985: Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, Vol. 3, (Madrid: Museo del Prado, 1985).

Flor 2012: Susana Varela Flor, *Aurum Regina or Queen Gold retratos de D. Catarina de Braganza: entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, (Caxias: Fundación de la Casa de Bragança, 2012).

García Cueto 2013: David García Cueto, "Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, dir. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 257-317.

García Sainz y Ruiz 2000: Ana García Sainz y Leticia Ruiz, "Linaje regio y monacal: La galería de retratos de las Descalzas Reales", en *El Linaje del Emperador*, dir. Javier Portús, (Cáceres: Centro de Exposiciones San Jorge, 2000-2001), pp. 135-157.

Geddo, 2001: Cristina Geddo, "New Light on the Career of Jacob-Ferdinand Voet", *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1176 (Mar. 2001), pp. 139-144.

Heidelberg 1997: *Liselotte von der Pfalz. Madame Am Hofe des Sonnenkönigs*, dir. Sigrun Paas, (Heidelberg: Heilderberger Schlos, 1997).

Kusche 2007: María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodríguez de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007).

Lapuerta Montoya 2002: Magdalena de Lapuerta Montoya, *Los pintores de la Corte de Felipe III, La Casa Real de El Pardo*, (Madrid: Comunidad de Madrid, 2002).

Londres 2001: *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*, ed. Catharine MacLeod y Julia Marciari Alexander, (London: National Portrait Gallery, 2001)

Luna 1985: Juan J. Luna, *Guía actualizada del Prado*, (Madrid: Alfiz, 1985).

Luna 1991: Juan J. Luna, "Jean Nocret y los retratos de la corte de Luis XIV en Madrid", en *III Jornadas de Arte, Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)* (Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos CISC, 1991), pp. 273-281.

Madrid 1994: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arte y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Fernando Checa Cremades, (Madrid: Comunidad de Madrid, 1994)

Madrid 1998: Miguel Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, dir. Fernando Checa Cremades (Madrid: Museo del Prado, 1998), pp. 203-227.

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2002: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo "La colección de pintura de la Reina Mariana de Neoburgo", *Goya*, nº 286, (2002), pp. 49-56

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2007: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tiene su majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid año del 1636*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).

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

Martínez Leiva 2016: Gloria Martínez Leiva, "De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo", en *Estudios de Platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2016) pp. 361-373.

Maura y Gamazo 1990: Gabriel Maura y Gamazo, *Vida y Reinado de Carlos II*, (Madrid: Aguilar, 1990).

Merot 2009: Alain Merot, "Ana de Austria y las Artes", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Centre National de recherche du château de Versailles, 2009), pp. 243-263.

Meaume 1886: Édouard Meaume, *Jean Nocret. Peintre Lorrain*, (Nancy: 1886).

Michel 2009: Patrick Michel, "El entorno personal de una reina de Francia en el siglo XVII: Ana de Austria y su mobiliario", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Centre National de recherche du château de Versailles, 2009), pp. 265-293.

Monville 1731: Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard*, (Amsterdam: 1731).

Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. La colección real, I*, (Madrid: Espasa Calpe, 1990).

Nantes 1997: *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Dominique Brême, (Nantes: Musée des Beaux Arts, 1997)

Nikolenko 1983: Lada Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the Grand Siècle*, (Munich: Nitz Verlag, 1983).

Palomino 1715: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, (Madrid: 1715)

París 2003: *Nicolas de Largillierre 1656-1746*, Dominique Brême, (Paris: Musée Jacquemart André, 2003)

París 2015: *Velázquez*, dir. Guillaume Kientz, (Paris: Grand Palais, 2015).

Petrucci 2005: Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando d' rittrati*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005).

Rodríguez G. de Ceballos 1997: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos "El cuarto de la Reina en el Alcázar y otros sitios reales", en *La Mujer en el arte español. VIII jornadas de arte*. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos CSIC (Madrid: Alpuerto, 1997), 203-215.

Tobar 1997: Virginia Tobar, "Sobre el gusto artístico de las reinas de España en el siglo XVII", en *La Mujer en el arte español. VIII jornadas de arte*. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos CSIC, (Madrid: Alpuerto, 1997), pp. 187-202.

Recibido: 3/04/2018

Aceptado: 29/10/2018

Dibujos de Duque Cornejo en el *Álbum Jaffe* (II): la colección del Hood Museum of Art

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

Manuel García Luque¹

Universidad de Sevilla

Resumen: Este artículo constituye la segunda parte de un trabajo previo sobre los dibujos del escultor, pintor y arquitecto de retablos sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757) que formaron parte de un álbum de dibujo desmembrado, conocido como "álbum Jaffe". En esta ocasión el estudio se ha centrado en el lote conservado en el Hood Museum of Art, Hanover (EEUU), en el cual han sido descubiertos treinta y siete nuevos dibujos atribuibles a este prolífico artista del Barroco andaluz.

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

Abstract: This paper constitutes the second part of a previous study on the drawings of the Sevillian sculptor, painter and assembler Pedro Duque Cornejo (1678-1757) which were part of a scattered album, known as "Jaffe album". This study focus on the lot preserved in The Hood Museum of Art, Hanover (NH, USA), where thirty-seven new drawings have been discovered and attributed to this prolific artist of the Andalusian Baroque.

Key words: Drawing, Baroque sculpture, Duque Cornejo, Jaffe's album, Seville, 18th century.



El Hood Museum of Art, actualmente integrado en el Dartmouth College, Hanover (New Hampshire, EEUU), atesora una interesante colección de dibujos españoles que fueron donados al museo en 1961 por el abogado neoyorquino William B. Jaffe. En total se trata de 101 hojas

¹ ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9795-5679>

procedentes de un álbum de dibujo desmembrado, modernamente conocido como "álbum Jaffe", que probablemente fue confeccionado en la Sevilla ilustrada, y que actualmente se halla repartido entre diversas colecciones estadounidenses. En un trabajo anterior tuvimos ocasión de trazar la azarosa historia de este álbum, demostrando su singularidad en el contexto de la historia del dibujo español². En efecto, a pesar de la modesta significación de muchos de los dibujos que lo integraron, este repertorio presenta el interés de aglutinar buena parte de la obra gráfica conocida de Pedro Duque Cornejo (1678-1757), por lo que supone un raro y excepcional material para conocer los modos gráficos del artista y reconsiderar el papel que el dibujo desempeñó en el proceso creativo de una de las grandes figuras de la escultura barroca española³.

Del centenar de dibujos que se conservan en Darmouth, al menos treinta y siete pueden ser directamente atribuidos a Duque Cornejo, sin contar algunos otros de más endeble factura pero semejantes en técnica y modelos, que bien podrían pertenecer a la labor de sus aprendices en el taller⁴. La importancia de este conjunto resulta, pues, análoga a la treintena de dibujos ya estudiados del Metropolitan Museum of Art. Al igual que aquéllos, se trata, en su mayor parte, de estudios de figura aislada realizados a pluma, que con frecuencia presentan apariencia de rasguños o borroncillos, aunque la existencia de lápiz subyacente en muchos de ellos demuestra su carácter más meditado. En menor medida, también es posible encontrar en este lote dibujos más concluidos, realizados enteramente con el lápiz negro, o incluso bellamente sombreados con la aguada de tinta.

El interés de la colección se acrecienta al comprobar que algunos diseños resultan claramente preparatorios para esculturas, aunque conviene advertir que en ningún caso vamos a encontrar una trasposición tan literal como la ya vista entre las imágenes de *San Francisco de Borja* y *San Estanislao de Kostka* de la iglesia sevillana de San Luis y los tres estudios a pluma que conserva el Metropolitan⁵. Esta problemática se pone de manifiesto en los dibujos de *San Joaquín* y *Santa Ana* (Fig. 1, cat. 59 y 63), dos de los más apreciables de la colección del Hood Museum. Al menos en el caso de la santa parece evidente que se trata del estudio para una escultura, como sugiere la peana con moldura en escocia que aparece bajo sus pies. Su depurada técnica acredita el importante grado de refinamiento que Cornejo alcanzó en sus estudios más concluidos, donde el esbozo inicial a lápiz se concretó en certeros y discontinuos trazos de pluma, completados luego con un delicado sombreado

² Manuel García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffe (I): la colección del Metropolitan Museum of Art", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 3, (2018), pp. 39-68. Tanto este artículo como el presente trabajo reelaboran materiales e ideas ya planteados en nuestra tesis doctoral *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*, leída en la Universidad de Granada en abril de 2018.

³ Sobre Duque Cornejo véanse las monografías de René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, (Madrid: Instituto de España, 1982); y José Hernández Díaz, *Pedro Duque Cornejo*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1983).

⁴ Una interpretación de estos dibujos como producto de taller en 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.

⁵ García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo", pp. 44-45 y cat. 19-21.

de aguada grisácea. Por esta inusual finura, cabría preguntarse si el artista concibió ambos dibujos como bocetos de presentación para el cliente o simplemente estaba explorando las posibilidades expresivas de la tinta y la aguada.

Como quiera que fuese, todo hace pensar que ambos dibujos fueron realizados en la década de 1720, después de que Duque Cornejo pasara por Granada y se impregnara del gusto canesco por las formas en huso, que animan la silueta de Santa Ana⁶. En apoyo de esta datación, cabría recordar que fue precisamente durante su segunda etapa sevillana cuando el artista tuvo que enfrentarse en diversas ocasiones a la representación de los padres de la Virgen, cuyo culto experimentaba entonces un extraordinario auge como correlato de la creencia immaculista. Así, además del original grupo escultórico de la parroquia de la Virgen del Rosario de Cádiz, que se le atribuye con todo fundamento⁷, contamos con nada menos que cuatro parejas de esculturas documentadas en estos años. Las tres primeras están realizadas en madera policromada y se encuentran repartidas entre el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Córdoba (1724)⁸, el retablo de la Inmaculada del sagrario de la cartuja del Paular (1727)⁹ y el retablo de San José en la capilla del palacio de San Telmo de Sevilla (1728)¹⁰; la cuarta está realizada en piedra franca de Morón y forma parte del programa iconográfico del retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla (1734-1738)¹¹. A esta nómina habría que sumar una quinta pareja, alojada en el altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cantillana (Sevilla), que pese a su inferior calidad puede adscribirse a la producción del taller de Cornejo¹².

⁶ También acusa esta huella el conjunto de alegorías pétreas que decoran la fachada del palacio de San Telmo en Sevilla. Ideadas por Duque Cornejo, su ejecución material correspondió casi por entero a los oficiales Domingo Grasselli y Pedro Castillejo. Véase Teodoro Falcón Márquez, *El Palacio de San Telmo*, (Sevilla: Ayuntamiento, 1991), pp. 20 y 128-133.

⁷ Manuel García Luque, "Duque Cornejo, el último barroco", *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, 28, (2015), pp. 118-119.

⁸ Aunque en ocasiones se ha dudado de su autoría, aparecen mencionadas como obras de Duque Cornejo en una crónica del XVIII, fragmentariamente publicada por Rafael Gálvez Villatoro, "Memorias de el Colegio de la Compañía de Jesús, en Córdoba, desde el año de 1553 hasta 1741", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 68, (1952), pp. 257-276; Su autoría fue reivindicada por Ángel Aroca Lara, "La obra de Pedro Duque Cornejo en Córdoba: su labor escultórica en los retablos de la Magdalena y la Compañía", en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El Barroco en Andalucía"*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986), vol. III, pp. 11-24.

⁹ Aunque aparecen omitidas en la relación de esculturas del Paular que da Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, (Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800), p. 26, debieron ser realizadas junto al resto en la campaña de 1725-1727.

¹⁰ Documentadas por Antonio Herrera García, "Estudio histórico sobre el Real Colegio Seminario de San Telmo, de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 90 (1958), p. 55.; Su datación y pago fueron concretados por Ryan A. Howard, *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Michigan, 1975 (reproducida por University Microfilms International, 1991), pp. 70-74 y 227.

¹¹ Para el contrato véase Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, (Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad, 1934), pp. 10-12.

¹² Las esculturas se hicieron para el retablo mayor de la iglesia de San Teodomiro de Carmona (ca. 1722), pero fueron cedidas a la parroquia de Cantillana para paliar las pérdidas patrimoniales sufridas en 1936. Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos, "El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cantillana", *Archivo Hispalense*, 237, (1995), pp. 131-134.; También parecen del taller de Duque la escultura arrodillada de *San Teodomiro* y el relieve de la *Visión de San Ignacio en la Storta*, conservados in situ. Cfr. Manuel Fernández López, *Historia de la ciudad de Carmona: desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I*, (Sevilla: Imp. y Lit. de Gironés y Orduña, 1886), p. 360.; José González Isidoro, "Memoria de los edificios", en *Carmona. Ciudad y monumentos*, ed. Antonio Calvo Laula,



Fig. 1. Pedro Duque Cornejo, *San Joaquín y Santa Ana*, lápiz rojo, pluma de tinta negra y aguada grisácea sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art ©

La coherencia estilística de todo este elenco resulta innegable, aunque como decíamos ninguno de los ejemplos aducidos ofrece una correspondencia directa con los dibujos del Hood Museum. Sin descartar que éstos hubieran sido realizados para una pareja de esculturas perdida o quizás nunca llevada a la práctica, es posible que el escultor fuera introduciendo sucesivos cambios durante la concreción tridimensional de las esculturas hasta el punto de que el resultado final difiera sustancialmente de la idea inicial, pues como recordaba el conde del Águila, Cornejo tenía «*grande invencion, pero no la seguia, variando, haziendo y deshaziendo mientras duraba la obra*»¹³. Teniendo en cuenta, por tanto, su peculiar método de trabajo, no sería del todo descabellado considerar estos dibujos sean estudios preparatorios para las esculturas del retablo cordobés de la Compañía, pues al margen de ligeras diferencias iconográficas –como el cordero que sostiene *San Joaquín* en la imagen esculpida– existe una clara correspondencia en tipos, indumentaria y composición, incluyendo algunos pormenores como el perfil ondulante que dibuja la túnica del santo en la escultura, plasmado sobre el papel en forma

Juan Fernández Lacomba, Antonio García Rodríguez y José González Isidoro, (Carmona: S & C ediciones, 1993), p. 152.; Francisco Javier Herrera García, Fernando Quiles y Consuelo Saucedo Pradas, *Carmona barroca: panorama artístico de los siglos XVII y XVIII*, (Sevilla: Fundación El Monte, 1997), p. 78.

¹³ Juan de Mata Carriazo, "Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 14, (1929), pp. 180-181.

de sinuoso arabesco.

Un problema análogo plantea el estudio para *San José con el Niño* (Fig. 2a, cat. 60), realizado con idéntica técnica de pluma y aguada, pero concebido con un carácter más fresco y espontáneo, a juzgar por el error de situar las figuras del padre y el niño a distinta altura¹⁴. La extraña alternancia de tinta sepia y parda, y los evidentes cambios de grosor en el trazo, tal vez se deban a una interrupción por falta de tinta, lo que también explicaría la concentración de aguada en algunas partes y el empleo de un sencillo plumado de líneas paralelas para sombrear las partes restantes. La iconografía sigue el conocido modelo trentino del padre putativo guiando los primeros pasos de Jesús, tan divulgado en el mundo hispánico durante la primera mitad del siglo XVII; por una inevitable fuerza de inercia la iconografía sobrevivió también al arte de la siguiente centuria, pese a ser paulatinamente ensombrecida por la nueva modalidad que presentaba al santo carpintero sosteniendo al Niño entre pañales. El propio catálogo de Cornejo demuestra la convivencia de ambas iconografías. Al más arcaico tipo andariego pertenece el relieve que corona el retablo principal de la capilla del palacio episcopal de Córdoba (ca. 1750)¹⁵, y con anterioridad ya había tenido ocasión de afrontar el tema en dos grupos de bulto redondo, realizados con escasos años de diferencia para la hermandad de carpinteros de la localidad sevillana de Marchena (1731-1732)¹⁶ y la Casa Cuna de la capital hispalense (1733-1734)¹⁷. Como en el caso anterior, ninguna de estas esculturas supone un calco literal del dibujo, pero no habría que descartar que el esquema planteado en esta hoja constituya, al menos, una primera idea o tanteo para el grupo de Marchena (Fig. 2b), pues tanto en el dibujo como en la escultura encontramos el peculiar detalle del canastillo sostenido por el Niño.

Otros dibujos para esculturas presentan semejante técnica de preparación a lápiz y entintado a pluma, sin llegar a ser completados con el sutil toque de aguada. Este es el caso de un curioso *San Antonio de Padua* (Fig. 3a, cat. 56), que ni siquiera llegó a sombreadarse. Su composición trae al recuerdo la escultura de mediano formato que Duque Cornejo talló en 1725 para el retablo de San Antonio en la capilla del colegio de San Telmo de Sevilla (Fig. 3b), y es posible que nos encontremos ante uno de los estudios preparatorios para esta escultura, a juzgar por la inusual forma de recoger la cogulla en la cadera, dejando a la vista la parte inferior del hábito¹⁸. De estar en lo cierto, a la hora de su concreción material el escultor mejoró la composición desde un punto de vista iconográfico, al cambiar al Niño recostado entre pañales

¹⁴ Esa falta de correspondencia se advierte también en otros dibujos como la *Alegoría femenina con medallón* del Metropolitano; Véase García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo", p. 54 y cat. 34.

¹⁵ Atribuido por Taylor, *El entallador*, pp. 67-70, y documentado en Manuel García Luque, "La capilla de San José de la Casa Cuna de Sevilla: un ejemplo desaparecido del barroco hispalense", *Archivo Hispalense*, 300-303, (2016), pp. 424-425.

¹⁶ Manuel Antonio Ramos Suárez, "Juan del Castillo y Francisco Casaus, retablistas en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)", *Laboratorio de Arte*, 14, (2001), pp. 263-264.; Juan Luis Ravé Prieto, *La Parroquia de San Juan Bautista de Marchena*, (Marchena: Codexsa, 2006), p. 39.

¹⁷ García Luque, "La capilla de San José", pp. 409-417.

¹⁸ Fue documentado por Herrera García, "Estudio histórico", p. 55.; Su datación y pago quedaron concretados en el trabajo de Howard, *Pedro Duque Cornejo*, pp. 70-74 y 227.



Fig. 2a. Pedro Duque Cornejo, *San José con el Niño*, pluma de tinta parda y sepia y aguada grisácea sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©



Fig. 2b. Pedro Duque Cornejo, *San José con el Niño*, madera policromada, 1731-1732, Marchena, parroquia de San Juan Bautista [Fotografía: autor]

por otro sentado sobre un libro, en alusión a la milagrosa visión experimentada por el santo portugués en los alrededores de Camposampiero. Este recurso del libro constituía una vuelta a la tradición, pero Cornejo no desaprovechó la oportunidad para establecer un diálogo visual entre los personajes y profundizar así en sus aspectos emocionales. Como ya vimos, este interés por la retórica de los afectos encuentra su razón de ser en el estudio de las obras de Murillo¹⁹, y se constata también en otros dibujos como la *Aparición del Niño a San Antonio* del Metropolitan, concebido en términos más decididamente pictóricos²⁰.

También puede considerarse tanteo para escultura el movido apunte de *Santa Bárbara* (Fig. 4a, cat. 64), en el que el artista se vale del lápiz negro para marcar las líneas compositivas y matizar el volumen y la sombra. El carácter estatuario de la composición queda avalado por la clásica peana con perfil en escocia –ya vista en el dibujo de *Santa Ana* (Fig. 1, cat. 63) y también presente en el estudio de *Apóstol* del Metropolitan²¹–, que aquí apa-

¹⁹ 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. 79.

²⁰ García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo", p. 53 y cat. 15.

²¹ García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo", pp. 47-48 y cat. 26.



Fig. 3a. Pedro Duque Cornejo, *San Antonio de Padua*, lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©



Fig. 3b. Pedro Duque Cornejo, *San Antonio de Padua*, madera policromada, 1725, Sevilla, capilla del palacio de San Telmo [Fotografía: autor]

rece por duplicado en un intento por contrarrestar la inestabilidad producida por el impetuoso movimiento de paños. La frescura de trazo, las proporciones estilizadas y los ritmos abiertos invitan a pensar en una cronología temprana para este dibujo, que seguramente fue realizado en un momento cercano a las pequeñas esculturas de los *Evangelistas* que decoran el camarín de la capilla sacramental de la parroquia de San Isidoro de Sevilla (1706-1708)²², o al *San Simón* de la basílica de las Angustias de Granada, que fue uno de los primeros Apóstoles en ser entregado (1713)²³.

Corroboración esta datación el hecho de que en la iglesia de San Sebastián de Marchena exista una imagen de *Santa Bárbara* (Fig. 4b), tallada hacia 1712, que guarda un inquietante parentesco con el dibujo. Hasta el momento, la imagen había sido considerada obra de un maestro menor llamado Juan del Castillo, quien efectivamente suscribió un contrato en agosto de este año con el párroco, y a la sazón hermano mayor de la hermandad de Santa Bárbara, para ejecutar un retablo y una escultura de la santa, que debían ser

²² Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Guillermo Tovar de Teresa, "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México", *Atrio*, 3 (1991), pp. 85-87.

²³ Manuel García Luque, "Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro Duque Cornejo", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, (2010), p. 172.

entregados en el plazo de un año²⁴. A pesar de esta evidencia documental, la relación entre este dibujo de Duque Cornejo y la escultura es tan acusada que cuesta creer que todo se deba a una simple coincidencia. En efecto, con la salvedad de la palma martirial, ambas obras resultan perfectamente hermanables en ritmo y composición, y coinciden incluso en algunos pormenores como la joya en forma de medallón sobre el pecho o la torre articulada en dos cuerpos decrecientes, alusiva el cautiverio que padeció la santa.

Ante este hecho, podría pensarse que Duque Cornejo pudo suministrar algún modelo o dibujo a su colega Juan del Castillo, quien ciertamente era un viejo conocido de la familia. Su relación se remonta, al menos, a 1696, cuando colaboró con los padres de nuestro escultor en la ejecución de una Dolorosa para Carmona (la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Bartolomé), ocupándose José Felipe Cornejo de esculpir la cabeza y manos, Francisca Roldán de encarnarlas y Juan del Castillo de realizar el candelero²⁵. Esta colaboración se revalidaría tres años más tarde en el retablo de la capilla de la Virgen de la Soledad, en la iglesia de Santa María de la Mota de Marchena, pues Castillo contrató su ejecución con la condición de delegar el apartado escultórico en un jovencísimo Pedro Cornejo²⁶.

Aunque no hay que descartar por completo esta hipótesis de la cesión del dibujo, las mencionadas colaboraciones arrojan una sombra de duda sobre la verdadera competencia de Juan del Castillo en trabajos de índole figurativa. Es cierto que en años sucesivos bien pudo recibir una formación específica en este campo, pero resulta más plausible que durante el resto de su trayectoria continuara valiéndose de escultores profesionales para subcontratar los encargos de talla figurativa, actuando por tanto como un intermediario entre la clientela de la campiña hispalense y los talleres de la capital. Este *modus operandi* podría explicar por qué algunas de las esculturas a él pagadas presentan una deuda tan acusada con la plástica de Duque Cornejo²⁷. En el caso que nos ocupa, es posible que la *Santa Bárbara* fuera subcontratada con el taller de Cornejo, pero en todo caso conviene puntualizar que el maestro solo llegaría a preparar el modelo, pues su ejecución material acusa la intervención de otro escultor, acaso algún oficial de taller, algo que resulta lógico considerando que el maestro se encontraba entonces en un momento de frenética actividad, dirigiendo simultáneamente dos obradores en Sevilla y Granada²⁸.

En este grupo de dibujos preparatorios para esculturas también merecen

²⁴ Juan Antonio Arenillas Torrejón, "Juan del Castillo, un escultor del siglo XVIII en Marchena", *Atrio*, 1, 1989, p. 83.

²⁵ José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, tomo II, (Sevilla: Diputación Provincial, 1943), p. 252.

²⁶ Arenillas Torrejón, "Juan del Castillo", pp. 81-83.

²⁷ Semejante problemática, ofrecen la *Divina Pastora* de la parroquia de San Bartolomé de Carmona, cuyo retablo fue realizado por Castillo en 1709, y el *San Isidro labrador* de la parroquia de San Miguel de Marchena, concertado por este mismo maestro en 1711. Cfr. Hernández Díaz *et al.*, *Catálogo Arqueológico*, p. 145.; Y Arenillas Torrejón, "Juan del Castillo", p. 83.

²⁸ Manuel García Luque, "Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada", *Anales de Historia del Arte*, 23, Extra 1, (2013), pp. 229-241.



Fig. 4a. Pedro Duque Cornejo, *Santa Bárbara*, lápiz negro sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©



Fig. 4b. Círculo o taller de Duque Cornejo, *Santa Bárbara*, madera policromada, 1712-1713, Marchena, parroquia de San Sebastián [Fotografía: Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla] ©

destacarse algunos estudios de temática concepcionista. Es probable que el más antiguo sea un dibujo a lápiz negro, que se distingue del resto por estar realizado sobre un tipo de papel grisáceo y presentar algunos realces de albayalde no vistos hasta ahora en otros dibujos del álbum Jaffe (cat. 46). A pesar de haber quedado inconcluso, se trata de un diseño de indudable interés por cuanto parece un tanteo para la pequeña escultura de la *Inmaculada Concepción* de la abadía del Sacromonte de Granada (ca. 1710-1715), cuya composición aparece aquí reproducida de forma espejular²⁹.

Más conocidos resultan otros cuatro dibujos correspondientes a dos estudios de figura completa y dos estudios parciales de rostro para el tema de la Inmaculada Concepción (cat. 44-45, 49-50). Los cuatro tienen en común el estar realizados con un mismo tipo de tinta parda, que ha sido aplicada con una gruesa pluma de caña formando un sombreado de trazos paralelos y romboidales. Su factura llamó la atención de Brown, quien los publicó en su pionera monografía sobre los dibujos de Murillo como posibles

²⁹ Ya figura con atribución a Cornejo en José Manuel Pita Andrade, *Museo del Sacro Monte*, (Granada: Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes), 1964, p. 14.; Fue donada a la abadía del Sacromonte en 1725 por un devoto anónimo, atribuyéndose ya entonces a Cornejo, según expusimos en nuestro trabajo final de máster defendido en la Universidad de Granada en 2010 bajo el título *Pedro Duque Cornejo en Granada*, pp. 199-200.

ejercicios de algún pintor anónimo que asistiera a las sesiones de la academia hispalense entre 1660 y 1674³⁰. De manera más reciente uno de ellos ha sido atribuido a la actividad gráfica de Herrera el Mozo³¹. A nuestro juicio los tipos y la grafía de estos cuatro dibujos se relacionan claramente con algunos dibujos seguros de Duque Cornejo, como los ya comentados para las esculturas de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses. Además de estar ejecutados con un plumeado semejante, comparten con aquéllos las peanas nubosas circundadas de querubes y ángeles, quienes lógicamente aquí aparecen portando atributos lauretanos. Teniendo en cuenta estas analogías, es posible que estos ejercicios también correspondan a principios de la década de 1730, cuando Cornejo se encontraba en un momento de verdadera efervescencia creativa.

En cuanto a los modelos, el artista exploró dos alternativas distintas. Uno de los que presenta la figura completa está basado en la tradición iconográfica hispalense, pues la *Inmaculada* que eleva su mirada al cielo (cat. 44) está inspirada en el tipo de Inmaculada-Asunción acuñada por Murillo, sin renunciar a algunos elementos de la plástica derivada de Montañés como la capa que cae sobre los hombros. Cornejo funde ambos modelos y los *actualiza* introduciendo otros detalles iconográficos que estaban en boga en su época –como los pies que asoman bajo las vestiduras para pisar la serpiente apocalíptica–, e infundiendo a las vestiduras una agitación sobrenatural más a tono con la poética del XVIII. Todos estos ingredientes aparecen en la escultura en madera policromada de la *Concepción* que preside el retablo de la iglesia de Santiago de Cádiz, sin que por ello pueda señalarse una relación de dependencia directa³².

La otra *Inmaculada* de cuerpo completo (Fig. 5a, cat. 45) opta en cambio por el modelo fusiforme de Cano, rastreable incluso en el gusto por orientar la media luna con las puntas hacia abajo. Como en el caso anterior, Cornejo procede a actualizar el prototipo heredado, infundiendo un carácter más ampuloso a los paños y rompiendo la silueta cerrada con el extremo picudo del manto. Este rasgo ya lo vimos en otro estudio para *Inmaculada* del Metropolitan, realizado con el lápiz negro, y se puso en relación con la escultura de la *Inmaculada* de la ermita de San Telmo de Las Palmas³³. Por lo que respecta a este dibujo del Hood Museum, no sería descartable que nos encontremos ante una primera idea para la escultura de la *Inmaculada Concepción* de la parroquial de Alcalá de Guadaira (Sevilla) –destruida en 1936–, que también contaba con un par de angelotes recostados a ambos lados de la nube (Fig. 5b)³⁴.

³⁰ Jonathan Brown, *Murillo and his drawings*, (Princeton: Publications of the Art Museum, Princeton University, 1976), pp. 46-48.

³¹ Antonio García Baeza, *La polifacética figura de Francisco Herrera Inestrosa, el Mozo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2016, p. 81.

³² Emilio Gómez Piñol, "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro", en *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, (Córdoba: Cajasur, 2004), pp. 176-177.

³³ García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo", p. 52.

³⁴ Ya aparece atribuida a Cornejo en Manuel Serrano Ortega, *Guía de los monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*, (Sevilla: Imp. de Francisco de P. Díaz, 1911), p. 45.



Fig. 5a. Pedro Duque Cornejo, *Inmaculada Concepción*, lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©



Fig. 5b. Pedro Duque Cornejo, *Inmaculada Concepción*, madera policromada, ca. 1730, Alcalá de Guadaíra, parroquia de San Sebastián (destruida) [Fotografía: Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla]©

Esta relación de Duque Cornejo con el universo formal de Cano ha sido largamente ignorada, lo que lógicamente ha provocado que algunos de sus diseños hayan llegado a ser confundidos con la obra del maestro granadino y su extenso círculo de seguidores. Así ha ocurrido con un interesante dibujo procedente de una colección particular de Oxford y recientemente aparecido en el comercio de arte. Aunque no forma parte del álbum Jaffe, merece ser recordado aquí por su evidente relación con esta serie inmaculista (Fig. 6)³⁵. En realidad, más que de un dibujo propiamente dicho se trata de un conjunto de ellos, realizados en una misma hoja de tamaño cercano al folio (320 x 195 mm). De las tres figuras dibujadas, la que más nos interesa es la *Inmaculada*, realizada con una técnica mixta de lápiz, pluma y aguada, en la que se insiste en este mismo modelo fusiforme de estirpe canesca. A ambos lados aparecen dos personajes dibujados a menor escala como espontáneos rasguños de pluma. Representan a un ángel mancebo y a un soldado que hinca la rodilla en el suelo, que por el armiño y el orbe puede identificarse con *San Fernando*. Esta circunstancia apuntaría a que el dibujo fue realizado ya en Sevilla, en

³⁵ *Fecit II: Spanish Old Master & Modern Drawings*, Cat. Exp., com. José de la Mano, (Madrid: Galería José de la Mano, 2010), pp. 17-20, cat. 4.; Debo el conocimiento de este dibujo a la gentileza de Roberto Alonso Moral, y agradezco a José de la Mano las facilidades dadas para su estudio. La hoja cuenta con una inscripción antigua tachada con aguada, en la que de forma apócrifa se añadió el nombre de Alonso Cano.



Fig. 6. Pedro Duque Cornejo, *Inmaculada, San Fernando y ángel sentado*, lápiz negro, pluma de tinta parda y aguada grisácea sobre papel verjurado, comercio de arte, Madrid

algún momento de las décadas de 1720 o 1730. La hoja presenta además el interés de combinar texto e imagen, pues el artista se valió de la misma pluma para apuntar una serie de temas iconográficos³⁶. Este aprovechamiento del espacio del papel, que se constituye en un auténtico hervidero de ideas, nos ofrece un interesante testimonio de cómo debieron ser muchos de los dibujos del álbum Jaffe antes de ser recortados por su anónimo compilador. De hecho, la letra de estos apuntes manuscritos presenta una caligrafía idéntica a la que podemos encontrar en un par de cartas autógrafas del artista conservadas en el Archivo Histórico Diocesano de Huelva, lo que no viene sino a reforzar la atribución de esta hoja³⁷.

Por cuestiones de técnica y estilo son muchos más los dibujos del Hood Museum que se pueden atribuir con relativa seguridad a Duque Cornejo, pero algunos presentan el inconveniente de no poder relacionarse de forma directa con lo hasta ahora conocido de su producción escultórica o pictórica. Como ya se ha comentado, es posible que algunos correspondan a proyectos o tanteos para esculturas que o bien han sido destruidas, o aún están por identificar, o sencillamente nunca fueron llevadas a la práctica. Tales incógnitas surgen por ejemplo al contemplar dos estudios para *Niño pasionario* (Fig. 7, cat. 40-41), esbozados con el lápiz negro y abandonados en pleno proceso de entintado. Su naturaleza escultórica vendría acreditada por las peanas en forma de nube, que con tanta frecuencia empleó Duque Cornejo en sus esculturas. El hecho de que las figuras estén dibujadas con ondulantes túnicas sugiere que los Niños iban a ser cubiertos con ropajes de talla, tal vez inspirándose en la célebre escultura de Alonso Martínez de la hermandad sacramental de San Juan de la Palma de Sevilla (1644)³⁸.

El estudio de un *Ángel mancebo* (cat. 65), pergeñado a lápiz negro y luego sombreado con un fino plumeado de tinta parda, resulta igualmente problemático. Por la posición inclinada y la postura de los brazos no es difícil adivinar que se trata del estudio para un ángel lamparero, una tipología escultórica que alcanzó un enorme desarrollo en Andalucía occidental durante el siglo XVIII y que Cornejo afrontó en varias ocasiones. Sin embargo, su cotejo con las parejas de lampareros que se le han documentado (Hospital de la Caridad de Sevilla)³⁹, y atribuido (colegiata del Salvador de la misma

³⁶ Arriba a la izquierda: "Desendimiento en las faldas / de n.^{ta} senora / la crus a cuestras", y prosigue en la columna de la derecha: "[cruz] / los misterios de nuestra Señora / desposorios / la encarnasion / nasimiento / (de nuestra seño,^{ra} / presentacion / a el templo / disputa entre los doctores de / la lei / Santa isabel- / reina de Ungri / a".

³⁷ Datadas entre 1715 y 1716, fueron parcialmente transcritas por Manuel Carrasco Terriza, "El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán (I)", *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, 254, (1985), pp. 117-124.

³⁸ Fue policromado por Gaspar de Ribas y tradicionalmente se ha considerado obra de su hermano, el arquitecto de retablos Francisco Dionisio, a raíz de un ambiguo asiento documental en el que se declara que "la madera y hechura del Niño no costó nada porque la dio Francisco de Ribas [...] de limosna". Que Ribas la regalara no invalida que la escultura sea obra en realidad del escultor Alonso Martínez, a quien una fuente de época se lo atribuye. Cfr. María Teresa Dabrio González, *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985), p. 396.

³⁹ Manuel Antonio Ramos Suárez, "Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 276-278, (2008), pp. 259-274.



Fig. 7. Pedro Duque Cornejo, *Niños pasionarios*, lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art ©

ciudad)⁴⁰, excluye su condición preparatoria para cualquiera de estas esculturas, a las que tan solo les une el gusto por las composiciones aspadas y los pronunciados escorzos. No obstante, hay que tener en cuenta que los ejemplos aducidos corresponden ya a la etapa de madurez, mientras que este diseño parece obra de juventud, de hacia 1700. Así lo testimonia su técnica de fino entramado romboidal, que remite a las primeras experiencias de Duque Cornejo como calcógrafo y que, en última instancia, lo emparentan con la herencia gráfica de Herrera el Viejo en Sevilla.

La existencia, tanto en el lote del Hood Museum como en la serie del Metropolitan, de varios dibujos representando a *San Sebastián* (cat. 62) y la *Piedad* (Fig. 8, cat. 42-43 y 67) sugiere que Cornejo pudo materializar estas iconografías en escultura de bulto o relieve, pero lo cierto es que todavía no ha podido identificarse ninguna obra de esta temática entre su extensa producción. De este modo, vuelve a asaltarnos la duda sobre si tuvieron una intencionalidad práctica o simplemente fueron concebidos como simples ejercicios para adiestrarse en el manejo del lápiz y la pluma. El mismo interrogante se plantea al contemplar algunos otros dibujos como el bello *Descanso en la Huida a Egipto* (cat. 51) realizado con la pluma parda, o la

⁴⁰ García Luque, "Duque Cornejo, el último barroco", pp. 116-117.



Fig. 8. Pedro Duque Cornejo, *Piedad*, lápiz negro y pluma de tinta negra y parda sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©

formidable *Virgen con el Niño* sentada sobre una nube (Fig. 9, cat. 52), enteramente modelada con el lápiz negro. En este último, la dulce mirada que se intercambian el Niño y la madre vuelve a poner de manifiesto la pervivencia de los códigos expresivos murillescós en la obra de Duque Cornejo, ofreciendo un interesante paralelo con el ya mencionado *San Antonio* del palacio de San Telmo de Sevilla. La ampulosidad del manto que envuelve a la Virgen, o su toca acabada en forma de cabo suelto, forman parte del opulento lenguaje de Duque Cornejo, y resultan incluso hermanables con algunas experiencias del barroco romano. En este sentido, no dejan de resultar sorprendentes las concomitancias existentes entre este dibujo y otro perteneciente al *tacchino* del escultor Antonio Primo (1735-1798), en el que el escultor copió la *Alegoría de la Inocencia* pintada al fresco por Maratta en la iglesia romana de San Marco⁴¹.

No podríamos concluir esta apretada síntesis sin hacer mención de un interesante repertorio de dibujos de temática cartujana. Uno de ellos, ejecutado con la gruesa pluma de caña y destacable por la vivacidad de su

⁴¹ 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*, 15, (2016), pp. 214-216.



Fig. 9. Pedro Duque Comejo, *Virgen con el Niño*, lápiz negro sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©

trazo, representa a un monje arrodillado ante un crucifijo y una mitra (Fig. 10, cat. 57). Se trata muy probablemente de una representación del fundador de la orden, *San Bruno*, quien declinó convertirse en arzobispo de la diócesis italiana de Reggio Calabria para no apartarse de la vida eremítica. Su técnica es muy cercana a la del *San Francisco de Borja* del Metropolitan, aunque es posible que este dibujo pertenezca ya a un periodo más tardío, cercano a 1740, cuando el artista recibió numerosos encargos de la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla. De estas comisiones merece recordarse la serie de cinco óleos sobre lienzo representando a San Bruno y otros santos

de la orden, que el prior Pedro de Cepas le confió con el propósito de decorar la nueva celda prioral. Aunque el ciclo se dispersó tras la desamortización, dos de estos lienzos han podido ser identificados recientemente entre los fondos del Palacio Arzobispal de Sevilla⁴². Se tratan de los cuadros dedicados a *San Esteban de Die* y *San Nicolás Albergati*, que al igual que este San Bruno aparecen genuflexos y virados en tres cuartos hacia el espectador, de manera que no sería de extrañar que nos encontremos ante el dibujo preparatorio de uno de los tres lienzos que todavía quedan por localizar.

El resto de dibujos de tema cartujano conforman una curiosa galería de retratos de monjes, siete en total. Su calidad es bien modesta, pero presentan un indudable atractivo considerando lo raros que resultan este tipo de testimonios gráficos en el contexto del dibujo español (Fig. 11-12, cat. 70-76). Algunos están realizados con el lápiz negro, otros con la pluma parda, y alguno incluso llegó a completarse con el toque de la aguada. Pese a esta variedad de técnicas, su común escala y el sistema de representación elegido (el busto corto, visto en tres cuartos) acredita que formaron parte de una misma serie. De hecho, en algún caso es posible apreciar que se está efigiando a un mismo modelo, como se advierte en los dos apuntes a lápiz que muestran a un monje aquejado de un evidente problema de obesidad.

Por desgracia, los retratos carecen de cualquier tipo de marca o inscripción que permita identificarlos, aunque no sería descabellado que los efigiados sean algunos de los monjes que entonces habitaban la mencionada cartuja de las Cuevas. En este sentido, cabe recordar que Cornejo mantuvo una estrecha amistad con la comunidad, llegando incluso a pasar algunas temporadas de retiro en el monasterio por encontrarse "como retraído u hollado de la mala fortuna"⁴³. Fue justamente en este tiempo cuando el archivero del monasterio, el padre José Martín Rincón, estaba ultimando la redacción del *Protocolo* donde recogió de forma manuscrita la historia del monasterio a través de sus distintos prioratos. El libro fue convenientemente ilustrado por Duque Cornejo con una galería de retratos de los distintos priores⁴⁴, por lo que parece razonable que antes de acometer semejante empresa el artista decidiera tomar algunos apuntes del natural, acudiendo lógicamente a los rostros de sus contemporáneos. La otra posibilidad pasa por considerar estos dibujos como estudios preparatorios para una obra de carácter pictórico, el *Ofrecimiento de la cartuja a la Virgen de las Cuevas* (49 x 61 cm, colección particular), que acaba de incorporarse al catálogo del artista. En esta obra se advierte cierto tono retratístico en la comitiva de monjes que sostienen una curiosa maqueta del monasterio, y como ya ha quedado expuesto en otro lugar, parece que el propio artista quiso autorretratarse, asomando tímidamente entre las columnas del fondo⁴⁵.

⁴² Manuel García Luque, "Duque Cornejo, pintor", en *Barroco vivo, Barroco continuo: otras miradas sobre la creación iberoamericana*, ed. Fernando Quiles y María del Pilar López, (Sevilla-Bogotá: Universidad Pablo de Olavide-Universidad Nacional de Colombia, 2018), pp. 342-343.

⁴³ 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), pp. 171-172.

⁴⁴ Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja*, tomo II, p. 171.

⁴⁵ García Luque, "Duque Cornejo, pintor", pp. 343-344.



Fig. 10. Pedro Duque Cornejo, *San Bruno*, lápiz negro y pluma de tinta sepia sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©

CATÁLOGO DE DIBUJOS DE DUQUE CORNEJO EN THE HOOD MUSEUM OF ART⁴⁶

VIDA DE CRISTO

40. Niño de Pasión

Inv. nº D.962.88.14

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

120 x 73 mm.

Bibliografía: inédito.

41. Niño de Pasión

Inv. nº D.962.88.34

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

121 x 73 mm.

Bibliografía: inédito.

42. Piedad

Inv. nº D.962.88.15

Lápiz negro y pluma de tinta negra y parda sobre papel verjurado.

111 x 140 mm.

Bibliografía: inédito.

43. Piedad

Inv. nº D.962.88.16b

Lápiz negro y pluma de tinta negra y parda sobre papel verjurado.

98 x 108 mm.

Bibliografía: inédito.

VIDA DE LA VIRGEN

44. Inmaculada Concepción

Inv. nº D.961.221.18a

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

129 x 69 mm.

Bibliografía: Brown 1976, pp. 46-47, ("anonymous student of the Seville

⁴⁶ Los dibujos aquí reseñados han sido catalogados en nuestra tesis doctoral (véase nota 1), que va omitida en el aparato crítico de cada dibujo para evitar reiteraciones innecesarias. Por idéntica razón, en la descripción se ha evitado señalar que la mayoría de los dibujos están pegados a un segundo soporte, que corresponde a las páginas del álbum. La numeración dada continúa la del catálogo de dibujos del Metropolitan publicado en la primera parte de este trabajo.

drawing academy"); Pérez Sánchez 1995, p. 42, (anónimo sevillano); García Baeza 2016, p. 81, (Herrera el Mozo).

45. Inmaculada Concepción

Inv. nº D.961.221.18b

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
120 x 78 mm.

Bibliografía: Brown 1976, pp. 46-47, ("anonymous student of the Seville drawing academy").

46. Inmaculada Concepción

Inv. nº D.962.88.13b

Lápiz negro y albayalde sobre papel verjurado grisáceo.
143 x 79 mm.

Bibliografía: inédito.

47. Inmaculada Concepción

Inv. nº D.962.88.13d

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
101 x 73 mm.

Bibliografía: inédito.

48. Estudio para Inmaculada Concepción

Inv. nº D.962.88.18a

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
90 x 77 mm.

Bibliografía: inédito.

49. Estudio de cabeza de la Inmaculada Concepción

Inv. nº D.961.221.20c

Lápiz y tinta parda sobre papel verjurado.
68 x 49 mm.

Bibliografía: Brown 1976, p. 48, ("anonymous student of the Seville drawing academy").

50. Estudio de cabeza de la Inmaculada Concepción

Inv. nº D.961.221.20g

Lápiz y tinta parda sobre papel verjurado
50 x 39 mm

Bibliografía: Brown 1976, p. 48 ("anonymous student of the Seville drawing academy")

51. Descanso en la Huida a Egipto

Inv. nº D.961.221.17

Pluma de tinta parda sobre papel amarillento.
152 x 158 cm.

Bibliografía: Cherry 1999, p. 61, (anónimo sevillano de la segunda mitad del XVII).

52. Virgen con el Niño

Inv. nº D.962.88.6

Lápiz negro sobre papel verjurado.

200 x 143 mm.

Bibliografía: inédito.

53. Virgen con el Niño y cabeza de anciano

Inv. nº D.962.88.33

Lápiz negro y aguada grisácea sobre papel.

41 x 67 mm.

Bibliografía: inédito.

54. Asunción

Inv. nº D.962.88.4

Lápiz negro sobre papel verjurado.

203 x 152 mm.

Bibliografía: inédito.

SANTOS

55. Magdalena penitente

Inv. nº D.962.88.2

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

120 x 71 mm.

Bibliografía: inédito.

56. San Antonio con el Niño

Inv. nº D.962.88.36

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

125 x 80 mm.

Bibliografía: inédito.

57. San Bruno

Inv. nº D.962.88.16a

Pluma de tinta sepia sobre papel verjurado.

105 x 98 mm.

Bibliografía: inédito.

58. San Gabriel arcángel

Inv. nº D.962.88.28

Lápiz negro sobre papel verjurado.

175 x 187 mm.

Bibliografía: inédito.

59. San Joaquín

Inv. nº D.962.88.10

Lápiz rojo, pluma de tinta negra y aguada grisácea sobre papel verjurado
133 x 120 mm.

Bibliografía: inédito.

60. San José con el Niño

Inv. nº D.962.88.35

Pluma de tinta parda y sepia y aguada grisácea sobre papel.
129 x 96 mm.

Bibliografía: inédito.

61. Estudio de cabeza masculina (¿San José?)

Inv. nº D.961.221.20e

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
36 x 30 mm.

Bibliografía: inédito.

62. San Sebastián

Inv. nº D.962.88.29

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
197 x 111 mm.

Bibliografía: inédito.

63. Santa Ana

Inv. nº D.962.88.13c

Lápiz rojo, pluma de tinta negra y aguada grisácea sobre papel verjurado
120 x 76 mm.

Bibliografía: inédito.

64. Santa Bárbara

Inv. nº D.962.88.31b

Lápiz negro sobre papel verjurado.
108 x 76 mm.

Bibliografía: inédito.

ÁNGELES Y MISCELÁNEA

65. Ángel mancebo lamparero

Inv. nº D.962.88.9

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
171 x 167 mm.

Bibliografía: Lawrence 1974, pp. 65-68, (anónimo sevillano del XVII).



Fig. 11. Pedro Duque Cornejo, *Retratos de monjes cartujos*, lápiz negro sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©

66. Dos ángeles niños llorosos

Inv. nº D.961.221.25d

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

66 x 60 mm.

Bibliografía: inédito.

67. Caridad (recto) y Piedad (verso)

Inv. nº D.961.221.13

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

201 x 141 cm.

Bibliografía: inédito.

68. Figura apoyada

Inv. nº D.962.88.18b

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

98 x 73 mm.

Bibliografía: inédito.

ACADEMIAS Y ESTUDIOS DEL NATURAL

69. Muchacho tumbado

Inv. nº D.961.221.19

Pluma de tinta parda y aguada grisácea sobre papel verjurado.

149 x 143 mm.

Bibliografía: inédito.

70. Retrato de monje cartujo

Inv. nº D.962.88.21a

Lápiz negro sobre papel verjurado.

86 x 78 mm.

Bibliografía: inédito.



Fig. 12. Pedro Duque Cornejo, *Retratos de monjes cartujos*, lápiz negro, pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado, Hanover, Dartmouth College, The Hood Museum of Art©

71. Retrato de monje cartujo

Inv. nº D.962.88.32a

Lápiz negro sobre papel verjurado.
65 x 65 mm.

Bibliografía: inédito.

72. Retrato de monje cartujo

Inv. nº D.962.88.21b

Lápiz negro sobre papel verjurado.
75 x 83 mm.

Bibliografía: inédito.

73. Retrato de monje cartujo

Inv. nº D.962.88.21c

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
54 x 41 mm.

Bibliografía: inédito.

74. Retrato de monje cartujo

Inv. nº D.962.88.22a

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
80 x 73 mm.

Bibliografía: inédito.

75. Retrato de monje cartujo

Inv. nº D.962.88.32b

Lápiz negro y tinta parda sobre papel.
66 x 74 mm.

Bibliografía: inédito.

76. Retrato de monje cartujo

Inv. nº D.962.88.32c

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel.

58 x 46 mm.

Bibliografía: inédito.



Bibliografía

Alonso de la Sierra y Tovar de Teresa 1991: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Guillermo Tovar de Teresa, "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México", *Atrio*, 3,(1991), pp. 79-107.

Arenillas Torrejón 1989: Juan Antonio Arenillas Torrejón, "Juan del Castillo, un escultor del siglo XVIII en Marchena", *Atrio*, 1, 1989, pp. 81-84.

Aroca Lara 1986: Ángel Aroca Lara, "La obra de Pedro Duque Cornejo en Córdoba: su labor escultórica en los retablos de la Magdalena y la Compañía", en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El Barroco en Andalucía"*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986), vol. III, pp. 11-24.

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

Carrasco Terriza 1985: Manuel Carrasco Terriza, "El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán (I)", *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, 254, (1985), pp. 117-124.

Carriazo 1929: Juan de Mata Carriazo, "Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 14, (1929), pp. 157-183.

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.

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).

Dabrio González 1985: María Teresa Dabrio González, *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985).

Falcón Márquez 1991: Teodoro Falcón Márquez, *El Palacio de San Telmo*, (Sevilla: Ayuntamiento, 1991).

Fernández López 1886: Manuel Fernández López, *Historia de la ciudad de Carmona: desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I*, (Sevilla: Imp. y Lit. de Gironés y Orduña, 1886).

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*, 15, (2016), pp. 208-223.

Gálvez Villatoro 1952: Rafael Gálvez Villatoro, "Memorias de el Colegio de la Compañía de Jesús, en Córdoba, desde el año de 1553 hasta 1741", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 68, (1952), pp. 257-276.

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

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 Duque Cornejo", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, (2010), pp. 169-188.

García Luque 2013: Manuel García Luque, "Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada", *Anales de Historia del Arte*, 23, Extra 1, (2013), pp. 229-241.

García Luque 2015: Manuel García Luque, "Duque Cornejo, el último barroco", *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, 28, (2015), pp. 110-121.

García Luque 2016: Manuel García Luque, "La capilla de San José de la Casa Cuna de Sevilla: un ejemplo desaparecido del barroco hispalense", *Archivo Hispalense*, 300-303, (2016), pp. 391-417.

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 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 2018a: Manuel García Luque, "Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffe (I): la colección del Metropolitan Museum of Art", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 3, (2018), pp. 39-68.

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

Gómez Piñol 2004: Emilio Gómez Piñol, "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro

sacro", en *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, (Córdoba: Cajasur, 2004), pp. 135-205.

González Isidoro 1993: José González Isidoro, "Memoria de los edificios", en *Carmona. Ciudad y monumentos*, ed. Antonio Calvo Laula, Juan Fernández Lacomba, Antonio García Rodríguez y José González Isidoro, (Carmona: S & C ediciones, 1993), pp. 55-231.

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

Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán 1943: José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, tomo II, (Sevilla: Diputación Provincial, 1943).

Herrera García 1958: Antonio Herrera García, "Estudio histórico sobre el Real Colegio Seminario de San Telmo, de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 90, (1958), pp. 47-76.

Herrera García, Quiles y Saucedo Pradas 1997: Francisco Javier Herrera García, Fernando Quiles y Consuelo Saucedo Pradas, *Carmona barroca: panorama artístico de los siglos XVII y XVIII*, (Sevilla: Fundación El Monte, 1997).

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

Lawrence 1974: *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*, Cat. Exp., dir. Gridley McKim-Smith, (Lawrence: University of Kansas, 1974).

Madrid 2010: *Fecit II: Spanish Old Master & Modern Drawings*, Cat. Exp., com. José de la Mano, (Madrid: Galería José de la Mano, 2010).

Pita Andrade 1964: José Manuel Pita Andrade, *Museo del Sacro Monte*, (Granada: Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes), 1964.

Ramos Suárez 2001: Manuel Antonio Ramos Suárez, "Juan del Castillo y Francisco Casaus, retablistas en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)", *Laboratorio de Arte*, 14, (2001), pp. 259-274.

Ramos Suárez 2008: Manuel Antonio Ramos Suárez, "Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 276-278, (2008), pp. 259-274.

Ravé Prieto 2006: Juan Luis Ravé Prieto, *La Parroquia de San Juan Bautista de Marchena*, (Marchena: Codexsa, 2006).

Sancho Corbacho 1934: Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, (Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad, 1934).

Serrano Ortega 1911: Manuel Serrano Ortega, *Guía de los monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*, (Sevilla: Imp. de Francisco de P. Díaz, 1911).

Taylor 1982: René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, (Madrid: Instituto de España, 1982).

Villa Nogales y Mira Caballos 1995: Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos, "El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Cantillana", *Archivo Hispalense*, 237, (1995), pp. 131-134.

Recibido:01/10/2018

Aceptado: 29/11/2018

Una obra del pintor flamenco Sebastiaen van Aken en España: el altar de *Santa Cecilia* en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid*

A Painting by the Flemish Artist Sebastiaen van Aken in Spain: *Saint Cecilia's altar piece* at the Convent of the Trinitarias Descalzas of Madrid

Gloria Martínez Leiva¹

Resumen: A finales del siglo XVII llegaba a España el pintor flamenco Sebastiaen van Aken (1648-1722). De su actividad en nuestro país no se tenía ninguna noticia hasta el momento. Gracias a que dejó su firma en una de las obras que realizó, la cual hasta ahora no había sido reconocida, se le ha podido dar la autoría del cuadro-altar de *Santa Cecilia* que preside una de las capillas de la Iglesia del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid.

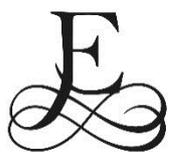
Palabras clave Santa Cecilia, Sebastiaen van Aken, Iglesia del Convento de las Trinitarias Descalzas, pintura flamenca, capillas.

Abstract: At the end of the 17th century, the Flemish painter Sebastiaen van Aken (1648-1722) arrived to Spain. However, no news of his activity in the country were known until now. Thanks to the fact that he left his signature on one of his works, which had not been identified until now, his authorship of *the altarpiece of Saint Cecilia* in one of the chapels of the Trinitarias Descalzas Church in Madrid can now be attributed.

Key-words: Saint Cecilia, Sebastiaen van Aken, Convent's church of Trinitarias Descalzas, Flemish painting, chapels.

* Quiero agradecer a mi amiga y compañera la Dra. Ana Diéguez su apoyo e indicaciones a la hora de realizar este texto.

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



El 4 de septiembre de 1697 tenía lugar una misa solemne, oficiada por el Cardenal Portocarrero², con la que se inauguraba la iglesia del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid. El convento había sido fundado a principios del siglo XVII, el 17 de octubre de 1612, por Doña Francisca Gaitán Romero, mujer de gran fortuna. Tras la ruptura entre la fundadora y las religiosas debido a sus diferentes caracteres, éstas quedaron sin fondos suficientes para terminar la obra. Es por ello que tan sólo pudo construirse una modesta iglesia adyacente en la que se enterraron, por ejemplo, los restos de Miguel de Cervantes el 23 de abril de 1616.

No obstante, la buena ubicación del convento hará que muchas personalidades importantes se interesen y vinculen a éste, hasta que en 1630 se establezca un nuevo patronato para la iglesia y convento en la persona de María de Villena y Melo³, dama de la casa de Braganza, casada con un hijo del Duque de Medinaceli, por lo que desde ese momento el patronato de la iglesia y convento lo ejercerán los Duques de Medinaceli y los Marqueses portugueses de Aronches. Ya hacia mediados del siglo XVII se comenzó a pensar en levantar una nueva iglesia más acorde con el convento, pero hasta 1673 el Duque de Medinaceli no ajusta "la obra y su iglesia con Marcos López y su hijo José López"⁴. Marcos López había comenzado su trayectoria profesional como simple cantero, pero con el tiempo llegará a convertirse en uno de los tracistas más destacados del Madrid de la segunda mitad del siglo XVII ocupándose de obras como la Cárcel de Corte o participando en la capilla de San Isidro⁵. La antigua iglesia será derribada, al igual que algunas manzanas de casas cercanas, para así el 16 de septiembre de 1673, colocar la primera piedra del nuevo edificio⁶. Las obras fueron avanzando hasta que en 1688, tras la muerte del arquitecto, éstas quedaron paralizadas y no será hasta el 26 de mayo de 1693, cuando se firme un nuevo concierto con el arquitecto José de Arroyo para que éste termine el proyecto que estaba hecho "hasta el sobrelecho de la cornisa en redondo"⁷. No obstante, sabemos que desde al menos 1690 ya se estaba planeando la construcción interior de algunas de las capillas del templo. De ello tenemos constancia gracias a un documento presente en el archivo del convento de Trinitarias fechado el 13

² Virginia Tovar Martín, "El Monasterio de las Religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 251, (1990), p. 405.

³ Ramón Menéndez Pidal, "El convento de las Trinitarias de Madrid", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 79, (1921), p. 98.

⁴ Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la Segunda Mitad del siglo XVII*, (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975), p. 328.

⁵ Sobre Marcos López y las obras que ejecutó véase Virginia Tovar Martín, "El arquitecto Marco López y el Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 10, (1974), pp. 133-153 y Tovar Martín, *Arquitectos madrileños*, pp. 321-355.

⁶ Tovar Martín, *Arquitectos madrileños*, p. 328.

⁷ Tovar Martín, *Arquitectos madrileños*, p. 329.



Fig. 1. Sebastiaen van Aken, *Santa Cecilia*, ca. 1697-1701. (o/l., 309 x 203 cm.) Madrid, Iglesia del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid. Fotografía: Jesús Calleja Vicente©

de marzo de 1690 y donde se dice "En el año de 1690 nos dio de limosna Nuestro Reverendísimo Padre General Fray P[edro] de San Miguel una capilla entera de Sta. Cecilia en el mes de marzo a 13 y siendo ministra Nuestra Madre Sor Antonio [sic] de Jesús"⁸.

Las capillas que se ejecutaron en la iglesia fueron cuatro, situadas a lo largo de la nave del templo, de planta de cruz latina, y en forma de capillas-hornacina presididas por un cuadro de altar. Éstas están dedicadas a San Felipe Neri, al Santo Cristo de Burgos, a San Agustín y a Santa Cecilia. La dedicada a Santa Cecilia, patrona de la música, se encuentra en el segundo tramo de la nave, en el lado de la Epístola, y está decorada con un cuadro-retablo inscrito dentro del arco de medio punto, a modo de arcosolio, que configura la capilla. Sabemos gracias al *Libro sobre la Fundación e Historia del Convento* que el cuadro que la adorna "fue a devoción del Señor Dn. Diego de Mendoza y Corterreal, enviado extraordinario de Portugal"⁹ y "se celebró su colocación con misa cantada y asistencia de la Capilla de las Descalzas Reales"¹⁰. Éste no fue el único altar que don Diego de Mendoza, Secretario de Estado del rey de Portugal¹¹, hizo levantar a Santa Cecilia ya que "es este señor devotísimo de esta santa y es el cuarto altar que la hizo, porque en todas las partes que ha estado la dejaba cultos, y en la nuestra [iglesia de las Trinitarias Descalzas] todos los años hacía fiesta"¹². Estas palabras eran las que encabezaban un poema "Para cantar a santa Cecilia, en la fiesta que se hace en su altar, en el referido Convento de Trinitarias Descalzas", compuesto por una de las religiosas del Convento, Sor Francisca de Santa Teresa, cuyo manuscrito se conserva en éste¹³. Asimismo, el mecenazgo del altar para la capilla de Santa Cecilia por parte del Secretario de Estado del rey de Portugal Pedro II, se explica por el patrocinio que la casa de Braganza ejerció desde 1630 del convento e iglesia.

Para el ornato de dicha capilla se encargó un gran lienzo (fig. 1, 309 x 203 cm) en el que se representaba a *Santa Cecilia* tocando el órgano custodiada por la presencia de multitud de ángeles. Los situados en la parte inferior tocan diversos instrumentos musicales, como la flauta, el violín, el contrabajo o la guitarra, y cantan con libretos en sus manos. Esos cánticos son acompañados por el coro angélico en la parte superior del lienzo que sustenta partituras

⁸ Archivo del Convento de Trinitarias Descalzas de Madrid (ACTDM), Libro de Varios Papeles, fol. 194v., publicado por Pablo Cano Sanz, "Patrimonio pictórico en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid: Estudio histórico-artístico de las cuatro capillas que ornamentan la nave del templo", *Pátina*, 16, (2011), p. 151, doc. 10.

⁹ ACTDM, Fray Francisco de Jesús, Libro sobre la Fundación e Historia del Convento, fols. 148-149, publicado por Cano Sanz, "Patrimonio pictórico...", p. 151, doc. 11.

¹⁰ ACTDM, Libro de Varios Papeles, fol. 293v, publicado por Cano Sanz, "Patrimonio pictórico...", p. 151, doc. 12.

¹¹ El cargo expreso de don Diego nos lo ofrece Pierre Massuet en su *Historia del Duque de Riperdá, primer Ministro de España, en el Reynado del señor Felipe Quinto...*, (Madrid: en la Imprenta de Josef López, 1796), p. 302.

¹² Manuscrito de los poemas de Sor Francisca de Santa Teresa, fols. 303r-304r, publicado en María del Carmen Alarcón Román, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro. El Manuscrito de Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y Edición*, (Sevilla: Tesis Doctoral, 2015), pp. 654-656.

¹³ Véase Alarcón Román, *Literatura conventual...*, pp. 654-656.

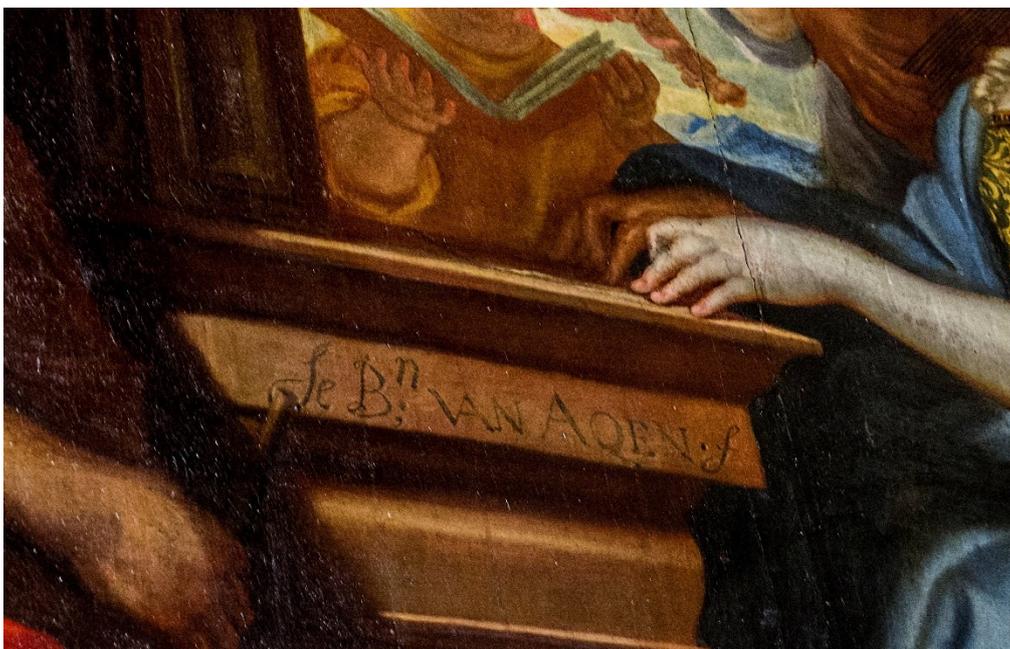


Fig. 2. Sebastiaen van Aken, Detalle de la firma en el cuadro de *Santa Cecilia*. Fotografía: Jesús Calleja Vicente©

entre sus manos. La obra está firmada en la parte baja del órgano por "Se Bⁿ; VAN AQUEN, F" (fig. 2), inscripción que ya había sido recogida, pero leída incorrectamente como "Je Bⁿ" por otros historiadores¹⁴. Ésta hace referencia al artista flamenco Sebastiaen van Aken, bautizado en Malinas el 31 de marzo de 1648 y fallecido en su localidad natal el 21 de noviembre de 1722¹⁵.

Van Aken se dedicó principalmente a la realización de pintura religiosa. Fue discípulo de Lucas Franchoys el joven, también oriundo de Malinas, y quien formó parte del taller de Rubens hasta la muerte de éste en 1640. El 28 de diciembre de 1666, Van Aken obtuvo el nombramiento de maestro del gremio de San Lucas en Amberes¹⁶. Su primer trabajo tras ser nombrado maestro fue una gran *Asunción* para el priorato de Hanswyck en Malinas, sin embargo ésta parece que no gustó a los comitentes¹⁷. Ante el fracaso de esta obra decidió seguir ampliando su formación y marchar a Italia. Allí recaló en Roma donde está documentada su presencia entre 1676 y 1680 en el taller de Carlo Maratta¹⁸, donde aprendió los modos del maestro y su colorido. En

¹⁴ El apellido del pintor Van Aken, sin identificarse con ningún autor en concreto, había sido publicado correctamente por Ramón Guerra de la Vega, *Iglesias y Conventos del Antiguo Madrid*, (Madrid: 1996), p. 219. Poco después, Antonio de Vicente, consideraba que el lienzo estaba firmado "Van Aken o Van Owen", véase Antonio de Vicente Puente, *Guía breve del Monasterio de S. Ildefonso y S. Juan de la Mata*. MM. Trinitarias de Clausura, (Madrid: Gráficas Almeida, 1998), p. 13. Sin embargo, Cano Sanz, quién publica y transcribe la inscripción completa, fue quien leyó erróneamente el nombre del artista en la leyenda, no pudiendo dar con la autoría de la obra. Véase Cano Sanz, "Patrimonio pictórico...", p. 148.

¹⁵ Emmanuel Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, (Gand: Imprimerie Eug. Vanderhaeghen, 1876), vol. I, pp. 392-393.

¹⁶ Neefs, *Histoire de la peinture...*, p. 392.

¹⁷ Jean Baptiste Deschamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant: avec des réflexions relativement aux arts & quelques gravures*, (Paris: 1769), p. 132 y Neefs, *Histoire de la peinture...*, p. 393.

¹⁸ Neefs, *Histoire de la peinture...*, p. 393 y Carine Dechaux, "Van Aken, Sébastien", *Le Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, (Bruxelles: La Renaissance du livre, 1995), vol. II, p. 976.



Fig. 3. Sebastiaen van Aken, Altar de *San Norberto recibiendo de la Virgen el hábito de la Orden*. Duffel, Parroquia de Onze-Lieve-Vrouw van Goede Wil. ©IOED

Italia permanecerá al menos hasta el verano de 1697,¹⁹ momento en el que parece iniciar viaje hacia España y Portugal. Se desconoce por completo la duración de este viaje y hasta ahora tampoco se sabía si había tenido actividad pictórica en ambos países. Lo que se conocía fehacientemente es

¹⁹ Godefridus Johannes Hoogewerff, *Nederlandse Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uittreksels uit de parochialen archieven*, (La Haya: 1943), pp. 54, 153-155.

que el 3 de junio de 1704 ya estaba de vuelta en su ciudad de origen, ya que se le pagaba en Malinas 26 florines por un retrato que Van Aken había realizado del rey de España²⁰. Se desconoce si éste correspondía a Felipe V o era una efigie del archiduque Carlos, quien en 1702 había recibido el título de rey de España bajo el nombre de Carlos III²¹. Desde ese momento el artista se dedicará a realizar encargos religiosos en los alrededores de Malinas hasta su fallecimiento en 1722. De las obras que pintó tan sólo se había identificado hasta el momento un *San Norberto recibiendo de la Virgen el hábito de la Orden* que se conserva en Duffel, cerca de Malinas, en la Parroquia de Onze-Lieve-Vrouw van Goede Wil (fig. 3), lienzo que como ahora veremos tiene similitudes tanto compositivas, presentando ambas una figura de espaldas en primer plano, como de colorido, gracias a la preeminencia de los tonos cálidos, con la *Santa Cecilia* de las Trinitarias Descalzas de Madrid.

La presencia del lienzo de *Santa Cecilia* con la firma de Sebastiaen van Aken en él acredita por tanto que el artista no sólo estuvo de paso por España, sino que también tuvo actividad pictórica durante el tiempo de su estancia hispánica. La obra de las Trinitarias debe fecharse entre julio de 1697, momento en el que se sabe que abandona Italia, y 1701, ya que está documentado que el cuadro de la patrona de la música fue el último de los altares en ser instalado y con anterioridad a éste, el 6 de noviembre de 1701²², se había colocado el correspondiente a la Capilla de San Agustín el cual fue encargado a Juan de Espinosa de los Monteros, como consta en la inscripción que éste también posee. Es muy probable que, ante el competitivo ambiente artístico de la Italia de finales del siglo XVII, Van Aken estuviera intentando buscar fortuna en otro país europeo. España, y en concreto Madrid, gracias a la presencia de la Corte, era un lugar ideal para instalarse debido al gran número de coleccionistas y obras de tipo religioso que allí se promovían. De hecho desde la llegada de Luca Giordano en 1692 no habían dejado de llegar artistas extranjeros a la Villa, como es el caso de Jacques Courtilleau, hacia 1696, que se convertirá en pintor de Cámara de la reina Mariana de Neoburgo²³; o el de John Closterman quien arribará de la mano del embajador británico Alexander Stanhope en 1698 con la intención de conseguir un puesto como retratista en la Corte y que, tras no conseguir su objetivo, marchará en la primavera de 1699 a Italia²⁴.

Es seguro que la estancia de Van Aken en el taller de Carlo Maratta le abrió algunas puertas a su llegada a la Corte y fruto de ello debió ser el encargo del cuadro de la *Santa Cecilia*, oportunidad que el pintor aprovechó para in-

²⁰ Neefs, *Histoire de la peinture...*, p. 394 y Dechaux, "Van Aken...", vol. II, p. 976.

²¹ Neefs cree que el cuadro podría corresponder con un retrato en óvalo, el cual parece perdido en la actualidad, que se conservaba en el Museo de Malinas a finales del siglo XIX. Véase Neefs, *Histoire de la peinture...*, p. 394.

²² Cano Sanz, "Patrimonio Pictórico...", p. 148.

²³ Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC, 2015), vol. II, pp. 82-83.

²⁴ Gloria Martínez Leiva, "Art as diplomacy: John Closterman's portraits of Carlos II of Spain and his wife Queen Maria Anna of Neuburg", *Burlington Magazine*, 1382, (2018), pp. 380-386.

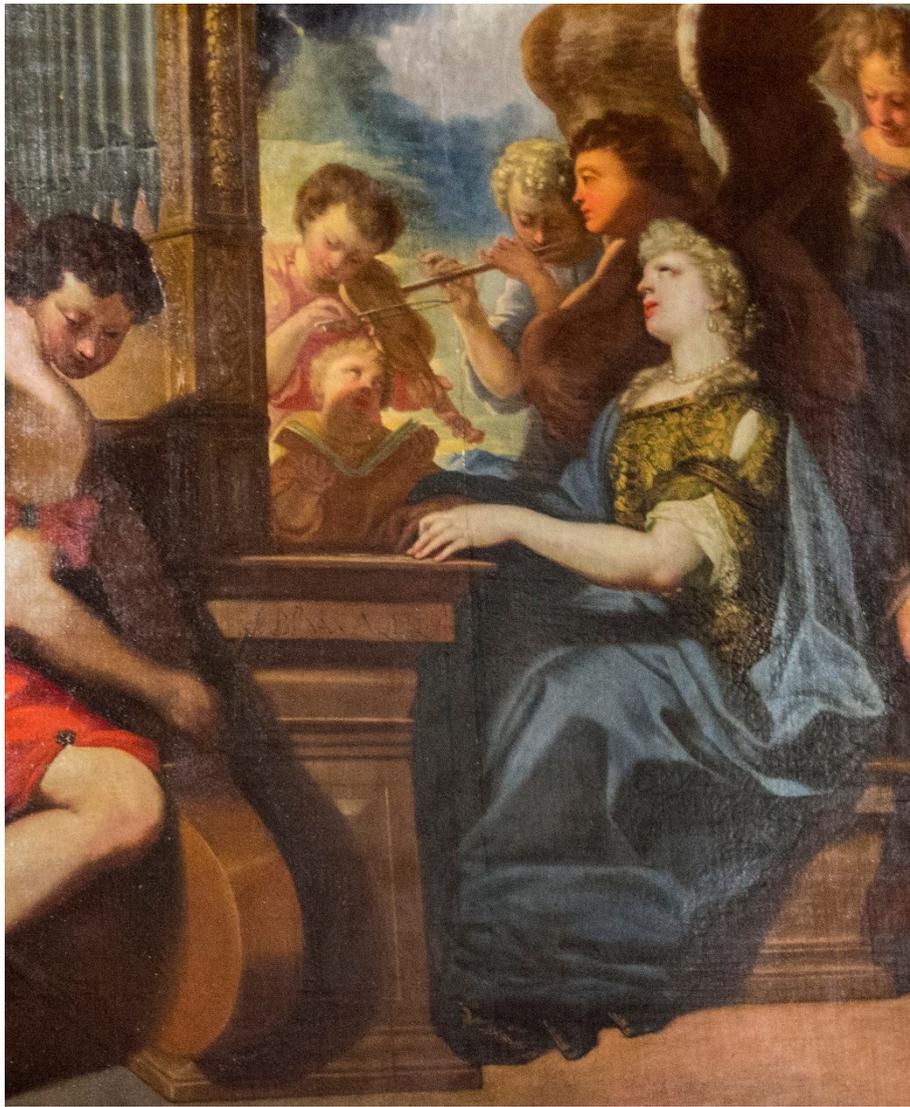


Fig. 4. Sebastiaen van Aken, *Detalle de la figura de Santa Cecilia*. Madrid, Iglesia del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, Fotografía: Jesús Calleja Vicente©

tentar dejar su carta de presentación, de ahí la gran firma de la obra, y hacerse un hueco artístico. En éste, de hecho, la personificación de Santa Cecilia como una mujer rubia, de piel blanquísima, ojos azules y con unos rasgos y atuendo semejantes a los que presentaba la reina Mariana de Neoburgo, podría indicar que el artista pretendía con esta obra no sólo hacer su carta de presentación en la Corte, sino también halagar a la soberana, conocida por su predilección por la música y su bonita voz²⁵, encarnándola como a la Santa protectora de la música (fig. 4). Sin embargo, la difícil situación política que atravesaba España ante el deteriorado estado de salud

²⁵ Sobre el gusto de la soberana por el arte musical hay diversos estudios específicos sobre el tema, como el de François Reynaud, "Mathieu Aubery, un Musicien Français a Bayonne au service de Marie-Anne de Baviere Neubourg: Les lamentations du Phophete Jeremie et le Psaume 50", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 11 (1975), pp. 227-251 y Stephanie Klauk, "Durón y el entorno musical de Mariana de Neoburgo", en *Sebastián Durón y la música de su época*, eds. Paulino Capdepón y Juan José Pastor, (Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2013), pp. 151-159.

de Carlos II y por tanto su inminente muerte sin descendencia, circunstancias que hacían que el ambiente fuera sumamente tenso, no era el oportuno a la hora de conseguir un empleo en la Corte, tal y como le sucedió a John Closterman. Ante la imposibilidad de encontrar un hueco en Madrid, sería a través de su mecenas en las Trinitarias, don Diego de Mendoza y Corterreal, como el artista debió de recalar en Portugal en busca de mejor fortuna. Allí es donde conocerá a María Teresa Durant, joven de origen bruselense con la que contrajo matrimonio, siendo probablemente esto y la falta de encargos lo que le animó a volver definitivamente a su país²⁶. De las obras que Van Aken pudo realizar durante su estancia en España y Portugal no tenemos más indicios, pero al menos la *Santa Cecilia* de las Trinitarias, que ahora ha podido agregarse a su catálogo, da buena muestra de la habilidad pictórica del artista y de su intento de establecerse como pintor en la Península Ibérica.

²⁶ Neefs, *Histoire de la peinture...*, p. 393.

Bibliografía

Alarcón 2015: María del Carmen Alarcón Román, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro. El Manuscrito de Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709)*. Estudio y Edición, (Sevilla: Tesis Doctoral, 2015).

Aterido 2015: Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC, 2015).

Cano 2011: Pablo Cano Sanz, "Patrimonio pictórico en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid: Estudio histórico-artístico de las cuatro capillas que ornamentan la nave del templo", *Pátina*, 16 (2011), pp. 137-152.

De Vicente 1998: Antonio De Vicente Puente, *Guía breve del Monasterio de S. Ildefonso y S. Juan de la Mata. MM. Trinitarias de Clausura*, (Madrid: Gráficas Almeida, 1998).

Dechaux 1995: Carine Dechaux, "Van Aken, Sébastien", *Le Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, (Bruxelles: La Renaissance du livre, 1995), vol. II, p. 976.

Deschamps 1769: Jean Baptiste Deschamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant: avec des réflexions relativement aux arts & quelques gravures*, (Paris: 1769).

Guerra 1996: Ramón Guerra de la Vega, *Iglesias y Convento del Antiguo Madrid*, (Madrid: 1996).

Hoogewerff 1943: Johannes Hoogewerff Godefridus, *Nederlandse Kunstenaars te Rome (1600-1725). Uittreksels uit de parochialen archieven*, (La Haye: 1943).

Klauk 2013: Stephanie Klauk, "Durón y el entorno musical de Mariana de Neoburgo", en *Sebastián Durón y la música de su época*, eds. Paulino Capdepón y Juan José Pastor, (Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2013), pp. 151-159.

Martínez 2018: Gloria Martínez Leiva, "Art as diplomacy: John Closterman's portraits of Carlos II of Spain and his wife Queen Maria Anna of Neuburg", *Burlington Magazine*, 1382, (2018), pp. 380-386.

Massuet 1796: Pierre Massuet, *Historia del Duque de Riperdá, primer Ministro de España, en el Reynado del señor Felipe Quinto...*, (Madrid: en la Imprenta de Josef López, 1796).

Menéndez 1921: Ramón Menéndez Pidal, "El convento de las Trinitarias de Madrid", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 79, (1921), pp. 97-99.

Neefs 1876: Emmanuel Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, (Gand: Imprimerie Eug. Vanderhaeghen, 1876).

Reynaud 1975: François Reynaud, "Mathieu Aubery, un Musicien Français a Bayonne au service de Marie-Anne de Baviere Neubourg: Les lamentations du Phophete Jeremie et le Psaume 50", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 11, (1975), pp. 227-251.

Tovar 1974: Virginia Tovar Martín, "El arquitecto Marco López y el Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 10, (1974), pp. 133-153.

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

Tovar 1990: Virginia Tovar Martín, "El Monasterio de las Religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 251, (1990), pp. 401-418.

Recibido: 14/09/2018

Aceptado: 29/10/2018

Una nueva obra de Johannes de Lairese: *La Alegoría del Dibujo*

A new painting by Johannes de Lairese: *The Allegory of Drawing*

Matías Díaz Padrón¹

Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique

Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca

Resumen: En este trabajo se identifica a Johannes de Lairese como autor de la *Alegoría del Dibujo* anteriormente catalogada a nombre de su padre, Gérard de Lairese. La confusión entre el trabajo de ambos se debe, en parte, a que Jan sigue composiciones de su progenitor. La que aquí se estudia presenta una compleja iconografía que ha podido ser aclarada como la *Alegoría del Dibujo*, cuando antes estaba confundida con *Aquiles descubierto entre las hijas de Licómedes*.

Palabras Clave: Johannes de Lairese, Gérard de Lairese, *Alegoría del Dibujo*, siglo XVII, Rouen.

Abstract: In this paper, Johannes de Lairese is identified as the author of an *Allegory of Drawing* which was previously catalogued as a work of his father, Gérard de Lairese. The production of both has been misled, because the close connection with Jan's compositions following their father's. This paint has a complex iconography, which is here clarified and related to the *Allegory of Drawing*, but before was mistaken with *Achilles recognised among the Daughters of Lycomedes*.

Key Words: Johannes de Lairese, Gérard de Lairese, *Allegory of Drawing*, 17th century, Rouen.

 a pintura de Johannes de Lairese (Ámsterdam, 1673-1748) con la *Alegoría del Dibujo*, de exquisita calidad y medianas dimensiones (L. 82 x 94,5 cm.)², estuvo catalogada a nombre de su padre, Gérard de Lairese (Lieja, 1641 – Ámsterdam, 1717), e identificada como la historia de *Aquiles*

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

² En uno de los travesaños del bastidor constan el número 130 y una etiqueta con el nombre de "Hoffman".

descubierto entre las hijas de Licómedes, antes de pasar a la colección Epiarte³. (Fig. 1) Es razonable la confusión entre los dos pintores, pues Johannes de Lairese es fiel al estilo y a la técnica de su progenitor, que fue también su maestro. Por tanto, el enredo entre la producción de uno y otro pintor es habitual en la bibliografía, a pesar de las firmas⁴, y no sorprende la errónea atribución de esta obra que se estudia a Gérard cuando estuvo en el mercado artístico internacional. Sin embargo, el análisis más atento de la pintura y la localización de una réplica firmada por Johannes de Lairese en el Museo de Bellas Artes de Rouen⁵, han permitido fijar la autoría del hijo y rectificar el tema representado⁶. (Fig. 2)

Poco se conoce de Johannes de Lairese. Nacido en 1673⁷, fue el segundo hijo de Gérard de Lairese, con quien se formó y trabajó, siguiendo fielmente su estilo, tanto en la técnica como en la composición y la temática. Es evidente en su obra la vuelta al clasicismo según las consignas que marcó Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594-Roma, 1665), en contraposición a lo que Rubens imponía desde Flandes en el siglo XVII. Poco después de Rubens, otra corriente pictórica va a hacer prevalecer el equilibrio armónico de la composición, la disciplina y la belleza, frente al movimiento exacerbado y el frenético dinamismo de las composiciones. La añoranza a la Antigüedad clásica va a ser más evidente en esta nueva corriente, que va a imperar a fines del siglo XVII, tanto en Flandes como en Holanda⁸. Es una vuelta al clasicismo, no sólo en la forma sino también en el fondo. Esto se presentía en la generación de los discípulos de Rubens, en especial en la figura de Erasmus Quellinus II (1607-1678)⁹. La diagonal barroca va dejando sitio a la horizontal acompasada y al dibujo como fundamento principal en la pintura. Es lo que domina en la estética de Gérard de Lairese y de su hijo, que le siguió con igual fortuna, justificando el equívoco de la catalogación de las obras de uno y otro.

³ Mónaco (Christie's), 2-XII-1989, nº15.

⁴ Es el caso del *Juicio de Salomón*, que se atribuyó a Gérard de Lairese en Nueva York (Christie's, 22-03-1978). También *Alejandro y Roxana* (Galería Lempertz, 11-11-1955); *Marte, Venus y Mercurio* del Museo de Copenhague; *Rinaldo y Armida*, (Christie's, 29-05-1981); *En el jardín de Armida* (Sotheby's, 8-02-1978); *Juicio de Salomón*, (Christie's, 27-02-1981); *Alegoría del vicio y la virtud*, (Sotheby's, 19-04-1989); *Antioques y Stratonice*, (Galería Fabert, 31-05-1990); Alain Roy, *Gerard de Lairese 1640-1711*, (Paris: Arthena, 1992), p. 165.

⁵ Diederik Bakhuys, Jasper Hillegers, Cécile Tainturier y Koenraad Jonckheers, *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Rouen*, (Paris: Fondation Custodia, 2009), pp. 31-124, 209.

⁶ Eddy de Jongh, "The Artist's Apprentice and Minerva's Secret: An Allegory of Drawing by Jan de Lairese", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 13, nº 3/4, (1983), p. 207.

⁷ Ha habido bastantes dudas respecto al año de su nacimiento. Wurzbach lo supone hacia 1661; y Roy lo apunta hacia 1674. Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, II, (Wien-Leipzig: Halm und Goldmann, 1910, p. 9; Roy, *Gérard de Lairese*, p. 132. Ecartico, en cambio, especifica su fecha de bautismo en Ámsterdam el 24 de septiembre de 1673 y su enterramiento en la misma ciudad el 11 de junio de 1748. (ECARTICO. Amsterdam Centre for the Study of the Golden Age. University of Amsterdam). En web: <http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/persons/4441>; (visitada: 5/12/2018)

⁸ En Flandes, Theodoor van Loon, va a ser uno de sus grandes abanderados. En los Países Bajos, en cambio, esta tendencia va a estar mucho más extendida entre Adriaen van der Werff, Jacob de Wit o el propio Gerard de Lairese. Th. Cornil, "Théodore van Loon et la peinture italienne", *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 17, (1936), pp. 187-211; Exp., *Theodor van Loon. A Caravaggist painter between Rome and Brussels*, BOZAR, Bruselas, 2018-2019; Albert Blankert et al., *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, Cat. Exp., (Rotterdam-Frankfurt am Main, 1999), pp. 338-340.

⁹ Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus (1607-1678) De Schilderijen met Catalogue Raisonné. Vlaamse Schilders uit de Tijd Van de Grote Meesters*, (Freren: Luca, 1988).



Fig. 1. Johannes de Lairese, *Alegoría del Dibujo*. Colección Epiarte (inv. nº 130)

El asunto de esta pintura se confundió con la historia de *Aquiles descubierto entre las hijas de Licómedes*¹⁰, tema frecuente en la producción de Gérard de Lairese, como prueban las repeticiones de los museos de Estocolmo, La Haya y Brunswick¹¹. Lo que se representa en el lienzo es un tema muy distinto. Júpiter emerge desde lo alto, entre oscuros nubarrones de un dorado atardecer. Con su mano izquierda apunta a una estrella reluciente y porta un rayo en la derecha. Debajo Júpiter, aparecen otros dioses junto a la figura alegórica del dibujo, sentada en una plataforma de piedra con un ampuloso cortinaje que pende de lo alto. Una envolvente tonalidad armoniza el conjunto, con una columna afirmando el eje de la composición, como es habitual en la producción de Gérard de Lairese. Esta columna y la distribución espacial la repite en su pintura *Júpiter envía a Iris a Juno para ordenarle que devuelva el cuerpo de Héctor* de la antigua colección del Barón

¹⁰ Natale Conti, *Mythologiae, sive explicationis fabularum. Libri Decem*, (Paris: Thomas Blasius, 1605), pp. 530-556.

¹¹ Repeticiones del Nationalmuseum de Estocolmo (inv. NM 494), Mauritshuis de La Haya (inv. 82) y del Herzog Anton-Ulrich Museum de Brunswick (inv. 287). Roy, *Gérard de Lairese*, pp. 236-237, 335-336 y 267-268.



Fig. 2. Jan de Lairese, *Alegoría del Dibujo*. Museo de Bellas Artes de Rouen (inv. n° 975-4-80)

de Brienen (París) y en su grabado de *Mercurio ordena a y Calipso dejar partir a Ulises*¹².

El mensaje de la *Alegoría del dibujo* es hermético y complejo. Es la reivindicación del dibujo como categoría fundamental en el arte de la pintura, frente al color que imperó en Rubens. La obra lo transmite a través de todo un abanico de signos y símbolos de compleja comprensión. Júpiter, con el rayo y la estrella, luz de la inspiración y del esfuerzo¹³, ilumina el alma del joven aprendiz que centra el discurso. Éste se apoya en el brazo de la mujer que se identifica con la Razón (Ratio), sujetando la brida y señalando hacia la personificación del Dibujo que le muestra al joven aprendiz¹⁴. Detrás está Mercurio, semioculto en la penumbra, con sus símbolos habituales: la capa, el sombrero y las sandalias aladas y el caduceo. Apoya la mano derecha sobre el hombro del joven protagonista de la narrativa, al tiempo que vuelve su mi-

¹² Roy, *Gerard de Lairese*, pp. 291-293 y 442-443.

¹³ Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldingen des Verstands*, (Amsterdam: Dirck Pietersz Pers, 1644), p. 472.; Vid. De Jongh, "Artist's Apprentice", p. 209.

¹⁴ De Jongh, "Artist's Apprentice", p. 203.



Fig. 3. Lucas Vorsterman siguiendo un dibujo de Rubens, *Demócrito*, grabado.

rada hacia Júpiter. El aprendiz se ha desprendido de la pandereta que está a sus espaldas, en tierra. Es un gesto de renuncia a la diversión a la que estuvo entregado en detrimento del trabajo. El Trabajo está simbolizado por Baco, que conduce unos bueyes en el paisaje del fondo, cuyo horizonte se abre a un dorado atardecer.

Junto a la Razón, Mercurio conduce al joven ante Minerva, quien encarna la Sabiduría, acomodada en un trono y sumergida en la penumbra de un amplio cortinaje en el lado derecho de la escena. La diosa reposa el brazo izquierdo en un arca de oro, a la vez que con la mano derecha toma una llave de gran tamaño, cuyo extremo está apoyado en el arca. La esfinge de piedra es fuente de inspiración y atributo de Minerva, no un simple complemento decorativo. Esta esfinge parece tomar vida al tener el rostro girado hacia la alegoría del Dibujo: la mujer que dibuja a su lado sentada en un podio. En el primer plano, sobre el suelo, destaca un busto de Demócrito en yeso, con el contenido moral de su pensamiento filosófico, copia del grabado de Lucas Vorsterman, según dibujo de Rubens¹⁵ (fig. 3).

Aquí, el joven se entrega a su vocación, ayudado por la Razón, Júpiter y Minerva. Al comparar la pintura con la réplica del museo Rouen, se ve que se ha prescindido de algunos atributos. Minerva ya no lleva la lanza que porta en su mano izquierda y la tablita del primer plano con dibujos geométricos

¹⁵ Bakhuys et al., *Tableaux flamands*, p. 209, fig. 49.

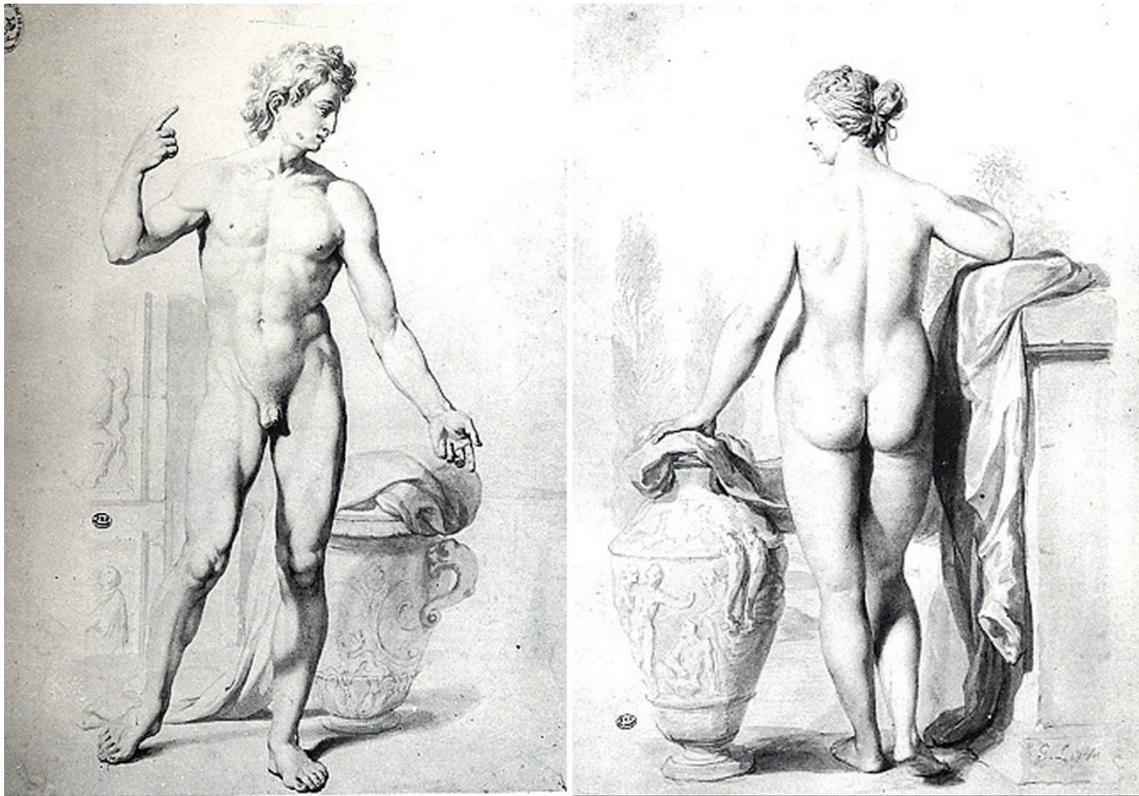


Fig. 4. Gerard de Lairesse, *Dibujo de hombre joven* y *Dibujo de mujer joven*, Biblioteca de Módena (inv. n° Ms 26)

apoyada en un lateral del plinto sobre el que se sienta la alegoría del dibujo, y que Johannes aprovecha para colocar su firma en la pintura del museo de Rouen, ha desaparecido¹⁶. Otras diferencias entre las dos pinturas incluyen el cambio en el paisaje, optando por una hilera de árboles en perspectiva hacia el horizonte en la obra de Rouen, frente al sentido más de bosque en la obra aquí tratada. De este modo, se logra una visión más uniforme del espacio en este lado, sin distraer al espectador por esa naturaleza organizada que presenta el ejemplar de Rouen. A pesar de estos cambios, la composición no ha variado, aunque las dimensiones del lienzo de Rouen son mayores, 95 x 76,2 cm., que las de la obra de la colección Epiarte. La pintura del museo francés se fecha entre 1710 y 1715, cronología que puede aplicarse también a la réplica que estudiamos.

En esta composición es evidente que Johannes de Lairesse sigue el enigmático y complejo universo de su padre. Los modelos de la Razón y del aprendiz se encuentran, con igual anatomía y rostro, en dibujos firmados "De Lairesse" y fechados hacia 1685, en la Biblioteca Universitaria de Módena (inv. MS96)¹⁷. (Fig. 4) Especialmente interesantes en este juego de dependencias son los grabados de *Cabezas femeninas* de Gérard de Lairesse (aguafuerte de 1670), utilizadas para la alegoría del Dibujo que protagoniza el tema aquí estudiado¹⁸. (Fig. 5)

¹⁶ Bakhuys et al., *Tableaux flamands*, p.209.; De Jongh, *Artist's Apprentice*, p. 207.

¹⁷ Véase Roy, *Gérard de Lairesse*, p. 395, D 55 y D 53.

¹⁸ Holstein, 1955, n° 97.



Fig. 5. Gérard de Lairese, *Estudio de cabezas*, grabado.

Sería reiterativo señalar las numerosas composiciones de Gérard de Lairese que coinciden con las de su hijo Johannes. Ambo repiten ese esquema horizontal donde la vertical la marca la columna divisoria. Sirva de ejemplo *El banquete de Cleopatra* del Rijksmuseum de Ámsterdam¹⁹, (Fig. 6) con la reina de Egipto recostada de manera similar a Minerva en la pintura aquí estudiada. En ésta, Johannes de Lairese logra una delicada unidad tonal, un perfecto dominio del dibujo y la seducción del espíritu grecorromano, adoptado del estilo de su padre. Estas escenas son premonitorias de la estética que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) defenderá con el Neoclasicismo, donde la teatralidad y la puesta en escena entronca con la distinción de los esquemas clásicos. Este tipo de pintura de los Lairese tendrá gran éxito entre la élite de fines del siglo XVII y principios del XVIII²⁰. Donde la arquitectura y la escultura imponen un claro dominio en estas composiciones. La línea supedita al modelado y al color, que se doblegan a la perfección y a la belleza de las formas. Una estética y una concepción pictórica que el joven Johannes sigue de los predicamentos de su padre: "Un joven artista no debe trabajar sin los ejemplos de las *Estatuas* de Perrier, la *Iconología* de Cesare Ripa, el *Poder romano* de Oudaen, y otros libros de antigüedades"²¹.

¹⁹ Inv. A. 2115: Roy, *Gérard de Lairese*, pp. 270-272.

²⁰ Roy, *Gérard de Lairese*, p. 75.

²¹ Gerard de Lairese, *The Art of Painting in all its Branches*, ed. John Frederick Fritsh, (London: S' Vandernbergh, 1778), libro X, p. 400.



Fig. 6. Gérard de Lairesse, *El banquete de Cleopatra*, Rijksmuseum de Ámsterdam (inv. n° A. 2115)

Bibliografía

Bakhuys, Hillegers, Tainturier, y Jonckheers 2009: Diederik Bakhuys, Jasper Hillegers, Cécile Tainturier y Koenraad Jonckheers, *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Rouen*, (Paris: Fondation Custodia, 2009).

Blankert 1967: Albert Blankert "Heraclitus en Democritus, in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 18, pp. 31-124, fig. 49.

Blankert 1999: Albert Blankert et al., *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, Cat. Exp., (Rotterdam-Frankfurt am Main, 1999), pp. 338-340.

Bruselas 2018-2019: Exp., *Theodor van Loon. A Caravaggist painter between Rome and Brussels*, BOZAR, Bruselas, 2018-2019.

Bruyn 1988: Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus (1607-1678) De Schilderijen met Catalogue Raisonné. Vlaamse Schilders uit de Tijd Van de Grote Meesters*, (Freren: Luca, 1988).

Conti 1567: Natale Conti, *Mythologiae, sive explicationis fabularum. Libri Decem*, (Paris: Thomas Blasius, 1605).

Cornil: Th. Cornil, "Théodore van Loon et la peinture italienne", *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 17, (1936), pp. 187-211.

Hollstein 1955: Friedrich Wilhelm Hollstein, *Holstein's Dutch and Flemish etchings, engravings, and woodcuts (ca. 1450-1700)*, T. X, (Amsterdam: M. Hertzberger, 1949-2010).

Jongh 1983: Eddy de Jongh, "The Artist's Apprentice and Minerva's Secret: An Allegory of Drawing by Jan de Lairese", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 13, nº 3/4, (1983), pp. 201 - 217.

Lairesse 1778: Gerard de Lairesse, *The Art of Painting in all its Branches*, ed. John Frederick Fritsh, (London: S' Vandernbergh, 1778).

Ripa 1644: Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldingen des Verstands*, (Amsterdam: Dirck Pietersz Pers, 1644).

Roy 1992: Alain Roy, *Gérard de Lairesse 1640-1711*, (Paris: Arthena, 1992).

Wurzbach 1910: Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, II, (Wien-Leipzig: Halm und Goldmann, 1910).

Recibido: 20/11/2018

Aceptado: 29/11/2018

Exposición: *Women. The Art of Power. Three Women from the House of Habsburg*. Schloss Ambras (Innsbruck), 14 de junio de 2018-7 de octubre de 2018.

Los grandes coleccionistas reconocidos por la Historia tienen, al menos, dos cosas en común: pertenecieron a importantes dinastías y fueron hombres. La historiografía sólo ha mostrado interés por las actividades culturales de algunas mujeres, mientras que otras han caído en el olvido. Como contrapunto a esta realidad, en lo alto de las colinas de la capital del Tirol, el Schloss Ambras acogió del 14 de junio al 7 de octubre de 2018 la exposición *Frauen. Kunst und Macht. Drei Frauen aus dem Hause Habsburg/Women. The Art of Power. Three Women from the House of Habsburg*, exhibiéndose por primera vez el patronazgo artístico desarrollado por las tres mujeres que sentaron las bases del coleccionismo de la dinastía Habsburgo: Margarita de Austria, María de Hungría y Catalina de Austria. Esta muestra en femenino, a través de la tía y dos de las hermanas del emperador Carlos V, ilumina un camino hacia nuevas y desconocidas formas de entender el mecenazgo artístico, el de ciertas mujeres que, desde una posición de poder, fueron coleccionistas por derecho propio.

En las políticas de los hombres, las mujeres Habsburgo tuvieron la oportunidad de ocupar roles como hijas, hermanas, madres o viudas a través de los tableros de juego de numerosas cortes europeas. Margarita, hija del emperador Maximiliano y gobernadora de los Países Bajos, asentó en su corte de Malinas una notable colección de obras de arte y su famosa biblioteca, la cual legó a las sucesivas generaciones familiares. María, hermana de Carlos V, heredó la destacada colección de libros de su tía y continuó con sus labores políticas e ideas de ensalzar la dinastía a través del retrato. Catalina, como reina de Portugal, coleccionó obras y piezas exóticas de Asia, África y América. Su patronazgo dejó una huella imborrable en las cortes donde fueron reinas, princesas y regentes. Las contribuciones artísticas de estas tres mujeres merecen especial atención en Austria, España, Portugal y los Países Bajos españoles, territorios donde se efectuó su teatro de operaciones y cuyas heráldicas aparecen en la primera pieza que nos encontramos en la exposición, *El pavo real de los Habsburgo* de Clemens Jäger, programa político ilustrado de la dinastía austriaca.

Desde sus cargos de poder, las tres hubieron de buscar modos de conciliar su condición femenina con esa posición de autoridad, especialmente Margarita y María

como viudas. Formar una colección y servirse del arte para crear una identidad pública fue una de las mejores maneras de hacer frente a este reto. Como se ve en la exposición, cada una de estas mujeres seleccionó a un artista que proporcionó su imagen pública. Margarita se lo comisionó a Bernard van Orley, María a Tiziano y Catalina a Antonio Moro. Para conseguir tanta atención como cualquiera de los hombres de la familia, uno de los requisitos fue el poseer una imagen oficial, y así lo consiguieron. Sin embargo, la exposición no sólo muestra los retratos de las protagonistas, se exhiben una serie de grabados de Robert Peril que incluyen las genealogías del emperador y su dinastía, cuya función es ensalzar el poder universal de la casa de Habsburgo. Asimismo, no merecen menos atención los retratos de los duques de Borgoña y de Maximiliano de Austria que encabezan el primer espacio de la muestra, como reminiscencia de los gloriosos orígenes familiares.

Articular una biblioteca con manuscritos y libros en diversas lenguas también fue una de las labores de las tres mujeres. Margarita heredó numerosos ejemplares como *Le trésor de la cité des dames* de Christine de Pizan y se aprecia como continuó con la producción con algunos de los manuscritos exhibidos, así son la *Complainte de Marguerite d'Autriche* o *La tryumphante et solemnelle entrée faicte sur le joyeule aduenement de treshault et trespuissant prince monsigneur Charles prince des Espagnes, archiduc d'Autriche [...]*, que a su vez heredó su sobrina María, conocida bibliófila, quién convirtió Bruselas en un sobresaliente centro de producción artística.

Otras de las piezas que nos encontramos exhibidas son monedas y medallas. Estos objetos tuvieron como objetivo enfatizar y reforzar virtudes particulares de sus poseedores, mostrando su imagen y usualmente acompañados por una divisa o lema personal. Dentro del mismo grupo de objetos, se exponen exquisitas piezas talladas en madera para tableros de juegos de mesa, en las que aparecen los retratos de los personajes en el anverso y su nombre y posición social inscritos en el reverso. Sin embargo, no sólo corresponden a miembros de la familia, también se incluyen otras personalidades del momento, como Francisco I de Francia o Solimán el Magnífico.

El exotismo también tuvo cabida en el coleccionismo de dichas mujeres, como se valora en los numerosos objetos ajenos a Europa que se muestran en la exposición. Aunque Margarita recibió parte del llamado tesoro de Moctezuma de su sobrino Carlos, en este aspecto, fue Catalina como reina de Portugal, potencia marítima y exploradora de otras tierras, la que tuvo el verdadero privilegio de poseer y diseminar por sendas cortes europeas auténticos tesoros de ultramar. Algunos de estos objetos exhibidos, pertenecientes a la reina consorte, como un abanico de marfil de Ceilán o un cuenco de cuerno de rinoceronte de la India, dan muestra de las extensas redes comerciales del país luso y de la posición de poder de Catalina dentro de las actividades del imperio portugués.

Es necesario destacar que la exposición no contó únicamente con la presencia de piezas de museos de Austria, Alemania, Hungría y Portugal, además de colecciones privadas alemanas, portuguesas y suizas, sino que también tuvo lugar un ciclo de conferencias impartidas por las dos comisarias de la muestra: Dagmar Eichberger y Annemarie Jordan Gschwend. Ambas investigadoras han dedicado su trayectoria profesional al estudio de las mujeres Habsburgo, prueba de tal erudición se materializa en esta muestra única en su género.

Como complemento a esta exposición, este mismo verano de 2018 han tenido lugar otros dos importantes acontecimientos relacionados con el coleccionismo femenino que no se pueden dejar sin mencionar. El *Museum Hof van Busleyden* en Malinas ha vuelto a abrir sus puertas tras una renovación, mostrando de nuevo al público los exquisitos trabajos de la época en la que Margarita y María fueron gobernadoras de los Países Bajos. Y, en segundo lugar, el monasterio real de Brou, en Bourg-en-Bresse, que comisionó Margarita como duquesa viuda de Saboya, ha acogido la muestra "Primitifs flamands. Trésors de Marguerite d'Autriche", reuniendo la colección de pintura flamenca, hoy dispersa, que atesoró en su corte de Malinas.

Tapices, retratos, esculturas, medallas, monedas, manuscritos, libros, joyería, objetos exóticos... alrededor de cien piezas de todas suertes han dado forma en Innsbruck al coleccionismo desarrollado por tres notables mujeres del Renacimiento que, gracias a su mecenazgo artístico, al *arte del poder*, enriquecieron su condición femenina siendo ellas mismas, sin necesidad de apelativos referentes a su entorno masculino. A través de sus colecciones, materializadas en esta exposición, las protagonistas dejaron de ser esposas, hermanas, tías o hijas de, para ser Margarita de Austria, María de Hungría y Catalina de Austria.

Ana Martínez-Acitores González¹
Universidad de Valladolid

Octubre, 2018

¹ ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-2775-8917>

Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. (Jaén: UJA Editorial, 2017, 704 páginas) (ISBN: 9788491590941)



El presente libro, con el que la Universidad de Jaén comienza una nueva serie editorial dedicada a "Estudios de Historia del Arte" dentro de su colección de Artes y humanidades, es fruto de muchos años de investigación en distintos archivos españoles y europeos por parte de Pérez de Tudela y constituye un valioso corpus documental de enorme interés para estudiar la figura y el papel que Juana de Austria (1535-1573), hija de Carlos I e Isabel de Portugal, tuvo en el ámbito artístico y cultural de la corte de Felipe II (1527-1598), en el que llegó a ser una de las más importantes mecenas y coleccionistas.

Si bien hasta ahora Juana de Austria había permanecido eclipsada por la figura de su hermano, Felipe II, este trabajo permite profundizar en el conocimiento de una de las mujeres más importantes y cultas de la España de la segunda mitad del siglo XVI, que consiguió ingresar en la Compañía de Jesús y que en 1559 fundó, en el palacio en el que nació, el convento de Nuestra Señora de La Consolación en Madrid, conocido como "las Descalzas Reales".

Infanta de España por nacimiento, princesa de Portugal por matrimonio, gobernadora de Castilla y regente de España (1554-1559) en nombre de Carlos I y posteriormente de Felipe II durante los años que el monarca pasó en Inglaterra, tuvo una esmerada educación y a lo largo de su vida aglutinó en torno a su persona una pequeña corte de artistas, literatos y músicos, muchos de los cuales trabajarán también para el rey.

Asimismo, ayudó al soberano a asesorar a las reinas, Isabel de Valois y Ana de Austria y también en la educación de sus sobrinas las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, y sus gustos y su conducta fueron un referente para ellas, así como para las principales damas de la corte filipina.

El libro comienza con un minucioso estudio introductorio, plagado de noticias inéditas, que revisa la figura de Juana de Austria desde el punto de vista cultural y artístico, analizando sus gustos, los artistas que trabajaron para ella, sus retratos, el proceso de formación de su colección, los objetos que la rodearon a lo largo de su vida -transcurrida principalmente entre Madrid, Lisboa y Valladolid-, su indumentaria, etc., además de otras interesantes cuestiones relacionadas con el intercambio de regalos o la participación que tuvo en el diseño de las entradas solemnes de las esposas de Felipe II.

A continuación, los distintos documentos incluidos por Pérez de Tudela en esta obra constituyen una útil herramienta para reconstruir la prácticamente perdida colección de la princesa, formada dentro de los parámetros del manierismo y siguiendo la estela de algunas mujeres de su familia, como su madre la emperatriz Isabel o su tía María de Hungría. Dentro del gusto por las cámaras de maravillas, Juana de Austria reunió medallas y camafeos, tapices, joyas, relicarios y porcelanas y objetos del Extremo Oriente -a los que se aficionó durante su estancia en Lisboa-, y paralelamente se hizo con una considerable colección pictórica, en la que destacaba la pintura religiosa.

Si bien el documento clave de esta publicación es el inventario de bienes de Juana de Austria redactado tras su fallecimiento en 1573, que se publica por primera vez en esta obra de manera completa, la autora lo ha contextualizado con otros de gran interés que permiten entender cómo Juana fue configurando su colección gracias a objetos heredados, encargos, compras y regalos. Es el caso de la herencia que recibió de su madre, fallecida en 1539, el ajuar formado con motivo de su enlace matrimonial con el príncipe Juan de Portugal en 1553, compras de almonedas familiares como sus tías Leonor de Francia y María de Hungría, su padre el emperador Carlos V o su sobrino el príncipe don Carlos. Junto a ellos, otros documentos nos informan sobre las compras personales de la princesa, los regalos que recibió e hizo, así como los objetos de los que se fue desprendiendo a lo largo de su vida o cómo muchos de ellos, tras su muerte, pasaron por decisión de Felipe II a ser propiedad de Ana de Austria. Desgraciadamente, son muy pocos los objetos que han llegado a nuestros días y se han logrado identificar fundamentalmente entre el monasterio de las Descalzas Reales y el Monasterio de El Escorial. Para saldar sus deudas y poder satisfacer todas sus disposiciones testamentarias, se celebró una almoneda a partir de 1574 en la que se vendieron buena parte de sus bienes y que sólo nos ha llegado parcialmente.

El trabajo de Pérez de Tudela viene a sumarse a los estudios publicados durante los últimos años sobre el papel cultural y artístico desarrollado por las mujeres durante la Edad Moderna en general y en el ámbito de la corte en particular, completando un importante vacío existente hasta ahora en este campo durante el reinado de Felipe II. Por las numerosas noticias que aporta constituye un trabajo fundamental, que sin duda servirá de base para numerosos estudios futuros sobre una de las personalidades más interesantes desde un punto de vista del coleccionismo y el patrocinio artístico cortesano en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI, cuyos bienes y colección de obras de arte se fueron adaptando, a lo largo de su vida, a su sucesiva condición de infanta, princesa, gobernadora, regente y viuda.

Mercedes Simal López¹
Universidad de Jaén
Noviembre, 2018

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6128-8373>

M^a Carmen Lacarra (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, 203 páginas) (ISBN: 978-84-9911-455-2)



Desde 1992, M^a Carmen Lacarra, catedrática de Historia del Arte Medieval de la Universidad de Zaragoza, ha venido organizando en el marco de la Cátedra Goya toda una serie de exposiciones, cursos y ciclos de conferencias dedicados en especial al arte aragonés. El presente libro recoge algunas de las charlas impartidas en uno de ellos celebrado del 2 al 4 de noviembre de 2016, que reunió a varios especialistas, nacionales y extranjeros, para tratar sobre las relaciones entre Aragón y Flandes en el campo de las bellas artes durante los siglos XV al XVII. Está editado por la Institución Fernando el Católico, promovida por la Diputación Provincial de Zaragoza y adscrita al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que desde 1943 viene fomentando a través de sus actividades y publicaciones el estudio de la cultura y ciencia aragonesa. Con este curso se conmemoraba la exposición que tuvo lugar un año antes en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, organizada por el Vicerrectorado de Cultura y Política Social con el patrocinio del Gobierno de Aragón.

El volumen lo encabeza el artículo de Werner Verbeke, profesor emérito de Historia Medieval de la Universidad Católica de Lovaina. Lejos de ser un artículo especializado, como el mismo autor reconoce a su comienzo, se analizan a modo de introducción y de pinceladas sueltas algunos de los acontecimientos más señalados con el fin de plasmar el ambiente político y social de finales del siglo XV y principios del XVI. Así, tomando como punto de partida el enlace matrimonial de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, y su subida al trono tras repentinas muertes familiares se suceden episodios históricos y notas biográficas de sus más destacados protagonistas: Carlos V, Margarita de Austria así como de relevantes miembros del entorno cortesano. A continuación, la narración se centra en los hechos acaecidos en el año de 1516: la muerte de Fernando el Católico, la subida al trono de Carlos V así como su primer viaje a la Península Ibérica y concretamente su presencia en Zaragoza. Se exponen, asimismo, las corrientes espirituales existentes en torno a ese año que se focalizan en los trabajos de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro y las referencias explícitas de éstos a las artes.

Se destaca, además, el activo mercado artístico de Flandes, que tuvo su centro primero en Brujas y a partir del siglo XVI en Amberes. Termina el artículo

ensalzando a algunas mujeres pintoras y manifestando el actual interés por impulsar el glorioso pasado artístico de Flandes.

El segundo texto se debe a Francesc Ruiz i Quesada bajo el título *El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo*. Nos ofrece un estudio más riguroso en el que se analiza, en primer lugar, la huella flamenca en Valencia a través de la presencia de pintores valencianos como Lluís Dalmau en Flandes, y de pintores flamencos en Valencia como Luis Allynbrood, examinando sus correspondientes catálogos de obras. En la segunda parte de esta contribución, la atención se centra en la obra de Bartolomé de Bermejo, estableciéndose un vínculo con la obra de Petrus Christus, y estudiándose sus primeras creaciones en Valencia.

La tercera contribución, por parte de Pilar Silva Maroto, Museo Nacional del Prado, analiza la influencia de El Bosco en España en los siglos XVI y XVII a través de la presencia de sus obras en las colecciones, no sólo de la realeza sino también del entorno cortesano, y de las referencias halladas en distintos tratados. El limitado espacio de este artículo no permite, sin embargo, reflejar el profundo conocimiento que tiene la autora sobre este pintor fruto de la exhaustiva investigación realizada como comisaria de la exposición sobre *El Bosco* en el Museo Nacional del Prado en 2016.

Finalmente, el último texto nos lleva a analizar la huella flamenca en el Aragón barroco en un artículo realizado por Juan Carlos Lozano López, Universidad de Zaragoza. Se expone, en primer lugar, la presencia de pintores flamencos como Miguel de Pret, Francisco Joseph Jacobs y Guillermo Donquers en Aragón en el siglo XVII. Posteriormente, se analiza la huella de Flandes en Aragón a través del análisis de distintas pinturas flamencas sobre lámina de cobre y sobre otros soportes, así como la difusión del modelo flamenco a través de grabados y tapices.

En definitiva, es de alabar este tipo de iniciativas que llevan a conocer y difundir el rico patrimonio artístico de Aragón y su vinculación con Flandes. Sólo así seremos conscientes de su importancia y de la necesidad de protegerlo. Y es que como dice un proverbio oriental anónimo:

*Sólo se pierde aquello que no se cuida
No se cuida aquello que no se valora
No se valora aquello que no se ama
No se ama aquello que no se conoce.*

Elena Vázquez Dueñas¹
Universidad Complutense
Colaboradora externa del Instituto Moll

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8766-3787>

Exposición: *Pieter Pourbus en de vergeten meesters*, Groeningemuseum, Bruges, del 13 de octubre de 2017 al 21 de enero de 2018; *Pieter Pourbus. Meester-Schilder uit Gouda*, Museum Gouda, Gouda, del 17 de febrero al 17 de junio de 2018.

Anne van Oosterwijk (ed.), *Forgotten Masters. Pieter Pourbus and Bruges Painting from 1525 to 1625*, (Ghent: Snoeck Publishers, 2017, 347 páginas) (ISBN: 978-94-6161-415-5)



Al finales del pasado año tuvo lugar en Brujas una brillante exposición comisariada por Anne van Oosterwijk, sobre los pintores de Brujas del siglo XVI (1525-1625). Fue un agradable reencuentro con estos maestros que, como muy bien determina el título habían sido "olvidados". En parte, por haber desarrollado su trabajo entre dos periodos brillantes de la pintura flamenca: el siglo XV con la eclosión de los "Primitivos Flamencos", con Jan van Eyck, Roger van der Weyden y Hugo van der Goes a la cabeza, y el siglo XVII con la apoteosis de Rubens y toda su escuela.

Esta cuidada y bien estructurada exposición del Groeningemuseum viene a resaltar el trabajo de grandes maestros que van evolucionando a lo largo del siglo, desde modelos más enraizados en el siglo XV, pero con gran popularidad en el siglo XVI, hasta composiciones de impronta más italiana, donde los modelos meridionales son asumidos sin perder la idiosincrasia flamenca.

Especial es el trabajo de la familia Claeissens que, desde su fundador, Pieter I, hasta sus hijos y nietos ya trabajando en el siglo XVII, se han revalorizado como pintores al servicio de una élite, y de los que hay importantes ejemplos en la península Ibérica. Junto a ellos, Pieter Pourbus I, fundador de una larga saga de artistas con especial destreza para el retrato. Claeissens y Pourbus son los ejes en torno a los que pivota esta exposición. Dos maneras de asumir la tradición flamenca, que se vuelve más clásica en Pourbus, pero que conviven en Flandes con igual éxito de clientela.

Si bien la exposición se ha centrado en la figura de Pieter Pourbus I, en el catálogo, su figura se iguala al trabajo de otros talleres conviviendo en el mismo periodo y ciudad. Por un lado, los artistas de la primera mitad del siglo: Ambrosius Benson, Adriaen Isenbrant y Lanceloot Blondel; por otro, los talleres que consolidan la escuela de Brujas a mediados de siglo: Pieter Claeissens I, el patriarca de la saga, Marcus Gerards y Pieter Pourbus I; para terminar con la segunda generación de estos talleres: Pieter Claeissens II, Antonius Claeissens, Gillis Claeissens, y Frans Pourbus I, directamente vinculados con la corte flamenca.

La elección del catálogo ha sido muy acertada en cuanto a obras de primera calidad que ejemplifican el trabajo de estos talleres y su interrelación. Así, como la variedad de temática abordada, en especial religiosa y retratos, entre los que emerge la labor de Gillis Claeissens, pintor del duque de Parma y de los archiduques.

La importancia del comercio en una de las ciudades más importantes de Flandes durante los siglos XV y XVI, va a ser clave para comprender el éxito y desarrollo de estos talleres en la segunda mitad del siglo. El catálogo recoge este hecho desde el primer momento.

Esta exhibición y su catálogo coordinados ambos por Anne van Oosterwijk, se convierten en una obra de referencia, imprescindible para cualquier investigador de la pintura flamenca del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII.

La exposición de Brujas tuvo una inteligente secuela en el Museo de Gouda unos meses después. Aprovechando la reivindicación de Pieter Pourbus I y su trabajo en Brujas que había coordinado el Groeningenmuseum, Gouda se centró en el trabajo de Pieter Pourbus I como pintor oriundo de la ciudad. Por lo que ambas exhibiciones se complementaban a pesar de haber surgido del mismo proyecto del Groeningenmuseum.

Este tipo de iniciativas son las que establecen la importancia de los museos como lugares donde no sólo se almacenan las obras del pasado para su óptima conservación, sino también en centros de investigación de alto nivel donde las conclusiones son puestas en conocimiento de la sociedad a través de estas exposiciones que revalorizan figuras olvidadas del pasado. Por ello hay que aplaudir el trabajo de Till-Holger Borchert, como director de los museos de Brujas, que ha sabido incentivar este tipo de propuestas, dejando a las nuevas generaciones que demuestren su buen hacer y rigor.

Para preservar y valorar, hay que conocer. La iniciativa del Groeningenmuseum con esta exposición, y la publicación que la acompaña, tiene una doble vertiente: el público general y el especializado. La elección de las obras ejemplifica muy bien el trabajo de los talleres brujenses y su colaboración durante el siglo XVI, por lo que el público menos versado puede seguir el discurso con claridad. Por otro lado, la inclusión de obras más controvertidas, como el *Tríptico Salamanca* del Groeningenmuseum, o el dibujo de la *Crucifixión* del Hermitage de San Petersburgo atribuido a Pieter Pourbus I, pero que debe reconsiderarse, permiten crear debate entre los especialistas, y así seguir avanzando en el conocimiento de un periodo tan rico en sugerencias plásticas como es el siglo XVI en Flandes.

El libro de la exposición complementa muy bien el texto y la imagen. Los capítulos previos al catálogo ponen en contexto al lector, desde la situación de Brujas en el siglo XVI con los ensayos de Heidi Deneweth, Ludo Vandamme y Brecht Dewilde, hasta el análisis más detenido de la producción de la familia Claeissens y Pourbus, dando las claves para el conocimiento de su pintura. Especial mención merecen los trabajos de Brecht Dewilde y Anne van Oosterwijk, ambos ya demostraron en sus publicaciones previas, sobre Claeissens el primero y

Pourbus la segunda, la exhaustiva tarea y dedicación de ambos sobre la fructífera producción pictórica de Brujas en la segunda mitad del siglo XVI. Por supuesto, contar con la colaboración de Paul Huvenne, referente clásico en los estudios sobre Pourbus, así como el de Didier Martens y su conocimiento de la pintura flamenca enviada a la Península Ibérica, ha sido un acierto por parte de los comisarios de la exposición y coordinadores de la publicación. Por último, el capítulo de Dewilde dedicado a los pintores brujenses que hicieron carrera fuera de sus fronteras es el colofón ideal para esa visión de la pintura en Brujas en el siglo XVI.

Hacia tiempo que una exposición no se convertía en referente para estudios futuros, sí es verdad que Nueva York y Bélgica ya nos tenían acostumbrados con la dedicada por el museo de Bellas Artes de Bruselas a los pintores de la escuela bruselense del siglo XVI (2013), o la Bouts y su taller celebrada en Aquisgran, (Philostrato 3 [2017]) o las del Metropolitan de Nueva York dedicadas a Jan Gossaert, (2010) y Pieter Coeck van Aelst, (2014).

Esperemos que el ejemplo sirva de acicate a otros museos y colecciones.

Ana Diéguez-Rodríguez¹
Instituto Moll
Universidad de Burgos
Septiembre, 2018

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

Katlijne Van der Stighelen, (ed.), *Michaelina Wautier 1604-1689: Glorifying a Forgotten Talent*, (Antwerpen: Rubenshuis-Bai, 2018, 324 páginas) (ISBN:978-90-858-6763-0)

En el marco del Festival Barroco en Amberes de 2018, los museos municipales de la Rubenshuis y del Museum aan de Stroom (MAS) han colaborado para ofrecer la primera exposición dedicada a la pintora Michaelina Wautier (Mons, 1604-Bruselas, 1689)¹. Se trata de una exposición que culmina un proceso de investigación anterior, a diferencia de tantas otras que improvisan un estudio para el catálogo o incluso aquéllas que se limitan a reunir obras de manera más o menos caprichosa. El catálogo de Michaelina, en cambio, constituye una muy solvente monografía sobre la pintora, un trabajo llamado a ejercer autoridad en muchos puntos durante largo tiempo.

El evento no sólo tiene el mérito de profundizar considerablemente los conocimientos sobre esta pintora y de difundir los que se han avanzado estos últimos años, sino que también permite volver a incidir sobre la excelencia y la especificidad de la producción pictórica de Bruselas en el siglo XVII. La ciudad ha sido un centro abundantemente descuidado por la investigación sobre el arte barroco. Las publicaciones recientes de los catálogos razonados de Bertholet Flémal² y de Michael Sweerts³, así como las exposiciones sobre Gaspar de Crayer en Cassel⁴ y sobre Théodore Van Loon en Bruselas⁵ nos están demostrando que la pintura barroca en Flandes⁶, no encaja necesariamente en las categorizaciones elaboradas en torno al *rubenismo*, ofreciendo un panorama con una realidad mucho más rica y contrastada de lo que hasta ahora se ha venido asumiendo⁷.

Michaelina, que desarrolló en Bruselas lo que conocemos de su carrera, es un buen ejemplo de esta situación. La artista cayó en el olvido tras su muerte y casi la totalidad de sus obras han sido atribuidas, a lo largo del tiempo, a otros artistas⁸.

¹ *Michaelina. Baroque's Leading Lady*, MAS, Atwerpen, 1 de junio-2 de septiembre, 2018.

² Pierre-Yves Kairis, *Bertholet Flémal (1614-1675)*, (Paris, 2015).

³ Lara Yaeger-Crasselt, *Michael Sweerts (1618-1664): Shaping the Artist and the Academy in Rome and Brussels*, (Turnhout: Brepols, 2015).

⁴ *Gaspar de Crayer (1584-1669): entre Rubens et Van Dyck*, cat. exp. (Cassel: Musée de la Flandre, 2018).

⁵ Sabine Van Sprang, (dir.), *Théodore Van Loon*, cat. exp., (Bruxelles: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2018); Sabine Van Sprang, (ed.), *Theodoor Van Loon: 'pictor ingenius' et contemporain de Rubens*, (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2011).

⁶ Al tratar de los siglos XVI-XVIII, entendemos por Flandes los llamados Países Bajos meridionales y no la moderna región belga.

⁷ Pierre-Yves Kairis, "Foisonnement et diversité: les peintres du XVIIe siècle", *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, cat. exp., (Liège, 2000), pp. 321-341.

⁸ Para la fortuna crítica de la pintora: Katlijne van der Stighelen, "Forgotten glory, flawed strategy?: the laborious rediscovery of Michaelina Wautier", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 41-51.

La exposición contribuye a confirmar que Michaelina ocupó una situación destacada en la producción artística de su tiempo, que no sólo la sitúa al nivel de otras pintoras más célebres como Lavinia Fontana o Artemisia Gentilleschi, sino también al de muchos pintores masculinos. En efecto, y a diferencia de pintoras como Sofonisba Anguissola o Clara Peeters, y de buen nombre de colegas masculinos, Michaelina trató tanto el retrato y la naturaleza muerta como la pintura de género y de devoción, y los grandes cuadros de historia con multitud de figuras. Como bien recoge el catálogo de la exposición, esta versatilidad excepcional se debió, como en el caso de Artemisia y de Sofonisba, al hecho de proceder de una familia de pintores, y nos habla no sólo de sus capacidades sino también de su ambición⁹.

No obstante, tanto el catálogo como la exposición nos indican que es muy poco lo que se sabe, con seguridad, de la artista¹⁰. Nacida en Mons, capital del Henao en el Flandes francófono, en el seno de una familia acomodada, Michaelina pasó allí buena parte de su vida, hasta que, hacia 1640, se instaló en Bruselas, donde lo había hecho previamente su hermano, el también insuficientemente conocido pintor Charles Wautier (1609-1703). Ambos hermanos permanecieron solteros y vivieron juntos, compaginando su producción artística con negocios en el mercado inmobiliario¹¹.

De Michaelina, tan sólo se conoce su producción realizada entre 1643 y 1659, esto es, cuando tenía entre 39 y 55 años de edad. Parece seguro que esta exposición y futuros estudios basados en los resultados que en ella se difunden lograrán extender esta horquilla a otros años en los que Michaelina bien pudo haber presentado un estilo diverso. Del *corpus* de una treintena de obras que hoy se propone, sólo la mitad están firmadas.

Por el momento, se asume que Michaelina habría sido atraída a Bruselas desde Mons por su hermano, y que allí, durante los años 1640-1650, desarrolló una producción en contacto con la corte de Bruselas regentada por el archiduque Guillermo Leopoldo, particularmente aficionado a las artes, y donde se cruzaron otros mecenas de la importancia de Cristina de Suecia o de Andrea Cantelmo. De hecho, el archiduque poseyó cuatro obras de Michaelina. La exposición postula igualmente que el contacto con estos círculos de élite social y cultural se manifiestan a través de la propia obra de la pintura, la variedad y originalidad de cuya iconografía denotan un personaje con una formación cuidada.

Además de la *Bacanal* de Viena, obra maestra de la artista, una de las obras más sobresalientes de la exposición es, probablemente, el espléndido *Retrato de una pintora* realizado por Michaelina. La obra fue objeto de estudio simultáneo en

⁹ Ben van Beneden, "Prologue: the Wonder of Michaelina", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, p. 11.

¹⁰ La explicación de Van der Stighelen sobre las variantes del nombre de la artista: Michaelina y Magdaleine, (según los documentos) son convincentes, pero no deben dejar de asumirse como la opción más verosímil y probable, albergando un espacio para la duda. Así, en 1698, diez años después de la muerte de Michaelina, el testamento de Charles Wautier se refiere a una estancia de Magdeleine Wautier en su casa. En un pasaje, la autora atribuye esta mención a un error del notario, pero en otro lo considera una mención consciente de Charles a su hermana fallecida con el que sería su nombre de pila oficial: Magdeleine y no Michaelina. Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 15-16, 34 y 41.

¹¹ Katlijne van der Stighelen, "Growing up with eight brothers: a biographical exploration", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, p. 29.

el catálogo y en un artículo¹². En el primero, se presenta como el autorretrato de la artista, mientras que en el segundo se sugiere que se trata del *Retrato de Anna Maria van Schurman*. En cualquier caso, la pintora fue una excelente retratista. Además del grabado del *Retrato de Cantelmo* se recogen en el catálogo el excelente y muy rubenesco *Retrato del jesuita Martino Martini*, obra firmada y fechada en 1654, así como los dos retratos de militares, que Sanzsalazar atribuyó en su día a Michaelina, proponiendo identificarlo como el retrato del capitán Pierre Wautier, otro hermano de la artista¹³, o el del Museo de Bruselas¹⁴. La misma historiadora ha propuesto identificar el modelo con el caballero español Antonio de Pimentel, amante de Cristina de Suecia¹⁵, y presente en la exposición a través de otro retrato de Charles Wautier¹⁶.

Destacan igualmente la sección de los cuadros de historia religiosa de Michaelina, con la *Anunciación* del Museo de Marly-le-Roi o la muy notable *Educación de la Virgen* de colección particular, cuadros que permiten enlazar su estilo con lo que, en los decenios anteriores habían hecho Theodoor van Loon, Jan Janssens y Hendrik ter Brugghen, como recogen las noticias del catálogo¹⁷. Mención especial requieren la *Santas niñas Inés y Dorotea*, que entroncan con la producción de Velázquez en Sevilla que, como la obra de Michaelina en Bruselas, fusiona corrientes derivadas del naturalismo romano y lombardo de raíz caravaggiesca con la tradición flamenca. Así, la comparación del cuadro de la pintora de Mons con la *Santa Rufina* de la colección Focus (Sevilla) o el cuadro de *Marta y María* de la National Gallery en Londres nos parecen mucho más pertinentes que las propuestas en el catálogo con obras de Simon Vouet (no así, la de Orazio Gentilleschi)¹⁸. Naturalmente, no hablamos de influencias directas sino de concomitancias significativas.

Recogemos también el *San Juanito* del Museo Lázaro Galdiano, relacionado hasta ahora de Juan Martín Cabezalero¹⁹, y que el catálogo atribuye, convincentemente, a Michaelina²⁰. Una vez más, se aprecia que unas fuentes y fórmulas comunes en Flandes y en España han dado lugar a resultados análogos, lo que explica la atribución de éste a Cabezalero y el hecho de que, hasta bien entrado el siglo XX, se considerase obra española la *Cabeza de muchacho* de la Mautishuis, cercana a

¹² Katlijne van der Stighelen, "Self-Portrait", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 166-171; Jahel Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y la incomparable Anna Maria van Schurman: feminismo, arte y erudición en los Países Bajos en el siglo XVII", *Tendencias del mercado de arte*, 113, (Mayo 2018), pp. 86-91.

¹³ Jahel Sanzsalazar, « Michaelina Wautier y la boda de su hermano: historia de un retrato identificado », *Tendencias del mercado del arte*, 69, Enero, 2014, pp. 90-94.

¹⁴ Sobre el retrato del Museo de Bruselas llama la atención la presencia de lo que parece un barrido sobre el ángulo inferior derecho, allí donde se encuentra la firma y la fecha de Michaelina.

¹⁵ Jahel Sanzsalazar, "Michaelina Wautier y el enviado español", *Tendencias del mercado del arte*, 112, (Abril 2018), pp. 88-91; Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 162-164.

¹⁶ Pierre-Yves Kairis, "Various engravers after Charles Wautier", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 268-277.

¹⁷ Hannelore Magnus, "The Education of the Virgin", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 226-229; Katlijne van der Stighelen, "The Annunciation, 1659", en *Ídem* pp. 230-233.

¹⁸ Katlijne van der Stighelen, "Two girls as Saints Agnes and Dorothy", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 194-199.

¹⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Precisiones sobre Juan Martín Cabezalero", *Velázquez y el arte de su tiempo*, (Madrid, 1991), p. 255; Rafael Gil Bautista, *Juan Martín Cabezalero (1645-1673): un pintor barroco de Almadén para la Villa y Corte*, (Almadén, 2018).

²⁰ Katlijne van der Stighelen, "Saint John the Baptist as a boy", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 218-221.

Jacob van Oost I y citada en el catálogo de Amberes como obra en relación con Michaelina²¹.

No obstante, para el que esto escribe, el gran descubrimiento en esta exposición ha sido la destacada obra de género de la pintora flamenca, tan fuertemente emparentada a la del pintor de Bruselas Michael Sweerts, cuya obra anuncia la que desarrolla Murillo en Sevilla en directa relación con Bruselas y Amberes.

Otro interesante aporte de esta exposición es la presentación al gran público de la obra de Charles Wautier, el citado hermano de Michaelina, sobre el que se han hecho diversas aportaciones recientemente. Charles Wautier fue un excelente retratista y notable pintor de historia y parte de su obra también presenta una relación estrecha con la de Sweerts. El ensayo de Sanzsalazar en el catálogo ofrece nada menos que media decena de obras nuevas de Charles Wautier, entre las que se encuentra un excelente retrato del archiduque y su boceto²².

El catálogo de la exposición nos ofrece una serie de ensayos de notable interés, entre los que destacan una sugerente introducción de Ben van Beneden, el director del museo de la Rubenshuis, institución organizadora de la muestra. La excelente biografía construida por Van der Stighelen, tanto de la pintora como de su entorno, a partir de los escasos datos documentales existentes permite esbozar una visión bastante completa y sugerente tanto del contexto como de la evolución de la carrera de la artista, que se completa con la reunida sobre su hermano el pintor Charles Wautier, con el que Michaelina compartió vivienda durante casi toda su vida. El texto también trata la fortuna crítica de la pintora hasta la exposición, rastreando en detalle los últimos hitos, entre los que, además de las contribuciones de Kairis y Sanzsalazar, se encuentran los de la propia Van der Stighelen.

Otro interés de la exposición es que ésta no se limita a exponer la definición del estilo de Michaelina y la amplia labor de *connoisseurship* que ha sido necesaria para reunir el *corpus* expuesto. De hecho, buena parte de las atribuciones y de las obras documentadas son inéditas o se han publicado en los últimos años. Por el contrario, tanto la muestra como los estudios del catálogo exploran igualmente la clientela y los eventuales protectores de la pintora. En este sentido, destacan los ensayos sobre la presencia de la obra de Michaelina en la colección del archiduque Guillermo Leopoldo, gobernador de Flandes²³. También la confirmación del contacto con el general de artillería Andrés Cantelmo, del que se expone el grabado realizado por Paul Pontius en 1643 a partir del retrato que le hizo Michaelina, hoy desaparecido y que sería la primera obra documentada de la pintora²⁴.

²¹ Hannelore Magnus, "Saint John the Baptist", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 222-225. El cuadro ingresó en el Museo de La Haya como obra de Murillo, atribución que recogen los distintos catálogos del museo desde 1823 hasta 1891, cuando pasa a considerarse un anónimo español y, ya a partir de 1935, un anónimo flamenco. Mauritshuis, 1935, p. 478, n° 297.

²² Charles Wautier, *Retrato del archiduque Guillermo Leopoldo*, (o./l., 210 x 120 cm.), Vltavou, castillo de Hluboká (Republica Checa); Charles Wautier, *Estudio para el retrato del archiduque Guillermo Leopoldo*, (o./l., 43 x 34,2 cm.), paradero desconocido.

²³ Gerlinde Gruber, "L'abondance & la diversité: the Gallery of Archduke Leopold Wilhelm", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 52-65; Jahel Sanzsalazar, "The influence of others: the Wautiers, David Teniers and Archiduc Leopold Wilhelm's *Theatrum Pictoricum*", en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 67-83.

²⁴ Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 156-161, cat. 1. Andrea Cantelmo es el general de los tercios españoles con quien se había propuesto identificar al general de artillería del retrato de Francisco Rizi en el Museo del Prado.

En el catálogo se especula sobre un posible viaje de Michaelina y Charles Wautier a Madrid, donde residía Jacques Wautier (1602-1656), el hermano mayor de ambos²⁵, que fue miembro del cuerpo de archeros de la guardia real desde 1615²⁶. Así como de un viaje a Italia, dada la influencia italiana que se aprecia en la obra de ambos, pero que, como bien sugieren Van der Stighelen y Sanzsalazar, pudo haberse producido a partir de la importante presencia de obras italianas en las colecciones flamencas y a través de la obra de artistas de los Países Bajos que hicieron el viaje a Italia, a lo que se puede añadir el papel desempeñado por los numerosos apuntes que estos artistas y otros viajeros hubieron de haber traído consigo²⁷.

Ambos hermanos ofrecen en su obra una serie de influencias que se encuentran fuera del *rubenismo* en que, tradicionalmente, se ha encorsetado la pintura flamenca. Sus fuentes formales los muestran particularmente atentos a la producción de sus contemporáneos, no sólo en Bruselas y en el resto de Bélgica, sino también en otras regiones europeas. Estas fuentes, en ambos hermanos, van desde su compañero bruselense Michael Sweerts, al brujense Jacob van Oost I, al holandés Frans Hals, al amberino Van Dyck, pasando por Champagne, el caravaggismo y el clasicismo romano-boloñés practicado, a un tiempo, por Van Loon y Abraham Janssens, junto con la impronta del clasicismo francés, quizá a través de la variante practicada en Lieja. No obstante, entre todas estas influencias recogidas puntualmente en el catálogo, nos detendremos aquí en la ejercida por la obra de Jusepe Ribera, artista bien conocido en Bruselas en el siglo XVII. Así, destacaremos la influencia del napolitano sobre Michaelina en su gran cuadro de historia de la Bacanal de Viena (fig. 1), cuya composición tiene como fuente de inspiración el grabado de *Sileno borracho* de Ribera (fig. 2), cuyo original, hoy en Capodimonte, pertenecía entonces al flamenco establecido en Nápoles Gaspar Roomer (?-1674). Por otra parte, el *San José* y el *San Joaquín* de la pintora flamenca²⁸, parecen también presentar el eco de los modelos de los filósofos de Ribera. También se puede señalar la de la figura de San José en los *Desposorios místicos de santa Catalina de Alejandría* del Seminario de Tournai. En el catálogo, Sanzsalazar subraya, de hecho, las conexiones con Nápoles de la familia Wautier, y sugiere que éstas podrían, quizá, haber ejercido un papel en la asimilación de los modelos de Ribera²⁹.

El único reparo que se puede hacer de la exposición lo encontramos en el triste contraste entre la calidad y la pertinencia de los textos del catálogo con la vaguedad de los comentarios de las cartelas que acompañan las obras en las salas

²⁵ Para Van Beneden, éste y otros viajes a Italia, Francia y Flandes, podrían explicar la calidad y el estilo de la obra de ambos, que parece atestiguar su conocimiento de la obra de artistas contemporáneos. Van Beneden en Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, p. 12. Van der Stighelen ofrece otra posible pista de una estancia de Michaelina en Italia a través de eventuales fuentes a las que pudo tener acceso Pietro Zani para publicar la más completa mención sobre la artista en 1824. Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, p. 43.

²⁶ José Eloy Hortal Muñoz, *Las Guardas Reales de los Austrias hispanos*, (Madrid: Polifemo, 2013), pp. 141, 161, 1044; Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, p. 21.

²⁷ Sobre el eventual viaje de Charles Wautier a Italia, quizá entre 1646 y 1651. Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, pp. 22 y 25. Sanzsalazar recoge además la presencia en Roma, en fecha tardía, de un personaje llamado Carolus Wautier.

²⁸ Van der Stighelen, *Michaelina Wautier*, cat. nº 12 y 11.

²⁹ Sanzsalazar, en Van der Stighelen, *op. cit.*, p. 79.

de exposición. A diferencia de los que presentan cada una de las secciones, estos textos, particularmente descriptivos, son imprecisos y a menudo poco relevantes y, en cualquier caso, escasos de información, de modo que no ilustran el propósito de la exposición, sino que distraen de él. Es, lamentablemente, una tendencia muy extendida en la museografía adoptada en estos últimos años por numerosos museos belgas, con la que se decreta que el público general no es capaz de entender textos más inspirados e instructivos³⁰.

Eduardo Lamas-Delgado³¹

KIK-IRPA, Bruselas

Noviembre, 2018

³⁰ Dos ejemplos extremos de este punto lo constituyen la muy reciente presentación del Museo Diva de Amberes y la del Museo van Buysleden de Malinas.

³¹ ORCID iD:<https://orcid.org/0000-0001-6211-823X>



Fig. 1 Michaelina Wautier, *Bacanal*, Viena, Kunsthistorisches Museum



Fig. 2. Grabado siguiendo a Jusepe de Ribera, *Sileno borracho*, Ámsterdam, Rijksprentenkabinet

Mercedes Simal López (coord.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Arte, coleccionismo y sitios reales*, (Madrid: Polifemo, 2017, 812 páginas) (ISBN:978-84-16335-43-5).

El volumen concluye la magna obra dirigida por José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez dedicada al reinado de Felipe IV en tres volúmenes, si bien el tercero cuenta con cuatro tomos, lo que da idea de la ambición y amplitud del estudio. El cuarto tomo está dedicado íntegramente al arte de la Corte de Felipe IV, centrándose por lo tanto únicamente en Madrid y los sitios reales, y alcanzando con ello las 795 páginas de extensión. Eso no quiere decir que las otras regiones de la Monarquía Hispánica no queden representadas de alguna manera en el volumen pues en el mismo se tratan las obras italianas realizadas para el palacio del Buen Retiro o los pintores flamencos cuyas obras coleccionó el rey. La amplitud de los trabajos y el rigor de los mismos lo convierten en una obra de consulta inexcusable para cualquier estudioso interesado en el arte de la España de Felipe IV.

El texto comienza con dos monumentos regios de importancia capital durante el reinado del monarca, el panteón real de El Escorial y el palacio del Buen Retiro. El primero, escrito por Agustín Bustamante, traza un breve recorrido por los panteones reales de la España medieval destacando como la idea de un cementerio real era algo novedoso en Castilla, aunque no tanto en Aragón, se analizan también los cambios realizados en la obra escurialense, desde un primer planteamiento a modo de columbario o catacumba hasta la realización final, de planta octogonal alterada en las proporciones pensadas por Juan de Herrera para dotarlo de mayor altura y una articulación mural más coherente, lo que tuvo importantes consecuencias en el desarrollo de su construcción, que se vio plagada de dificultades. El autor, en un texto modélico y perfectamente documentado, demuestra que la idea del panteón, tal como ha llegado a nuestros días es de Giovanni Battista Crescenzi, auténtico renovador de la concepción del arte y del artista en la España de su tiempo, aunque las trazas específicas y todo lo referido a la cantería se deben a Juan Gómez de Mora, responsable último de las obras reales.

El palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV es estudiado por Mercedes Simal López, que analiza, con un ingente aparato crítico, el proceso constructivo del mismo y también el impacto que causó en la Corte, tanto por lo que se entendió como modestia arquitectónica, como por el esplendor de las colecciones de su interior. La autora, en la línea del magistral estudio de Brown y Elliott, va desgranando el proceso de construcción del edificio y sus jardines así

como el de decoración de sus salas desde el momento de su inauguración en 1633 hasta 1649 y en la que la pintura tuvo un papel fundamental, con obras de pintores españoles y flamencos y con series de cuadros de pintores italianos, pero donde también había relevantes ejemplos del arte de la escultura, el mobiliario o la tapicería que la autora estudia a través de la documentación conservada. Una parte igualmente interesante del texto es la de la utilización del palacio por la Corte, en la que la autora orienta al lector a través del laberinto de estancias de un palacio modificado en el siglo XVIII y que, además, con la excepción de una mínima parte, ha desaparecido. Se trata de un capítulo fundamental para la comprensión del complejo palatino, en el que se incluye un amplio apartado sobre el tan analizado como famoso Salón de Reinos.

María del Mar Doval Trueba destaca en su texto la importancia de Diego Velázquez y su taller en la Corte de Felipe IV, con una amplia primera parte en la que se estudia la carrera cortesana del pintor y una segunda parte en la que se trata su dedicación a la arquitectura y su relación con la escultura. El resto de los pintores cortesanos del reinado de Felipe IV son estudiados por Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, desde el momento en que el rey sube al trono en 1621 hasta su fallecimiento en 1665, período en el que los autores distinguen tres generaciones: la del primer tercio del siglo, representada por Vicente Carducho y Eugenio Cajés, la de los artistas nacidos hacia 1600, como Pedro Núñez del Valle o Félix Castelo y los pintores de la segunda mitad del siglo como Francisco Rizi o Juan Carreño de Miranda. Esta sucesión generacional está acompañada por los respectivos cambios artísticos según los autores del texto, desde el predominio de la pintura de caballete hasta la búsqueda de expertos en pintura mural para los espacios del Alcázar y de las iglesias de la Corte, por lo que los otros edificios representativos del arte del reinado de Felipe IV, casi ausentes hasta ahora en el tomo cuarto, sean también tratados, el Alcázar, del que se analizan los cambios de decoración en sus estancias, y la Torre de la Parada.

Ana Diéguez Rodríguez es la encargada de estudiar el papel de los pintores flamencos durante el reinado de Felipe IV, de entre los que el protagonismo indiscutible correspondió a Rubens pero que, como bien se recuerda, no fue el único que pintó para el rey. La pintura flamenca se constituyó en esta época como medio de unión entre las Cortes de Madrid y Bruselas. Las posibilidades diplomáticas del arte fueron perfectamente percibidas por las gobernadoras de los Países Bajos, Margarita de Austria, María de Hungría y sobre todo por Isabel Clara Eugenia y los pintores que trabajaron para los archiduques, como Joos de Momper, Jan Brueghel de Velours, Denis van Alsloot o Peter Snayers, se encontraban representados en las colecciones reales españolas, recordando así implícitamente que el arte español del siglo XVII no se entiende sin su componente flamenca, que alcanzaría su momento culminante con el encargo de la serie de la Torre de la Parada en 1636. La importancia del arte flamenco para la España del s. XVII se pone de manifiesto en el hecho de que las obras de Rubens seguirían siendo coleccionadas por la casa real incluso después de la muerte del artista. Este éxito explica la amplia presencia de pintores flamencos en la España de Felipe IV como Juan de la Corte, Antonio van de Pere o Pablo van Mullen.

La presencia flamenca aparece también en el siguiente texto, de Peter Cherry sobre Juan van der Hamen, en el que se analizan, con rigor de arqueólogo, las tipologías y el significado de los objetos representados en sus bodegones, el vidrio, la porcelana o los “barros”, piezas tanto de ostentación como de uso cotidiano, o como recuerda el autor hechas “para el uso y para la curiosidad”. Y también los lugares en los que se exponían, que el pintor aprovecha para dotar de prestigio a sus bodegones, incluyendo objetos que eran fácilmente identificables como pertenecientes a la aristocracia.

Leticia Azcue Brea, a continuación, presenta un estado de la cuestión sobre el coleccionismo de escultura en la Corte, lugar de recepción de los modelos italianos y flamencos, presentes en las estancias y en los jardines de las residencias reales. Resaltando la importancia del segundo viaje de Velázquez a Italia para conseguir esculturas para el Alcázar, proyecto en el que estuvieron implicados artistas como Giuliano Finelli o Matteo Bonucelli, pero también los regalos de escultura que recibió el rey, como la *Apoteosis de Claudio* o el relieve en pórfido con el *Amor sagrado y el Amor profano*.

El último texto se debe a Marcus B. Burke, especialista en el coleccionismo cortesano en la España del s. XVII y se dedica a la figura del rey Felipe IV, analizando el estado en el que se encontraban las colecciones reales antes de su llegada al trono y poniendo de relieve los importantes cambios en las mismas gracias al gusto del monarca por la pintura, tanto en el Alcázar como en el Buen Retiro, el monasterio de El Escorial o la Torre de la Parada. El ejemplo del rey sirvió para interesar a los cortesanos por este arte, por lo que intentaron conseguir obras de los mismos artistas en el mercado internacional, destacando figuras como el conde de Monterrey, el marqués de Castel Rodrigo o el marqués de Leganés.

Miguel Hermoso Cuesta¹
Universidad Complutense
Noviembre, 2018

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5665-1406>

Miguel Ángel Zalama (dir.), Jesús F. Pascual Molina, María José Martínez Ruiz (coords.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Colección Piedras Angulares, (Gijón: Ediciones Trea, 2018, 360 páginas) (ISBN: 978-84-17140-38-0)

La publicación "Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia" es una relevante monografía dedicada a la historia del patrimonio textil en España a lo largo de la Época Moderna, editada por el grupo de investigación en Historia del Arte de la Universidad de Valladolid *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*, cuyo trabajo desde hace años está enfocado en este ámbito de estudio. Por tanto, la monografía cuenta con dieciocho capítulos redactados por especialistas de la materia y debe convertirse en un libro de referencia.

La introducción del director de este volumen, Miguel Ángel Zalama, comenta brevemente la fortuna crítica de los tapices desde el siglo XV hasta el siglo XIX, marcando los momentos claves para la historia de su comprensión por las élites intelectuales.

En el primer capítulo, Miguel Ángel Zalama analiza la historia de la colección de los paños que poseía Juana I en el monasterio de Tordesillas. A lo largo del texto estudia todas las visitas que Carlos V realizó para ver a su madre, con el objetivo de desposeerla de los tesoros que poseía. Los expolios de la gran colección de Doña Juana servían a su hijo en su política matrimonial como dotes para sus parientes. Además, el texto comenta los manejos de Carlos V, para que su encerrada madre no se fijase en las pérdidas de su tesoro tras las visitas del Emperador, como por ejemplo, las órdenes de rellenar los cofres con ladrillos o las conversaciones para distraer a la Reina de Castilla mientras los sirvientes vaciaban su tesoro. Así, el autor remarca la gran relevancia que tuvieron los tapices como objetos materiales y muestra la lógica del Emperador en gestionar los bienes artísticos de su familia.

En el segundo capítulo, Rafael Domínguez Casas analiza de manera muy detallada la documentación de los viajes de Carlos V a España, las exequias de Maximiliano I en Barcelona, en Malinas y el decimonoveno capítulo de la Orden del Toisón de Oro en Barcelona, remarcando la importancia de las decoraciones efímeras de estos eventos. Asimismo, el autor describe el proceso de encargo para los sellos, estandartes y blasones heráldicos para dichos eventos, indicando los más importantes sirvientes en la corte. Debido a la falta de material ilustrativo, en

el texto se proporcionan las reproducciones de la magnífica serie de grabados de Hogenberg de la Procesión imperial de Carlos V después de su coronación en Bolonia que, en cierta manera, pueden representar la riqueza y el esplendor de las festividades y procesiones de las últimas décadas del siglo XV y el inicio del gobierno de Carlos V.

A continuación, Jesús Félix Pascual Molina describe el rol del patrimonio cortesano en la formación del gusto artístico y en la educación de Felipe II, subrayando la relevancia de los objetos textiles, varios de ellos procedentes de las tierras flamencas. A su vez, analiza los inventarios que permiten identificar los objetos que pudo observar Don Felipe en su infancia, para concluir su análisis con las indicaciones sobre el significado de los tapices en la cultura visual cortesana y su función como decoraciones efímeras y medios de expresión del poder, que con el tiempo adaptó en su política Felipe II.

En el siguiente texto, Víctor Mínguez analiza la relevancia de la memoria histórica de la Batalla de Lepanto, representada en los tapices del almirante Giovanni Andrea Doria en su palacio en Génova. Igualmente, en dicha serie de tapices, además de la batalla, se incluyeron las alegorías y jeroglíficos con el objetivo de representar las virtudes del propietario. El autor del texto contrastó los paños con la iconografía de las pinturas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial de Luca Cambiaso, concluyendo que ambas representaciones visuales pretenden indicar la erudición y el pensamiento humanista de los mecenas.

En el capítulo titulado "Pobreza extrema y magnificencia textil en dos monasterios reales. Las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Siglos XVI a XVIII", Fernando Checa estudia la abundante colección de los paños de los dos monasterios reales. Asimismo, destaca la importancia de lo textil en la política familiar de Felipe II y su hermana Doña Juana de Austria a lo largo del siglo XVI y el mecenazgo artístico de la Emperatriz María de Austria y Felipe III en el Real Monasterio de la Encarnación. A su vez, el autor explica cómo la monarquía practicó la devoción a través de las donaciones de brocados, bordados, indumentarias o paños decorativos en sus monasterios.

Álvaro Pascual Chenel en su estudio investiga la relevancia de telas, telones y tapices en la corte real en Madrid en los tiempos de Felipe IV y Carlos II. En el texto, analiza las decoraciones efímeras de las fiestas regias, con especial atención en las decoraciones textiles. Además de describir de qué manera los paños fueron integrados como parte de arquitecturas efímeras, interpreta los diseños de las escenografías teatrales de Francisco Rizzi, Francesco Ignacio Ruiz de la Iglesia y Francisco de Herrera el Mozo, destacando el uso de los tapices durante los espectáculos y la relación de su iconografía con el mismo espectáculo.

A continuación, Patricia Andrés González, de manera muy detallada, proporciona los datos sobre la historia de las procesiones del Corpus Cristi en la Península Ibérica, remarcando la importancia de los tapices, como adornos de las calles para

estas fiestas. Igualmente, subraya la problemática de analizar los documentos que no especifican la iconografía de las piezas expuestas durante las fiestas.

Posteriormente, Rafael Moreira sigue minuciosamente la historia de la colección de los tapices del Palacio Episcopal de Lamego en Portugal, mencionando todos los documentos que indican la presencia de los tapices modernos. Inicia con los tapices de Tournai y de Audenarde procedentes del siglo XV, documentados en Lamego a partir del 1532. Sin embargo, este estudio ha prestado la mayor atención al análisis de los tapices encargados por el obispo príncipe de Trento, cardenal Bernardo Cles (1485-1539) quien poseía en su palacio la serie de cuatro tapices tejidos en Bruselas que representaban la Historia de Níobe, uno de ellos hoy en día preservado en el Museo de Lamego.

Por su parte, María Concepción Porras Gil describe en su texto la serie de tapices encargados por María de Hungría a Jan Cornelisz Vermeyen, que relatan la Conquista de Túnez. Además del análisis iconográfico, la autora destaca la importancia de los tapices como medio para transmitir la historia militar y como relevante fuente visual para el estudio de las fortificaciones. Cabe destacar que esta aportación subraya la capacidad que tuvieron los artistas en distorsionar la realidad con el objetivo de exaltar la imagen del poder de Carlos V, como gran héroe militar.

El estudio "La ciudad tejida y su imagen en los tapices de la Edad Moderna", de Valeria Manfrè, documenta los inicios de la identidad renacentista de las ciudades. Las expresiones visuales analizadas muestran que los modelos gráficos de los paisajes urbanos, en varias ocasiones, fueron reaprovechados para ser copiados como representación de la ciudad, también en los tapices. Asimismo, la autora destaca que los artistas además del conocimiento de la geografía, debían saber cómo representar la ciudad de manera adecuada, manipulando la escala para favorecer al efecto final de la obra.

Antonio Urquizar Herrera, estudiando la imagen literaria de los nobles, destaca el rol que tenían los tapices como muebles y adorno en sus residencias. Siguiendo a los escritores del Renacimiento, remarca la historia del aprecio y el valor, no solamente material sino también estético, de los paños tejidos. De esta manera, documenta el significado de los tapices en el ámbito nobiliario, en contra de la historiografía que mayoritariamente desprecia los tapices como género de las obras de arte.

El capítulo "De los tapices a los paños pintados: estética, valor y función de un género artístico en los registros de la memoria de la historia del arte en el siglo XVI" de Matteo Mancini analiza el paralelismo entre la exposición de los paños y sus imitaciones pintadas, contrastando la Capilla Sixtina con los miméticos frescos de la *Batalla de la Higuera* en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Del mismo modo, destaca la gran admiración de Felipe II hacia la modernidad y la adaptación del Renacimiento en su palacio. Las observaciones del autor del texto

están apoyadas en la historiografía artística, tanto en las memorias escritas como en los inventarios.

A continuación, Elena Vazquez Dueñas considera una cuestión interesante y poco presente en la historiografía actual los tapices astronómicos. A través del profundo análisis iconológico, basado en los textos filosóficos, la autora estudia la iconografía de las esferas en el *Tapiz de los astrolabios* del Museo de Santa Cruz, *Apolo y los signos de zodiaco* del Museo del Hermitage, *La Astronomía* del Museo del Diseño y las Artes aplicadas de Röhss en Göteborg y Serie de *Las esferas* del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso. Esta investigación, de manera muy clara y evidente, pone en valor la tendencia de contrastar el Arte y la Ciencia en la Época Moderna. Su estudio es un buen complemento y respuesta por parte de los investigadores españoles a la exposición *In search of Utopia* preparada por MLeuven y KULLeuven en 2016, ya que presenta la erudición de los monarcas y la comprensión moderna de los términos abstractos.

En el siguiente texto, Carmen Berlabé resume de manera completa la colección de los tapices de la Seu Vella de Lleida. Además del análisis de los tapices del siglo XVI, entre los cuales destacan la serie de *Vicios y virtudes*, el tapiz de *El hijo pródigo*, la serie *Mitológica*, la serie de *David y Betsabé* y serie de *Historia de Abraham*, la autora documenta la presencia de los paños en la colección y su mantenimiento que puede ser captado en los libros *Compota ornamentorum* y en los libros de cuentas de los ornamentos del Archivo Capitular de Lérida.

Sofía Mata de la Cruz ha analizado los tapices procedentes del Museo Diocesano de Tarragona presentados en la Exposición del Arte Antiguo en Barcelona en 1902. Contextualizando el evento en la época, destacó el gran interés que tuvo la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes por los tapices procedentes de las tierras flamencas. El estudio, de manera oportuna, analiza las peticiones y el proceso de selección de las obras de arte al principio del siglo XX, mencionando su contexto europeo y la admiración por los primitivos flamencos, además hace referencia a la *Exposition des primitifs flamands et d'art ancien* que excluyó el patrimonio textil y que, en cambio, estuvo presente en la exposición de Barcelona.

Astrid Maulhardt analiza el coleccionismo y el gusto por los tapices españoles en Argentina a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, incluyendo cuatro casos de estudio. Daro Rocha, Enrique Llaretá, Matías Errázuriz y José Santamarina, a través de sus vínculos con Europa (principalmente con los marchantes de París), reunieron en sus colecciones un gran conjunto de los paños procedentes de Brabante y Henao que a lo largo de su historia estuvieron presentes en las colecciones peninsulares. Aunque el estudio analiza los paños con su iconografía y su presencia en las colecciones argentinas, no incluye ciertas atribuciones a los talleres que realizaron las obras.

Como conclusión y cierre del volumen monográfico, María José Martínez Ruiz analiza la fortuna crítica de los tapices procedentes de España en Nueva York, donde estos bienes de nuevo gozaron de aprecio por parte de destacables

coleccionistas como J.P. Morgan, W.R. Hearst y J.D. Rockefeller. Principalmente a través de la historia de estas tres colecciones, la autora sigue el proceso del viaje de los paños bordados desde España a EE.UU., su recepción en América del Norte y, finalmente, la exposición en The Cloister Museum, The Metropolitan Museum of Art. El estudio, aunque no trate la problemática de los tapices a lo largo de la Primera Edad Moderna, puede resultar muy útil en la búsqueda de los tapices desaparecidos de los territorios europeos.

“Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia” es una lectura muy relevante que incluye estos estudios inéditos y novedosos sobre el patrimonio textil en España. La presentación de los estudios en forma de capítulos que recogen los datos sobre los temas específicos relacionados con los tapices, y no a modo de un catálogo, pone en evidencia de manera muy clara la gran cantidad de enfoques con los que se pueden analizar estos bienes, incluyendo los aspectos historiográficos, documentales, iconográficos, estéticos y la pluralidad metodológica. Es una publicación muy erudita y seguro que servirá durante muchas décadas como referente en la investigación de los textiles. La editorial Trea, editando estas investigaciones en la Colección Piedras Angulares, entre otros estudios de referencia, ha hecho una apuesta muy oportuna.

Oskar J. Rojewski¹
Universidad de Silesia
Noviembre, 2018

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7593-8747>

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte