

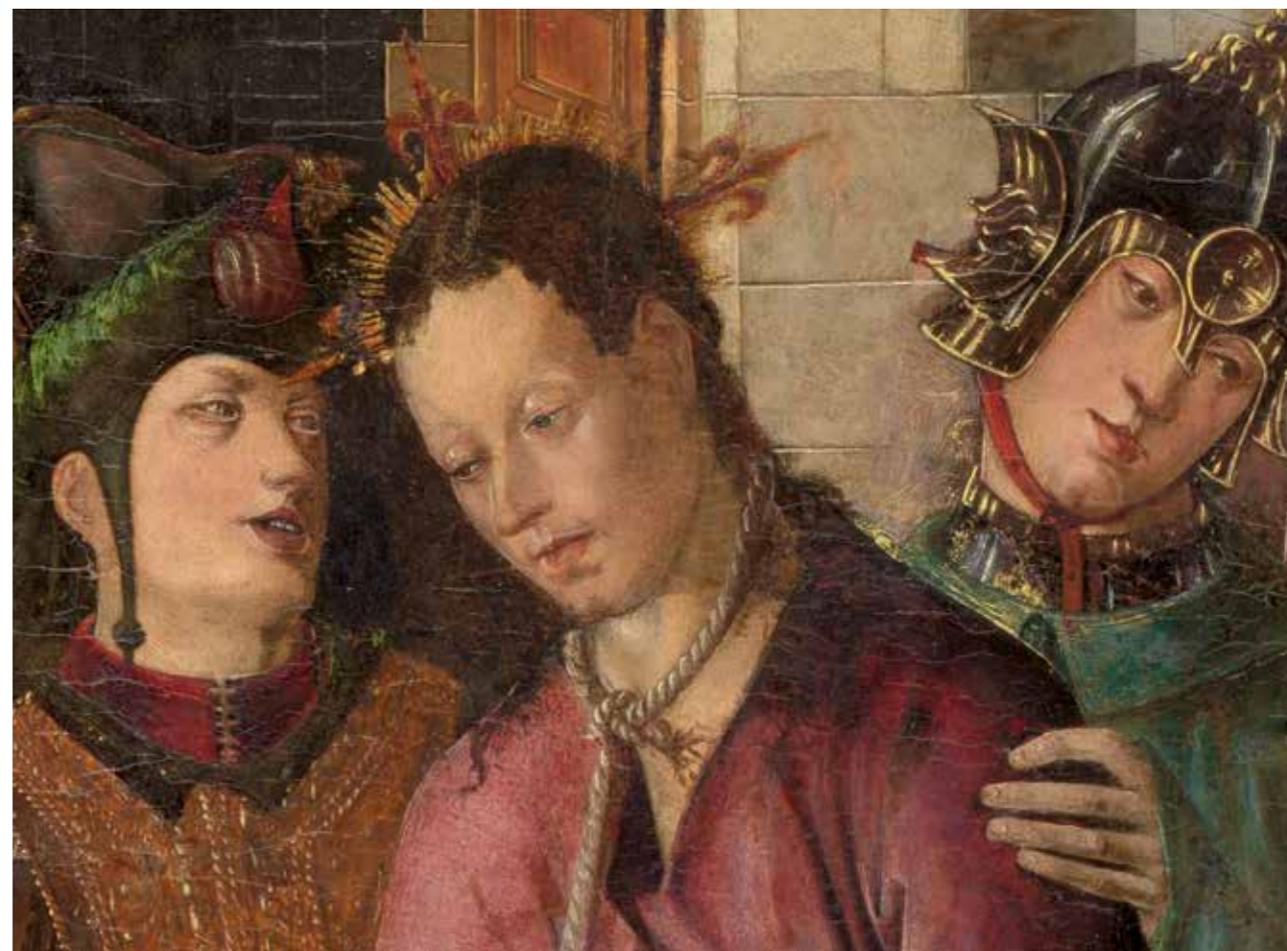


Boletín del Museo del Prado

Boletín del Museo del Prado

TOMO XXXVIII NÚMERO 58 2022

TOMO XXXVIII NÚMERO 58 2022



Gómez-Ferrer *El Tríptico con escenas de la vida de Cristo del Prado y Louis Alincbrot, ¿mito o realidad?* · Franco «*El trazo oculto de la alteridad*». *Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI* · Lovino *Dos Vírgenes y algunas notas sobre Felipe Pablo de San Leocadio* · Japón *Las copias y el copiado de Guido Reni en el Prado* · Locker «*La suavidad de Artemisa*»: reflexiones sobre la recepción de Artemisia Gentileschi en España · Fayos y Gatta *Dos paisajes del Buen Retiro en la Colección Wellington: nuevas atribuciones a Francisco Collantes y al desconocido Acevedo* · Bueso *Las pinturas de la iglesia del convento de San Pascual de Madrid: propuesta para la ubicación de sus pinturas* · Gayo y Jover *La preparación de los lienzos en la corte de Madrid: de Felipe IV a Felipe V* · Daninos *Dos retratos de cera en busca de autor*

Boletín *del* *Museo del Prado*

T O M O X X X V I I I N Ú M E R O 5 8 2 0 2 2

Director

Miguel Falomir Faus

Jefe de redacción

Andrés Úbeda de los Cobos

Secretaria de redacción

Elena Cenalmor Bruquetas

Redacción y administración

Museo Nacional del Prado

Centro de Estudios

Casón del Buen Retiro

c/ Alfonso XII, n.º 28

28014 Madrid

boletin@museodelprado.es

Consejo de redacción

Manuel Arias (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Javier Barón (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Emily A. Beeny (San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco) · Rocío Bruquetas (Madrid, Museo de América) · Lorne Campbell (Londres, investigador independiente) · Rosario Coppel (Madrid, investigadora independiente) · Jill Dunkerton (Londres, The National Gallery) · Javier Jordán de Urríes y de la Colina (Madrid, Patrimonio Nacional) · Friso Lammertse (Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) · José Manuel Matilla (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Gudrun Maurer (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Joan Molina (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Felipe Pereda (Cambridge, Massachusetts, Harvard University) · Javier Portús (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Catherine R. Puglisi (New Jersey, Rutgers University) · Carlos Reyero (Madrid, investigador independiente) · Carl B. Strehlke (Florenca, Villa I Tatti, Harvard University) · Alejandro Vergara (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Andrea Zezza (Caserta, Università della Campania Luigi Vanvitelli)

Consejo asesor

Bonaventura Bassegoda (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona) · Roberto Contini (Berlín, Gemäldegalerie) · Jean Pierre Cuzin (París, investigador independiente) · Gabriele Finaldi (Londres, The National Gallery) · Peter Humfrey (Fife, Escocia, University of St Andrews) · Philippe de Montebello (Nueva York, The Hispanic Society of America) · Leticia Ruiz (Madrid, Patrimonio Nacional) · Salvatore Settis (Pisa, Scuola Normale Superiore) · Larry Silver (Filadelfia, University of Pennsylvania) · Aidan Weston-Lewis (Edimburgo, National Galleries of Scotland)



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

Sumario

6

MERCEDES GÓMEZ-FERRER

El *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* del Prado
y Louis Alincbrot, ¿mito o realidad?

The *Triptych with Episodes from the Life of Christ* in the Prado
and Luís Alimbrot: myth or reality?

22

BORJA FRANCO LLOPIS

«El trazo oculto de la alteridad». Más allá del hibridismo
cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI
“The unseen brushstroke”. Beyond cultural hybridity
in early sixteenth-century Spanish paintings

38

ORAZIO LOVINO

Dos Vírgenes y algunas notas sobre Felipe Pablo
de San Leocadio

Two *Madonnas* and some notes on Felipe Pablo
de San Leocadio

52

RAFAEL JAPÓN

Las copias y el copiado de Guido Reni en el Prado
Guido Reni in the Prado: copies and copying

68

JESSE LOCKER

«La suavidad de Artemisa»: reflexiones sobre la recepción
de Artemisia Gentileschi en España

“La suavidad de Artemisa”: reflections on the reception
of Artemisia Gentileschi in Spain

85

PAULA FAYOS Y FRANCESCO GATTA

Dos paisajes del Buen Retiro en la Colección Wellington:
nuevas atribuciones a Francisco Collantes
y al desconocido Acevedo

Two landscapes from the Buen Retiro Palace at the
Wellington Collection: new attributions to Francisco Collantes
and the unknown Acevedo

98

DAVID BUESO

Las pinturas de la iglesia del convento de San Pascual de Madrid:
propuesta para la ubicación de sus pinturas

The decoration of the church of San Pascual convent in Madrid:
proposal for the location of its paintings

113

MARÍA DOLORES GAYO Y MAITE JOVER DE CELIS

La preparación de los lienzos en la corte de Madrid:
de Felipe IV a Felipe V

Preparation of canvases in the Court of Madrid:
from Philip IV to Philip V

133

ANDREA DANINOS

Dos retratos de cera en busca de autor

Two wax portraits in search of an author

145

Textos en sus idiomas originales

El Tríptico con escenas de la vida de Cristo del Prado y Louis Alincbrot, ¿mito o realidad?

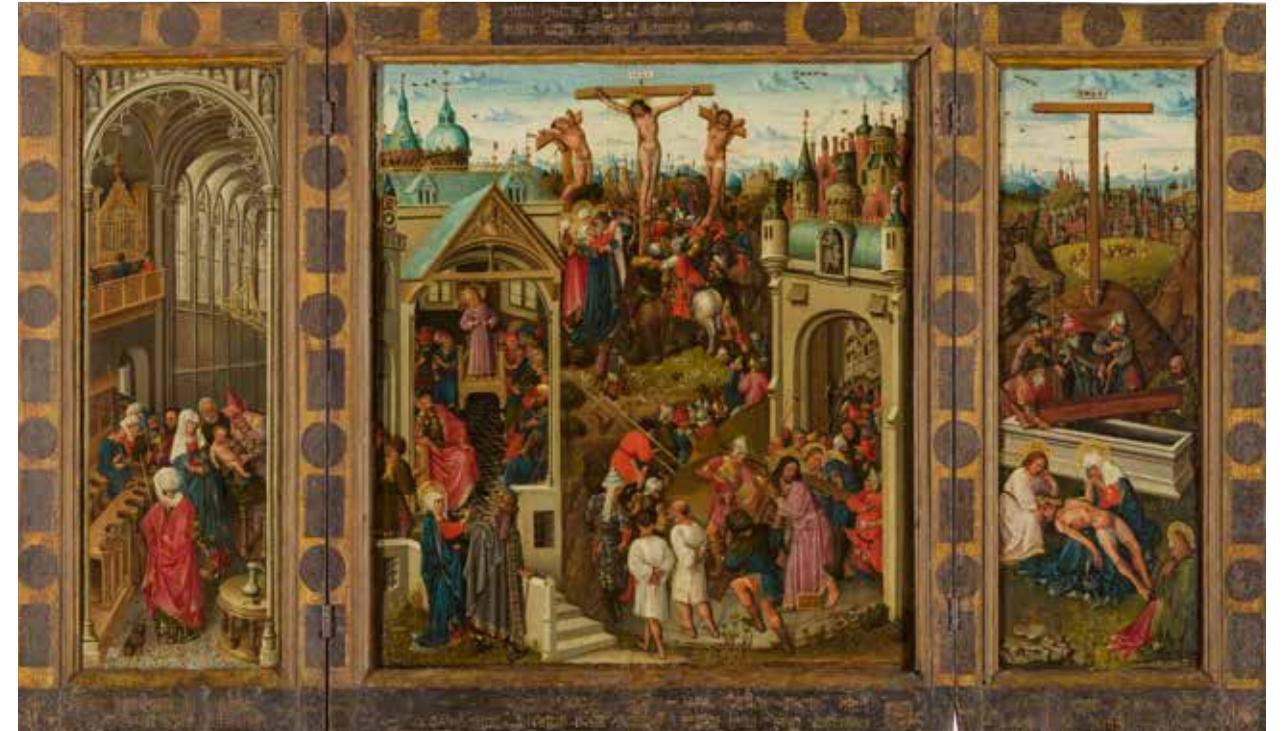
The Triptych with Episodes from the Life of Christ in the Prado and Luís Alimbrot: myth or reality?

DESDE QUE EN EL AÑO 2014 SUSIE NASH, EN UN SUGERENTE artículo, cuestionara la autoría del *Tríptico con escenas de la vida de Cristo*, conocido como *Tríptico Corella*, del Museo del Prado (fig. 1), se ha puesto un punto y aparte a la figura del pintor Louis Alincbrot o Alimbrot (act. 1428-60)¹. Ha pasado de ser considerado uno de los introductores del arte flamenco en la Corona de Aragón a partir de 1439, cuando llega a Valencia procedente de Brujas, a quedar totalmente relegado al despojarle de la obra en torno a la cual se construía su figura. Su personalidad le fue arrebatada por el anónimo Maestro de las Horas Collins, que el propio Prado se apresuró a aceptar. Esta atrayente propuesta solo ha sido cuestionada por alguna voz aislada que se ha atrevido a apuntar alguna grieta en la hipótesis de Nash². En este texto, queremos subrayar varias de esas dudas y reconsiderar la figura de Alincbrot y el propio tríptico a la luz de nueva documentación que hemos sacado a la luz.

Tenida como una de las piezas capitales en la introducción del arte flamenco en la península Ibérica, ligado a técnicas y composiciones de Jan van Eyck, el tríptico pertenece a la colección del Prado tras su ingreso en 1931 procedente del convento de la Encarnación de

Valencia³. No vamos a insistir en el análisis de sus escenas, cuya iconografía fue brillantemente diseccionada por Nash. Cada uno de los episodios relacionados con asuntos de la vida de Cristo en el interior —la Circuncisión en el ala izquierda, la Disputa con los doctores en el Templo en el centro, el Camino al Calvario, la Crucifixión y la Piedad en la derecha y la Anunciación en el exterior, visible con sus dos puertas cerradas— han sido destacados en un contexto de renovado interés por el tema del dolor de la Virgen⁴.

El hecho de conservar, aunque en bastante mal estado, unos escudos entre inscripciones en la parte baja del marco original, permitió ya en el año 1947 la identificación de su posible comitente entre alguno de los Rois de Corella, condes de Cocentaina (Alicante)⁵. Fue considerada obra pintada en la ciudad de Valencia a mediados del siglo xv por un pintor de formación flamenca y adjudicado sin evidencia documental ni posible cotejo estilístico, ya que no hay obras claramente atribuidas al citado Alincbrot, maestro formado en Brujas y afincado en Valencia durante más de veinte años. La propuesta de Nash cuestionaba totalmente esta atribución y concluía que había sido realizado por el anónimo Maestro de las Horas Collins, un miniaturista de



1. ¿Louis Alincbrot?, *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* o *Tríptico Corella*, h. 1445-50. Óleo sobre tabla de roble, 78 x 134 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-2538)

la escuela de Amiens autor de varios manuscritos que viajó a Brujas, donde conoció de primera mano las obras eyckianas. Esta hipótesis conllevaba la consecuente consideración de que la obra no había sido pintada en Valencia, podía proceder de Brujas y de alguna forma haber sido enviada a la ciudad del Turia. Sobre la cuestión de la autoría volveremos más adelante, pero vamos a centrarnos ahora en lo que conocemos sobre la pieza.

La identificación de los cinco escudos la unía indefectiblemente a la ilustre familia Corella, de la que destacaba Eiximén Pérez de Corella (h. 1400-1457). Hombre de confianza del rey Alfonso el Magnánimo, presente en las campañas militares italianas, administrador y diplomático y gobernador del Reino de Valencia, fue el primer conde de Cocentaina. Gracias a una concesión del rey por su valor en la toma de Nápoles, obtuvo, a partir de 1442 y a perpetuidad, las armas reales que figuran en el tríptico para que él y sus descendientes pudieran mezclarlas con las suyas propias⁶. Orgulloso de estas nuevas armas, el 30 de julio de 1442,

Eiximén se apresuraba a dar órdenes a su procurador en Valencia para que pagara a Bartolomé Pérez seis escudos por pintarlas⁷ y a Jaume Fillol para que hiciera lo propio en el porche de la Casa de la Gobernación⁸. Fillol las repite en cortinas en 1444⁹ y en escudos en 1451¹⁰. Otras evidencias materiales conservadas en azulejos, mármoles o miniaturas no dejan lugar a dudas sobre su interés en ellas.

Eiximén pasó buena parte de su vida en Nápoles, donde residió en las inmediaciones de la Porta Capuana y murió en 1457, pero mantenía importantes feudos en tierras valencianas: el castillo de Cocentaina en su señorío principal, los de Elda y Petrer y su casa de Valencia. En ellos vivió durante la época que estuvo en España al menos desde diciembre de 1451 a 1456, año en que marchó de nuevo a Nápoles. Su hijo Joan también le acompañó en ocasiones a Nápoles, donde coincidieron aproximadamente entre 1444 y finales de 1447, aunque él residió más tiempo en Valencia¹¹. Por tanto, Eiximén, ya desde Nápoles, ya desde Valencia, era el candidato

más claro para haber encargado la obra, en Valencia cuando se pensaba en Alincbrot o en Brujas tras la nueva hipótesis, desde donde habría viajado a Nápoles y de allí a Valencia en alguno de los numerosos fletes que trasladaban bienes a un lado y otro del Mediterráneo¹².

Entre su posible fecha de ejecución en la década de 1440 y 1908¹³, en que se documenta en el convento carmelita de la Encarnación antes de su ingreso en el Prado, nada se supo sobre el tríptico. Pues bien, debemos al incansable investigador Jaime Richart la noticia del tríptico en uno de los inventarios de bienes del castillo de Cocentaina, el del segundo conde, Joan Rois de Corella, una determinante información que, sin embargo, ha pasado desapercibida a la historiografía¹⁴.

Joan era hijo de Eiximén y Beatriz Llansol de Romaní. Heredó el condado a la muerte de su padre en 1457 y lo mantuvo hasta octubre de 1478, fecha de su fallecimiento y del posterior inventario de bienes. Fue realizado en vida de su tercera esposa, Francisca de Moncada, quien *de facto* asumió la dirección del condado durante la minoría de edad del tercer conde, Joan, hijo de ambos, entonces un niño de once años. En este inventario se recorren las estancias del castillo en las que también vivía su hija Beatriz, hija del conde nacida de su segundo matrimonio con Leonor de Centelles y Urrea. El primogénito, que se llamó Eiximén, como su abuelo, había fallecido ese mismo año.

Richart indicaba que las cuatro salas ubicadas en la fachada principal del palacio estaban habitadas por Beatriz de Corella. En ellas se inventariaron unos bienes catalogados como privativos, herencia directa de su padre, para que no se los apropiara su madrastra, Francisca de Moncada. Entre ellos se citan dos retablos, ambos con las armas de los Corella, uno portátil, sin indicación iconográfica. Pero la lectura atenta del documento nos lleva a considerar que el otro podría tratarse del tríptico. En la tercera de las habitaciones junto a cajas de Barcelona (una tipología de cajas medievales) con ropas, cofres con bancales de ras¹⁵, en una *plega* (o armario), junto a colchones, mantas, un guadamacil y dos cortinas, se cita: «*un retaule quadrat ab portes plegadises ab la ystoria de la Passió de Jesucrist ab cinch scuts chichs de les armes de Corella en les faldes de dit retaule*»¹⁶. Su iconografía, con la historia de la Pasión, su forma cuadrada, como queda al cerrarse, sus puertas que se cierran y, sobre todo, los cinco pequeños escudos de las armas de los Corella en la parte inferior, creemos que no dejan lugar a la duda.

Heredado de su padre, y celosamente custodiado para que no pasara a manos de Francisca de Moncada ni de su hermanastro Joan, la nieta de Eiximén, Beatriz de Corella guardaba este retablo en sus habitaciones privadas de Cocentaina en el año 1478. No lo volvemos a localizar en ninguno de los otros inventarios que se efectúan en el castillo en 1519 y 1520 tras la muerte del tercer conde, Joan Rois de Corella, el niño ya mencionado, ni en 1527 en el Real (Valencia), ni en las casas de Valencia a la muerte de su esposa doña Joana Fajardo y Manrique, que recoge los bienes privativos aportados en su dote¹⁷. El único retablo que llega desde 1478 hasta 1527 es uno con cuatro tablas con la Virgen María, la Crucifixión y otras imágenes, dorado y también con puertas que se cerraban¹⁸ que estuvo en el castillo de Petrer y se trasladó a Valencia. Otros retablos y un tríptico pertenecían a la condesa y todos se vendieron en pública almoneda tras su muerte.

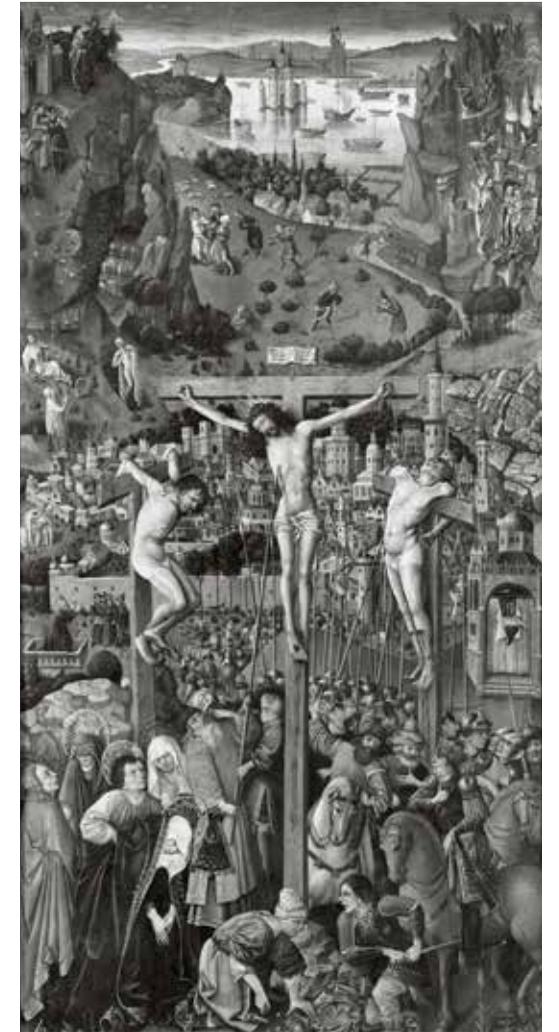
Entendemos, por tanto, que el tríptico no pasó a integrar los bienes de la línea principal de los condes de Cocentaina y que se mantuvo como bien privado de Beatriz de Corella. Esta casó tardíamente, ya cumplidos los cuarenta años, en 1496 con Ximén II Pérez Escrivá de Romaní (1435-1518), señor de Patraix y barón de Beniparell, un personaje controvertido de la nobleza valenciana¹⁹. Previamente, en 1481, se había anulado un intento de matrimonio de Beatriz con su tío el conde de Oliva, Serafín de Centelles, aduciendo razones de consanguinidad²⁰. La boda de Beatriz y Ximén II tampoco estuvo exenta de polémica debido a un pleito entre ella y su hermanastro, el tercer conde. Beatriz le demandó ante la Real Audiencia por no hacerle entrega del legado de 150.000 *sous* que su padre había previsto para el momento de su matrimonio. Finalmente, llegaron al acuerdo de que se le concedería la mitad de esa cantidad, al alegar el conde que Beatriz había tomado muchos bienes muebles de su casa y había disfrutado de grandes sumas producidas por rentas y frutos al haber sido durante mucho tiempo procuradora, regidora y administradora de las tierras de su padre²¹. Podemos entender que entre algunos de los bienes estaría el tríptico, y que tras casarse lo trasladaría a Valencia, donde se instaló.

Fruto de ese enlace nació Manfred Escrivá, quien alcanzó una temprana canonjía en la catedral en 1507 y ostentó varios cargos eclesiásticos hasta 1545, fecha en que falleció, ninguno de ellos relacionado con la

Encarnación²². Desconocemos el testamento de Beatriz y la fecha exacta de su fallecimiento, aunque seguía viva en 1505, es decir, tres años después de la fundación del convento²³. Solo hemos podido localizar el ingreso en el convento en 1507 de una novicia llamada María Corella, pero hay que recordar que los Corella eran una familia con muchísimas ramificaciones y, por tanto, no tiene por qué tener relación directa con los que nos ocupan²⁴. Tampoco sabemos si el tríptico entró en fecha temprana o con posterioridad; el hecho de que fuera adquirido por el Museo del Prado pudo ser providencial, ya que el convento fue incendiado en la Guerra Civil.

Pero volviendo al tríptico, reconocemos en él una de las obras más tempranas sobre madera de roble para la devoción privada con huellas eyckianas en Valencia. Todo apuntaba a que podía haber sido ejecutado por un pintor extranjero de formación flamenca, y lo cierto es que había un candidato que cumplía estas condiciones: ese no era otro que Alincbrot. La historiografía le ha ido adjudicando otras obras con las que se ha ido constituyendo un corpus más o menos coherente del cual el *Tríptico Corella* era el cabeza de serie. Junto a él, estarían la llamada *Crucifixión Bauzá* (fig. 2), una pequeña *Natividad* y una *Piedad*, en sendas colecciones particulares, y los frontales de la Pasión y la Resurrección de la catedral de Valencia donados por el canónigo Climent²⁵. Otras obras emparentadas con estas han fluctuado con mayor o menor consenso, como la *Crucifixión* del Museo Thyssen-Bornemisza, el *Calvario* de la antigua colección Muntadas, hoy en el MNAC, y un *San Dimas*, en el Statens Museum for Kunst en Copenhague²⁶.

Lodwick Halinckbrood era natural de Brujas, donde está documentado en 1428 como miembro fundador de la Cofradía del Santo Espíritu, en cuya corporación de pintores ostentó cargos de 1432 a 1437. El 21 de julio de 1439 se encuentra ya en Valencia vendiendo unas tierras. Compró una casa en la calle de San Vicente, donde se avecindó el 10 de marzo de 1449 y vivió hasta el 25 octubre de 1460, cuando falleció. Las noticias sobre su actividad pictórica prácticamente se reducen a que el 4 de enero de 1441 había cobrado 8 sueldos por una cortina para el retablo del portal (o puerta de entrada a la ciudad) de la Trinidad. En estos documentos figura como «Luis Alimbrot» o «*mestre Luis, lo flamench*». Ciertamente, este pobre bagaje en el que apenas hay una referencia de poco calado como una



2. ¿Louis Alincbrot?,
La Crucifixión, antigua
Colección Bauzá,
Archivo Amatller, 15500-G

cortina para preservar del viento, el sol y el polvo un pequeño retablo era una de las razones que habían contribuido a cuestionar por completo su personalidad.

Recientemente se han publicado otras dos noticias. La primera lo relacionaba con la familia del pintor Bartomeu Baró (1422-1481)²⁷. En 1443, la madre de Bartomeu, Dolça, entregaba todos sus bienes a su hijo en un acto en el que figuraba como testigo Louis Alincbrot, que afirmaba conocer a la testadora. Se apuntaba la posibilidad de que Baró hubiera entrado en el taller

de Alincbrot al haberse frustrado su contrato de aprendizaje con García Pérez de Sarriá, suscrito en febrero de 1440, por fallecimiento de este en mayo de ese mismo año. Aunque también podemos señalar que en 1445, cuando Baró casa con Joana Ferriol, indica que vivirá en el domicilio de sus padres en el camino de San Vicente²⁸. Por tanto, la relación de la familia Baró y Alincbrot pudo haber sido exclusivamente de vecindad.

La segunda noticia da cuenta de Luis *lo flamench* comprando unos papeles, presumiblemente *mostres* en las almonedas del pintor Joan Moreno en 1449²⁹. En ellas se vendieron abundantes dibujos, algunos de Marçal de Sax y de Gherardo Starnina, comprados por el afamado Joan Reixach y el más desconocido Antoni Campos. Revisada la noticia del avecindamiento de Alincbrot, señalamos que su avalista para conseguir el estatus de vecino por diez años fue el pintor Campos, y se descarta que fuera elegido simplemente por una cuestión de cercanía, ya que Campos vivía en el lugar llamado «de Tránsits», en la parroquia de San Andrés, lejos de Reixach, Baró o el propio Alincbrot, que vivían, como se ha dicho, en el camino de San Vicente, parroquia de San Martín, por lo que debemos intuir que les uniría la relación de amistad que caracteriza a los avalistas en los avecindamientos³⁰. Campos ha cobrado interés gracias a las compras efectuadas en esas mismas almonedas. Sabemos que participó en la corladura de los laterales del retablo de la catedral³¹ y en otro retablo de portal, el de Torrent, el 7 de enero de 1436, obra realizada en colaboración con Domingo Ferrer que seguía dibujos del miniaturista Leonardo Crespí³². Podemos confirmar además que Crespí pintó al menos otro retablo, el de la Virgen de Chelva, por el que cobró 40 florines de oro en 1438³³. Y esta relación entre retablistas y miniaturistas enlaza con la tesis de Nash en la que reconoce en el autor del tríptico a un miniaturista. No obstante, apuntamos más bien a la hipótesis de que no lo sería en exclusiva, y que un pintor de retablos, o al menos de tablas de devoción privada, pudo realizar miniaturas y viceversa, como es frecuente en la pintura valenciana de la época.

Nuevas informaciones refuerzan las relaciones de Alincbrot con otros pintores coetáneos. Al poco de su llegada, el 27 de enero de 1440, «*Ludovicus Alembrot pictor*» figura como testigo en un contrato de aprendizaje del niño Antonio Oliver con Francisco Camayso³⁴. De este pintor se conocía el justiprecio de varias obras, pintura de armas reales, su colaboración en los ángeles

del presbiterio de la catedral, un pequeño retablo en el puente del barranco del Carraixet, un retablo para la iglesia de San Miguel de Corbera y la decoración de los bordes de un libro miniado de Francesc Eiximenis³⁵. Hemos localizado dos retablos más, uno de los Siete Gozos para un mercader³⁶ y otro de asunto desconocido para Pedro de Odena³⁷. Camayso era, en definitiva, un versátil pintor de retablos, murales, pintura decorativa y miniatura. Nos interesa reseñar su faceta de miniaturista en una hoja del *Saltiri o Laudatori* de Francesc Eiximenis. Auspiciado por Alfonso el Magnánimo en 1442 para ser enviado a Nápoles, hoy se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Originalmente encargado a Pere Bonora, perdió los cuatro primeros folios, que fueron rehechos en 1443 por Leonardo Crespí con la colaboración de Camayso. En uno de los dos folios decorados, el 2r, Camayso minió una rica orla de hojas de acanto y hiedra enroscada, con fauna variada y un *putto* con un libro abierto³⁸. No deja de asombrarnos el parecido existente entre los búhos que se esconden entre las hojas de acanto y los de la escena de la Piedad del *Tríptico Corella*.

Aún podemos suministrar otra noticia inédita sobre Alincbrot. El 14 de noviembre de 1449, el longevo pintor Jaume Mateu nombra procurador a «*Ludovicum flamench pictorem*» para que pudiera cobrar cualquier cantidad en su nombre, hecho que exigía un notable grado de cercanía y confianza entre las partes³⁹. Jaume Mateu (h. 1385-1453) formado en el taller de su tío Pere Nicolau, figura señera del Gótico Internacional, es parte de esa generación que empieza a familiarizarse con las novedades de la pintura flamenca. Como maestro de retablos tiene una larga y fecunda trayectoria desde 1411 que compagina con abundantes encargos como decorador de escudos, cofres, estandartes, paños, techos, muebles... Su estilo se reconoce a partir de la tabla de 1431 con la *Adoración de los pastores* del retablo de Cortes de Arenoso (Castellón)⁴⁰. Tampoco debió ser ajeno al mundo de la miniatura, ya que en 1425 realizó la pintura de un mapa de España en pergamino para el rey Magnánimo⁴¹. En 1442 se hacía cargo de un retablo en Andilla (Valencia) y en 1445 de otro en Elche (Alicante) coincidiendo con la llegada a su obrador del catalán Jaume Huguet, personaje clave en el análisis que estamos realizando. Como ha señalado Josep Ferré, Huguet reproducirá en su perdido *Retablo de san Antonio* de Barcelona el soldado agachado en primer térmi-

no de la *Crucifixión Bauzá*, que hasta hace poco se consideraba obra de Alincbrot⁴².

Añadimos al corpus de Mateu una nueva noticia sobre un *Retablo de santa Catalina y el Santo Sepulcro* encargado por Isabel de Esplugues, esposa de Francisco Esplugues, en 1447 para su capilla de la catedral de Valencia⁴³. Podemos relacionarlo con la tabla que contenía las escenas de *San Francisco y santa Catalina*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y del *Santo Entierro*, que estuvo en el monasterio de Santa María del Puig hasta la Guerra Civil. Sus características estilísticas y el laborioso trabajo de buril en las arcuaciones y el fondo dorado los habían emparentado, lo que apuntaba a una posible autoría de Jaume Mateu para ambas, hipótesis que ahora puede confirmarse⁴⁴. Y precisamente el *Santo Entierro* es otra obra fundamental, pues retoma el gesto de la Virgen elevando la mano de Cristo para besarla cuando es depositado en el sepulcro. Nash advertía que este gesto era privativo de la escuela miniaturista de Amiens y estaba presente en el *Tríptico Corella*, y señalaba que la pintura valenciana no lo había recogido⁴⁵, afirmación que, como vemos, hay que matizar.

Una mirada atenta al entorno de Jaume Mateu y su hermano menor Bartomeu, nos alerta de esa incorporación de los presupuestos flamencos, a los que no debieron permanecer ajenos. A Jaume se le solicitó el justiprecio de una obra de Jacomart antes de su marcha a Nápoles. También conocemos su estrecha relación con el presbítero Andreu García, una de las figuras señeras del mundo artístico en la Valencia del siglo xv, nombrado en 1445 albacea testamentario de Jaume. En 1452 Andreu García poseía una serie de pertenencias de Bartomeu que le habían sido entregadas para saldar una deuda y que debían ser devueltas previo pago⁴⁶. Entre ellas se contaban un cuaderno de dibujos, unas tablas con cabezas pintadas y el famoso dibujo de «*mà de Johannes*» (mano de Johannes)⁴⁷. Esta «*miga ymatge*» (media imagen), considerada un dibujo autógrafo o quizá copia de Van Eyck en Valencia, puede encontrar una posible vía de explicación a partir de la relación entre Mateu y Alimbrot.

Para terminar con las novedades sobre los Alincbrot nos detendremos en el hijo de Louis, Jorge o Joris Allynbrood (1439-1481) nacido en Brujas, donde permanece bajo la protección y tutela de parientes formándose como pintor hasta que llega a Valencia en 1463 tras la muerte de su padre⁴⁸. Nuevamente, las referencias pictóricas sobre «*Georgius Alimbrot nacionem alemanus pic-*

tor»⁴⁹, eran relativamente pobres. Una cortina con figuras en 1473⁵⁰, su peritaje en el litigio de Pagano y San Leocadio a propósito de las pinturas del presbiterio de la catedral en 1474 y su inventario de bienes de 1481, en el que se mencionan cortinas, telas, un banco y dos retablos, además de herramientas propias del oficio, nos situaban ante un pintor desdibujado sin encargos sobresalientes⁵¹.

Pues bien, el 22 de octubre de 1474, Gaspar Pellicer, procurador del segundo conde de Cocentaina, Joan Rois de Corella, paga a Jorge Alincbrot 12 libras, parte de una cantidad mayor no especificada, por un retablo cuyo asunto no se detalla para la iglesia de Pardines, lugar de su señorío, inmediato a Albalat de la Ribera (Valencia)⁵². Resulta significativo que entre las contadas noticias de la familia Corella relacionadas con encargos pictóricos, uno se realizara precisamente a Jorge Alincbrot. Es cierto que hacía más de catorce años que su padre había fallecido y no lo es menos que desconocemos su estilo pictórico, ya que nada hay atribuido a su mano, pero no deja de ser interesante que de todos los pintores posibles volvieran a contar con uno de fuerte impronta flamenca. Hoy Pardines es un lugar despoblado del que solo queda en pie uno de los muros de lo que fuera la iglesia dedicada a san Miguel, separada de la rectoría de San Pedro de Albalat. Clausurada en el año 1640, nada se sabe de ese retablo encargado a Jorge⁵³.

Esta noticia incide en el gusto refinado y cosmopolita de los miembros de la familia Corella. Cuando Eiximén llegó a Valencia en 1451 estuvo acompañado de un maestro de obras napolitano, Francisco de la Vall de Gifumi, a quien se cita como testigo en un documento suscrito en Elda (Alicante)⁵⁴. Muchas obras artísticas de su propiedad tuvieron origen italiano; además del famoso icono de la Virgen del Milagro, supuesto regalo del papa Nicolás V en 1448, en el propio castillo de Cocentaina subsiste un escudo de mármol de Carrara procedente de una pieza reaprovechada de época augustea. Otras piezas del inventario de 1478 también pudieron ser de origen italiano⁵⁵, entre ellas un tondo con Rómulo y Remo en yeso⁵⁶, una figura de busto en mármol en la capilla de San Antonio⁵⁷ o la estatua del príncipe Carlos de la casa de Valencia⁵⁸. Otras, como los *draps de ras*, tienen una posible procedencia flamenca⁵⁹. Hay también varios retablos, quizá de origen local, uno de la Magdalena y otro de san Pedro en la torre de Cocentaina⁶⁰, los dos destinados a la devoción privada en las habitaciones de Beatriz, ya mencionados, uno de

san Antonio en la capilla del castillo de Cocentaina, el de cuatro tablas del castillo de Petrer⁶¹, una tablita con la imagen de la Virgen y ángeles en el estudio y uno en la capilla de la casa de Valencia⁶². Sabemos que las piezas iban y venían, ya que al menos se cita el traslado de un *drap de ras* de Pardines a Cocentaina en 1478⁶³, y, como hemos indicado, el de cuatro tablas estuvo en Petrer y posteriormente en Valencia. También la miniatura ocupó un papel destacado. A los encargos de Domingo Adzuara en Valencia en 1439⁶⁴ y en Nápoles del libro de entrada en la cofradía de Santa Marta, se suman algunos libros de la biblioteca de su hijo en 1478, quizá procedentes de legados anteriores. A buen seguro eran miniadas las virtudes historiadadas y un libro en el que estaban pintados «*tots los qui après Adam son estats*»⁶⁵ hasta el rey don Alfonso de Aragón y de todas las Sicilias⁶⁶ así como un mapamundi en tela que se encontraba en el estudio⁶⁷ y otro «*en taules guarnides a modo de libre ab cubertes de fusta pintadas ab lletres de or e ab les armes del señor conde ab quatre gafetes més, dins bun stoig de tela negra ab les armes del dit señor compte pintades*»⁶⁸. Reiteramos la obsesión por sus armas, que se despliega en todo tipo de objetos, y también las letras de oro, un motivo que se repite en cofres y retablos en el mundo valenciano⁶⁹. Queremos llamar la atención sobre la fórmula utilizada en la parte superior del tríptico. En letra gótica, en el centro, se lee *Juxta crucem stabat dolorosa / mater virgo multum lacrimosa* (Junto a la cruz de pie dolorosa, la Virgen Madre muy llorosa), que se corresponde con el conocido himno de los sufrimientos de la Virgen ante la Crucifixión y que normalmente empieza con el *Stabat Mater dolorosa*. Curiosamente, en lugar de la cruz con los cuatro evangelistas, la primera hoja de los protocolos de Guillem Peris, notario de los Rois de Corella en Cocentaina, comienza con esa frase de forma casi idéntica y con el mismo cambio de orden: *Juxta crucem stabat dolorosa, mater Christi multum lacrimosa*⁷⁰.

Todo esto nos lleva a pensar que no podemos descartar la idea de que el tríptico fuera encargado por Eiximén desde Nápoles a sus procuradores para que se hiciera en Valencia, al igual que encargaba una vajilla⁷¹, un libro miniado, pintura de escudos o una reforma arquitectónica⁷², o que lo encargara cuando estuvo en la ciudad entre 1451 y 1456. También es posible que fuera un encargo de su hijo Joan. Sabemos de sus intereses religiosos, algunos relacionados con el tema del tríptico, a través de su biblioteca, en la que figuraban,

entre otros, el habitual *Flos sanctorum*, el *Crestià* de Eiximenis, un *Offici de Corpore Christi notat en pergami*, posiblemente un libro de canto llano con el repertorio litúrgico de la fiesta del Corpus, y unos libros que nos alertan de su particular animadversión hacia los judíos: la *Disputa del Bisbe de Jabén* y la *Disputa del Crestià gentil y jubeu*, quizá dos versiones del mismo libro atribuido a San Pedro Pascual⁷³.

El gusto por los dípticos y trípticos está acreditado de forma temprana en Valencia. No siempre es posible saber si se trata de obras importadas o realizadas en la propia ciudad. En ocasiones, la fecha o la forma de mencionarlos nos advierte de que pueden ser obras extranjeras, como lo eran las tempranas tablas de roble que poseía Bernat Gallach, notario en 1425, con escenas de la Pasión, la Resurrección y la aparición a santo Tomás⁷⁴. Personajes de alto rango como la reina María de Castilla, en cuyo inventario figuran varios⁷⁵, pudieron coleccionar obras flamencas, pero también encargarlas a artistas locales, como el *Tríptico de la Virgen con el Niño, el ángel custodio y san Jerónimo* del Städelsches Kunstinstitut de Fráncfort, obra de Joan Reixach. Recordemos que los formatos son muy variables y que junto a muchos para la devoción privada se conservan grandes obras como el *Díptico de la Anunciación* del anónimo Maestro de Bonastre, procedente del convento de Santo Domingo, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Unos y otros aparecen con frecuencia en los inventarios de los años 1460 y 1470. En algunos casos las descripciones son muy someras, «*oratori ques clou*»⁷⁶; en otros, más detalladas:

*un retaule damunt lo dit altar ab lo devallament de la creu de Jesucrist ab profetes, ab les portes pintades, a la part de dins, ab Jesucrist com lo açotaven e com resuscità, e en la altra porta, com feya oració en l'hort e en aquella mateixa porta com lo portaren a crucificar e de fora, les dites portes pintades, en la una era pintat sant Joan Batista e en l'altra sant Jeronim*⁷⁷.

Citado en el inventario de Catalina, mujer del magnífico Joan Ponç en 1473. En el de Tecla, mujer de Joan Toda, notario, de 1474, se mencionan «*unes taules plegadises en que están pintats nostra dona, sent Pere e sent Pau e més altres taules plegadises en que està pintada nostra dona e la pietat*»⁷⁸. Sabemos la dificultad que a veces entraña describir la grisalla de las puertas, como ocurre en el retablo de la casa de Berenguer Company en 1466, «*Hun*

3. ¿Louis Alincbrot?, *La Natividad*, h. 1450. Óleo sobre tabla de roble, 24,8 x 11,8 cm. Valencia, colección particular

retaule ab les ymatges de la Verge Maria e altres ymatges ennegrides e emblanquinades a manera de deboxat»⁷⁹. Ya en el siglo XVI, un retablo de Flandes era un bien reconocible, que podía haber sido hecho en Flandes o en Valencia, como se indicaba en el testamento del mercader Alfonso de Valladolid⁸⁰.

Por otro lado, creemos que no debe considerarse algo excepcional el hecho de que el tríptico del Prado esté realizado con madera de roble, puesto que es mucho más abundante de lo que se ha pensado⁸¹. De «*bona fusta de roure de Flandes*» (de buena madera de roble de Flandes), es el retablo de Lluís Dalmau para los *consellers* de Barcelona de 1443 y también lo es el tríptico de Acqui Terme, en el Piamonte, realizado por Bartolomé Bermejo en Valencia en fecha cercana a 1469⁸². Una pequeña *Natividad* (fig. 3) en colección particular valenciana atribuida a Louis Alincbrot conserva el marco labrado en la tabla de roble⁸³. El roble se empleaba en cajas⁸⁴, marcos de vidrieras⁸⁵, toneles de vino, muebles y puertas⁸⁶, decoraciones como los doseles de la *cambrà* dorada de la Casa de la Ciudad⁸⁷, sillerías de coro⁸⁸, órganos⁸⁹ y, entrado el XVI, en tablas de maestros como Yáñez de Almedina, el Maestro de Alzira o Juan de Juanes. Los propios condes de Cocentaina tenían en 1478 una habitación en su casa de Valencia cubierta con madera de roble y guardaban en la recámara «dos trozos de tablas»⁹⁰. Por lo tanto, creemos que no es tan descabellado pensar que un retablo de madera de roble se pudiera realizar en Valencia con una preparación o imprimación propia del norte flamenco ya que el que la realizaba tenía esa formación y conocimiento técnico⁹¹. Si estuviéramos hablando de un pintor valenciano, el argumento no se sostendría, pero de lo que aquí estamos tratando es de un pintor flamenco que aplica sus técnicas en madera de roble en soportes que quizá venían ya ensamblados.



La propuesta esgrimida por Nash para hacer del tríptico una pieza elaborada en tierras flamencas viene avalada también por las relaciones pictóricas directas con el mundo de los miniaturistas de Amiens y por el hecho de considerarla un *unicum* en el medio valenciano. Creemos necesario volver sobre ambas cuestiones, ya que ahora que lo situamos en las habitaciones privadas de un castillo en Cocentaina debemos cuestionarnos la probabilidad de que fuera conocido por pintores distintos a su autor, y en tal caso ver si es factible que sus propuestas se reproduzcan en obras de otros artistas. Debemos pensar también si las referencias a las miniaturas del Maestro de las Horas Collins pudieron ser empleadas por alguien que no era el propio Maestro y que había llegado a Valencia en 1439.

El autor del tríptico es buen conocedor de los avances eyckianos y se muestra especialmente próximo a *Las Tres Marías en el sepulcro* del Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam⁹², y al *Libro de Horas de Turín-Milán*⁹³. Al mismo tiempo, bebe de miniaturas del Maestro de las Horas Collins presentes en sus dos manuscritos más importantes: el *Libro de las Horas Collins* y el realizado para Thiébaud de Luxemburgo, fechados en la década de los cuarenta y, en principio, solamente accesibles a su propio autor o a artistas presentes en Brujas en esas fechas y cercanos al círculo de los miniaturistas⁹⁴.

La relación con el mundo eyckiano no plantea ningún problema para un artista formado en Brujas que pudo imbuirse directamente de esas fuentes y traer a Valencia un conjunto de dibujos que más tarde le servirían para elaborar sus propias composiciones. Como ya fuera señalado, esas similitudes se advierten en numerosos elementos del tríptico, entre los que se han apuntado los azulejos en la escena de la Circuncisión, el perrito del primer término, la arquitectura o sus elementos de bodegón, al igual que las fórmulas pictóricas para detalles de joyas, perlas, vestiduras. Además, hay citas directas de la tabla de Róterdam como la silueta de la ciudad, el sepulcro, las plantas o las rocas en la escena de la Piedad⁹⁵.

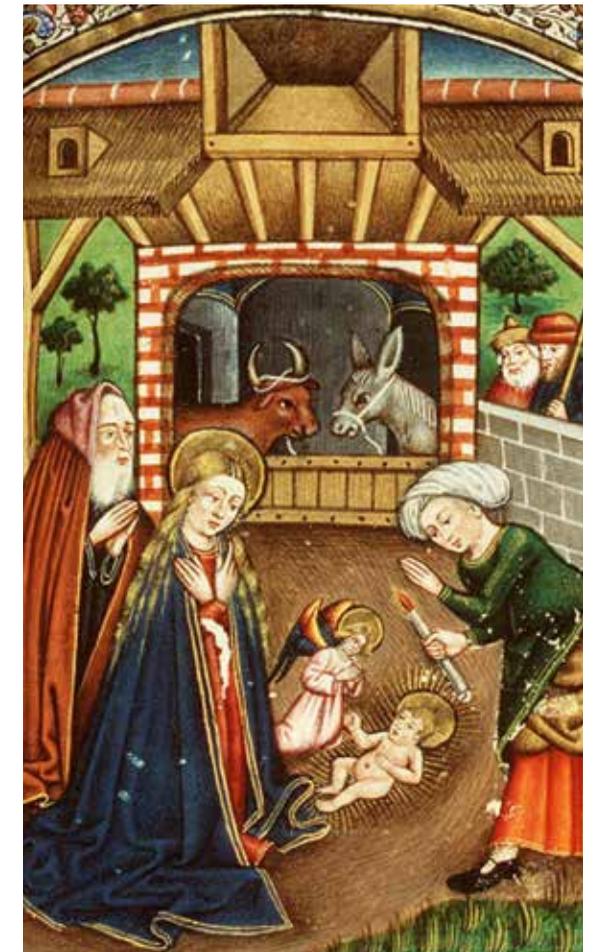
En relación al conocimiento de las miniaturas, la propia Susie Nash nos ofreció una solución al indicar que el *Libro de las Horas Collins* pudo estar patrocinado por una mecenas española de mediados del siglo XV⁹⁶. Las *Horas* se encontraban en suelo hispano en 1579 como acredita una anotación de la Inquisición. La representación de una reina o una dama de elevada posición social en una hoja arrancada⁹⁷, las devociones franciscanas, el particular calendario donde se incluye la fiesta de Santa María de la «O» apuntaban a que bien pudiera tratarse de la reina María de Castilla. Confirma esta evidencia el hecho de que el manuscrito fuera copiado por un artista local en Valencia hacia 1450-60 en unas *Horas* conservadas en La Haya, en las que se repite una escena del Nacimiento casi idéntica (véase fig. 5)⁹⁸.

No hay duda alguna de que el autor del *Tríptico Corrella* conocía bien las *Horas Collins*, como quedó perfectamente demostrado por Nash, quien apuntó las deudas en algunas escenas, especialmente en la salida de Cristo de Jerusalén o en la Piedad. En la Crucifixión, Nash advierte cierta similitud con las *Horas* de Thié-

baut de Luxemburgo, lo que dificultaría el análisis porque no se trata de un manuscrito que pueda haber sido conocido en Valencia y que, por su cronología, se cree realizado cuando ya Alincbrot había abandonado Brujas. Sin embargo, salvo por la postura de Cristo, que puede beber de una fuente común no conservada, no creemos que las otras similitudes sean tan directas. San Juan y la Virgen son distintos y el *titulus* del tríptico es mucho más cercano a las *Horas de Turín-Milán*. La grafía de las letras es idéntica y las líneas se repiten sobre todas las letras, mientras que en el de Thiébaud de Luxemburgo no lo hace sobre la «R».

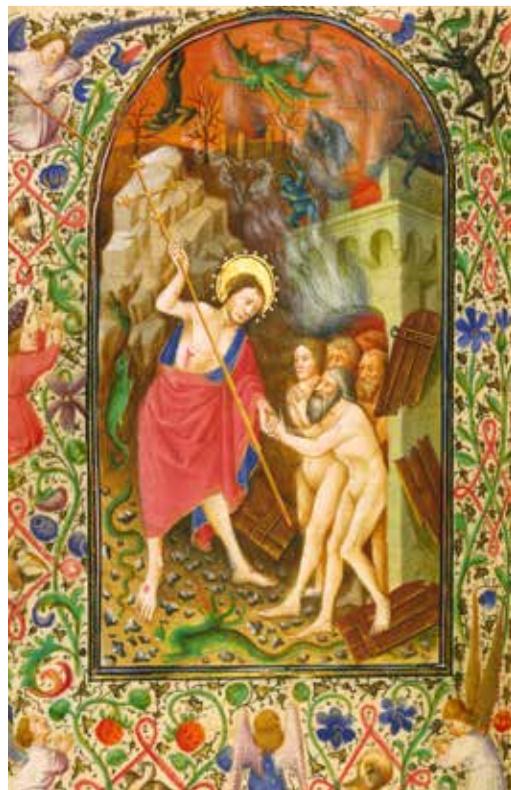
Siendo incuestionable la conexión del *Tríptico Corrella* con las *Horas Collins*, factible dada su presencia en la ciudad de Valencia, creemos que hay otras obras valencianas que muestran esa misma conexión y la indudable formación flamenca de su autor. Y es que sobre este aspecto de la relación con la pintura valenciana, que fue zanjado en una nota al pie por Nash de forma un tanto precipitada a nuestro entender, creemos que se debe hacer alguna reconsideración⁹⁹. La citada *Natividad* de colección particular fue situada en el entorno de Alincbrot por Gómez Frechina por las fórmulas eyckianas y las soluciones técnicas a partir de la reflectografía y por su trasera con huellas de coloración roja intensa que imita la textura marmórea propia del mundo flamenco¹⁰⁰. Presenta una dependencia con la escena de la Natividad de los dos libros: las *Horas Collins* (fig. 4) y las *Horas a la Manera de Roma* (fig. 5). La postura de la Virgen con las manos cruzadas sobre el pecho, la disposición del Niño con unos rayos de luz y los dos ángeles, así como la estructura del establo, beben de idéntica fuente. En cualquier caso, parece estar más cerca de las *Horas Collins* que de la copia valenciana, que había simplificado los dos ángeles reduciéndolos a uno.

Un artista que conoce el tríptico, las *Horas Collins* y muestra una profunda asimilación de la pintura flamenca es el que pintó el *Calvario* de la antigua Colección Rodríguez-Bauzá. Fotografiado en 1943, por sus dimensiones apuntaba a una pieza destinada a un oratorio privado¹⁰¹. La colección se dispersó en los años sesenta y no tenemos noticia de su paradero. No nos parece adecuado obviar su posible relación con el tríptico solo porque únicamente podemos analizarlo a partir de fotografías en blanco y negro. Muchos de sus elementos revelan analogías más allá de su temática similar o del abigarramiento de la escena.



4. Maestro de las Horas Collins, *La Natividad*, miniatura en *Las Horas Collins*, 140 x 202 mm (folio completo), Brujas, h. 1442-45. Filadelfia, Philadelphia Museum of Arts, Ms 45-65-4, fol. 73v

5. *La Natividad*, en *Horas a la Manera de Roma*, 150 x 100 mm, Valencia, h. 1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms 135 J 55, fol. 84v



6. Maestro de las Horas Collins, *Bajada de Cristo a los infiernos*, miniatura en *Las Horas Collins*, 140 x 202 mm (folio completo), Brujas, h. 1442-45. Filadelfia, Philadelphia Museum of Arts, Ms 45-65-4, fol. 24v



7. Detalle de la *Bajada de Cristo a los infiernos* en *La Crucifixión Bauzá*

Al igual que el tríptico, parece obra de un pintor que frecuente el mundo de la miniatura, con notable variación de las escalas y el mismo sentido paisajístico y en la composición de las figuras. La *Crucifixión* con los dos ladrones se desarrolla en un amplio escenario en el que cobran protagonismo la ciudad del fondo, el paisaje marítimo en alto y las innumerables figuras que se agolpan a los pies de las cruces. La *Crucifixión Bauzá* tiene un paisaje marino que enlaza con las propuestas de varios folios de las *Horas Collins*¹⁰² y con paisajes eyckianos. Muchos de sus elementos están concebidos con un sentido miniaturista, como algunas de las figuras de campesinos, y hay conexiones directas con el *Tríptico Corella*, especialmente evidentes en el rebaño de ovejas.

En el extremo derecho, la *Bajada de Cristo al limbo* (figs. 6 y 7) muestra una correspondencia extraordinaria con la misma escena de las *Horas Collins*¹⁰³. La forma de construir las rocas, la postura de Cristo con la cruz, Adán y Eva abriendo la puerta de maderas rotas en una estructura arquitectónica de la que sale fuego y, muy especialmente, todos los demonios y monstruos presentan una solución similar.

Hallamos otras correlaciones entre el tríptico y la *Crucifixión Bauzá* en la figura de Longinos a los pies de Cristo (figs. 8 y 9), casi idéntica en ambas obras, y en algunos soldados, con parecidas soluciones en los cascos, las armaduras y los perfiles de los rostros. También se repite el mismo modelo de aureola calada de san Juan, a los pies de la cruz, en la *Crucifixión Bauzá* y el tríptico del Prado (figs. 10 y 11). El autor de la *Crucifixión Bauzá* conoce también otras realidades que apuntan a su formación en el medio flamenco. La ciudad conecta con las siluetas de las ciudades eyckianas, a las que añade el edificio del Santo Sepulcro de Jerusalén que no estaba en el *Tríptico Corella*. El modelo de Cristo crucificado es más próximo al atribuido al entorno de Van Eyck de la Gemäldegalerie de Berlín, conocido en España porque había una versión en una colección particular¹⁰⁴, aunque en la *Crucifixión Bauzá* se abandonan las transparencias del perizoma. El *titulus* es completamente diferente al del tríptico con las tres lenguas: hebrea, griega y latina, al igual que ocurre en las crucifixiones del entorno de Van Eyck del Metropolitan¹⁰⁵ o del citado museo de Berlín¹⁰⁶. Pero donde el parecido es asom-

broso es en la *Crucifixión* del Maestro Dreux-Budé del Getty Museum¹⁰⁷: con las suaves curvas de las letras y la misma puntuación en las abreviaturas, se diría que ambas copian un modelo común. Y es que la *Crucifixión Bauzá* tiene más concomitancias con la obra del Maestro Dreux-Budé, como se aprecia en los caballos de crines cortas, la escena del descenso al limbo, la construcción arquitectónica de la que parten las comitivas con idénticas torrecillas, la presencia de un camello en ambas y el soldado arrodillado, que sin ser una cita literal tiene una misma postura, la que copiara Huguet en el *Retablo de san Antonio*, esta sí directa de Bauzá.

Otra obra situada en el entorno de Alincbrot es una *Piedad* de colección particular milanesa¹⁰⁸. Su relación fue advertida por Sterling¹⁰⁹ que la consideraba algo más tardía, quizá de su hijo Jorge, mientras que Gómez Frechina¹¹⁰ la ubica dentro de la producción de Louis, al observar similitudes en las aureolas caladas, los ribetes de los vestidos, los pliegues o el tratamiento del paisaje. Señalaba la conexión con la *Piedad* del tríptico tanto en el gesto de san Juan sujetando la cabeza de Cristo como en la postura de su cuerpo, en ambos casos deudora del *Libro de Horas de Turín-Milán* (fig. 12). Observamos también en la

cabeza de Cristo idénticos rayos y el paño transparente. Nicodemo y José de Arimatea alzan la cobertura del sarcófago de potente construcción troncopiramidal en perspectiva, muy próxima a la propuesta del tríptico. Esta elevada presencia de personajes masculinos, Nicodemo, José de Arimatea y otros sacerdotes, se encuentra también en la *Piedad* valenciana de la antigua colección Demotte, de Gonçal Peris Sarriá (fig. 13), posiblemente realizada en colaboración con su sobrino García Sarriá, donde de nuevo san Juan sujeta la cabeza de Cristo¹¹¹.

Podríamos considerar también los frontales que se conservaron en la catedral hasta 1936, donación del canónigo Vicente Climent. Adscritos al entorno de Louis Alincbrot, a pesar de que la comparativa a causa del distinto soporte de las piezas se hace más difícil, un estudio de los frontales bordados nos llevaría a otros derroteros en los que no nos podemos extender. A falta de un análisis más detenido, estamos de acuerdo en que hay determinados elementos que los podrían relacionar¹¹². Mayores dificultades vemos para asignar sin ambages la *Crucifixión* de la colección Thyssen, que quizá podría ser pieza valenciana, pero no parece que pertenezca al mismo autor que el del *Tríptico Corella*¹¹³. Lo mismo sucede

8. Detalle de Longinos en el *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* del Prado



9. Detalle de Longinos en *La Crucifixión Bauzá*



10. Detalle de san Juan en el *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* del Prado

11. Detalle de san Juan en *La Crucifixión Bauzá*

12. Mano H, *La Piedad*, h. 1435-40, miniatura en el *Libro de Horas de Turín-Milán* (antes en Turín). Biblioteca Nazionale e Universitaria, Ms. K.IV. 29 (folio destruido)



13. ¿Gonçal Peris Sarrià y García Sarrià?, *La Piedad*, h. 1435-40. Óleo sobre tabla, 155 x 114,3 cm. Pensilvania, Glencairn Museum, inv. 12.PP.372



con el *Descendimiento* de la colección Muntadas que se ha relacionado con un *San Dimas* hoy en el museo de Copenhague. Estudiadas por otros investigadores nos remitimos a ellos para sus consideraciones, ya que no es posible ampliar el análisis en el espacio que permite este artículo¹⁴.

Son obras ejecutadas en Valencia que dejaron profundas huellas en la pintura posterior de autores como Baró, Huguet, Reixach, Bermejo y Osona, que creemos que se deben reconsiderar a la luz de las nuevas aportaciones realizadas. Las noticias sobre la presencia del tríptico en el castillo de Cocentaina, la personalidad de Louis Alincbrot y su relación más que probable con pinturas valencianas como la *Crucifixión Bauzá* y la *Natividad* y la *Piedad* de colecciones particulares, si no invalidan la teoría propuesta por Nash pueden contribuir a cuestionarla y ponen en evidencia que la investigación no se debe dar por concluida y que cabe al menos un atisbo de duda en ese contundente cambio de autoría. Y no porque la autoría sea lo más importante, sino por

lo que esto lleva aparejado para comprender el proceso de asimilación de las novedades flamencas en la pintura de la península Ibérica a mediados del siglo XV.

MERCEDES GÓMEZ-FERRER es catedrática de Historia del Arte en la Universitat de València. Su campo de investigación aborda la actividad artística y arquitectónica en España en época medieval y moderna en aspectos como las obras constructivas, pictóricas, técnicas de construcción, bibliotecas de artistas, mecenas, cultura artística, viajes e intercambios, etcétera. Participa en proyectos de investigación nacionales e internacionales y ofrece conferencias en el marco de cursos, seminarios y congresos en universidades españolas y extranjeras (entre ellas Toulouse, Malta, Palermo, Roma, Tours, París o Berkeley) así como en instituciones como el Getty Research Institute o el MIT. Fue galardonada con una beca Fulbright en la Universidad de Harvard.

mercedes.gomez-ferrer@uv.es

N.º ORCID: 0000-0003-4752-3979

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 26-04-2021/11-03-2022

RESUMEN: Este texto analiza el *Tríptico con escenas de la vida de Cristo* del Museo del Prado, actualmente atribuido al Maestro de las Horas Collins. El tríptico se encontraba en el castillo de Cocentaina (Alicante) en 1478 como bien privativo de Beatriz de Corella, nieta de Francesc Eiximén, conde de Cocentaina. Se vuelve sobre la figura del pintor de Brujas Louis Alincbrot, a quien se atribuía el tríptico hasta 2015. Se aportan nuevos datos documentales sobre él y su hijo Jorge que lo relacionan con la pintura del momento. Además se analizan otras piezas consideradas parte de su corpus, como la *Crucifixión Bauzá* y dos tablas en colecciones particulares: una *Natividad* y una *Piedad*.

PALABRAS CLAVE: Louis Alincbrot; *Tríptico Corella*; pintura flamenca; Valencia

SUMMARY: This paper deals with the Museo del Prado's *Triptych with Episodes from the Life of Christ*, currently attributed to the Master of the Collins Hours. In 1478 the Triptych remained in Cocentaina Castle (Alicante), the private property of Beatriz de Corella, granddaughter of Francesc Eiximén, Count of Cocentaina. The paper returns to the figure of the Bruges-born painter Luís Alimbrot, to whom the triptych was attributed until 2015, providing new documentary information on him and his son Jorge, regarding other paintings from the time. It also analyses other pieces considered to be part of his corpus, such as the *Bauzá Calvary* and two panels from private collections, a *Nativity* and a *Pietà*.

KEYWORDS: Luís Alimbrot; *Corella Triptych*; Flemish painting; Valencia

* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83070-P, *Geografías de la movilidad artística: Valencia en Época Moderna*.

¹ Nash 2014.

² Ruiz Quesada 2017.

³ Post 1943; Sterling 1976; Benito y Gómez 2001.

⁴ Molina 2000, p. 102.

⁵ Salas 1947.

⁶ Richart 2019.

⁷ Valencia, Archivo Corpus Christi (en adelante ACCV), Simó Rajadell, n.º 25734, 30 de julio de 1442.

⁸ ACCV, Simó Rajadell, n.º 25734, 15 de septiembre de 1442.

⁹ ACCV, Lluís Macià, n.º 22016, 3 de agosto de 1444, «[...] *depingendo duas cortinas cum signo et armis dicti nobilis*» (por pintar dos cortinas con las señales y armas de este noble).

¹⁰ ACCV, Lluís Macià, n.º 22014, 11 de agosto de 1451, «[...] *centum adargues sive escuts cum signo sive armis dicti spectabilis comitis*» (cien escudos con las armas del egregio conde).

¹¹ Richart 2019.

¹² El propio conde lleva de Nápoles a Valencia varios fletes; ACCV, Lluís Macià, n.º 22014, 12 de junio y 7 de agosto de 1451. Desembarca en Valencia caballos, ropas, cajas, jaulas con papagayos, faisanes, etcétera.

¹³ Benito y Gómez 2009, p. 26.

¹⁴ Richart 2000.

¹⁵ Es una tipología de tapiz medieval de forma rectangular que se denomina así para distinguirlo de los restantes tapices, llamados *draps de ras*.

¹⁶ «Un retablo cuadrado con puertas que se cierran con la historia de la Pasión de Jesucristo

con cinco escudos pequeños con las armas de los Corella en la parte baja del retablo». Richart 2000, p. 110.

¹⁷ ACCV, Joan Riudaura, n.º 12676, 8 de febrero de 1527. Inventario con los bienes de Joana Fajardo con varios retablos e imágenes que se venden en almoneda a partir del 22 de febrero de 1527.

¹⁸ En 1478, «*quatre postetes de fust plegades ab la imatge de la Verge Maria e lo crucifixi e altres imatges*» (Cuatro tablas de madera que se cierran con la imagen de la Virgen María y la Crucifixión y otras imágenes), en 1520 «*retaullet vell de quatre posts, les quals se tanquen unes ab altres*» (un retablito viejo con cuatro tablas, que se cierran unas con otras) y en 1527 «*una post ab quatre peces juntes plegades ab les ymatges del crucifixi, de nostra senyora daurat, antic*» (una tabla con cuatro piezas juntas cerradas con las imágenes de la Crucifixión, de Nuestra Señora, dorado, antiguo).

¹⁹ París 2009, pp. 60-66. Fue virrey de Cerdeña, donde fue acusado del asesinato de su tercera esposa, una rica viuda de Sassari; allí casó por cuarta vez. Nombrado lugarteniente de Mallorca hasta 1493, fue destituido y regresó a Valencia. Beatriz fue su quinta esposa.

²⁰ Piqueras 2012, página 105 para la anulación. En la página 111 indica que casa con Andrés Buera, rico mercader de paños; comprobado en el ACCV, Guillem Peris, n.º 23807, 19 de febrero de 1482, se trata de un error, pues la casada fue su doncella, que también se llamaba Beatriz.

²¹ ACCV, Joan Bas, n.º 10943, 18 de diciembre de 1497.

²² Pons y Cárnel 2005, p. 932. Beneficiado en Santa Catalina de Alzira, monasterio de San Vicente, San Juan del Hospital, convento de Magdalenas, San Esteban y Santo Tomás

de Valencia, vicario de Alginet y rector de Alboraiá.

²³ ACCV, Joan Pla, n.º 10948, 11 de diciembre de 1505.

²⁴ Valencia, Archivo del Reino de Valencia (en adelante ARV), Clero, 4257, fol. 9v.

²⁵ Frechina 2001a, pp. 81-103.

²⁶ Inv. KMS8561. Ruiz Quesada 2017, pp. 66-83.

²⁷ Gómez-Ferrer 2018, pp. 8-9.

²⁸ ACCV, Bertomeu Batalla, n.º 11420, 25 de abril de 1445.

²⁹ Gómez-Ferrer 2020, p. 194.

³⁰ Valencia, Archivo Municipal (en adelante AMV), n.º b3-6, 10 de marzo de 1449.

³¹ Gómez-Ferrer 2020, p. 197.

³² Sanchis 1929, p. 37; Sanchis 1930-31, p. 99.

³³ Ramón 2007, pp. 141 y 248. Esta autora dudaba de que se tratara del iluminador, pero hemos localizado el pago del retablo a Crespí en el ACCV (Bertomeu Batalla, n.º 11426, 16 de abril de 1438), a quien en más ocasiones se le reconoce como pintor. ACCV, Joan Sapos, n.º 24716, 4 de marzo de 1438.

³⁴ ACCV, Tomás Argent, n.º 25475, 27 de enero de 1440. Es un niño de nueve años que se compromete a estar en el taller del pintor para realizar su aprendizaje o *afermament* durante ocho años.

³⁵ Sanchis 1929, p. 25; Cerveró 1965, p. 25.

³⁶ ACCV, Vicente Erau, n.º 22502, 11 de marzo de 1443. Retablo de 115 florines para Jaume Lombart.

³⁷ ACCV, Bertomeu Abat, n.º 14054, 27 de mayo de 1446. Retablo de 40 florines.

³⁸ Ramón 2007, p. 142.

³⁹ ACCV, Bertomeu Roca, n.º 26472, 14 de noviembre de 1449.

⁴⁰ Llanes 2011, pp. 446-524.

⁴¹ Ramón 2007, p. 210.

- ⁴² Ferré 2003.
- ⁴³ ACCV, Martí Cabanes, n.º 20956, 17 de junio de 1447. Retablo por el que cobra 40 libras. Se debió añadir a san Francisco, nombre del propietario de la capilla, además de a santa Catalina y el Santo Sepulcro.
- ⁴⁴ Gómez Frechina 2005, p. 82.
- ⁴⁵ Nash 2014, p. 82, nota 84.
- ⁴⁶ Montero 2013.
- ⁴⁷ Montero 2016.
- ⁴⁸ Schouteet 1989, pp. 226-28.
- ⁴⁹ ACV, Joan Esteve, 3682, 21 de febrero de 1476.
- ⁵⁰ Company 2018, p. 200.
- ⁵¹ Sanchis 1930-31, pp. 46-47; inventario en ARV, Ausias Sans, 2060, 20 de abril de 1481.
- ⁵² ACCV, García d'Artes, n.º 591, 22 de octubre de 1474.
- ⁵³ Solo queda un *Retablo de los Gozos* del siglo XVI conservado en la parroquia de Algemesí.
- ⁵⁴ ACCV, Lluís Macià, n.º 22014, 16 de febrero de 1451.
- ⁵⁵ Fullana 1920, pp. 295-99.
- ⁵⁶ Richart 2000, p. 101.
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 105.
- ⁵⁸ Richart 2006-7, p. 64.
- ⁵⁹ Richart 2000, p. 102. Unos con figuras, otros con temas como la Historia de Sicilia, los Reyes, la Fama...
- ⁶⁰ ACCV, García d'Artes, n.º 589, 5 de noviembre de 1478. Estos no figuran en la transcripción de Richart, ya que están inventariados unos folios antes del texto que él transcribe.
- ⁶¹ ACCV, García d'Artes, n.º 589, 6 de noviembre de 1478. Ni el de san Antonio ni el de Petrer están en la transcripción de Richart.
- ⁶² Richart 2006-7, pp. 60 y 62.
- ⁶³ ACCV, Jordi del Royo, n.º 26286, 27 de agosto de 1478.
- ⁶⁴ Cerveró 1963, p. 65.
- ⁶⁵ «Todos los que han nacido después de Adán».
- ⁶⁶ Richart 2001, p. 126.
- ⁶⁷ Richart 2000, p. 100.
- ⁶⁸ «Tablas guarnecidas a modo de libro con cubiertas de madera pintadas con letras de oro con las armas del señor conde con cuatro broches más, dentro de un estuche de tela negra con las armas del dicho señor conde pintadas». Richart 2001, p. 126.
- ⁶⁹ ACCV, Pere Todo, n.º 25756, 11 de enero de 1459, «*dos cofrens ab letres gotbiques*» (dos cofres con letras góticas), o ACCV, Martí Cabanes, n.º 390, 30 de septiembre de 1478, «*retaullet ab letres entorn*» (un retablito con letras alrededor).
- ⁷⁰ ACCV, Guillem Peris, n.º 23807, 1482.
- ⁷¹ ACCV, Simó Rajadell, n.º 25736, 12 de octubre de 1442, pago al platero Bernardo Sánchez.
- ⁷² ACCV, Simó Rajadell, n.º 25736, 11 y 21 de agosto de 1442, pagos por obras en el porche de su casa de Valencia.

⁷³ Richart 2001, núms. 4, 7, 19, 20, 24 y 32.

⁷⁴ Aliaga 2001, p. 188.

⁷⁵ Toledo 1961. En las almonedas realizadas a su muerte (ARV, Real, 474) se indica la venta de un «*retaullet de dos taules de roure de Flandes los quals se junten ab dues frontises de ferre* [...]» (un retablito de dos tablas de roble de Flandes que se juntan con dos bisagras de hierro).

⁷⁶ ACCV, Bertomeu Batalla, n.º 11430, 20 de marzo de 1460, «oratorio que se cierra».

⁷⁷ «Un retablo encima del dicho altar con el descendimiento de Cristo con profetas, con las puertas pintadas, en la parte de dentro, con Jesucristo cuando lo azotaban y cuando resucitó, y en otra puerta cuando hacía oración en el huerto, y en esa misma puerta cuando lo llevaron a crucificar, y fuera las puertas pintadas, en una estaba pintado san Juan Bautista y en la otra san Jerónimo». ACCV, Martí Cabanes, n.º 20977, 12 de mayo de 1473.

⁷⁸ «Unas tablas que se cierran en que están pintados Nuestra Señora, san Pedro y san Pablo, y más otras tablas que se cierran en que está pintada Nuestra Señora y la Piedad». ACCV, Guillem Exernit, n.º 22998, 15 de abril de 1474.

⁷⁹ «Un retablo con las imágenes de la Virgen María y otras imágenes ennegrecidas y blanquecinas, a modo de dibujo». ACCV, Vicent Camarasa, n.º 20909, 24 de noviembre de 1466.

⁸⁰ ACCV, Lleonard D'Almenar, n.º 21490, 6 de agosto de 1512, «*vull un retaule de obra de Flandes, que sia fet en Flandes o en esta terra*» (quieto un retablo de obra de Flandes, que esté hecho en Flandes o en otras tierras).

⁸¹ Denominado en la documentación «*roure de Flandes*» era madera del Báltico.

⁸² Gómez-Ferrer 2021.

⁸³ Gómez Frechina 2001b. Reproducida en Gómez Frechina 2001a, p. 84.

⁸⁴ Son numerosos los inventarios con cajas de roble; véase, por ejemplo, ACCV, Martí Cabanes, n.º 20981, 24 de abril de 1481, inventario de un mercader de Borgoña con tres cajas grandes de roble de Flandes; y ACCV, Bertomeu Carries, n.º 20440, 17 de febrero de 1484, inventario de Jaume Aguilar señor de Alacuas, con dos «*caxos de roure de Flandes*» (dos cajas de roble de Flandes), uno contenía esculturas de san José, la Virgen y el Niño.

⁸⁵ Gómez-Ferrer 2020, p. 201.

⁸⁶ Hay abundantes referencias a mesas de roble; véase, por ejemplo, ACCV, Bertomeu Batalla, n.º 11428, 2 de marzo de 1440; ACCV, Ambros Alegret, n.º 20710, 3 de marzo de 1442; ACCV, Bertomeu Toviá, n.º 25048, 13 de octubre de 1450, etcétera.

⁸⁷ AMV, Clavería Comuna, 14 de julio de 1452, fol. 146v, «*dotze fulles o roses de fusta de roure*» (doce hojas o rosas de madera de roble).

⁸⁸ Corbalán de Celis 2004, p. 42, coro de Segorbe; Castejón 2019, p. 523, coro de la Trinidad.

⁸⁹ ACCV, Martí Cabanes, n.º 20964, 17 de enero de 1460, órgano de San Martín de Valencia, «*forrat tot damunt de roure de Flandes*» (forrado por encima de roble de Flandes), y el de la catedral de la misma fecha; Villanueva, 2014, p. 56.

⁹⁰ Richart 2006-7, pp. 63 y 65.

⁹¹ La preparación con carbonato cálcico es propia de los maestros flamencos, mientras que los peninsulares usaban sulfato cálcico. Agradezco al Laboratorio de Análisis del Prado que haya compartido conmigo el resultado de los análisis efectuados en el soporte y las capas de preparación, así como la advertencia de su convicción de que una obra con estas características debía ser flamenca.

No obstante, pensamos que no podemos descartar que un flamenco siguiera preparando las tablas con la técnica que ya conocía y que había aplicado con anterioridad. En Portugal se conservan tablas con este tipo de preparación y existen obras como las del maestro hispanoflamenco de Sopenrán en Castilla que también lo usan. Tras los análisis efectuados, el Museo del Prado considera estas obras de Sopenrán importadas de Flandes.

⁹² Atribuido tras la restauración de 2012 a Jan y/o Hubert van Eyck (1425-35), inv. 2449.

⁹³ Una reciente consideración sobre este manuscrito en Bremauntz 2016.

⁹⁴ Nash 2014.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Nash 1999, p. 213.

⁹⁷ La hoja fue adquirida por el Musée Cluny en 2020, inv. Cl 23145.

⁹⁸ Avril 2001. *Horas a la Manera de Roma*, Biblioteca de La Haya, Ms 135.

⁹⁹ Nash 2014, p. 94, nota 59.

¹⁰⁰ Gómez 2001b.

¹⁰¹ Ferrandis 1943, pp. 158-59.

¹⁰² Fols. 57, 125 y 159.

¹⁰³ Fol. 51.

¹⁰⁴ Bermejo 1990, p. 568.

¹⁰⁵ Nueva York, Metropolitan Museum, atribuida a Van Eyck y taller, inv. 33.92ab.

¹⁰⁶ Berlín, Gemäldegalerie, atribuida a Van Eyck, inv. 525F.

¹⁰⁷ Los Ángeles, Getty Museum, Maestro Dreux-Budé, inv. 79.PB.177.

¹⁰⁸ Castelfranchi 1969.

¹⁰⁹ Sterling 1973.

¹¹⁰ Gómez 2001a, pp. 84-85.

¹¹¹ Sobre esta similitud, *ibidem*, pp. 85-86.

¹¹² *Ibidem*, pp. 90-103.

¹¹³ Natale y Elsig 2001, pp. 294-97.

¹¹⁴ Ruiz Quesada 2017, pp. 76-79.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA 2001. Joan Aliaga, «*Arcángel Gabriel y Madre de Dios Anunciada*» ficha de catálogo en Mauro Natale (com.), *El Renacimiento mediterráneo. Los viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Valencia, 2001, n.º 10, pp. 185-89.
- AVRIL 2001. François Avril, «*Horas a la manera de Roma*», ficha de catálogo en *El Renacimiento mediterráneo* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Valencia, 2001, n.º 18, pp. 219-21.
- BENITO y GÓMEZ 2001. Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La clave flamenca en los primitivos valencianos* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2001.
- BENITO y FRECHINA 2009. Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La edad de oro del arte valenciano* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2009.
- BERMEJO 1990. Elisa Bermejo, «Influencia de van Eyck en la pintura española», *Archivo Español de Arte*, 63, 252 (1990), pp. 555-69.
- BREMAUNTZ 2016. Araceli Bremauntz, «Understanding the Problems and Importance of the Turin-Milan Hours: A study of Art Historical Methods», *The Expositor. A Journal of Undergraduate Research in the Humanities*, 12 (2016), pp. 14-29.
- CASTELFRANCHI 1969. Liana Castelfranchi, «Intorno a un compianto di Cristo», *Paragone*, 229 (marzo de 1969), pp. 46-49.
- CASTEJÓN 2019. Rosario Castejón, *La promoción artística de la reina María de Castilla*, tesis doctoral, Universitat de València, 2019.
- CERVERO 1963. Luis Cerveró, «Pintores valentinos: su cronología y documentación», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 48 (1963), pp. 63-156.
- CERVERO 1965. Luis Cerveró, «Pintores valentinos: su cronología y documentación», *Archivo de Arte Valenciano*, 36 (1965), pp. 22-26.
- COMPANY 2018. Ximo Company, «Valencia and Late Gothic Painting», en Alberto Velasco y Francesc Fité (eds.), *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*. Leiden, 2018.
- CORBALÁN DE CELIS 2004. Juan Corbalán de Celis, «La sillería gótica de la seo de Segorbe», *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 17 (2004), pp. 37-44.
- FERRANDIS 1943. José Ferrandis, «Visita a la colección Rodríguez-Bauzá», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año L, tercer trimestre (1943), pp. 157-62.
- FERRÉ 2003. Josep Ferré, «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 12 (2003), pp. 27-32.
- FULLANA 1920. Luis Fullana, *Historia de la villa y condado de Cocentaina*. Valencia, 1920.
- GÓMEZ-FERRER 2018. Mercedes Gómez-Ferrer, «Reflexiones sobre el pintor Luis Dalmau.

A propósito de un retablo para Molins de Rei (1451)», *Locus Amoenus*, 16 (2018), pp. 5-18.

GÓMEZ-FERRER 2020. Mercedes Gómez-Ferrer, «“De la mà de un florentí” y “de mestre Marçal”. Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi», *Archivo Español de Arte*, 93, 371 (2020), pp. 189-204.

GÓMEZ-FERRER 2021. Mercedes Gómez-Ferrer, «Francesco dell Chiesa, mercader residente en Valencia desde 1468 y el tríptico de Acqui Terme», en Joan Molina (ed.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*. Madrid, 2021, pp. 119-23.

GÓMEZ FRECHINA 2001A. José Gómez Frechina, «Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV», en Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La clave flamenca en los primitivos valencianos* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2001, pp. 63-103.

GÓMEZ FRECHINA 2001B. José Gómez Frechina, «*Natividad*» ficha de catálogo en Fernando Benito y José Gómez Frechina, *La clave flamenca en los primitivos valencianos* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2001, pp. 168-71.

GÓMEZ FRECHINA 2005. José Gómez Frechina, *La memoria recobrada* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2005.

LLANES 2011. Carme Llanes, *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, 2011.

MOLINA 2000. Joan Molina, «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500», en Joaquín Yarza, *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*. Madrid, 2000, pp. 89-105.

MONTERO 2013. Encarna Montero, «El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu García», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 1 (2013), pp. 401-18.

MONTERO 2016. Encarna Montero, «Una myga ymatge en paper, de ploma, de mà de Johannes. La fugitiva sombra de Van Eyck en la Corona de Aragón a mediados del siglo XV», *Archivo Español de Arte*, 89, 353 (2016), pp. 1-14.

NASH 1999. Susie Nash, *Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century*. Londres y Toronto, 1999.

NASH 2014. Susie Nash, «The Myth of Louis Alincbrot: Relocating the Triptych with scenes from the Life of Christ in the Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 32, 50 (2014), pp. 70-95.

NATALE y ELSIG 2001. Mauro Natale y Frédéric Elsig, «Pintor valenciano, *Crucifixión* (c. 1450-1460)», ficha de catálogo en Mauro Natale (com.), *El Renacimiento mediterráneo. Los viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Valencia, 2001, pp. 294-97.

PARISI 2009. Iván Parisi, «Els Escrivà, parents dels Borja: una continuació», *Revista Borja*, 2 (2009), pp. 55-79.

PIQUERAS 2012. Juan Piqueras, «Contratos matrimoniales en régimen dotal, 1381-1491: una aproximación a la sociedad del reino medieval de Valencia», *La España Medieval*, 35 (2012), pp. 99-120.

PONS y CÁRCEL 2005. Vicente Pons y Milagros Cárcel, «Los canónigos de la catedral de Valencia (1520). Aproximación a su prosopografía», *Anuario de Estudios Medievales*, 35, 2 (2005), pp. 907-50.

POST 1943. Chandler R. Post, «The Master of the Encarnación (Luis Alimbrot?)», *Gazette des Beaux-Arts*, 23 (1943), pp. 153-60.

RAMÓN 2007. Nuria Ramón, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. Valencia, 2007.

RICHART 2000. Jaime Richart, «Cuatro inventarios del Palau Comtal entre 1478 y 1529», *Alberri*, 13 (2000), pp. 87-166.

RICHART 2001. Jaime Richart, «La Biblioteca de los condes de Cocentaina», *Alberri*, 14 (2001), pp. 117-76.

RICHART 2006-7. Jaime Richart, «De la muerte e inventario del segundo conde de Cocentaina: Valencia, 1478», *Alberri*, 18 (2006-7), pp. 51-72.

RICHART 2019. Jaime Richart, *Los Corella, condes de Cocentaina*. Cocentaina, 2019.

RUIZ QUESADA 2017. Francec Ruiz Quesada, «El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo», en M.ª Carmen Lacarra (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico*. Zaragoza, 2017, pp. 61-108.

SALAS 1947. Xavier de Salas, «A propósito de una pintura del Museo del Prado», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4 (1947), pp. 341-43.

SANCHIS 1929. José Sanchis Sivera, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 15 (1929), pp. 3-64.

SANCHIS 1930-31. José Sanchis Sivera, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 16-17 (1930-31), pp. 3-116.

SCHOUTEET 1989. Albert Schouteet, *De Vlaamse Primitieven Te Brugge. – Bronnen voor der schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David*. Bruselas, 1989.

STERLING 1976. Charles Sterling, «Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais méconnus du xve siècle», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1976, pp. 497-525.

TOLEDO 1961. José Toledo Girau, *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*. Valencia, 1961.

VILLANUEVA 2014. Francisco Villanueva, «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento», *Nasarre*, 30 (2014), pp. 15-68.

«El trazo oculto de la alteridad». Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI

“The unseen brushstroke”. Beyond cultural hybridity in early sixteenth-century Spanish paintings

ARTE EN ÉPOCAS INCIERTAS

Con este evocador título, María Luisa Caturla publicó en 1944 un ensayo en el que reflexionaba sobre el papel del arte en momentos complejos de la historia¹. En marzo de 2021, el Museo Nacional de Escultura recurría al mismo título para plantear una exposición digital en la que se actualizaban sus postulados. Nos interesan estas aproximaciones como punto de partida para el estudio del arte creado entre 1480 y 1520, cuando las fronteras culturales eran líquidas y las relaciones entre cristianismo e islam cambiantes. ¿Cómo se enfrentaron los pintores (y sus clientes) al hecho de tener que hacer visible esa realidad? ¿Qué recursos tenían a su alcance para ilustrar aquellos elementos heredados de la cultura andalusí que estaban siendo integrados en la identidad cristiana?

Mucho se ha escrito sobre cómo los humanistas del siglo XVI intentaron asimilar y ocultar, a partes iguales, ese pasado², pero no tanto sobre cómo se visualizó en las obras de arte ese debate. De modo paralelo, el estudio de esa época incierta también nos permite conocer cómo la historiografía ha tratado de reconstruirla, a veces recurriendo a estereotipos creados en siglos precedentes, que dificultan un estudio objetivo de aquella

sociedad. Dichas cuestiones subyacen en nuestra investigación y vehiculan el análisis de la cultura visual hispánica de los siglos XV y XVI, momento en el que se construyeron identidades múltiples y cambiantes, cuando los artistas plasmaron, entre titubeos, dichos problemas. En las siguientes páginas reflexionaremos, por un lado, sobre el papel que cumplen los elementos de la cultura material islámica en la narrativa artística medieval y moderna; por otro, interpretaremos los cambios compositivos y creativos, evidenciados por los análisis técnicos, que permiten afinar los valores que pudieron transmitir a la sociedad los elementos, tanto fisonómicos como de la indumentaria, tradicionalmente asociados a la alteridad.

EL «TRAZO OCULTO» DE LA ALTERIDAD³

Hace unos años, con la llegada al Prado de la tabla de Juan de Flándes de la *Crucifixión* (fig. 1), que originariamente formaba parte del retablo mayor de la catedral de Palencia, María Pilar Silva Maroto⁴ y Juan Carlos Ruiz Souza iniciaron un diálogo en diversas publicaciones en el que plasmaron sus discusiones científicas. Entre otros aspectos trataron la representación de elementos «islámicos» en la pintura. Ruiz Souza identificó



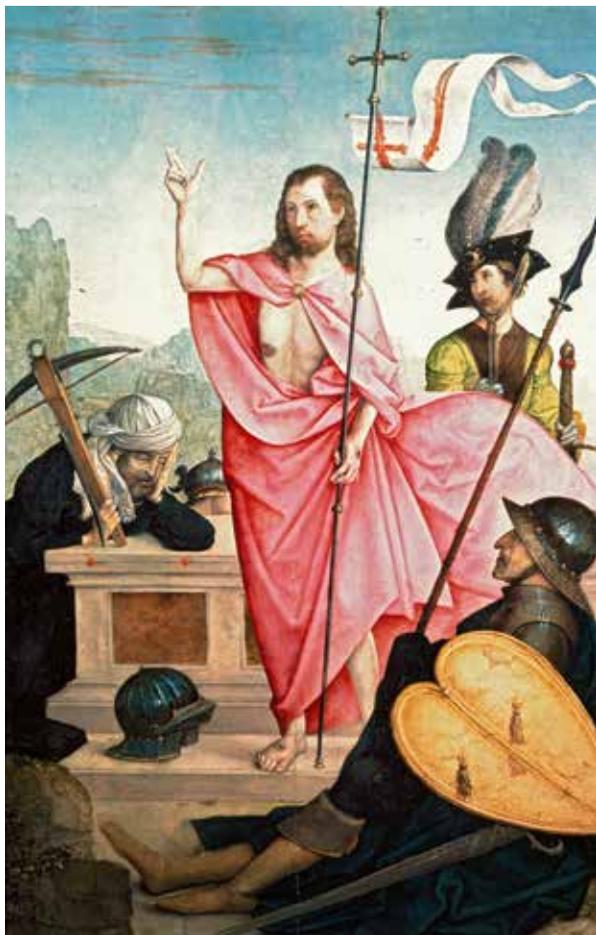
1. Juan de Flándes, *La Crucifixión*, 1509-19. Óleo sobre tabla, 123 x 169 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-7878)

2. Reflectografía infrarroja de *La Crucifixión* (fig. 1)



como la Alhambra de Granada el edificio erigido en la ladera de la montaña y sugirió que era una vista de la torre de Comares según se veía desde la parte alta del Generalife, antes de las reformas acometidas en las décadas sucesivas⁵. El artista conocía bien esta fábrica, pues había vivido en el complejo palatino años antes como parte de la corte de Isabel la Católica.

Además de esta valiosa aportación, ambos autores apreciaron en la reflectografía infrarroja, publicada en 2006 por Silva (fig. 2)⁶, dos soldados con turbante abandonando el Calvario, uno de los cuales portaba



3. Juan de Flandes,
La Resurrección, h. 1508.
Temple y óleo sobre tabla,
130,5 x 86,6 cm. Ciudad de
México, Museo Soumaya,
inv. A3403

una adarga. Estas figuras fueron eliminadas de la obra final, y ambos investigadores resaltaron tan importante supresión. Su caracterización contrastaba con la del otro soldado representado a la derecha, vestido «a la romana», siguiendo patrones estilísticos cercanos al círculo de Perugia.

Aunque podría parecer conflictivo incluir en la misma tabla esas dos tradiciones, esto es, la moda «morisca» y la italiana, ello no es más que un reflejo de la cultura que vio nacer la tabla⁷. Los estudios de los inventarios de bienes de los nobles del momento de-

muestran que poseían piezas de raigambre andalusí junto a otras procedentes de la península Itálica, y que todas ellas eran iguales en importancia⁸. Adargas y espadas jineta compartían espacios con otras «armas cristianas». Para comprender su valor y cómo fueron entendidas por la sociedad hispana no hay más que comprobar con qué otros objetos viajaban y a dónde se exportaban desde los centros de producción granadinos. Lo hacían acompañadas de aperos y tejidos, principalmente hacia ciudades como Valencia, Barcelona o Génova. Esta última ciudad tejó una extensa red comercial con los talleres andalusíes; negociaba con estos objetos, que se consideraban mercancías de lujo por el valor de su manufactura, se apreciaban por su valor crematístico y no se consideraban únicamente productos de un antagonista islámico⁹. De hecho, desde el siglo XIV se estaba produciendo un proceso de asimilación de tales objetos por parte de la tradición cristiana hispánica, que pasó no solo a consumirlos sino también a producirlos.

Lo mismo se colige de otras prácticas islámicas que se mantuvieron en la península Ibérica, como los conocidos «juegos de cañas», divertimento del que disfrutaba la aristocracia ibérica durante los siglos XV y XVI¹⁰. En ellos, vestidos de moros, los jugadores cristianos portaban armas islámicas, muchas veces compradas en las mismas morerías de la ciudad¹¹. Ya fuera por afán de acumulación y/o de distinción social, ese armamento y los tejidos eran apreciados en igual medida que los que llegaban desde Italia. No constituían, insistimos, por sí mismos un signo de alteridad o de identificación automática con el «otro», pues también eran disfrutados por las élites cristianas¹².

De esto sería sabedor el propio Juan de Flandes. Para justificarlo recurrimos a otra de sus pinturas, la *Resurrección* del Museo Soumaya en México (fig. 3), de cronología similar. En ella vemos un soldado con armadura y adarga en primer plano. Este escudo, que se combinaba con armaduras defensivas más pesadas, era ligero y permitía una defensa rápida, de ahí que fuera apto para la guerra, y por ello fue rápidamente asumido por los cristianos. La adarga, en definitiva, no debe ser entendida solo como atributo para la identificación del personaje que la porta con el «enemigo islámico», pues aquí acompaña a uno que no posee ningún otro rasgo étnico que nos ayude a identificarlo como tal.

Todo lo contrario sucede con el musulmán que, en este caso sí, es representado de modo inequívoco en se-

gundo plano, ataviado con un turbante y ballesta en mano, armamento típico de turcos y norteafricanos, que tiene, además, rasgos físicos que lo emparentan con las estereotipadas representaciones del infiel.

Es obvio que los objetos hablan, portan identidades, pero también lo es que desde la actualidad, o incluso desde el mismo siglo XVII en adelante, se les han querido otorgar más de las que en aquel entonces podían tener¹³. Es decir, un escudo, por sí mismo no siempre define a quien lo lleva, debe ir acompañado de otros elementos que ayuden a completar su significado. Como hemos dicho, consideramos que el pintor flamenco era consciente de la carga semántica específica que tenían estos atributos por sí solos y su valor semántico mutable. De hecho, esto también puede apreciarse en la escena de la *Resurrección de Cristo*, en el mismo retablo palentino. Silva resaltó cómo Juan de Flandes solo representó a uno de los soldados dormido, aquel que porta el turbante, barba negra y, aún más interesante, una cicatriz en la cara, alusión a una contienda bélica¹⁴. Como en la tabla central, el estudio de la radiografía permitió advertir cambios. En origen este soldado aparecía con casco, como los otros dos, sin barba ni herida de guerra. El artista alteró la composición para señalar a este individuo yacente e indicar, con su caracterización, la victoria ante el infiel. De nuevo titubeó y modificó la obra hasta llegar a su aspecto final. No es en sí la adarga lo que resalta su alteridad, sino que esta es un atributo más que sirve para identificarlo junto con el resto de los elementos mencionados.

En todo caso, lo que nos interesa es demostrar cómo los artistas (o sus clientes)¹⁵ dudaron a la hora de incluir ciertos personajes en sus composiciones debido al significado que podrían adquirir, justo en los primeros años del siglo XVI, cuando tras la toma de Granada, y las conversiones forzosas que la sucedieron, se estaba reconfigurando la imagen del musulmán y el morisco, así como de su cultura material y su patrimonio arquitectónico¹⁶.

Estos cambios fueron más habituales de lo que pueda pensarse, pero el escaso número de reflectografías y radiografías realizadas a obras de dicho periodo hace que solo conozcamos algunos de ellos. En el presente artículo analizaremos diversos casos inéditos.

Comenzaremos con la tabla de *Cristo ante Pilatos* de Rodrigo y Francisco de Osona (fig. 4), realizada unos años antes que la *Crucifixión* de Juan de Flandes,

y que quizá fue pintada para la iglesia de Santa María de Alicante¹⁷. Antes de centrarnos en su «trazo oculto», daremos algunas pinceladas sobre la misma. Compositivamente está basada en un grabado de Martin Schongauer (h. 1480) conservado en la Allen Collection de Washington. Está ejecutado a la inversa y presenta algunas modificaciones en fisonomías, gestos y tocados. También Francisco de Osona siguió este mismo esquema compositivo en una tabla del Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁸, procedente de la cartuja de Porta Coeli, con variaciones. Una de esas variaciones —el tipo de tejido que el artista sitúa detrás de Pilatos— es significativa: mientras que en la pintura que todavía permanece en la capital del Turia se aprecia una seda, con las decoraciones que los talleres valencianos desarrollaban siguiendo patrones italianos¹⁹, en la del Prado se recurre a un tejido distinto, con bandas con pseudoepigrafías árabes en caligrafía *nasjí*, cuya lectura es incomprendible.

El primero en detenerse en dichas inscripciones fue Felipe María Garín, cuando señaló que los maestros pintaron una «tira vertical con letreros»²⁰. Cristina Partero opinó que tal vez esa tela representa la producción de aquellos talleres de herencia mudéjar existentes en Valencia²¹. A conclusiones similares llegó Rafael Valencia en su análisis de la inclusión de inscripciones árabes (o pseudoárabes) en piezas valencianas del momento²². Lo cierto es que ese tejido no aparece representado solo en la tabla del Prado, sino que se trata de un modelo recurrente en la pintura de estos artistas. Lo encontramos también en *Pilatos lavándose las manos* en este mismo museo (fig. 5), así como decorando la cátedra de san Dionisio en la pintura realizada para la primitiva capilla de este santo en la catedral de Valencia, actualmente en su museo. En otras obras, con patrones un tanto distintos pero siempre inspirados en la estética granadina, podemos ver personajes como los Reyes Magos portando sedas con decoración pseudoárabe. Nos referimos, por ejemplo, a la *Adoración de los Magos* del Prado de los Osona (h. 1500)²³.

Desde nuestro punto de vista, en la obra que nos ocupa, el uso de tales tejidos no debe entenderse como un signo de identificación de Pilatos con el islam, de vinculación anacrónica del prefecto romano con los «enemigos de la cristiandad» simplemente por la decoración de la tela. Los Osona no hacen más que «vestir la arquitectura» con paños ricos y bellos, algo habitual

en el contexto palaciego. Por ello usan indistintamente brocados italianos o nazaríes²⁴. Este tipo de bienes también habían sido asimilados por las élites hispánicas, que los utilizaron desde muy pronto para decorar sus casas, confeccionar vestidos de gala y realizar mortajas²⁵. No en vano, si observamos cómo es representado el propio Pilatos y el resto de su corte que circunda a Cristo, todos ellos portan ropajes ricos, camisas con mangas acuchilladas —prenda de gran actualidad en ese momento—, terciopelos, paños de oro o tocados que eran bien conocidos en la Valencia de finales del siglo xv²⁶. Lo que aquí se representa es la magnificencia palaciega de la corte de Pilatos. Con la inclusión de los tejidos con inscripciones pseudoárabes no se busca emparentar al prefecto con el islam. Aunque la moda posea también un valor identitario, no siempre que un personaje lleva una prenda o aparece próximo a un tejido de raigambre andalusí, o incluso otomana, ha de ser relacionado con una representación del enemigo²⁷. Al contrario, en muchas ocasiones está estrechamente ligada con elecciones estéticas de la nobleza del momento, que vestía y decoraba sus edificios con aquello que le podía dar mayor fama, prestigio o visibilidad²⁸. La integración de tejidos de importación fue una elección consciente por parte del artista (o de su cliente) a la hora de llevar a cabo su retrato de una sociedad poliédrica.

Si los Osona hubieran querido relacionar la figura de Pilatos con un musulmán podrían haber recurrido a recursos tradicionales como la deformación física²⁹, muestra de su moralidad decadente, o hubieran insistido en otros elementos, como el color de la piel, que fueron utilizados en contextos similares³⁰. De hecho, es justamente el «trazo oculto» el que evidencia que los artistas intentaron eliminar esa relación directa con el musulmán en esta escena. El estudio radiográfico de la tabla del Prado muestra que en el centro de la composición había un personaje con turbante y bigote mirando directamente hacia Pilatos (fig. 6). Ese rostro encaja a la perfección con el estereotipo que desde el medioevo circulaba sobre el musulmán enemigo, tal y como puede verse, por ejemplo, en las pinturas de la planta baja de la torre del homenaje del castillo de Alcañiz (Teruel), de factura similar, si bien el personaje de la tabla del Prado no tiene la lengua fuera como el del caso aragonés, lo que le habría dado una carga semántica más negativa³¹. Eliminando esta figura, que

habría hecho visible la alteridad islámica en una obra con un episodio de la Pasión, también se borra cualquier atisbo de identificación de Pilatos con un sultán. Como sucede en la tabla central del retablo de la catedral de Palencia de Juan de Flandes, los artistas cubrieron ese elemento vinculado específicamente con el otro con un valor negativo, un musulmán que participa como espectador de la condena de Cristo.

Pero este tipo de pruebas técnicas no siempre nos habla de una ocultación de elementos vinculados con el islam; otras veces sucede lo contrario. Tal es el caso de una de las obras más emblemáticas del Prado del siglo xvi hispánico: *Santa Catalina de Alejandría* de Fernando Yáñez de Almedina (fig. 7)³². Desde bien pronto, la historiografía resaltó la belleza de las vestiduras, que emparentó con tejidos andalusíes y con las conocidas como «sedas de la Alhambra»³³. Están reproducidas en todo su esplendor cromático y, como suele ser habitual en este tipo de tejidos, presentan inscripciones en cúfico anudado en las que se puede leer la palabra *al-mulk* (poder), siguiendo patrones decorativos similares a los que se aprecian en diversos tejidos conservados en la Hispanic Society of America³⁴. Estas sedas, además, aparecen acompañadas de un ceñidor cuya decoración parece de ascendencia granadina³⁵.

No es la única vez que este artista recurre a dicho tipo de tejidos en sus pinturas; por el contrario, es un rasgo característico de su producción, tanto que algunos autores consideraron, erróneamente, su posible ascendencia mudéjar³⁶. Esas lujosas telas visten a la Virgen y a otros personajes en las puertas del retablo de la catedral de Valencia (1507), realizadas en colaboración entre Yáñez de Almedina y Hernando de Llanos³⁷. Ya ejecutada en solitario, de cronología posterior, es la tabla de la *Resurrección de Cristo* del segundo³⁸, en la que destaca la armadura con inscripciones árabes del soldado en primer plano, o el conjunto de la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca (h. 1526), donde distintos personajes también están vestidos con tejidos de ascendencia granadina³⁹.

Partiendo del estudio de la producción textil ibérica puede resultarnos curioso que Yáñez realice una reproducción tan detallada de una tipología de sedas, por un lado, tan caras y, por otro, que estaban entrando en desuso en dicho momento, por lo que resulta un elemento doblemente anacrónico. Su fidedigna representación nos incita a pensar que pudo estar ante ellas



4. Rodrigo y Francisco de Osona, *Cristo ante Pilatos*, h. 1495. Óleo sobre tabla, 126 x 84 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-6897)

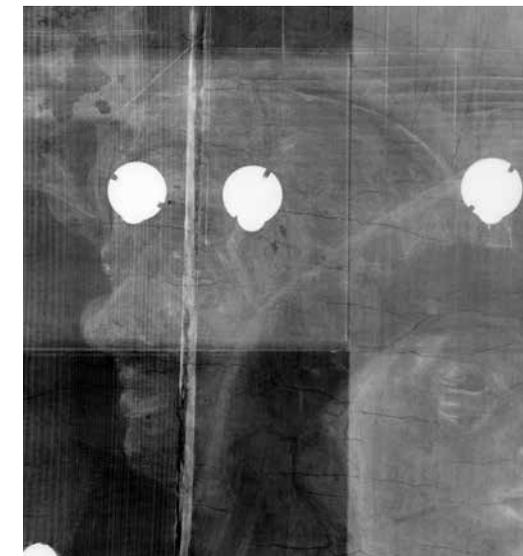


5. Rodrigo y Francisco de Osona, *Pilatos lavándose las manos*, h. 1500. Óleo sobre tabla, 126 x 84 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-6898)

gracias al tráfico de estas materias a través del comercio marítimo, pues Valencia, ciudad donde estaba afincado el artista cuando realizó la pintura, era uno de los puertos más importantes del Mediterráneo. Consideramos que su elección estuvo basada en dos aspectos: dar magnificencia a la figura, pues era una princesa, y relacionarla con su lugar de origen: Alejandría⁴⁰. Las relaciones comerciales y políticas entre al-Andalus y Egipto fueron significativas durante los siglos XIV y XV⁴¹, por lo que se produjo también un intercambio de influencias artísticas entre ambos. De ahí que el pintor decidiera vestirla con sedas granadinas, que conocía a buen seguro al ser de consumo habitual no solo en Valencia sino también en Italia gracias al comercio genovés, que creó una amplia red de exportación de manufacturas andalusíes. Yáñez incide así en su procedencia a través de un elemento de la cultura material peninsular que podía, a su vez, identificarla con su credo⁴², pues por aquel entonces Egipto estaba bajo dominio turco, y las sedas producidas en Granada eran identificadas, sin duda, como un producto de consumo de origen andalusí, territorio que, en ese momento y al igual que Alejandría, profesaba la fe islámica. Aunque pueda resultar una paradoja, el artista la «hispaniza», al tiempo que la representa como una princesa nacida en un enclave que en el siglo XVI era musulmán.

Volviendo al «trazo oculto», el estudio de la reflectografía infrarroja nos ha deparado también sorpresas (fig. 8). La más llamativa en relación el tema que nos ocupa es el cambio en el escote del vestido. Originalmente este era similar al que Leonardo da Vinci dibujara, por ejemplo, en su *Retrato de Isabella d'Este* (1499-1500) del Louvre, siguiendo la moda italiana contemporánea. Este no sería el único elemento tomado del artista florentino, pues también copia de él el modelo de broche que porta Catalina, idéntico al que inmortalizara en la *Virgen del clavel* (1473-75), la *Madonna Benois* (h. 1478) y la *Virgen de las rocas* (1483-86)⁴³. Un broche que, como hemos dicho, combina con un cinto con decoración andalusí, por lo que se produce de nuevo la coexistencia de dos gustos propios de la península Ibérica durante los siglos XV y XVI.

Pero Yáñez no solo eliminó ese escote italiano de la obra; también borró un corpiño que imitaba una armadura similar a la que otros artistas, como Mantegna, utilizaron para representar a santos o arcángeles caballeros⁴⁴. Esa estética habría incidido en el carácter de



6. Radiografía de *Cristo ante Pilatos* (fig. 4)

Catalina como mujer fuerte y defensora de la iglesia cristiana, pero le habría restado parte de la estilización y delicadeza propias de una princesa.

Ambos elementos desaparecen en la obra definitiva y son sustituidos por otros que no fueron dibujados previamente. Se trata de unos cartuchos⁴⁵ decorativos muy similares a los que se encuentran en múltiples objetos nazariés y, especialmente, en el tejido de la Hispanic Society ya citado. En la obra de Yáñez, y con una grafía algo más emborronada y de difícil comprensión, puede leerse el lema «*al-baqā'lillāb*» (solo Dios es eterno)⁴⁶.

No creemos, pues, que en estos cambios hubiera un trasfondo ideológico concreto vinculado con la representación de la alteridad. Consideramos, como se ha dicho, que buscaba mostrar a la santa en su magnificencia, para lo que recurre a los modelos más ricos conocidos, unos referentes que le permitieron ilustrar tanto el origen de Catalina como su condición social de modo comprensible y coherente.

Estas sutiles modificaciones siguieron repitiéndose en otras épocas de enfrentamientos entre islam y cristianismo. Como ya se ha estudiado en otras ocasiones⁴⁷, vinculada no solo con un retablo custodiado en el Prado sino también con el área valenciana, de donde

proceden la mayor parte de las piezas analizadas en este estudio, se encuentra la tabla de Juan de Juanes *San Esteban acusado de blasfemo*, ejecutada para la iglesia parroquial del santo homónimo en Valencia (fig. 9). Entre el boceto inicial (fig. 10) y la obra definitiva el artista realiza algunas modificaciones, una de las cuales convierte a uno de los judíos que aparecen en el centro de la composición, horrorizado por las palabras del santo, en un turco, con turbante, el típico mostacho que les caracteriza, dos verrugas y el rostro de una coloración más oscurecida. El estudio de la reflectografía demuestra que el cambio se produjo desde un primer momento, sin modificaciones posteriores, al igual que en los casos anteriores. Esta obra, situada en una parroquia a la que acudían (obligados) los moriscos a escuchar la palabra de Dios, pudo servir como *exemplum* a los cristianos nuevos de lo que les sucedería si no atendían las prédicas: se convertirían en los máximos enemigos de la cristiandad, el miedo por excelencia a finales del siglo XVI. En este caso, el cambio tiene un fin pedagógico y propagandístico *avant la lettre*. El hecho de que se descubrieran contactos de espionaje entre esta minoría y los turcos, unido a la conocida tozudez en la conversión y a que esta pintura fue realizada justo antes de que estallaran las dos batallas más significativas del siglo XVI —la de las Alpujarras (1568-71) y la de Lepanto (1571)— pudo estar en la base de estas modificaciones. Consideramos que su inclusión tenía, por tanto, una intención más clara que en los casos anteriores, pues mediante una política visual agresiva se buscaba integrar a los moriscos y evitar su expulsión definitiva.

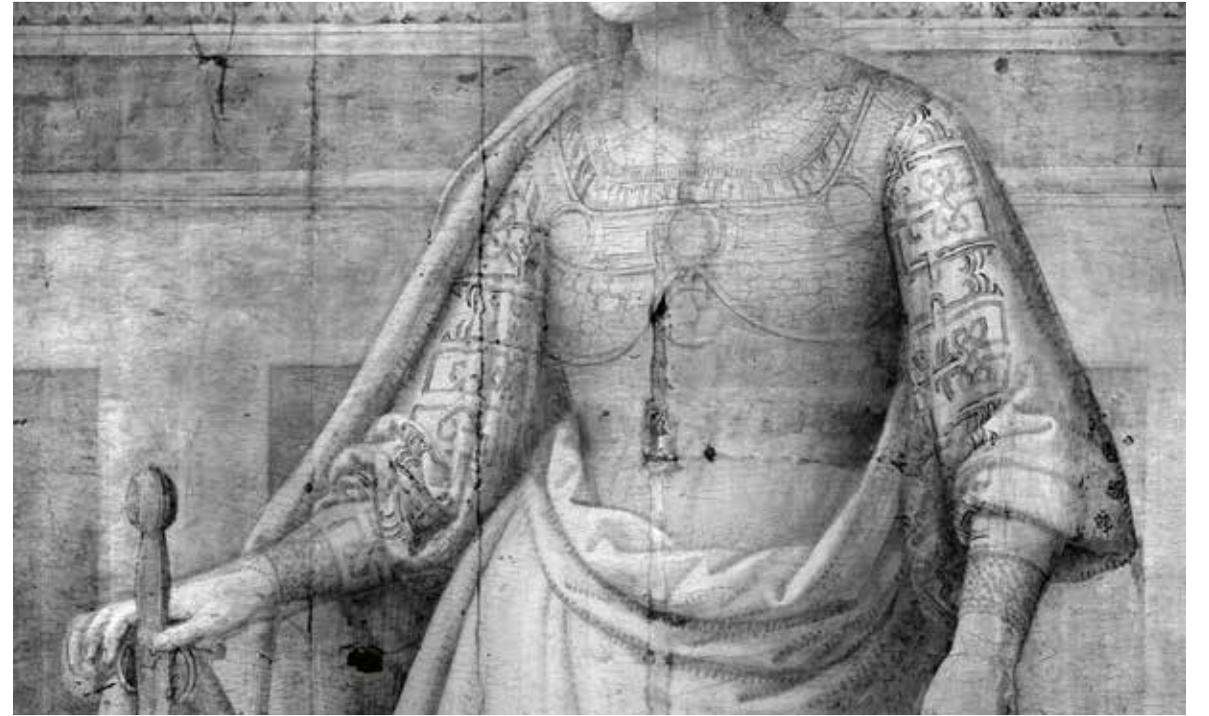
MÁS ALLÁ DEL HIBRIDISMO. REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

Hasta aquí hemos hablado de cuatro obras custodiadas en el Museo del Prado en las que el estudio de las reflectografías infrarrojas, radiografías o dibujos previos ayudan a conocer los cambios que los artistas realizaron en las composiciones primigenias, en las que el asunto de la alteridad está presente. No se trata de pequeños arrepentimientos, sino de modificaciones sustantivas que denotan intencionalidad por parte del artista —o su cliente— en un momento de negociación cultural y política con «el moro» y «lo moro».

Para intentar entender dichas variaciones en un contexto global, debemos partir de ciertas premisas.

Por un lado, es complicado saber a día de hoy cuándo el vestido, el mobiliario o el armamento «a la morisca» fue asumido por la nobleza cristiana como parte de su identidad y dejó de ser visto como un elemento constitutivo del «otro»⁴⁸; sobre todo porque desde muy pronto los telares y obradores cristianos asumieron esos modelos decorativos y los comercializaron como objetos de lujo y de prestigio social. No olvidemos que los telares granadinos se enfocaron esencialmente en la exportación de dichos bienes, actividad que retomaron los cristianos cuando asumieron sus métodos productivos.⁴⁹ De lo que no dudamos es de que para entender mejor este proceso es necesario aproximarse a una gran variedad de manifestaciones artísticas e históricas: pintura, representaciones teatrales o festivas, crónicas históricas, relatos de viajes, novelas, romances o inventarios notariales. Cada una de estas manifestaciones posee su propia tradición, cronología diversa y evolución temporal muy precisas, así como un público determinado y contextos variados de producción, recepción y comercialización que determinaron el universo cultural en el que vivieron los artistas que aquí analizamos.

Partiendo de estas premisas es complicado recurrir a cierta nomenclatura que, en los últimos años, se está utilizando para definir la coexistencia en una misma obra de arte de elementos cristianos y granadinos. Vocablos como «hibridación» o «apropiación» pueblan estos discursos, y denuncian, anacrónicamente, unas contradicciones que no fueron tales⁵⁰. Gran parte del error no proviene únicamente de una lectura fosilizada de las relaciones entre islam y cristianismo en las edades Media y Moderna, como si se tratara de dos polos antagónicos, sino también de una visión parcial que trata de describir esas sociedades. Así pues, aunque la figura de Peter Burke, gracias a su conocida obra *Hibridismo cultural*⁵¹, sea citada para la defensa del uso de este término, el profesor inglés nos advierte de que no siempre funciona, de ahí que, además, proponga otros como «acomodación» o «sincretismo». No en vano, se trata de una idea que desde mucho antes de la publicación de esta obra se estaba cuestionando en otros contextos pero con planteamientos aplicables a la sociedad peninsular. En 2003, Dean y Leibsohn, en un excelente artículo sobre la cultura visual virreinal, denunciaron el uso indiscriminado de este término, sobre todo desde una visión eurocéntrica en los estudios



7. Fernando Yáñez de Almedina, *Santa Catalina de Alejandría*, h. 1510. Óleo sobre tabla, 212 x 112 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-2902)

8. Reflectografía infrarroja de *Santa Catalina de Alejandría* (fig. 7)

pre y postcoloniales. Para las autoras «*the term “hybrid” commonly identifies things that were newly, and partially, European, distinguishing these works from objects and practices with either longer European histories (and so recognized as “European”) or no European histories at all (and so labeled “indigenous”)*»⁵². Desde una perspectiva, insistimos, eurocéntrica, el concepto de «híbrido», incluía aquellos objetos que presentaban algún rasgo que podía relacionarse con la cultura occidental «colonizadora» mezclado con otros indígenas —islámicos en el ámbito que nos ocupa— que se estaban integrando a la misma. Esta postura implica un posicionamiento ideológico bastante pervertido que induciría a pensar que lo «cristiano» es lo «hispanico» y que «lo local» de los pueblos conquistados es asimilado —en inferioridad de condiciones— por el pueblo colonizador. Cuanto más híbrido, menos puro, y cuanto menos puro, menos europeo.



9. Juan de Juanes, *San Esteban acusado de blasfemo*, h. 1563. Óleo sobre tabla, 160 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-839)

10. Juan de Juanes, dibujo preparatorio para *San Esteban acusado de blasfemo*, h. 1560. Tinta y aguada sobre papel verjurado, 330 x 240 mm. Estocolmo, Nationalmuseum, inv. NMH 1613/1863

No es que este discurso no funcione en un contexto ibérico, donde ya a finales del siglo XVI voces como Núñez Muley o Pedro de Valencia defendían la «hispanidad» de la sociedad morisca⁵³, sino que no lo hace en el conjunto de la Europa cristiana. En este sentido, han sido muchos los investigadores que han intentado deslegitimar la idea de que cuando un personaje aparece representado en una pintura con un turbante, tiene que hacer referencia, intrínsecamente, a un carácter «oriental», del «Antiguo Testamento» o «turco», enemigo de la doctrina cristiana⁵⁴. La búsqueda enfermiza de la «imagen del otro» en la pintura u otras artes visuales convierte a los historiadores del arte en inquisidores que «condenan», por cuestiones externas, a los personajes representados⁵⁵. Los turbantes, al igual que las adargas, las alfombras y los tejidos que hemos citado en la primera parte del artículo, estaban siendo consumidos — y producidos también — por y para cristianos viejos y judíos en diversos puntos del Viejo Continente. Además, su consumo no llevaba implícita una ideología que ahora proyectamos hacia el pasado. No

eran elementos de la cultura material asignados a un credo en particular, sino bienes altamente cotizados por su riqueza y valor crematístico, muestra de un gusto compartido.

Por lo tanto, cuando un soldado cristiano porta una adarga, no estamos necesariamente ante un ejemplo de hibridismo cultural o de apropiación, como tampoco lo es que Catalina de Alejandría aparezca vestida con sedas de la Alhambra ni mucho menos que tras Pilatos se despliegue una colgadura con «letroides» árabes. No es este un síntoma de identificación del prefecto romano con el enemigo islámico. En estas imágenes no vemos «identidades híbridas», y si alguien quiere definir las como tal, debe ser consciente de que está creando un

constructo anacrónico que no responde a la realidad social del siglo XVI⁵⁶.

Desde nuestro punto de vista, las modificaciones apreciadas en las pinturas que nos ocupan son significativas y demuestran la compleja labor de los artistas a la hora de plasmar distintos conceptos o ideas que podrían ser entendidos por los espectadores que se aproximaron a estas obras dependiendo de su estrato y condición social⁵⁷. Resulta muy complicado ahora saber por qué los artistas hicieron esos cambios. Desconocemos si Juan de Flandes evitó complicar el mensaje de su Calvario incluyendo a dos enemigos camino de la Alhambra, como alegoría del vencido, y por eso decidió eliminarlos de la obra. Esta puede ser una interpretación, pero no hay documentos que la sustenten. De todas formas, su inclusión se produce en paralelo a la de los palacios nazaríes, que son asumidos como cristianos y utilizados como fondo paisajístico de la escena, del mismo modo que lo es la anacrónica armadura del centurión de la derecha, clara reproducción de los modelos de Perugino y otros artistas italianos coetáneos.

Tampoco podemos olvidar la píxide que aparece en primer término, también con inscripciones que se asemejan a las árabes. No son representaciones híbridas de un suceso histórico, sino muestras de la riqueza cultural y del proceso de asimilación de objetos procedentes de otras tradiciones a la cultura hispánica cristiana, ya fueran de ascendencia italiana o andalusí.

Desconocemos asimismo por qué Francisco y Rodrigo de Osona eliminaron la testa totalmente reconocible del musulmán del centro de su composición, pero sí nos permite entender que, al hacerlo, evitaron que el tejido que orna el palacio de Pilatos se pudiera interpretar como algo vinculado con los musulmanes, pues no hay elementos específicos que nos inciten a hacer tal asociación, al igual que sucede con la espada que porta

el personaje que cierra compositivamente la escena por la derecha, muy similar a otras cimitarras pintadas por estos artistas en otras tablas del mismo conjunto, una espada que los propios cristianos utilizaban en el arte de la guerra.

Por tanto, creemos que debemos plantearnos el estudio de estas obras de arte — así como de otras que nacieron en este contexto — a través de nuevas preguntas que superen la constante búsqueda de alteridades y de «objetos islámicos» que las identifiquen o que justifiquen un anacrónico hibridismo. Hay que considerar las dificultades que tendrían los artistas a la hora de integrar esas tradiciones de modo comprensible en una superficie bidimensional de modo que fueran entendidas y decorosas, adecuadas al fin. Esas modificaciones nos permiten entender algunos de sus titubeos, las mismas dudas que demuestran los borrones en los manuscritos de Ambrosio de Morales cuando habló de la mezquita de Córdoba y otros monumentos islámicos en sus discursos anticuarios. Son un claro ejemplo del arte en épocas inciertas, en el que no siempre el enemigo se veía a través de un espejo cóncavo ni tenía que ser constantemente representado.

BORJA FRANCO LLOPIS es profesor titular del departamento de Historia del Arte de la UNED. Su investigación está dedicada a la representación del islam en la península Ibérica. Es coautor de las monografías *Pintando al converso: la imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (Cátedra, 2019) e *Imágenes del Islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa* (Trea, 2021). Además es investigador principal de varios proyectos de I+D nacionales y líder del grupo de trabajo de la COST ACTION CA18129: «Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350-1750)».

bfranco@geo.uned.es

N.º ORCID: 0000-0003-4586-2387

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 31-01-2022/07-04-2022

SUMARIO: El periodo comprendido entre la conquista de Granada (1492) y la conversión forzosa de los mudéjares de la Corona de Aragón (1520-26) fue un momento convulso en la política de la monarquía hispánica. En este contexto, distintos artistas plasmaron de modo muy diverso las relaciones culturales y artísticas entre cristianismo e islam. A través del análisis de las radiografías y reflectografías infrarrojas realizadas a diversas obras del Prado, en este artículo se reflexiona sobre las dificultades a las que se enfrentaron los artistas a la hora de representar la alteridad en tal contexto. Asimismo se analizan cuestiones metodológicas vinculadas a cómo la historiografía ha ido definiendo esos contactos interreligiosos.

PALABRAS CLAVE: alteridad; Osona; Yáñez de Almedina; apropiación; hibridismo

SUMMARY: The period spanning the conquest of Granada (1492) and the forced conversion of the Mudejars—the Muslim population—in the Crown of Aragon (1520–26) was a time of political turmoil in the Hispanic monarchy. Against this backdrop, different artists reflected the cultural and artistic relationship between Christianity and Islam in very different ways. Through the study of X-ray imaging and infrared reflectography performed on several works in the Prado, this paper explores the difficulties of representing otherness in such a context as well as certain methodological issues relating to how these interreligious contacts were defined over time in historiographical studies.

KEYWORDS: alterity; Osona; Yáñez de Almedina; appropriation; hybridism

En memoria de J. C. Ruiz Souza.

- ¹ Este artículo se ha realizado gracias a la beca de investigación postdoctoral Fundación Gondra Barandiarán-Museo del Prado 2021. Se enmarca, además, dentro del I+D: PID2019-105070GB-I00. IMPI2: Antes del orientalismo. Figuras de la alteridad en el Mediterráneo de la Edad Moderna: del enemigo interno a la amenaza turca. Quisiera agradecer la fundamental ayuda de los siguientes investigadores en la concepción del presente texto: Joan Molina, Ana González Mozo, Inmaculada Echeverría, María Judith Feliciano, Ana Cabrera, Elena Paulino, Araceli Moreno, Antonio Urquizar, Francisco García e Iván Rega.
- ² Véase, entre otros, Marías 1995; Urquizar 2016.
- ³ Tomamos como referente el título de la exposición organizada en el Museo Nacional del Prado en 2006, pionera en el modo de estudiar y analizar este tipo de documentación.
- ⁴ Silva 2014.
- ⁵ Ruiz Souza 2013a; Ruiz Souza 2013b.
- ⁶ Silva 2006a.
- ⁷ En este sentido, Marías (1989) acuña el concepto de la «contemporaneidad de lo diferente».
- ⁸ Sobre este aspecto, véase Urquizar 2019. Para el contexto granadino, González Ramos 2014.
- ⁹ Véase, entre otros, Fábregas 2012-14; Fábregas 2017.
- ¹⁰ Irigoyen-García 2017.
- ¹¹ Cárcel y García 2013, p. 242.
- ¹² Sobre esta moda, véase también Moreno 2008; Nogales 2018.
- ¹³ Gaskell 2019.
- ¹⁴ Silva 2006b, p. 377.
- ¹⁵ Nos podríamos plantear si esos cambios son problemas que resuelve el artista por sí mismo, obediendo a cuestiones creativas y sus

- propias inquietudes, o si le vienen indicados/sugeridos «desde arriba», algo complicado de dilucidar. Tal es el caso de Juan de Flandes, de algún modo creador de la propaganda visual de la Corona, que era conocedor de la problemática conceptual intrínseca.
- ¹⁶ Véase, entre otros, Urquizar 2017; Fuchs 2011.
 - ¹⁷ Company 1991, pp. 129-36.
 - ¹⁸ Inv. 189.
 - ¹⁹ Véase *L'art dels velluters* 2011. Es el mismo tipo de tejido que visten el propio Pilatos y el personaje situado a su lado. Su inclusión les permitía no solo representar una producción concreta bien conocida en el ámbito local sino la introducción del oro, un requisito estipulado contractualmente en muchas obras.
 - ²⁰ Garín Ortiz 1971, p. 267.
 - ²¹ Partearroyo 2005, pp. 63-64.
 - ²² Valencia 2010, pp. 300-2. Sobre las inscripciones árabes en la pintura gótica valenciana, véase también Cuenca 1993. En relación con la epigrafía árabe y su valor sociocultural, Marquer 2012.
 - ²³ P-2835. Actualmente Moreno Coll está realizando una tesis doctoral en la que se analiza el valor de estos tejidos en el arte valenciano.
 - ²⁴ Véase, entre otros, Feliciano y Ruiz 2017; Ruiz Souza 2021a.
 - ²⁵ Feliciano 2005; Feliciano 2014; Feliciano 2019.
 - ²⁶ Sobre la moda en dicho periodo, véase Bernis 1978. Para el contexto social de la Valencia del momento y su relación con la pieza que nos ocupa, Falomir 1994.
 - ²⁷ Nagel 2004; Ricci 2007.
 - ²⁸ Véase, entre otros, Paulino 2020; Ruiz Souza 2021b.
 - ²⁹ Melinkoff 1993.

- ³⁰ Sobre cuestiones relativas a la «etnia» y la «alteridad» islámica, véase Franco 2014-16; Franco y Moreno 2019. Sobre este mismo problema, la bibliografía en relación con los judíos es extensa; para un estado de la cuestión, Molina 2002; Rodríguez Barral 2009.
- ³¹ Estas pinturas, realizadas en un castillo-encomienda de la orden de Calatrava en el segundo tercio del siglo XIV, muestran imágenes de batalla entre musulmanes y cristianos que se han identificado con la toma de Valencia. Como es habitual en estos contextos, el enemigo islámico aparece vencido y ridiculizado. Español 2007, pp. 440-41 y 457-62.
- ³² Se ha decidido utilizar la denominación «de Almedina» y no «de la Almedina» siguiendo las investigaciones llevadas a cabo por Pedro Miguel Ibáñez (1999) en relación a la procedencia del pintor.
- ³³ Desde el seminal estudio de Wardwell (1983), donde se identifica una cortina de seda andalusí como fuente de inspiración para la pintura de Yáñez, diversos historiadores se han interesado por la curiosa indumentaria de la santa.
- ³⁴ Véase, por ejemplo, el tejido con número de inventario H909. Esta vinculación ha sido estudiada en la citada tesis doctoral de Moreno Coll (véase la nota 23).
- ³⁵ Hernández Sánchez 2016, pp. 161-62. La moda granadina estaba compuesta de indumentaria holgada, por lo que el broche no encajaría en sí con el modo de vestir andalusí. Lo que toma de esta estética son sus características formales y no tanto su funcionalidad.
- ³⁶ Garín Ortiz (1971) lo hizo siguiendo las primeras aportaciones de Caturla al respecto. Todo ello es puesto en duda y contextualizado por Ibáñez (1990, p. 65).

- ³⁷ Moreno Coll 2018.
- ³⁸ Valencia, Museo de Bellas Artes, h. 1510.
- ³⁹ Sobre estas obras, véase Ibáñez 1990; Ibáñez 1992; Ibáñez 1994, pp. 225-34.
- ⁴⁰ El vestido está siendo relacionado en los últimos años con conceptos como «etnia» y «raza», como elemento constitutivo de una clase social, cultural y que profesa una determinada creencia religiosa de quienes los portan. Así ha sido expuesto en textos de reciente publicación (como García-Arenal y Pereda 2021) así como en otros anteriores (por ejemplo Jones y Stallybrass 2000).
- ⁴¹ Véase Calvo 2017. Otros territorios peninsulares como los de la Corona de Aragón tuvieron las mismas relaciones comerciales a través de las redes mudéjares; véase Jaspert 2019.
- ⁴² Diversos investigadores han señalado, por ejemplo, cómo el san Mauricio de la pintura del Greco para el Escorial fue pintado con una espada con empuñadura nazarí para marcar su pertenencia al norte de África. Véase Ruiz Souza 2013b, p. 26; Ramharter 2014, p. 96; Pereda 2020, pp. 53-54.
- ⁴³ En la Alte Pinakothek de Múnich, el Hermitage de San Petersburgo y el Louvre, respectivamente.
- ⁴⁴ Un ejemplo claro podemos encontrarlo en su *Madonna de la Victoria* (1496, Musée du Louvre), donde san Miguel Arcángel porta una armadura similar. Es necesario indicar que esta obra, como otras del genio paduano, pudieron haber servido de inspiración a Yáñez en una primera instancia, pues el dibujo subyacente muestra que, en origen, en la parte superior existieron una suerte de guirnaldas de flores y un rosetón que Mantegna utiliza de manera relativamente reiterativa en sus obras. Sobre este aspecto esperamos trabajar en el futuro, en colaboración con Ana González Mozo, con quien hemos mantenido conversaciones al respecto.
- ⁴⁵ En arquitectura este término se refiere a una forma de enmarcación ornamental que suele

- contener elementos como leyendas, monogramas, escudos de armas o inscripciones. Aquí aparecen en el escote de la princesa, y aluden a las bandas rectangulares con forma semicircular en las esquinas que siguen patrones textiles y de la decoración en yesería. Esta transcripción fue citada por Elena Díez Jorge en su conferencia dictada en el Museo del Prado el 1 de diciembre de 2021 (disponible en línea; última consulta 13 de febrero de 2022). Dicho contenido no encajaría con el que habitualmente aparece en los tejidos granadinos, en los que suele hacerse referencia a conceptos como la felicidad y el bienestar.
- ⁴⁷ Franco y Moreno 2019, pp. 435-45.
 - ⁴⁸ Sobre este asunto se están llevando a cabo aproximaciones desde distintos puntos de vista que están revisando conceptos como el de «maurofilia» que, de manera laxa, se ha utilizado para definir ciertas actitudes de admiración hacia el islam que en realidad no lo fueron tanto. Recomendamos la lectura de Díez Jorge 1999; Fuchs 2008; Constable 2017; Díez Jorge 2017 y Paulino 2020. En el plano arquitectónico destacan Urquizar 2017 y Riello y Marías 2022. Para un estado de la cuestión, véase Franco y Moreno 2019, pp. 89-107.
 - ⁴⁹ Resulta paradójico, en este sentido, que en algunas investigaciones cuando un personaje bíblico, «antagonista de la fe», porta un vestido con motivos decorativos «orientales» se le identifique con el islam, simplemente por el hecho de llevarlo, mientras se obvia cómo gran parte de los santos y vírgenes del siglo XV están vestidos con prendas con motivos muy similares, como la «griccia» o «granada» que vemos, por citar un ejemplo del propio Prado, en *San Vicente diácono y mártir con donante* (h. 1462) de Tomás Giner, motivo cuyo origen es persa según los tratados florentinos sobre la seda del siglo XVI.
 - ⁵⁰ Algunos investigadores centraron sus esfuerzos en identificar los elementos «islámicos»

- que aparecen en las pinturas de dicho periodo y vincularlos con la representación del enemigo. Estas aproximaciones nacieron de percepciones estáticas del «otro», que parten del presente para proyectarse al pasado, sin atender a los tiempos históricos y a las distintas casuísticas que envuelven cada obra. Véase, entre otros, Parada 2021. En relación con las obras de los Osona, Portmann 2019, pp. 177-96, en especial, p. 177.
- ⁵¹ En este estudio hemos utilizado no solo la versión inglesa sino también la española, publicada un año más tarde. Esta última presenta un interesante estado de la cuestión del término a cargo de Río Barredo. Véase Burke 2009.
 - ⁵² «El término «híbrido» comúnmente identifica objetos que eran nuevos y parcialmente europeos, los distingue de otros objetos y prácticas con una larga tradición europea (que eran reconocidos como tales), y, además, los diferencia de aquellos que no guardan relación alguna con las historias del Viejo Continente (y que por ello fueron etiquetados como «indígenas»)» (traducción del autor). Dean y Leibsohn 2003, p. 2. Las aportaciones de estas autoras, así como la definición que hemos citado, han sido actualizadas en un número monográfico de la revista *Renaissance Studies* en la que diversos investigadores, desde perspectivas distintas, lo aplican a sus ámbitos de estudio; véase Fernández-González y Trused 2019.
 - ⁵³ Es mucho lo que se ha publicado sobre este asunto; valgan las siguientes referencias para un breve contexto: Herzog 2003; Magnier 2010, p. 387; Bernabé Pons 2017.
 - ⁵⁴ Entre otros, Bernis 1959; Jirousek 1995; Kallmar 2005; Aksan 2011; Irigoyen-García 2017.
 - ⁵⁵ Graziani 2019.
 - ⁵⁶ Sobre la crítica al concepto de «identidad híbrida», véase Hutchinson 2020, pp. 127 y 199.
 - ⁵⁷ Berger 1974 e Ingarden 1989, entre otros.

- AKSAN 2011. Virginia Aksan, «Who was an Ottoman? Reflections on “Wearing Hats” and “Turning Turk”», en Barbara Schmidt-Haberkamp (ed.), *Europe and Turkey in the 18th Century*. Bonn, 2011, pp. 305-23.
- BERNABÉ PONS 2017. Luis F. Bernabé Pons, «Musulmanes sin Al-Andalus. ¿Musulmanes sin España? Los moriscos y su personalidad histórica», *eHumanista*, 37 (2017), pp. 249-67.
- BERGER 1974. John Berger, *Ways of Seeing*. Londres, 1974 (ed. esp. *Modos de ver*. Barcelona, 2016).
- BERNIS 1959. Carmen Bernis, «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLIV (1959), pp. 199-231.
- BERNIS 1978. Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Los bombres*. Madrid, 1978.
- BURKE 2009. Peter Burke, *Cultural Hybridity*. Londres, 2009 (ed. esp. *Hibridismo cultural*. Madrid, 2010).
- CALVO 2017. Susana Calvo Capilla (ed.), *Las artes en al-Andalus y Egipto. Contextos e intercambios*. Madrid, 2017.
- CÁRCEL y GARCÍA 2013. María Milagros Cárcel Ortí y Juan Vicente García Marsilla, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna IV: Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. Valencia, 2013.
- CONSTABLE 2017. Olivia R. Constable, *To live like a moor. Christian perceptions of Muslim identity in Medieval and Early Modern Spain*. Filadelfia, 2017.
- COMPANY 1991. Ximo Company, *La pintura dels Osona. Una cruïlla d'Hispanismes, flamenquismes i italianismes*. Lérida, 1991.
- CUENCA 1993. Robert Cuenca i Montagut, «L'escritura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi*, 43 (1993), pp. 95-112.
- DEAN y LEIBSOHN 2003. Carolyn Dean y Dana Leibsohn, «Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America», *Colonial Latin American Review*, 12-1 (2003), pp. 1-35.
- DÍEZ JORGE 1999. María Elena Díez Jorge, «Algunas percepciones cristianas de la alteridad artística en el medioevo peninsular», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30 (1999), pp. 29-47.
- DÍEZ JORGE 2017. María Elena Díez Jorge, «Under the same mantle: the women of the “Other” through images of Moriscos», *II Capitale Culturale*, supl. 6 (2017), pp. 49-86.
- ESPAÑOL 2007. Francesca Español, «La guerra dibujada: pintura histórica en la iconografía medieval peninsular», en José Ignacio de la Iglesia (ed.), *La guerra en la Edad Media*. Logroño, 2007, pp. 435-79.
- FÁBREGAS 2012-14. Adela Fábregas, «El reino nazarí de Granada como área de comercio internacional: ¿colonia mercantil o espacio de integración?», *Anales de la Universidad de Alicante*, 18 (2012-14), pp. 153-69.
- FÁBREGAS 2017. Adela Fábregas, «El mercado interior nazarí: bases y redes de contactos con el comercio internacional», *Hispania*, 255 (2017), pp. 69-90.
- FALOMIR 1994. Miguel Falomir, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento*. Valencia, 1994.
- FELICIANO 2005. María Judith Feliciano, «Muslim Shrouds for Christian Kings? A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-Century Castilian Life and Ritual», en Cynthia Robinson y Leila Rouhi (eds.), *Under the influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Leiden, 2005, pp. 100-31.
- FELICIANO 2014. María Judith Feliciano, «Medieval Textiles in Iberia: Studies of a New Approach», en David J. Roxburgh (ed.), *Envisioning Islamic Art and Architecture. Essays in Honor of Renata Holod*. Leiden, 2014, pp. 46-65.
- FELICIANO 2019. María Judith Feliciano, «Sovereign, Saint, and City: Honor and Reuse of Textiles in the Treasury of San Isidoro (León)», *Medieval Encounters*, 25-1 (2019), pp. 96-123.
- FELICIANO y RUIZ 2017. María Judith Feliciano y Juan Carlos Ruiz Souza, «Al-Andalus and Castile. Art and Identity in the Iberian Peninsula», en Alina Payne (ed.), *The Companions to the History of Architecture. Vol. I: Renaissance and Baroque Architecture*. New Jersey, 2017, pp. 527-56.
- FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ y TRUSTED 2019. Laura Fernández-González y Marjorie Trusted, «Visual and spatial hybridity in the early modern Iberian world», *Renaissance Studies*, 34, 4 (2019), pp. 536-49.
- FRANCO 2014-16. Borja Franco Llopis, «Algunas reflexiones sobre la alteridad religiosa en el arte moderno de la Corona de Aragón a través del retablo toulense de San Jorge de Jerónimo Martínez y el valenciano de San Vicente Ferrer de Miguel del Prado», *Sbarq al Andalus*, 21 (2014-16), pp. 21-52.
- FRANCO y MORENO 2019. Borja Franco Llopis y Francisco Javier Moreno Díaz, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península Ibérica (1492-1614)*. Madrid, 2019.
- FUCHS 2008. Barbara Fuchs, *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Filadelfia, 2008 (ed. esp. *Una nación exótica. Maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*. Madrid, 2011).
- GARCÍA-ARENAL y PEREDA 2021. Mercedes García-Arenal y Felipe Pereda (eds.), *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*. Madrid, 2021.
- GARÍN ORTIZ 1971. Felipe María Garín Ortiz, «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo Español de Arte*, 44, 175 (1971), pp. 269-82.
- GASKELL 2019. Ivan Gaskell, «History of Things», en Marek Tamm y Peter Burke (eds.), *debating new approaches in history*. Londres, 2019, pp. 217-46.
- GONZÁLEZ RAMOS 2014. Roberto González Ramos, «La colección de armas de Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado», *Gladius*, 34 (2014), pp. 153-98.
- GRAZIANI 2019. Irene Graziani, «Introduzione», en Irene Graziani y Maria Vittoria Spissu (eds.), *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*. Bolonia, 2019, pp. 7-8.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ 2016. Francisco Hernández Sánchez, *Las artes suntuarias del reino nazarí de Granada en el contexto cultural de Occidente: lujo, especificidad y éxito*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- HERZOG 2003. Tamar Herzog, *Defining Nations. Immigrants and Citizens in Early Modern Spain and Spanish America*. New Haven, 2003.
- HUTCHINSON 2020. Steven Hutchinson, *Frontier narratives. Liminal Lives in the Early Modern Mediterranean*. Manchester, 2020.
- IBÁÑEZ 1990. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, «Fernando Yáñez y la Capilla de los Caballeros», *Archivo de Arte Valenciano*, 71 (1990), pp. 56-59.
- IBÁÑEZ 1992. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, «El retablo de la Crucifixión de Fernando Yáñez de Almedina», *Archivo de Arte Valenciano*, 73 (1992), pp. 47-51.
- IBÁÑEZ 1994. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, «El periodo valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521)», *Archivo Español de Arte*, 67, 267 (1994), pp. 225-42.
- IBÁÑEZ 1999. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, 1999.
- INGARDEN 1989. Roman Ingarden, «Concreción y reconstrucción», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, 1989, pp. 35-54.
- IRIGOYEN-GARCÍA 2017. Javier Irigoyen-García, *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, 2017 (ed. esp. *Moros vestidos como moros. Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, 2018).
- JASPERT 2019. Nikolas Jaspert, «The Crown of Aragon and the Mamluk Sultanate: Entanglements of Mediterranean Politics and Piety», en Reuven Amitai y Stephan Conermann (eds.), *The Mamluk Sultanate from the Perspective of Regional and World History*. Gotinga, 2019, pp. 307-42.
- JIROUSEK 1995. Charlotte Jirousek, «More Than Oriental Splendor: European Ottoman Headgear, 1380-1580», *Dress*, 22 (1995), pp. 22-33.
- JONES y STALLYBRASS 2000. Ann Rosalind Jones y Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge, 2000.
- KALMAR 2005. Ivan D. Kalmar, «Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews, and Christian Art», en Ivan D. Kalmar y Derek J. Penslar (eds.), *Orientalism and the Jews*. Hannover, 2005, pp. 3-31.
- L'ART DELS VELLUTERS 2011. *L'art dels velluters. Sederia de los siglos XV y XVI*. Valencia, 2011.
- MAGNIER 2010. Grace Magnier, *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos. Visions of Christianity and Kingship*. Leiden, 2010.
- MARQUER 2012. Julie Marquer, «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania*, 13 (2012); doi: https://journals.openedition.org/e-spania/21058.
- MARIAS 1989. Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989.
- MARIAS 1995. Fernando Marías, «Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco», en Mauricio Pastor (coord.), *La imagen romántica del legado andalusí*. Granada, 1995, pp. 105-13.
- MELINKOFF 1993. Ruth Melinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkeley, 1993.
- MOLINA 2002. Joan Molina, «Las imágenes del judío en la España medieval», en *Memoria de Sefarad*. Toledo, 2002, pp. 373-79.
- MORENO 2008. Mar Moreno, «El vestido musulmán medieval: una moda o un elemento de discriminación», en Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga (eds.), *Imagen y cultura*, 2 vols. Valencia, 2008, vol. 2, pp. 1159-68.
- MORENO COLL 2018. Araceli Moreno Coll, «Per vivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema “izz li mawlánā al-sultān” en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 6 (2018), pp. 237-58.
- NAGEL 2004. Alexander Nagel, «Fashion and the Now-Time of Renaissance Art», *Res: Anthropology and Aesthetics*, 46 (2004), pp. 32-52.
- NOGALES 2018. David Nogales, «A la usanza morisca: el modelo cultural islámico y su recepción en la Corte Real de Castilla», *Ars Longa*, 27 (2018), pp. 45-64.
- PARADA 2021. Manuel Parada López de Corselas, «Alteridad y elementos islámicos en torno a Bartolomé Bermejo», en Joan Molina (ed.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*. Madrid, 2021, pp. 166-75.
- PARTEARROYO 2005. Cristina Partearroyo, «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines», *Bienes Culturales*, 5 (2005), pp. 37-74.
- PAULINO 2020. Elena Paulino Montero, *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid, 2020.
- PEREDA 2020. Felipe Pereda, «El Greco, Religious Painter. Success and Failure», en Rebecca J. Long (ed.), *El Greco. Ambition & Defiance*. New Haven y Londres, 2020, pp. 50-62.
- PORTMANN 2019. Maria Portmann, «Between East and West. Yellow Colour as a Distinctive Sign of Otherness», en Irene Graiani y Maria Vittoria Spissu (eds.), *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*. Bolonia, 2019, pp. 177-96.
- RAMHARTER 2014. Johannes Ramharter, «Armas y armaduras en la obra del Greco», en *El Greco. Simposio Internacional*. Toledo y Madrid, 2014, pp. 90-100.
- RICHARDSON 2004. Catherine Richardson (ed.), *Clothing Culture, 1350-1650*. Aldershot, 2004.
- RIELLO y MARIAS 2022. José Riello y Fernando Marías, «Las arquitecturas del otro. Más acá de un canon», en Javier Martínez de Aguirre et al. (eds.), *Repensando el canon*. Madrid, 2022, pp. 293-318.
- RODRÍGUEZ BARRAL 2009. Paulino Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval*. Barcelona, 2009.
- RUIZ SOUZA 2013a. Juan Carlos Ruiz Souza, «Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la génesis del Estado Moderno», en Víctor Mínguez (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón, 2013, pp. 775-94.
- RUIZ SOUZA 2013b. Juan Carlos Ruiz Souza «De la Alhambra de Granada al monasterio del Escorial: Ribat y castillo interior. Arquitectura y mística ante el desafío historiográfico de 1500», *Reales Sitios*, 195 (2013), pp. 4-27.
- RUIZ SOUZA 2021a. Juan Carlos Ruiz Souza, «Cuando la arquitectura cambia de género ante el asalto de las artes suntuarias. Manera que por ese tiempo se usaba en Castilla», *Lexicon*, n.º especial 2 (2021), pp. 119-28.
- RUIZ SOUZA 2021b. Juan Carlos Ruiz Souza, «Rodrigo Jiménez de Rada y la valorización del patrimonio de al-Andalus como algo propio. Arabización e islamización», *Anuario de Estudios Medievales*, 51-1 (2021), pp. 269-301.
- SILVA 2006a. Pilar Silva Maroto, *La Crucifixión de Juan de Flandes*. Madrid, 2006.
- SILVA 2006b. Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*. Salamanca, 2006.
- SILVA 2014. Pilar Silva Maroto, «En torno a Juan de Flandes, pintor de corte de Isabel la Católica», en *Maestros en la sombra*. Madrid, 2014, pp. 24-43.
- RICCI 2007. Giovanni Ricci, «Crypto-identities: disguised Turks, Christians and Jews», en Antonio Molho et al. (eds.), *Finding Europe: Discourses on Margins, Communities, Images ca. 13th-ca. 18th Centuries*. Oxford, 2007, pp. 39-54.
- URQUÍZAR 2016. Antonio Urquizar Herrera, «Gregorio López Madera y las falsas antigüedades fenicias de Granada (1601) en el contexto metodológico de los estudios anticuarios de Ambrosio de Morales y Pedro de Ribas», en Borja Franco et al. (eds.), *Identidades cuestionadas*. Valencia, 2016, pp. 409-24.
- URQUÍZAR 2017. Antonio Urquizar Herrera, *Admiration and Awe. Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford, 2017.
- URQUÍZAR 2019. Antonio Urquizar Herrera, «Islamic objects in the Material Culture of the Castilian Nobility: Trophies and the Negotiation of Hybridity», en Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera (coords.), *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*. Leiden, 2019, pp. 187-212.
- VALENCIA 2010. Rafael Valencia, «Las inscripciones árabes en el arte mudéjar», en Gonzalo Borrás (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*. Zaragoza, 2010, pp. 292-305.
- WARDWELL 1983. Anne E. Wardwell, «A Fifteenth-Century Silk Curtain from Muslim Spain», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70, 2 (1983), pp. 58-72.

Dos Vírgenes y algunas notas sobre Felipe Pablo de San Leocadio

Two *Madonnas* and some notes on Felipe Pablo de San Leocadio

CONSTITUYE UN SIGNIFICATIVO HITO PARA LA HISTORIA del arte valenciano de principios del siglo XVI la entrada en la colección permanente del Museo del Prado de la *Adoración de los pastores* (fig. 1) de Felipe Pablo de San Leocadio (doc. entre 1513 y 1542), hijo del pintor de Reggio, naturalizado valenciano, Paolo de San Leocadio (Reggio Emilia, 1447-Valencia, h. 1520) y hermanastro mayor del poco conocido pintor Miquel Joan de San Leocadio. Donada por Plácido Arango Arias en 2015¹, la tabla perteneció anteriormente a la Colección Geri de Florencia, donde fue identificada por Chandler Rathfon Post, quien, al publicarla en 1953, la atribuyó a Felipe Pablo y la consideró su obra maestra². El estudioso norteamericano es también responsable de la primera reconstrucción fundamental de la actividad de San Leocadio hijo y de la formación de un corpus de pinturas agrupadas en torno a la única pieza segura de su producción, los seis compartimentos del retablo del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo de Valencia (ahora en el Museo de Bellas Artes)³, realizado entre 1525 y 1531 pero desmembrado ya en 1663⁴. Sobre la base de las pinturas documentadas o atribuidas, Post negó cualquier formación con Paolo de San Leocadio y calificó directamente a Felipe Pablo

como «*an outstanding follower*» (un seguidor destacado) de Fernando Yáñez y Fernando Llanos⁵.

La dependencia estilística de los dos Fernandos o Hernandos, en efecto, resulta explícita en la tabla del Prado, una calibrada composición que tiene como eje central un arco en ruinas ante el cual se sitúa la Virgen con el Niño, colocado en un pesebre de mimbre y rodeado por un ángel flautista, por otra pareja de ángeles abrazados y por un cuarto que interactúa con san Juanito abrazado a un cordero. Hacia el grupo central se inclinan una pareja de pastores atraídos por la visión del Niño y un san José calvo y anciano que sostiene una vela según una fórmula iconográfica que se deriva de las *Revelaciones* (VII, 21) de santa Brígida de Suecia. En los extremos superiores, la escena se completa, a un lado, con la aparición del ángel a los pastores y, al otro, con Dios Padre, que bendice desde una nube y envía la paloma del Espíritu Santo, que revolotea ante los sillares del arco, de acuerdo a una solución compositiva recogida posteriormente en la *Adoración de los Reyes Magos* del Museo de Bellas Artes de Asturias en Oviedo⁶.

En la tabla del Prado se funden cabezas recargadas pero de gesto lánguido, ropajes que levitan, un calculado sentido del espacio y un gusto por el paisaje de



1. Felipe Pablo de San Leocadio, *La Adoración de los pastores*, h. 1515-20 (aquí datado). Óleo sobre tabla, 113,5 x 89 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-8216)



2. Fernando Llanos, *La Adoración de los pastores*, h. 1515. Óleo sobre tabla, 126 x 105 cm. Murcia, Museo de la catedral, inv. IICMU27

ascendencia leonardesca —aunque con inflexiones flamencas—, características todas ellas del vocabulario figurativo de Yáñez y Llanos. Para fundamentar mejor esta relación de dependencia puede resultar útil señalar algunas citas, más o menos literales, de obras de Yáñez y sobre todo de Llanos, localizables en el cuadro y que hasta este momento no habían sido identificadas.

El fondo, con el arco de medio punto en ruinas, se encuentra en dos obras del mismo tema pintadas por Llanos, una conservada en el museo de la catedral de Murcia (fig. 2) y la otra en una colección particular⁷. En la primera se aprecia, como en nuestra obra, la cabeza de la Virgen inscrita en el vano del arco. El copioso drapeado del manto de san José está ejecutado de forma similar a las telas pintadas en las puertas del retablo valenciano (1507-10), como se observa, por ejemplo, en el manto de la nodriza de la *Natividad de María* (fig. 3) y en la túnica de Cristo en la *Resurrección*, realizadas por Llanos⁸. Las cabezas pintadas por Felipe Pablo beben también del repertorio de los dos Hernandos: la cabeza de san José parece reproducir la de Simeón en la *Presentación en el Templo* del retablo de Valencia, realizada por Llanos, de nuevo la de san José en una *Sagrada familia*

de Yáñez en la Galería Robilant+Voena, y la de santa Ana en la *Virgen y el Niño con santa Ana y san Bernardo en éxtasis* de Yáñez, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La cabeza de la Virgen del Prado recuerda a la de la Virgen en esta última pintura (fig. 4)⁹.

Por su parte, la cabeza del esbirro representada en las dos versiones del *Cristo portacruz* de Llanos, en sendas colecciones particulares (derivada del caballero con la espada desenvainada de la *Batalla de Anghiari* de Leonardo), es retomada por Felipe Pablo en la tabla del Prado en el pastor con los brazos abiertos, si bien el artista convierte la expresión de ferocidad de aquel en estupor¹⁰. Por su parte, el pastor con la cabeza cubierta es una traducción especular del transeúnte con bastón del *Encuentro en la Puerta Dorada* de Yáñez en las puertas del retablo valenciano (fig. 5)¹¹.

Si queremos identificar en el cuadro madrileño algunos ecos de la formación temprana de Felipe Pablo, que —a diferencia de lo que creía Post— hubo sin duda de producirse bajo la égida de su padre, podría señalarse la dependencia de la Virgen respecto a los modelos paternos de la *Anunciación* Serra de Alzaga, de la *Natividad* de la iglesia de Santa Clara en Gandía o de la *Virgen y el Niño con san Juanito* de colección particular. La construcción anatómica del Niño también recuerda a la del Jesús de la *Sagrada Conversación* de la National Gallery de Londres, acentuada aunque simplificada en la complexión corporal de los querubines del cuadro del Prado¹².

Los vínculos de sangre y taller con Paolo de San Leocadio, de cuya segunda mujer (muerta en 1492) nació Felipe Pablo presumiblemente hacia 1485¹³, ha condenado en cierto modo a nuestro pintor a ser tratado a menudo como un mero apéndice de la obra de su padre, más célebre y con el que, como veremos, todavía a veces se le confunde. De hecho, aún hoy falta un estudio mo-

3. Fernando Llanos, *La Natividad de María*, 1507-10. Óleo sobre tabla, 194 x 227 cm. Valencia, catedral



4. Fernando Yáñez de Almedina, *La Virgen y el Niño con santa Ana y san Bernardo en éxtasis* (detalle), h. 1510-15. Óleo sobre tabla, 56,6 x 52,7 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 452



nográfico sobre Felipe Pablo —existen solo varias fichas de catálogo en publicaciones relativas a su padre— a pesar de que tanto su corpus de obras como los datos fundamentales sobre su figura hayan experimentado un notable incremento gracias a las publicaciones aparecidas en los últimos años de Fernando Benito Doménech¹⁴, Ximo Company¹⁵, Miguel Falomir¹⁶, José Gómez Frechina¹⁷, Mercedes Gómez-Ferrer, Vicente Samper Embiz y Alicia Izquierdo Ramírez¹⁸. A la espera de que

algún día se realice dicho estudio, la pretensión de este artículo es la de señalar una pareja de Vírgenes con el Niño que transitan por el mercado anticuario y que proponemos adscribir a Felipe Pablo de San Leocadio. Asimismo, queremos sugerir algunas coordenadas interpretativas, respecto a la cronología de estas y otras obras, con la esperanza de que sean de utilidad para el conocimiento de este artista valenciano de la primera mitad del siglo XVI. A tal fin, será conveniente como



5. Fernando Yáñez de Almedina, *Encuentro en la Puerta Dorada*, 1507-10. Óleo sobre tabla, 194 x 227 cm. Valencia, catedral

paso previo recapitular de manera sucinta los puntos clave de la biografía y la actividad de San Leocadio, sirviéndonos para ello de las aportaciones citadas.

Felipe Pablo aparece documentado por primera vez el 27 de enero de 1513 cuando, mencionado como «mestre pintor», y por lo tanto ya mayor de edad, se ofrece como garante para la terminación del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Jaime de Villarreal encargado en 1512 a su padre en caso de que este incumpliera su obligación de concluir la empresa¹⁹. El retablo, finalizado en abril de 1519, es la última obra de Paolo realizada en colaboración con Felipe, cuya mano ya es reconocible en algunos en los dispersos retablos realizados por su padre para la colegiata (1502-8) y para la iglesia de Santa Clara de Gandía (1507-13)²⁰, mientras que aún no conocemos obras atribuibles a su hermanastro, Miguel Joan de San Leocadio, también documentado como pintor²¹. Inscrito como miembro en el gremio de pintores de Valencia en 1521, Felipe reside en el barrio de la parroquia de San Martín de Valencia, según atestiguan los registros de 1528 y 1542 de la Tacha Real (el

registro de habitantes de la ciudad)²², contrae matrimonio con Elionor Ángela Montalbá en 1537²³ y aparece mencionado también en los archivos en algunos encargos pictóricos o saldos de pago entre 1523 y 1539²⁴. De las obras documentadas solo se conservan, lamentablemente, algunos compartimentos del mencionado retablo dominico de Valencia encargado en 1525, para cuya ejecución de acordó un plazo de seis años y una remuneración de 1500 monedas. Desconocemos la fecha de su muerte, situada en 1547 por Angulo, si bien no aporta una referencia documental para ese dato²⁵.

Nos centramos ahora en la pareja de obras de las que queremos dar cuenta. La primera es un óleo de pequeñas dimensiones (fig. 6) que pasó por una subasta de Christie's Londres en 1999 como obra de un discípulo de Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. La incorrecta adscripción se debe quizás a cierta inspiración en Leonardo que, derivada de fuentes directas en Sodoma e indirectas en Felipe Pablo (a través de los Hermandos), vincula a los dos pintores, más allá de los diferentes resultados de cada uno de ellos²⁶. Un manto de

tono azulado cubre los hombros y la cabeza de la Virgen y deja al descubierto un rostro de expresión melancólica que se vuelve hacia el Hijo, a quien la madre sostiene en sus manos y cuyo cuerpecito desnudo trata de cubrir con un faldón del manto. María parece presentar al Niño, que interpela al espectador a través de su mirada y gesto de bendición, al observador devoto, para cuya oración privada nació la obra. Al fondo se puede ver un paisaje en el que algunas arquitecturas fortificadas, las siluetas de las cimas montañosas y un cisne solitario se construyen con una apagada gama cromática de azules y grises.

La comparación entre el paisaje de esta tabla y el de la *Adoración* del Prado puede valer, en virtud de las consonancias pictóricas y atmosféricas existentes entre ambas, como primer argumento para nuestra propuesta de atribución en favor de Felipe Pablo. Añádase a esto, teniendo siempre el cuadro madrileño como término de comparación, el cotejo tipológico entre el rostro de la Virgen de Christie's y el de la Virgen y, más aún, el del pastor de rojo de la pintura del Prado. También hay que señalar que el infante, de ojos grandes y naricita de patata, resulta ser pariente directo de los niños que abarrotan el primer plano de la *Adoración de los pastores* y, sobre todo, de san Juanito. Por otra parte, el gesto de las piernas de Jesús es el mismo que el del Niño de la *Virgen de Montserrat* de Felipe Pablo del Museo de Santa Cruz de Toledo²⁷, que es sujetado por la Virgen con una mano ahusada con el dedo índice arqueado, como en la pequeña tabla subastada en Londres.

La restitución a Felipe Pablo del cuadro de Christie's permite despejar cualquier duda sobre la paternidad de una *Virgen con el Niño y los santos Juanitos* en una colección privada valenciana —atribuida alternativamente a Martín Gómez el Viejo, a Paolo de San Leocadio y a Felipe Pablo— que, gracias a la exhaustiva comparación con la Virgen subastada en Christie's, próxima por estilo y cronología, puede asignarse con mayor certeza al catálogo juvenil de San Leocadio hijo²⁸.

Pasando a la otra obra (fig. 7), se trata de una tabla de vetado vertical y formato reducido presentada en una reciente subasta de Dorotheum en Viena como obra de Felipe Pablo²⁹. El cuadro, actualmente encerrado en un moderno marco de estilo renacentista con *candelieri*, se encuentra intacto en sus cuatro lados —se conserva incluso el yeso de la preparación— y, salvo por un craquelado extendido por toda la superficie, la película pictó-



6. Felipe Pablo de San Leocadio (aquí atribuido), *La Virgen con el Niño*, h. 1520. Óleo sobre tabla, 49,5 x 37,5 cm. Londres, Christie's, 17 de diciembre de 1999, n.º 179

rica revela en general un buen estado de conservación. Nos aporta un testimonio de la restauración realizada en 1990 la documentación fotográfica conservada en la fototeca de Federico Zeri, donde una nota manuscrita del historiador del arte romano proponía la adscripción de la tabla a Girolamo Genga, con cuyas obras, sin embargo, no comparte relación alguna salvo porque ambas presentan un común carácter excéntrico³⁰.

La Virgen rodea con su brazo derecho el vientre fajado del Niño, que se yergue sobre sus piernas y se inclina curioso hacia el bastón crucífero, presagio de la Pasión, sostenido por el pequeño san Juan Bautista retratado de busto en el ángulo inferior izquierdo. El impulso del niño induce a la aprensiva Virgen a agarrarle el piecico izquierdo con la mano a modo de pinza, solución visible también en una obra anónima que ha



7. Felipe Pablo de San Leocadio (aquí atribuido), *La Virgen con el Niño y san Juan Bautista*, h. 1520-25. Óleo sobre tabla, 67 x 54 cm. Viena, Dorotheum, 8 de junio de 2021, n.º 20

8. Felipe Pablo de San Leocadio, *La Virgen con el Niño y los santos Juanitos*, h. 1520-25. Óleo sobre tabla, 57 x 44 cm. Valencia, iglesia de San Esteban

9. Felipe Pablo de San Leocadio (aquí atribuido), *La Virgen y el Niño con san Juanito*, h. 1525. Óleo sobre tabla, 66 x 54 cm. Madrid, Galería Bernat

Niño con los santos Juanitos en la iglesia de San Esteban de Valencia (fig. 8)³⁴. La comparación con esta última resulta particularmente efectiva para la propuesta de atribución de la *Virgen* subastada en Viena, pues se reconoce la mano de Felipe Pablo en el expresivo carácter de los rostros, que el pintor, en el curso de su carrera, tiende a hacer cada vez más recargados y grotescos, con labios hinchados, narices achatadas, párpados tumefactos y mejillas enrojadas. Estos elementos fisionómicos, ya presentes en la tablita de la colección valenciana, son recurrentes en el san Juanito y el Niño Jesús de la tabla subastada en Dorotheum y similares a los homólogos en la versión de San Esteban.

También se aprecian similitudes entre la pintura de San Esteban y la *Virgen con el Niño* de Dorotheum en la roca cubierta por árboles y arbustos situada detrás del Niño o en las cabezas de la Virgen, construidas en forma de óvalo y con las cejas en forma de un pronunciado arco e injertadas en un robusto puente nasal. Semejante es también el tratamiento de los finos cabellos con reflejos dorados, a veces recogidos en finas trenzas, como puede verse en el cuadro del mercado londinense y en el de la colección particular valenciana.

Las dos «nuevas» obras, fácilmente comparables entre sí, pasan de esta manera a formar parte de la serie de cuadros concebidos por Felipe Pablo de San Leocadio para la devoción privada que representan a la Virgen con el Niño y san Juan Bautista —acompañados en algunas ocasiones por san Juan Evangelista niño según una interesante iconografía muy difundida en Valencia—³⁵, a cuya producción ya se había dedicado en parte su padre, como atestiguan dos de sus versiones, una en una colección particular madrileña y otra en el Museo de Bellas Artes de Valencia³⁶.



aparecido varias veces en el mercado, la *Virgen de la Humildad* —que se ha atribuido sucesivamente a Pedro Machuca, al campano maestro de Barletta, o que simplemente se ha considerado de manera genérica de escuela española—³¹, que revela, con todo, algunas afinidades con Felipe Pablo, y en otra obra también anónima: la *Virgen con los dos santos Juanitos* de colección particular, que también acusa la huella de la obra de Felipe Pablo³². La fuente de luz procedente de la izquierda ilumina al grupo sagrado, que se recorta sobre un paisaje dividido en tres niveles de profundidad. La perspectiva, con un elevado punto de vista, nos permite apreciar en primer plano el terreno ondulado sobre el que se eleva una roca de vegetación exuberante, el curso de un río antropizado por un puente de tres arcos, varias casas de estilo flamenco con entramado de madera y, por último, un horizonte de lomas y taludes remotos bajo un cielo de nubes que se disipan, deshilachándose como después de la lluvia.

Da la impresión de que la tabla ocupa una posición cronológica intermedia entre la época a la que se remontan las Vírgenes de Christie's y de la colección valenciana³³ y aquella en la que se realizó la *Virgen y el*

A la serie asignable a Felipe Pablo, que incluye las pinturas aquí presentadas y las ya mencionadas conservadas en Valencia en una colección particular y en San Esteban, podemos añadir, por último, una *Virgen y el Niño con san Juanito* en la Galería Bernat de Madrid (fig. 9). Atribuida a Paolo de San Leocadio, sería oportuno restituir su autoría a Felipe Pablo, como lo sustenta su inmediata proximidad tanto con la Virgen subastada en Dorotheum como con la de San Esteban, pues comparten una disposición compositiva parecida y muestran unos rostros claramente similares. Cronológicamente, puede situarse en un momento sucesivo respecto a la Virgen subastada en Viena, bastante próxima a la *Adoración de los Reyes Magos* de Oviedo³⁷. No menos significativas son las afinidades que se observan entre la Virgen madrileña y la figura vestida de rojo que está peinándose de la tabla valenciana *Santo Domingo y san Francisco son presentados a Cristo por la Virgen para erradicar del mundo la Soberbia, la Avaricia y la Lujuria* (fig. 10), cuyo cabello castaño rojizo que cae en voluminosos mechones y tirabuzones es similar al de la Virgen Bernat³⁸.

Las dos tablitas del mercado, a pesar de que conservan algún recuerdo latente de los modelos de Paolo de San Leocadio —por ejemplo la tipología de las dos Vírgenes deriva de la santa Catalina de la *Sagrada Conversación* de Londres o de la Virgen de la *Anunciación* Serra de Alzaga—³⁹ se realizaron, en conjunto, siguiendo abiertamente la lección de Yáñez y Llanos. Los dos Hermandos, que ya fueron capaces de impresionar al anciano San Leocadio padre con las novedades florentinas y romanas que aprendieron en Italia a principios del siglo XVI y que trasladaron a las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, desempeñaron un papel fundamental en la elaboración del lenguaje figurativo de San Leocadio hijo, como ya se ha mencionado en el caso de la *Adoración* del Prado. Felipe hereda de la pareja de artistas el interés por las vistas urbanas y paisajísticas y por la plasmación de sentimientos de clara impronta leonardesca, un interés probablemente desarrollado, en el caso de las dos tablas aquí examinadas, gracias a la atenta observación de ejemplos como las Vírgenes de Llanos en el Prado y en diversas colecciones particulares, la *Madonna* de Yáñez en la National Gallery de Washington



10. Felipe Pablos de San Leocadio, *Santo Domingo y san Francisco son presentados a Cristo por la Virgen para erradicar del mundo la Soberbia, la Avaricia y la Lujuria*, 1525-31. Óleo sobre tabla, 144 x 127 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 179

o las dos tablas dubitativamente asignadas a los dos Hernandos en la Galleria Palatina de Florencia⁴⁰.

La relación de dependencia entre Felipe Pablos y los Hernandos, junto a las evidencias estilísticas ya reconocidas por la historiografía, ha encontrado en los últimos años una confirmación ulterior en el importante hallazgo de dos compartimentos de un retablo ejecutado hacia 1520, ahora desmembrado, perteneciente uno — con la *Flagelación de Cristo* — a Llanos y el otro — con la *Oración en el huerto* — a Felipe, actualmente en el Museo de Valencia, que testimonian un contacto directo entre nuestro artista y uno de los dos Hernandos⁴¹.

La pareja de Vírgenes del mercado, por lo tanto, se halla aún distante de ese momento estilísticamente débil y más zafio representado por el único punto fijo en la cronología de Felipe Pablos, que es el *Retablo de santo Domingo* de Valencia, ejecutado según el documento de contrato entre 1525 y 1531, en el que las figuras aparecen desmañadas y rígidas, los ropajes se vuelven más genéricos y las vistas de la naturaleza y la ciudad se reducen casi a un teatro de marionetas. Aquí nos hallamos, en cambio, ante dos obras de calibrado clasicismo y de gran calidad, próxima a la de la *Adoración de los pastores* del Prado y a la de la pequeña tabla de San Esteban. Dejando claro que existe una cierta evolución entre las dos Vírgenes y, en consecuencia, un salto temporal que permite situar el cuadro subastado en Londres en una fecha anterior al vienés, podría establecerse una plausible datación aproximada entre la segunda mitad de la segunda década y el comienzo de la tercera década del siglo XVI, cuando, tras la muerte de Paolo de San Leocadio, Felipe parece sacudirse por fin la engorrosa herencia *cuatrocentista* paterna y sumarse con más libertad y perseverancia a los modelos de Yáñez y Llanos.

Ese momento especialmente feliz de la producción de Felipe Pablos, que incluye también las dos pinturas de la *Oración en el huerto* de la colección Orts-Bosch y del Museo de Valencia que recogen un esquema compositivo paterno⁴², no debió de durar mucho, ya que en el *Retablo de santo Domingo* se constata una paulatina involución estilística que afecta también a otras obras probablemente realizadas en los mismos años, como la *Adoración de los Reyes Magos* de Oviedo, la *Lamentación sobre Cristo muerto* de la Colección Bancaixa de Valencia o la rígida *Crucifixión* del Museo de Bellas Artes de esa misma ciudad⁴³. A ellas podríamos añadir también una *Piedad* en paradero desconocido, de la que solo cono-

ceamos una fotografía en blanco y negro, generalmente publicada como obra de Paolo de San Leocadio pero que debería ser atribuida a Felipe Pablos⁴⁴, como sugiere, por ejemplo, el rostro de la Magdalena, perfectamente superponible al de la Virgen de la tabla subastada por Dorotheum.

A la luz de estas consideraciones, volviendo a la obra de la que partió el presente ensayo, la *Adoración de los pastores* del Prado, resulta en última instancia poco convincente para quien escribe estas líneas la hipótesis de que una obra de tan gran empeño pudiera ser ejecutada en 1539, como defienden en cambio Gómez-Ferrer y Samper Embiz, que han identificado la tabla como el compartimento principal del documentado retablo de la *Natividad* encargado por el tejedor de terciopelo Jacobo Perpinya a finales de la cuarta década del siglo XVI⁴⁵. La evidente calidad de la *Adoración* del Prado, plena de sugerencias derivadas de la producción de Yáñez y Llanos, hace necesario retrotraerla unos veinte años y situarla más próxima en fecha a otras pinturas como las dos *Oraciones en el huerto* valencianas o la Virgen subastada por Christie's.

Muy al contrario, sería legítimo preguntarse si en la tabla madrileña no ha de reconocerse más bien el prototipo, que debía seguirse *modo et forma*, citado en el contrato firmado por San Leocadio y Perpinya, es decir el perdido «*retaule [...] que [Felipe Pablos] he fet per a Franci Sanchiz velluter*»⁴⁶. La hipótesis, aunque sugestiva, no resulta sin embargo verificable por el momento, dado que en el documento no se especifica el asunto del retablo realizado para el tejedor de terciopelo Sanchiz, cuya cronología también se desconoce.

ORAZIO LOVINO se graduó en Historia del Arte en la Universidad de Florencia con una tesis titulada *Pittura en la Terra de Bari a caballo entre dos siglos*. Desde 2019 cursa estudios de doctorado en la Universidad de Pisa, en cotutela con la Universidad de Ámsterdam, donde está llevando a cabo una investigación centrada en el retablo en el Reino de Nápoles entre los siglos XV y XVI en el contexto euromediterráneo. Previamente trabajó en la galería de los Uffizi y en el Louvre. Sus ámbitos de interés se centran principalmente en la producción pictórica del sur de Italia entre el Gótico tardío y el Renacimiento, a la que ha dedicado distintos ensayos en revistas especializadas.

orazio.lovino@unifi.it

N.º ORCID: 0000-0001-8850-0015

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 05-10-2021/28-03-2022

SUMARIO: Felipe Pablo de San Leocadio no ha gozado de la misma atención crítica que su padre, el más célebre Paolo de San Leocadio. La aparición en el mercado de dos cuadros inéditos, aquí atribuidos a San Leocadio hijo, permite adelantar algunas reflexiones sobre la producción del artista valenciano a la espera de que se realice un estudio monográfico sobre este interesante pintor. El artículo incluye además algunas consideraciones sobre otros cuadros de Felipe Pablo, como la *Adoración de los pastores* del Prado, en el que se detectan derivaciones literales de obras de los «Hernandos» Llanos y Yáñez —artistas que ejercieron una profunda influencia en la pintura de Felipe Pablo— y para cuya cronología se propone una hipótesis alternativa.

PALABRAS CLAVE: Renacimiento valenciano; siglo XVI; Felipe Pablo de San Leocadio; Fernando Llanos; Fernando Yáñez; Paolo de San Leocadio; retablo

SUMMARY: Felipe Pablo de San Leocadio has not enjoyed the same critical attention as his father, the more well-known Paolo da San Leocadio. While awaiting a monographic study on the former, this article proposes new reflections on his output thanks to the emergence on the market of two previously-unseen panels, attributed here to Felipe Pablo. The article also takes into consideration other paintings by the Valencian painter, such as the *Adoration of the Shepherds* in the Prado, for which a new chronology is suggested and some comparisons are proposed with works by “Fernandi” Llanos and Yáñez—artists who exerted a profound influence on Felipe Pablo’s painting.

KEYWORDS: Valencian Renaissance; sixteenth century; Felipe Pablo de San Leocadio; Fernando Llanos; Fernando Yáñez; Paolo da San Leocadio; *retablo*

¹ Falomir 2016, p. 20.

² Post 1953, pp. 284-86. A partir de Garstang 1988 se reconstruyen tres pasajes anteriores del cuadro: antes de 1953 estuvo en la Galleria Pesaro de Milán, al menos desde 1953 en la Colección Geri y en 1988 pasó por Colnaghi en Londres.

³ Inventariados con los números 176, 177, 178, 179, 181 y 182.

⁴ Post 1953, pp. 277-89. El estudioso volvería posteriormente al pintor; véase Post 1958, pp. 754-55; Post 1966, pp. 419 y 422-24, a quien antes le habían dedicado unas apresuradas referencias Ruiz de Lihory 1897, p. 116; Tormo y Monzó 1902, p. 27; Tramoyeres 1908, p. 143 nota 1. Sobre el retablo, véase más recientemente Benito Doménech 2005c, con bibliografía previa.

⁵ Sobre los dos Hernandos, véase, con bibliografía previa, Benito y Sricchia Santoro 1998; Ibáñez Martínez 1999; Gómez Frechina 2011.

⁶ Inv. 408. Benito Doménech 2005b; Benito y Gómez 2009a, p. XXIV, con bibliografía previa.

⁷ Gómez Frechina 2011, p. 128 fig. 57, y p. 133 fig. 60.

⁸ Benito y Sricchia Santoro 1998, pp. 150 y 154.

⁹ Benito y Sricchia Santoro 1998, p. 153; Gómez Frechina 2011, p. 151 fig. 70.

¹⁰ Gómez Frechina 2011, p. 20 fig. 3, y p. 21 fig. 4.

¹¹ Benito y Sricchia Santoro 1998, p. 156.

¹² Pueden verse reproducidos en Company 2009, p. 196 fig. 115, p. 185 fig. 107, p. 191 fig. 112 y p. 142 fig. 77.

¹³ Company 2009, pp. 56 y 63, con bibliografía previa.

¹⁴ Benito Doménech 2005b; Benito Doménech 2005c; Benito Doménech 2005d; Benito Do-

ménech 2005e; Benito Doménech 2006b; Benito Doménech 2006c; Benito y Gómez 2009.

¹⁵ Company 1985; Company 1987, pp. 52-54; Company 2006; Company 2009.

¹⁶ Falomir 1994, pp. 98-99 y 107; Falomir 2016.

¹⁷ Gómez Frechina 2009a; Gómez Frechina 2009b; Benito y Gómez 2009.

¹⁸ Gómez-Ferrer y Samper 1995; Samper 2002; Izquierdo y Samper 2009; Samper 2015, pp. 183-92 y 255-60. Cabe señalar también un artículo de Herrero-Cortel y Puig (2019, p. 72 fig. 14), centrado en los dibujos que subyacen a la pintura en la producción valenciana de los siglos xv-xvi, donde se registra la aparición de una nueva obra de Felipe Pablo con la *Decapitación de san Pablo* en una colección privada, brevemente comentada y reproducida solo parcialmente.

¹⁹ Doñate 1958, pp. 260-61; Tolosa y Company 2006, p. 476, n.º 215; Company 2009, p. 63. Sobre el retablo, desmembrado y parcialmente conservado en la iglesia arciprestal de Villarreal, y para las supuestas intervenciones de Felipe en el retablo, véase Company 2009, pp. 168 y 202-8, n.º 11.13.

²⁰ Company (2009, pp. 165-66, 172, 176, 185 y 197) plantea esta hipótesis a partir de ciertas raras fotografías de archivo de los retablos antes de su dispersión en 1936. El estudioso (pp. 197-99 y 202) ve otras posibles intervenciones de Felipe en obras paternas como la *Natividad Despujol*, en varias obras ahora en el museo de la catedral de Valencia o en el *Encuentro en la Puerta Dorada* del Hermitage de San Petersburgo.

²¹ Hijo del tercer matrimonio de Felipe Pablo con Isabel López de Perona en 1493, Miquel

Joan está documentado entre 1513 y 1515 en el ámbito de la actividad paterna. Véase Falomir 1996, pp. 170-72; Company 2009, pp. 56 y nota 129, 69, 72, 176, 210 y 216. No es improbable que futuras investigaciones permitan dar forma a su aún esquiva personalidad artística y se le restituyan quizá algunas pinturas hoy atribuidas a la actividad tardía de Paolo de San Leocadio, cuando no al propio Felipe. Otro descendiente varón de Paolo es Peret Pau, mayor que Felipe e hijo de su primer matrimonio, mencionado de niño en un primer testamento de Paolo de San Leocadio el 14 de julio de 1478; véase Tramoyeres 1908, p. 143 nota 1; Company 2009, pp. 55-56.

²² Falomir 1994, pp. 98-99 y 107.

²³ Samper 2015, pp. 188-89 y 258-60 docs. XVI-XVII.

²⁴ El 24 de abril de 1523 recibió el encargo de la decoración de un paño de oro para el marqués de Zenete que representaba el mito de la *Historia de Laodamia* (Gómez-Ferrer y Samper 1995); el 9 de febrero de 1525 se compromete a ejecutar, en un plazo de seis años, el *Retablo de santo Domingo* en Valencia (Samper 2015, pp. 187 y 255-56 doc. XIV) que no sabemos si fue completado en el tiempo establecido; en 1532 se le recuerda como autor de una miniatura en el *Libro de los Fueros de la Generalidad de Valencia* (Post 1953, p. 279); el 15 de octubre de 1535 recibió de manos de Jeroni de Cabanyelles, gobernador general de la ciudad de Valencia, el pago final por las pinturas de un altar, ahora perdido, en el convento del Santo Sepulcro de Jerusalén en Valencia de los franciscanos descalzos (Samper 2015, pp. 188 y 257 doc. XV); el 28 de julio de 1539 el tejedor de

terciopelo Jacobo Perpinya le encargó un retablo, *modo et forma* del ya realizado para Franci Sanchiz, que representaba un *Nacimiento* rematado por un cimacio (*picbina*) con la Encarnación (Gómez-Ferrer y Samper 1995).

²⁵ Angulo 1954, p. 52.

²⁶ La tabla, conocida por quien escribe estas líneas solo a través de fotografías, se vendió en la subasta de Christie’s, Londres, el 17 de diciembre de 1999, n.º 179.

²⁷ Inv. 11552. Gómez Frechina 2009b.

²⁸ La obra (de 64,5 x 54,5 cm), asignada a Martín Gómez el Viejo por Mateo Gómez (1990), fue atribuida a Paolo de San Leocadio por Company (2009, pp. 208-10, n.º 11.14), si bien deja abierta la posibilidad de una intervención de Felipe, para luego ser incluida en el catálogo de Felipe Pablo por Gómez Frechina (2009a), y refrendado por Samper (2015, p. 191).

²⁹ El cuadro, de dimensiones próximas a las de la tabla de la colección valenciana (véase la nota anterior), fue subastado en Dorotheum, Viena, el 8 de junio de 2021, n.º 20, acompañado por una atribución a Felipe Pablo de San Leocadio y una ficha redactada por quien esto escribe (Lovino 2021).

³⁰ Agradezco a Domenico Giampà que me señalara la existencia de la foto conservada en la Fototeca Zeri (n.º 37372), por la que sabemos que, antes de llegar a una colección privada milanesa, la obra había pasado en 1984 por la Galleria Eusebi de Fano.

³¹ Así se refiere respectivamente en Post 1958, p. 745 fig. 33; Previtali 1986, p. 24 nota 12; Leone de Castris 1988, p. 279. La obra ha vuelto a aparecer en el mercado anticuario como de escuela española del siglo XVI cuando salió a subasta en Ansorena, Madrid, el 15 de diciembre de 2011, n.º 308, y el 6 de marzo de 2012, n.º 428.

³² El cuadro ha sido atribuido al círculo del Maestro del Caballero de Montesa (alias Paolo de San Leocadio) por Saralegui (1948, p. 214, tabla V.b); a Martín Gómez el Viejo por Mateo Gómez (1990, p. 29 y fig. 5); y a un seguidor de Pablo de San Leocadio por Company (2009, p. 217, n.º 12.8).

³³ Cfr. *supra* nota 28.

³⁴ Sobre la pintura, adscrita al corpus de nuestro pintor por Post (1958, pp. 754-55), véase también Gómez Frechina 2009a.

³⁵ Saralegui 1948, p. 213; Gracia Beneyto 1977, pp. 243-44. Según Saralegui y también Frechina (2009a), podría tratarse de una iconografía de origen italiano. Mateo Gómez (1990, p. 27), que localizó más tarde otra versión valenciana del tema (Mateo Gómez 2002), sugiere una comparación con la *Madonna Terranuova* de Rafael, donde la Virgen y el Niño están flanqueados por san Juan Bautista y un niño santo de difícil interpretación, identificado a veces como san Juan Evangelista (véase, por ejemplo, Müntz 1881, p. 182). Es plausible que este tema iconográfico encuentre justificación en la Sagrada Parentela recogida en la *Leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine (2007, II, pp. 1005-7), según la cual san Juan Evangelista sería primo hermano de Jesús, al haber sido engendrado por la hermanastra de María, es decir María Salomé, mujer de Zebedeo, nacida del tercer matrimonio de santa Ana con Solas (o Salom).

³⁶ Las dimensiones de la primera me son desconocidas; la segunda (inv. 1198) mide 59,7 x 45 cm; véase Benito Doménech 2005a; Company 2009, p. 191, n.º 11.7. Cabe recordar también la *Sagrada Familia* de la Colección Laia-Bosch (65,5 x 46,5 cm), dada a conocer en Company 2009, pp. 191-93, n.º 11.8 en la monografía dedicada a Paolo de San Leocadio, y posteriormente atribuida a Felipe Pablo en Samper Embiz 2015, p. 190. Aunque no faltan rasgos formales que podrían hacernos pensar en Felipe, por ejemplo los rostros con gesto amenazador, parece más conveniente mantener el cuadro en el catálogo de Paolo, en continuidad con la *Anunciación* Serra.

³⁷ La obra (66 x 54 cm), de tamaño similar al de la tabla subastada en Dorotheum, estuvo anteriormente en una colección privada genovesa. Para la *Adoración* de Oviedo, véase la nota 6 *supra*. Entre las obras atribuidas a Felipe Pablo, la *Crucifixión* de Burjassot, adscrita al pintor en Samper 2002 y Samper 2015, p. 190,

no resulta compatible con el resto de su producción para quien esto escribe.

³⁸ De las alegorías de los tres pecados capitales a los que se enfrenta Santo Domingo, la Avaricia es la más fácilmente identificable gracias a la bolsa que sostiene en sus manos y a las monedas esparcidas sobre su túnica. Las otras dos presentan mayores dificultades: si el Orgullo podría ser la joven vestida rojo con un espejo en la mano —atributos que Ripa ([1603] 2012, pp. 563-64) identifica como propios de este vicio—, la Lujuria no concuerda con la anciana, de mirada torva y manos cruzadas que, en cambio, casi podría confundirse con la Envidia (Ripa [1603] 2012, pp. 294-97).

³⁹ No es casualidad que Carlos Soler d’Hyver (2001), seguido por Company (2009, p. 197) hayan localizado en el cuadro algunos módulos expresivos propios de Felipe Pablo.

⁴⁰ Gómez Frechina 2011, p. 38 fig. 13, p. 103 fig. 40, p. 107 fig. 42. Para la tabla de Washington (inv. 1939.1.305) y las dos del Palacio Pitti (inv. 1890 núms. 1335 y 1432), véase respectivamente Brown y Mann 1990, pp. 129-33 fig. 131; Giannattasio 1998a; Giannattasio 1988b.

⁴¹ Inv. núms. 143/2004 y 142/2004. Benito Doménech 2006a; Benito Doménech 2006b; Company 2009, p. 194; Gómez Frechina 2011, pp. 123-25.

⁴² Benito Doménech 2006b; Benito Doménech 2006c y nota anterior.

⁴³ Inv. 4228. Para las dos últimas obras citadas, véase Company y Puig 2007; Company 2009, pp. 211-12; Benito Doménech 2005e.

⁴⁴ Véase Company 2009, pp. 213-14, n.º 12.3, con bibliografía previa, donde se insiste en «algún alumno anónimo o seguidor del maestro Paolo» en el cuerpo de la ficha, mientras que el nombre de Felipe se adelanta entre dudas solo en el pie «Paolo da San Leocadio y taller (Felip Pau de San ¿Leocadio?)».

⁴⁵ La identificación sugerida en Gómez-Ferrer y Samper 1995 ha sido recogida nuevamente en Samper 2015, p. 189 y Falomir 2016.

⁴⁶ «Retablo que [Felipe Pablo] ha hecho para el vellutero Franci Sanchiz».

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO 1954. Diego Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, vol. 12.

BENITO DOMÉNECH 2005a. Fernando Benito Doménech, «Paolo de San Leocadio, *La Virgen con el Niño y san Juanito*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Salamanca, Caja Duero]. Valencia, 2005, pp. 172-73.

BENITO DOMÉNECH 2005b. Fernando Benito Doménech, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Epifanía*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Salamanca, Caja Duero]. Valencia, 2005, p. 176.

BENITO DOMÉNECH 2005c. Fernando Benito Doménech, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Escenas de la vida de Santo Domingo*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Salamanca, Caja Duero]. Valencia, 2005, pp. 178-82.

BENITO DOMÉNECH 2005d. Fernando Benito Doménech, «Felipe Pablo de San Leocadio, *El Tránsito de la Virgen*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Salamanca, Caja Duero]. Valencia, 2005, p. 188.

BENITO DOMÉNECH 2005e. Fernando Benito Doménech, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Calvario*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Salamanca, Caja Duero]. Valencia, 2005, p. 190.

BENITO DOMÉNECH 2006a. Fernando Benito Doménech, «Hernando Llanos, *Oració de l'hort*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, 2 vols. Vol. I: *Pintura*. Valencia, 2006, p. 54.

BENITO DOMÉNECH 2006b. Fernando Benito Doménech, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Oració de l'hort*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, 2 vols. Vol. I: *Pintura*. Valencia, 2006, p. 56.

BENITO DOMÉNECH 2006c. Fernando Benito Doménech, «Felipe Pablo de San Leocadio,

Oració de l'hort», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, 2 vols. Vol. I: *Pintura*. Valencia, 2006, p. 58.

BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA 2005. Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (eds.), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes; Salamanca, Caja Duero]. Valencia, 2005.

BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA 2006. Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (eds.), *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, 2 vols. Vol. I: *Pintura*. Valencia, 2006.

BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA 2009a. Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina, «Testimonios de la pintura valenciana del Renacimiento y el Barroco: de Yáñez a Tomás Yepes», en *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2009, pp. XXII-XXVIII.

BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA 2009b. Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (eds.), *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2009.

BENITO y SRICCHIA 1998. Fernando Benito Doménech y Fiorella Sricchia Santoro (eds.), *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo* [cat. exp. Florencia, Casa Buonarroti]. Valencia, 1998.

BROWN y MANN 1990. Jonathan Brown y Richard G. Mann, *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Cambridge, 1990.

COMPANY 1985. Ximo Company, *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandía. Imatges d'un temps i d'un país*. Valencia, 1985.

COMPANY 1987. Ximo Company, *La pintura del Renaixement*. Valencia, 1987.

COMPANY 2006. Ximo Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía, 2006.

COMPANY 2009. Ximo Company, *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*. Palermo, 2009.

COMPANY y PUIG 2007. Ximo Company e Isidro Puig, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Lamentación sobre Cristo muerto (Planctus Mariae)*», ficha de catálogo en Ximo Company, Vicente Pons y Joan Aliaga (eds.), *La Llum de les Imatges* [cat. exp. Játiva, colegiata de Santa María]. Valencia, 2007, pp. 96-99.

DOÑATE 1958. José María Doñate Sebastián, *Los retablos de Pablo de Santo en Villarreal de los Infantes*. Castellón de la Plana, 1958.

FALOMIR 1994. Miguel Falomir, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia, 1994.

FALOMIR 1996. Miguel Falomir, *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, 1996.

FALOMIR 2016. Miguel Falomir, «Felipe Pablo de San Leocadio, *La Adoración de los pastores*», en Javier Portús (ed.), *Donación de Plácido Arango Arias al Museo del Prado*. Madrid, 2016, pp. 20-21.

GARSTANG 1988. Donald Garstang, «Felipe Pablo, *The Adoration of the Shepherds with the Infant St John the Baptist*», ficha de catálogo en Donald Garstang (ed.), *Gothic to Renaissance: European Painting 1300-1600*. Londres, 1988, p. 112.

GIANNATTASIO 1998a. Paolo Giannattasio, «Fernando Yáñez (?), *Madonna col Bambino e sant'Elisabetta con san Giovannino*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y Fiorella Sricchia Santoro, *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo* [cat. exp. Florencia, Casa Buonarroti]. Valencia, 1998, pp. 202-3.

GIANNATTASIO 1998b. Paolo Giannattasio, «Fernando Llanos (?), *Madonna col Bambino e san Giovannino che giocano*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y Fiorella Sricchia Santoro, *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo* [cat. exp. Florencia, Casa Buonarroti]. Valencia, 1998, pp. 204-5.

GÓMEZ-FERRER y SAMPER 1995. Mercedes Gómez-Ferrer y Vicente Samper Embiz, «Felipe Pablo de San Leocadio. Aportación documental», *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995), pp. 52-54.

GÓMEZ FRECHINA 2009a. José Gómez Frechina, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Virgen con el Niño y los santos Juanitos*», ficha de catálogo en Vicente Garín Llombart y Vicente Pons Alós (eds.), *La Gloria del Barroco* [cat. exp. Valencia, catedral]. Valencia, 2009, p. 544.

GÓMEZ FRECHINA 2009b. José Gómez Frechina, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Virgen de Montserrat*», ficha de catálogo en Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (eds.), *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2009, p. 216.

GÓMEZ FRECHINA 2011. José Gómez Frechina, *Los Hernandos pintores (1505-1525 / c. 1475-1536)*. Madrid, 2011.

GRACIA BENEYTO 1977. Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil en la pintura valenciana*. Valencia, 1977.

HERRERO-CORTELL y PUIG 2019. Miquel Àngel Herrero-Cortell e Isidro Puig Sanchis, «Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los

siglos xv y xvi. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto», *Archivo de Arte Valenciano*, 100 (2019), pp. 57-81.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ 1999. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca, 1999.

IZQUIERDO y SAMPER 2009. Alicia Izquierdo Ramírez y Vicente Samper Embiz, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Virgen de los Dolores*», ficha de catálogo en Vicente Garín Llombart y Vicente Pons Alós (eds.), *La Gloria del Barroco* [cat. exp. Valencia, catedral]. Valencia, 2009, pp. 546-47.

LEONE DE CASTRIS 1988. Pierluigi Leone de Castris, «Agostino Tesauro», en Paola Giusti y Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1510-1540. Forastieri e regnicoli*. Nápoles, 1988 (2.ª ed.), pp. 278-81.

LOVINO 2021. Orazio Lovino, «Felipe Pablo de San Leocadio. *The Madonna and Child, with the Infant Saint John the Baptist*», ficha de catálogo en *Old Master Paintings*, Part I [cat. subasta Dorotheum, Viena, 8 de junio de 2021]. Viena, Dorotheum, 2021, pp. 52-53.

MATEO GÓMEZ 1990. Isabel Mateo Gómez, *«La Virgen y el Niño con los santos “Juanitos” de Martín Gómez el Viejo»*, *Ars Longa*, 1 (1990), pp. 27-33.

MATEO GÓMEZ 2002. Isabel Mateo Gómez, «A propósito de unas versiones de la *Sagrada familia con los santos “Juanitos”* de Juan de Juanes», *Archivo Español de Arte*, 75, 297 (2002), pp. 51-55.

MÜNTZ 1881. Eugène Müntz, *Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps*. París, 1881.

POST 1953. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, 14 vols. Vol. II: *The Valencian School in the Early Renaissance*. Cambridge (MA), 1953.

POST 1958. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, 14 vols. Vol. 12.2: *The Catalan School in the Early Renaissance*. Cambridge (MA), 1958.

POST 1966. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, 14 vols. Vol. 13: *The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*. Cambridge (MA), 1966.

PREVITALI 1986. Giovanni Previtali (ed.), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* [cat. exp. Padula, cartuja de San Lorenzo]. Florencia, 1986.

RIPA [1603] 2012. Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. de Sonia Maffei. Turín, 2012.

RUIZ DE LIHORY 1897. José María Ruiz de Lihory, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897.

SAMPER 2002. Vicente Samper Embiz, «Felipe Pablo de San Leocadio, *Calvario*», ficha de catálogo en Chris van der Heijden y Melquiades Andrés Martín (eds.), *Humanismo y Reforma en el siglo XVI* [cat. exp. Valencia, Biblioteca Valenciana]. Valencia, 2002, pp. 262-63.

SAMPER 2015. Vicente Samper Embiz, *Miguel Esteve y algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época*, tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2015.

SARALEGUI 1948. Leandro de Saralegui,

«Noticias de tablas inéditas», *Archivo Español de Arte*, 21, 83 (1948), pp. 200-14.

SILVA 2006. Pilar Silva Maroto, «San Leocadio, Paolo de», *Enciclopedia del Museo del Prado*, 6 vols. Madrid, 2006, vol. 6, p. 1967.

SOLER D'HYVER 2001. Carlos Soler d'Hyver, «Paolo de San Leocadio, *La Anunciación*», ficha de catálogo en Learco Andaló y Eduard Mira (eds.), *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista* [cat. exp. Valencia, Museo de Bellas Artes]. Valencia, 2001, pp. 376-77.

TOLOSA y COMPANY 2006. Luisa Tolosa y Ximo Company, «Apendix documental. Paolo da San Leocadio en els arxius: reflexions sobre els documents de la seua vida i la seu obra», en Ximo Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía, 2006, pp. 385-494.

TORMO y MONZÓ 1902. Elías Tormo y Monzó, *Varios estudios de artes y letras (Desarrollo de la pintura española del siglo XVI)*. Madrid, 1902.

TRAMOYERES 1908. Luis Tramoyeres Blasco, «Los cuatrocentistas valencianos», *Cultura española*, 9 (1908), p. 143, nota 1.

VORÁGINE 2007. Jacobo de la VoráGINE, *Leyenda áurea*, ed. de Giovanni Paolo Maggioni, trad. de Francesco Stella, 2 vols. Florencia-Milán, 2007.

Las copias y el copiado de Guido Reni en el Prado

Guido Reni in the Prado: copies and copying

EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO CONSERVA UN ELEVADO número de obras adscritas a la esfera de Guido Reni, la mayoría procedente de las colecciones reales. La admiración que despertaron sus originales y versiones autógrafas ha dejado en un segundo lugar el estudio de sus copias y el proceso de reproducción de sus cuadros dentro de esta institución¹. Esto se debe, por un lado, al conocimiento historiográfico que se ha tenido desde antiguo de los originales, de los cuales ha trascendido una mayor información, como puede ser el origen de la comisión, el modo en el que entraron en las residencias reales o la anterior procedencia, entre otros. Por otro lado, están los diversos grados de valoración compositiva y estilística, así como la baja consideración que generalmente los críticos han otorgado al fenómeno del copiado pictórico. Esta se ha basado en la evidente ausencia de singularidad formal en las copias así como en las funciones secundarias dadas a estas en el proceso creativo dentro de los talleres, asociadas con la venta rápida de obras, la falsificación y el aprendizaje. No obstante, el análisis de estas pinturas puede aportar datos de gran relevancia en relación con el coleccionismo regio y la presencia de obras de este pintor boloñés en España.

Una de esas copias históricas es *Judit y Holofernes* (fig. 1), que puede considerarse como paradigma de reproducción ejecutada para salvaguardar la memoria de una obra deteriorada o desaparecida. En el inventario del Alcázar de 1686 aparece una pintura

de Judic degollando a Holofernes, de dos varas y media de alto y media de ancho, de mano de Guido Boloñes que por estar muy maltratada la mandó su magestad copiar y la copia está manchada junto con la original y no está acabada y la original está inventariada en las Bóvedas de la Priora, en la pieza última que cae debajo del despacho de verano, donde parece es su lugar².

Este dato indica que en las colecciones reales existía desde el siglo xvii un lienzo atribuido a Reni con este asunto que se da actualmente por desaparecido debido al mal estado de conservación que ya presentaba entonces. Tanto es así que en 1704 se afirma que está «sumamente maltratado»³, aunque debió de ser una de las obras salvadas del incendio del Alcázar de 1734⁴ que aparece en el Buen Retiro en 1772 casi irreconocible, pues se describe como «una pintura que se ve haber sido la Judit original de Guido»⁵.



1. Taller de Juan Carreño de Miranda, *Judit y Holofernes* (copia de un original de Guido Reni), h. 1685-1705. Óleo sobre lienzo, 220 x 135 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-226)

La predilección de los monarcas por este cuadro les llevaría a encargar una reproducción que atestiguara su paso por la colección, y nos informa, asimismo, del funcionamiento de los obradores reales en relación con el copiado de obras. El encargado de ejecutar esta copia fue Juan Carreño de Miranda, quien ocupaba el puesto de pintor de cámara de Carlos II⁶, aunque tuvo que ser concluida por otro pintor, pues en el inventario de 1686 se especifica que se hallaba solamente en una fase inicial de ejecución debido a la muerte de este maestro en 1685. Además, permanecería inconclusa hasta después de la muerte del pintor de cámara Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia en 1704, pues en su taller había entonces «un cuadro copia de Judit de Guido»⁷.

Si bien se han querido ver en este lienzo ciertas características de la obra de Carreño⁸, este solo pudo calcar la obra de Reni y posiblemente llegaría a aplicar las primeras capas de pintura, por lo que objetivamente debería considerarse más bien como obra del taller de Carreño. Aunque no es posible realizar una confrontación directa con el original en el que se basa, se conocen otras repeticiones de esta composición que facilitan su comprensión, la más ajustada de las cuales es una conservada en la Sedlmayer Collection de Ginebra. Esta pieza tiene una procedencia española, pues perteneció al cardenal Rospigliosi, legado en Madrid en la década de 1650⁹. Entre ambas se aprecian claras correspondencias formales y tonales, pero en la copia del Prado se observan diversas zonas carentes de contenido, concentradas en la parte baja y en el fondo de la zona superior, que sí son apreciables en el original de Suiza. Más allá de su actual estado de conservación, esto puede indicar que la reproducción nunca fue concluida por completo, quizás debido a que el *maltrato* de la tela original citado en los inventarios se localizaba en esas mismas zonas y, por tanto, los pintores no disponían de una referencia compositiva clara que trasladar a la copia¹⁰.

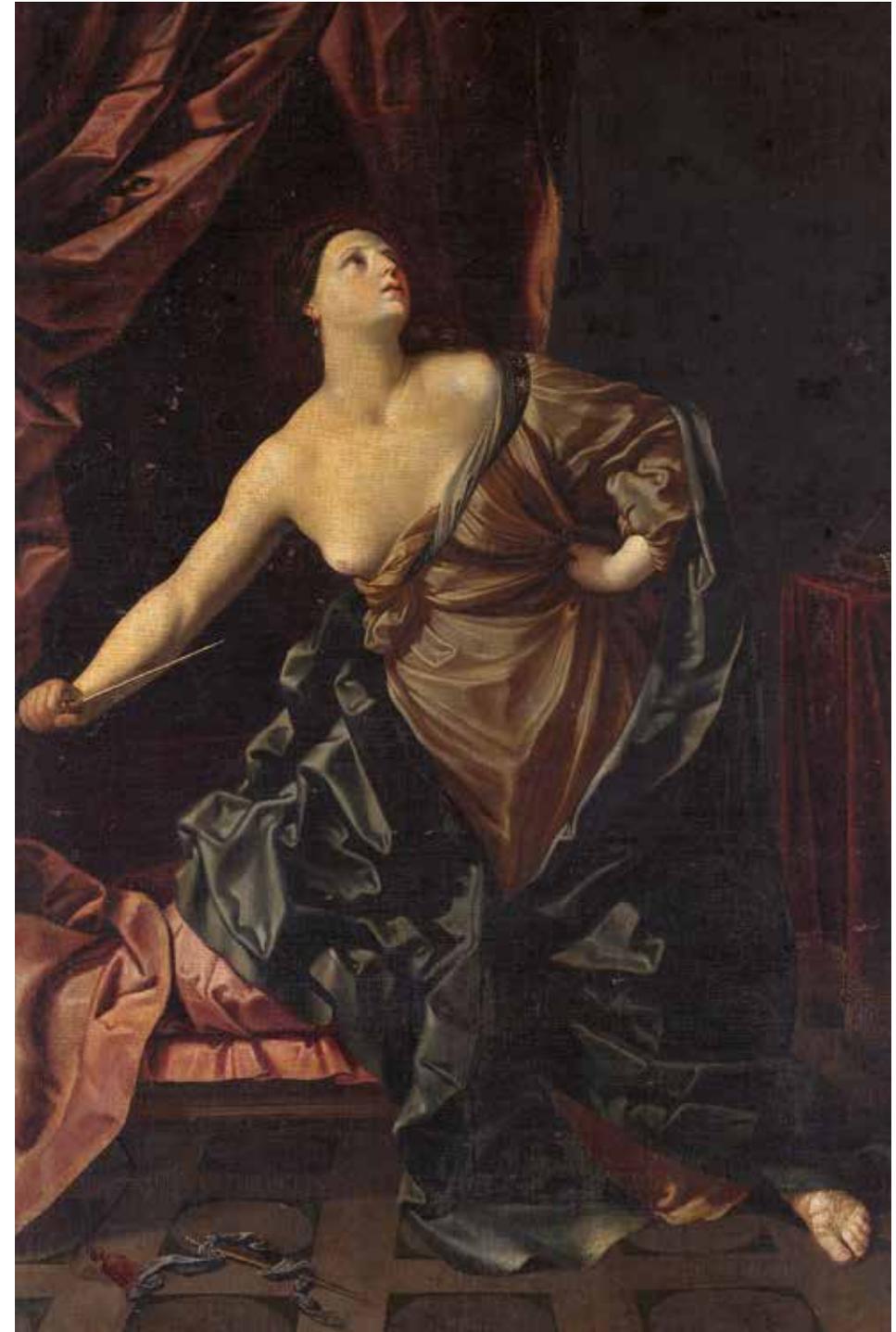
Es probable que esta no fuera la única reproducción de la *Judit* que existía en las colecciones reales, pues Ponz y Conca vieron en La Granja una obra con este asunto realizado por Andrea Vaccaro imitando a Reni¹¹. No obstante, ambas fuentes describen dos momentos diferentes del mismo episodio bíblico, pues Ponz se refiere a ella como «Judith, que va á cortar la cabeza á Holofernes»¹². En el lienzo aquí analizado se asiste al triunfo de la protagonista, con la testa del general asirio en una mano y con la espada manchada de sangre en la

otra, por lo que no puede tratarse del mismo modelo. A pesar de no conocerse la existencia de un original del maestro boloñés con estas características¹³, en la Alte Pinakothek de Múnich se conserva una obra cuya iconografía se aproxima a esta descripción que estuvo atribuida en algún momento a Reni por su parecido estilístico¹⁴, hasta que Pepper la descartó al considerarla más cercana a la producción de Lionello Spada¹⁵.

La presencia de la *Judit* de Reni en Madrid se hace aún más patente por la existencia en la Real Academia de San Fernando de un dibujo preparatorio que debió pertenecer a Andrea Procaccini¹⁶. Además, se conocen otras copias de ese cuadro desde el siglo XVII, algunas de las cuales se consideran realizadas por el propio Reni y otras atribuidas a relevantes maestros de ese momento¹⁷. Una de ellas se encuentra en la Pinacoteca Capitolina de Roma, y está adscrita a los pinceles de Carlo Maratta¹⁸. No obstante la fama adquirida por esta composición tanto en Italia como en España, en los libros de copistas del museo no se registra ninguna petición referida al lienzo aquí analizado.

Otra copia histórica de gran interés es *Lucrecia dándose muerte* (fig. 2). Este ejemplar, de grandes dimensiones, guarda una estrecha relación compositiva con *Judit* y *Holofernes*, pero en ella se aprecia una mayor calidad pictórica. Se ha afirmado que esta reproducción se basa en un original de Reni que se conservaba antiguamente en la Galleria Spada de Roma¹⁹ y que fue adquirido por William Buchanan, quien a su vez lo vendió a Alexander Gordon en Edimburgo²⁰. No se conoce su paradero actual, pero en la misma pinacoteca romana quedó una copia, junto a otra de *Judit* y *Holofernes*, como testimonios de los originales vendidos a Gordon a principios del siglo XIX²¹.

Por ello, Pepper sugirió que el lienzo madrileño podría ser una copia de un ejemplar distinto conservado en el Neues Palais de Potsdam²². Sin embargo, existen entre ambos significativas diferencias que nos llevan a pensar que el modelo debió ser otro, principalmente porque sus colores no coinciden. Cabe destacar que la historiografía ha ignorado una referencia de Pérez Sánchez que pone en relación esta obra con un poema incluido en la *Silva topográfica* de Manuel de Gallegos (1637) que describe un original de Reni con este asunto presente por entonces en el Buen Retiro²³. A pesar de no haberse encontrado rastro de ese ejemplar en los inventarios, el historiador dio crédito a la cita y afirmó



2. Copia según un original de Guido Reni, *Lucrecia dándose muerte*. Óleo sobre lienzo, 218 x 147 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-225)

que, sin duda, debió ser uno de los lienzos que adornó el palacio en su inauguración²⁴.

En este sentido, en la colección Ludovisi existía en 1633 una «*Lucretia Romana grande del naturale petto, e braccio ignudo in atto di ferirsi*»²⁵ y una *Conversión de Saulo* ambos de Reni, esta última identificada con la conservada en El Escorial²⁶. Niccolò Ludovisi regaló al conde de Monterrey en 1633 las dos bacanales y la *Ofrenda a Venus* de Tiziano que después, en 1637 —año en que fue publicada la *Silva*—, el noble español donaría a Felipe IV²⁷, por lo que nada impide pensar que la *Lucrecia* desaparecida y citada en la *Silva* pudiera haber llegado a España de igual manera. De hecho, se sabe que Ludovisi vendió por entonces numerosas obras de su propiedad para poder financiar los gastos generados por su ambicionado nombramiento como príncipe del Piombino²⁸. Asimismo, además de los cuadros de Tiziano, Monterrey envió desde Nápoles doce carros con pinturas para la decoración inicial del Buen Retiro²⁹, y es muy posible que la *Lucrecia* estuviera entre ellas.

Desde antiguo la historiografía ha afirmado que en los inventarios reales no se cita el original sino la copia aquí analizada, al menos desde 1734 cuando se salvó del incendio, descrita de la siguiente manera: «Otro cuadro de vara y tres cuartos de alto y vara y media de ancho sumamente maltratado sin marco de Lucrecia copia de Guidorreno»³⁰. En 1747 se localizaba en el Palacio Real, en la habitación que colindaba con el guardajoyas³¹, para posteriormente, en 1794, ser llevada al palacio de la Quinta del Duque del Arco³². Sin embargo, las medidas que aparecen referidas en el inventario (145 x 126 centímetros aproximadamente) no corresponden con las de la copia del Prado (de 218 x 147). Además, la consideración de «sumamente maltratada» no es aplicable a este lienzo, que presenta solo algún oscurecimiento y pequeñas pérdidas en zonas secundarias de la capa pictórica.

Estas medidas y descripción no casan tampoco con la otra *Lucrecia* del taller de Reni que conserva la institución madrileña (que será analizada más abajo), por lo que cabe pensar que la entrada del inventario se refiere al original. Es posible que en algún momento se trasladara del Buen Retiro al Alcázar, donde debió sufrir importantes daños en el incendio, y que en su recuperación fuera recortada, lo que explicaría el cambio de proporciones y su valoración como copia.

Por otro lado, el lienzo aquí analizado aparece en el inventario del Real Museo por vez primera en 1857 adscrito de manera general a la escuela italiana, con sus medidas correspondientes y con el número de inventario que puede intuirse en la parte baja del mismo «2408»³³. Por tanto, es factible pensar que esta obra, al igual que la *Judit*, era otra copia realizada en los talleres reales para evitar que se perdiera la memoria de un original en riesgo de desaparecer. Como en el caso anterior, ningún copista entre los siglos XIX y XX la solicitó para su reproducción³⁴.

Entre las copias de Reni conservadas en el Museo del Prado se encuentra una *Alegoría de la Caridad*, compuesta por una mujer que alimenta con su pecho a un niño mientras sostiene en sus brazos a otro que duerme y a un tercero que parece hablarle mientras señala al que está amamantando. Este cuadro es una copia, con variantes cromáticas, de un original conservado en el Metropolitan de Nueva York procedente de la colección de Joseph Wenzel, Príncipe de Liechtenstein. De esta obra se conocen, al menos, otras cuatro copias históricas en instituciones europeas³⁵, y existe además una variante iconográfica de gran éxito en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti en Florencia.

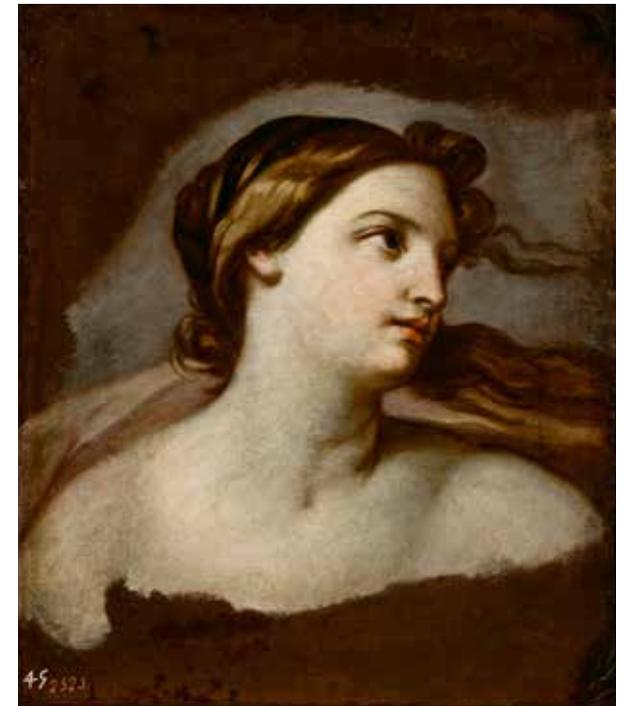
Su entrada en el Real Museo se registra en 1857³⁶, por lo que resulta improbable una anterior presencia en las colecciones reales, en cuyos inventarios no se encuentra citada. Curiosamente, es posible percibir ciertas semejanzas entre el dibujo y las tonalidades de la copia de la *Lucrecia* y las de esta *Caridad*. De hecho, el tono oscuro escogido por el copista para el manto de la figura alegórica, que cambia por completo con respecto a la obra original, es el elegido también para la vestimenta de la *Lucrecia*, que, como se ha visto, tampoco aparece en ninguna de las versiones autógrafas. Este dato, unido a la idéntica fecha de entrada en el museo, parece indicar que pudieron ser llevadas a cabo en fechas próximas por un mismo artista o taller.

Una de las creaciones más exitosas de toda la producción de Reni es el *San Miguel Arcángel* de la iglesia de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini de Roma. El Museo del Prado conserva una copia parcial de esta obra que, si bien ha sido generalmente ignorada, resulta de gran interés (fig. 3). Se documenta por primera vez en la Quinta del Duque del Arco en 1794³⁷, y reproduce solamente el busto del santo, aunque el pintor decidió cambiar parte de la composición para encajarla



3. Pintor de la primera mitad del siglo XVII, *San Miguel Arcángel* (copia de un fragmento con variantes de un original de Guido Reni). Óleo sobre lienzo, 42 x 33 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Museo de Málaga (P-228)

armónicamente en el pequeño lienzo. Esa diferencia indica que la copia no estuvo realizada con la misma intención que las anteriores, es decir, llevar a cabo una reproducción lo más fiel posible del original, sino que seguramente se hiciera como parte de un ejercicio de aprendizaje. Esta hipótesis se apoya además en el hecho de que la técnica pictórica se aleja sobremedida de la de Reni, por lo que el copista no pretendía en ningún momento imitar su estilo. Sin embargo, las tonalidades son muy semejantes a las del original, lo que indica que su creador debía conocer el cuadro romano o una reproducción fidedigna del mismo. Es sorprendente que la precisión en el dibujo, la atención al detalle y la brillante iluminación de la obra de Reni se hayan sustituido en la copia por una elaboración de las formas



4. Atribuido a Carlo Maratta, *Cabeza de Ariadna* (copia de un fragmento de *El matrimonio de Baco y Ariadna* de Guido Reni), siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 57 x 48 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Museo de Málaga (P-224)

mediante manchas, con lo que se consigue un claroscuro naturalista mucho más acentuado. A pesar de las diferencias y del estado de conservación, resulta un lienzo de exquisita belleza, probablemente realizado por un buen artista en la primera mitad del siglo XVII.

Se conserva también en el Museo del Prado una pintura atribuida, con buen criterio, a Carlo Maratta que copia un fragmento del *Matrimonio de Baco y Ariadna* que Reni pintó para la reina consorte de Inglaterra, Henrietta Maria (fig. 4)³⁸. Durante mucho tiempo se ha pensado que el original había sido destruido en un incendio y que solamente era posible recordarlo a través de las varias copias existentes. No obstante, se ha identificado un fragmento de grandes dimensiones con la figura de Ariadna en la Fondazione del Monte, Bolonia



5. Guido Reni, *Lucrecia dándose muerte*, h. 1635. Óleo sobre lienzo, 72 x 57 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (P-208)

(depositado en la Pinacoteca Nazionale) y se ha descubierto que en realidad fue recortado de un lienzo mayor junto a otros fragmentos que fueron vendidos posteriormente³⁹. La atribución de la copia a Maratta se debe en parte a que procede de su colección, adquirida por Felipe V, quien la destinaria a la decoración del palacio de La Granja⁴⁰. En el Real Museo entraría hacia 1857, cuando se catalogó como obra de la escuela de Reni⁴¹. Parece que tampoco despertó el interés de los copistas en los siglos sucesivos, pues no se registra ninguna referencia a este lienzo en los libros de copistas⁴². En cambio, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva una acuarela del siglo XVIII que reproduce íntegramente y a escala la composición⁴³.

COPIAS Y VERSIONES DE TALLER

Otra categoría relativa al fenómeno del copiado estaría compuesta por las reproducciones realizadas por los pintores más cercanos al maestro, aquellos que se formaron y colaboraron con él, por lo que muestran estrechas afinidades estilísticas. Reni tuvo en su taller excelentes pintores, como Francesco Gessi, Giovan Giacomo Sementi y Simone Cantarini, que imitaron a la perfección el estilo de sus creaciones, hasta el punto de que llegaron a ser confundidas por los especialistas con las pinturas originales. Sin embargo, existen algunas ligeras diferencias, generalmente circunscritas a diversos aspectos técnicos, que permiten reconocer la mano del maestro. Dos de esos aspectos son el perfecto equilibrio entre la composición y el uso de una restringida y contrastada paleta cromática, y un manejo ágil, certero y económico de las veladuras, que da como resultado un rasgo tan personal como una firma. De igual manera, sus discípulos más sobresalientes desarrollaron sus propias notas distintivas, lo que permite la correcta identificación de la autoría de las obras, incluso cuando estas son copias de composiciones de Reni⁴⁴. En el siglo XVII las reproducciones realizadas por pintores como Giovan Andrea Sirani y Ercole de Maria obtenían en Bolonia una alta valoración económica por considerarse copias de calidad y por haber sido realizadas por estos consolidados artistas⁴⁵. No obstante, en los talleres de los maestros más relevantes también era habitual la creación de copias por los discípulos retocadas por el pintor principal, el cual corregía los errores y añadía en las últimas capas certeros toques que conferían esa huella única a la que se ha hecho referencia en líneas anteriores⁴⁶. Un ejemplo de ello relacionado con las comisiones de la Corona española es la copia realizada por Giacinto Campana del *Rapto de Elena*, réplica actualmente conservada en la Galleria Spada de Roma, que fue retocada por Reni⁴⁷. En casos como este, el análisis visual no resulta totalmente efectivo, por lo que se debe recurrir a las fuentes escritas para poder determinar la autoría y el grado de participación del maestro.

El Museo del Prado conserva dos obras consideradas copias del taller de Reni: *Cabeza de un apóstol*⁴⁸ y *Lucrecia dándose muerte* (fig. 5). No obstante, la clasificación de esta última resulta dudosa, pues no se conoce un original de este modelo que permita definirla como copia, por lo que, en todo caso, se debe conside-

rar variante de una pieza conservada en una colección privada de Suiza⁴⁹. La copia del Prado aparece por primera vez citada como original de Reni en 1746 entre las pinturas que Isabel de Farnesio tenía en La Granja⁵⁰, y así seguiría referenciada incluso hasta después de su entrada en el Real Museo en 1834⁵¹. De igual manera se encuentra descrita en todos los catálogos del museo elaborados con posterioridad⁵², pero actualmente se ha degradado a copia de taller, a pesar de su alta calidad, en consonancia con otras obras de la última etapa de Reni.

En cambio, resulta paradójico que la pinacoteca madrileña considere original un lienzo que representa a María Magdalena (fig. 6), copia parcial de una obra de la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini en Roma⁵³, cuya calidad remite a las obras de taller. Así lo consideró Pepper, quien la situó en la categoría de versión de obrador⁵⁴, aunque años antes Pérez Sánchez proponía dubitantemente que se trataba de una repetición autógrafa⁵⁵. No obstante, debe tenerse en cuenta que existen otros ejemplares cuyas particularidades permiten afirmar que la pintura madrileña debió de ser realizada por sus discípulos. Uno de ellos, conservado en la Colección Micheli de Milán y originalmente propiedad de la familia Barberini, fue ejecutado por Reni más tempranamente y presenta diferencias sutiles, aunque importantes, que se traducen principalmente en una mayor sensualidad⁵⁶. En esta composición desaparece la cruz, pueden apreciarse los pechos de la santa y su rostro muestra una expresión de dolor más intenso, modelo que sin duda llevaron a sus últimas consecuencias Guido Cagnaci, en pintura, y Gian Lorenzo Bernini, en escultura⁵⁷. En efecto, no resultan comunes en la producción de Reni estas insinuaciones que se alejan del decoro contrarreformista, por lo que las versiones posteriores sufrirían una especie de autocensura probablemente motivada por la manera en que evolucionó su propia forma de pensar. Por ello, en la primera mitad de la década de 1630, revestiría de un halo de pureza y castidad a sus Magdalenas, como puede verse en la citada obra romana y en otra expuesta en la capilla de San Carlo de la catedral de Volterra.

Sin embargo, se comprende a través de la comparación entre el ejemplar del Prado con otra versión conservada en la National Gallery de Londres, adecuada a un formato similar de medio cuerpo y datada hacia



6. Taller de Guido Reni, *La Magdalena* (copia con variantes de un original de Guido Reni), primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 75 x 62 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-216)

1635, que este maestro no pudo haber hecho una repetición parcial de su propia obra sin alcanzar unos resultados similares. *La Magdalena* de Londres revela detalles estilísticos indiscutiblemente afines a las obras autógrafas de la etapa final del boloñés, como los toques de pincel que hacen destacar ciertos volúmenes de manera más natural que se echan en falta en el lienzo madrileño. La minuciosa atención del copista por imitar todos los detalles compositivos del original es un intento por encubrir una técnica inferior, una práctica muy común en los obradores.

No obstante, en los inventarios reales aparece como original desde su adquisición en tiempos de Isabel de Farnesio⁵⁸, así como en todos los catálogos del museo hasta 1990⁵⁹. Además, en los siglos XIX y XX fue el



7. Copia según Giovanni Francesco Barbieri, Guercino, *San Juan Bautista*, siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 65 x 51 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en Castellón, Museo de Bellas Artes (P-207)

segundo cuadro de Reni más copiado en el museo, registrándose un total de treinta solicitudes en los libros de copistas. Destacan dos años en los que esta obra fue especialmente solicitada, 1899 y 1902, con cinco ocasiones en cada uno⁶⁰.

Otra *Magdalena en el desierto* se inventarió en 1814 en el Palacio Real como obra del taller de Reni⁶¹. Pérez Sánchez la identificó con la que el Prado tiene depositada en la embajada de España en Bruselas y la atribuyó a Giovanni Domenico Cerrini⁶².

VERSIONES Y COPIAS RECHAZADAS

En los fondos del Museo del Prado se halla un *San Juan Bautista* considerado como copia de Guido Reni por Pérez Sánchez (fig. 7)⁶³. Así lo afirmó el historiador si-

guiendo una referencia del inventario de las obras salvadas del incendio de 1734⁶⁴, a pesar de que no conocía ningún original del boloñés con esta misma composición y contradecía los catálogos del museo de Pedro de Madrazo, que lo describían como una obra de la escuela del Guercino⁶⁵. No obstante, Madrazo estaba en lo cierto, pues efectivamente es una copia de taller de buena calidad de una pintura del Guercino que se conserva en la Pinacoteca Capitolina de Roma⁶⁶.

Del mismo modo, se ha considerado desde antiguo que *Santa Cecilia con el violín* (P-7469) es una copia de Reni⁶⁷, aunque no se ha identificado ningún original en el que se pueda basar. Si bien guarda una estrecha relación formal con otros modelos boloñeses creados por este maestro, creemos que debe considerarse, en cambio, como obra cercana al taller de Lorenzo Pasinelli, discípulo de Simone Cantarini.

Otras obras que en algún momento fueron consideradas como de Guido Reni o de sus seguidores han encontrado posteriormente una correcta atribución en los catálogos del museo. Hasta 1686, una pintura al óleo sobre una placa de venturina que representa la *Natividad*, y que fue un regalo del cardenal Francesco Barberini a Felipe IV, se relacionaba con Reni, aunque en el inventario de ese año del Palacio Real ya se consideró acertadamente que había sido ejecutada por Pietro da Cortona⁶⁸.

Como cuadros del taller de Reni se encontraban inventariados en 1700 un *Triunfo de un emperador romano con dos reyes prisioneros* (hoy propiedad de Patrimonio Nacional)⁶⁹ y una *Lucha de gladiadores* (P-2315), hoy atribuidos al círculo de Lanfranco. En ese documento se referencia una *Matanza de los inocentes* (sin localizar) de escuela de Reni, pero se especifica que debió ser realizada por Lanfranco⁷⁰.

En 1772 se exponía en el Palacio Real una *Santa Rosalía* (P-3189) de la escuela de Reni, que entraba en el Real Museo con tal identificación⁷¹, hasta que su restauración reveló el estilo de Andrea Sacchi⁷². A este pintor se le atribuyó la *Cabeza de santo leyendo* (P-222), que se consideraba en 1834 como original de Reni⁷³. También por entonces se exhibía en el Real Museo un cobre con *San Pedro y san Juan en el sepulcro de Cristo* (P-229), inventariado como escuela de Reni, pero actualmente se sabe que se debe a Giovanni Francesco Romanelli⁷⁴.

Por último, hay que mencionar una *Virgen en contemplación* (P-227), que pasaba por ser una copia del bo-

loñés, y posteriormente como de Carlo Maratta, pero que en realidad se trata de una reproducción de un lienzo de Onorio Marinari⁷⁵.

CONCLUSIONES

Estos datos vienen a confirmar la fuerte presencia y el profundo conocimiento que se tenía de este pintor en el entorno de la monarquía española desde el siglo XVII. Como se ha podido advertir, estas copias, y otras muchas que se citan en los inventarios reales, fueron ya en el pasado muy estimadas a tenor de su localización y tasación económica. El gusto áulico por su estilo fue sin duda adoptado por la nobleza y por otros estamentos sociales, que estuvieron muy interesados en la adquisición de las obras renianas. Así lo demuestran los cuantiosos ejemplares que se conservan aún repartidos por diversas instituciones laicas y religiosas españolas⁷⁶.

Este fenómeno hizo que todavía en los siglos XIX y XX se solicitara la copia de sus obras en el Museo del Prado, a pesar de que por entonces la estética de Reni generalmente no era valorada de manera positiva. Los libros de copistas muestran que el interés en el pintor fue decayendo a medida que pasaba el tiempo, pues sus obras se solicitaban en un número muy inferior al de otros artistas representados en la colección, por ejemplo Velázquez. Como cabría esperar, los lienzos de Reni que indudablemente se consideran originales fueron los más apreciados por los copistas. Los más reproducidos fueron *San Sebastián*, seguido por la *Magdalena* y *Santiago el Mayor*⁷⁷. Se registran también cuatro peticiones de cuadros que no se pueden asociar a ninguna de las obras de Reni en el museo: un Cristo, una Santa Lucía, un San Juan y Jesús Niños y una «Maculina»⁷⁸, que podría hacer alusión a una Inmaculada Concepción de pequeñas dimensiones. Además, aparecen ocho estudios, probablemente referidos a alguno de los dibujos conservados en la institución⁷⁹.

A lo largo de los siglos, el copiado de las obras de Reni en el Museo del Prado tuvo tanto un uso didáctico para artistas españoles y extranjeros como una función comercial. La imagen devocional de sus santos y santas se utilizó para decorar muchos de los templos que

habían quedado devastados en España tras los acontecimientos bélicos de la primera mitad de la centuria pasada. Es posible que esta sobreexposición como pintor religioso hiciera que su producción perdiera interés desde entonces, algo similar a lo que ocurrió con Murillo, no por casualidad un artista fuertemente influenciado por las composiciones del boloñés.

Sin embargo, actualmente se busca aceptar y comprender históricamente estas creaciones artísticas. La estética de las obras de Reni vuelve a ser apreciada, y sus figuras religiosas son valoradas no solo por el mensaje piadoso que puedan transmitir sino también por su belleza. En ellas se reconoce el talento de uno de los artistas más significativos de la Edad Moderna, de gran importancia para el devenir de la cultura visual hispana. El fenómeno del copiado de las obras de Guido Reni en España va ligado, como sucede con otros artistas, al auge y declive de su apreciación. Sin embargo, el avance de las nuevas tecnologías ligadas al consumo de productos audiovisuales está permitiendo que se superen las connotaciones negativas asociadas históricamente a la reproductibilidad de la imagen, por lo que es probable que en un futuro no muy lejano se devuelva a su justo lugar a uno de los grandes maestros que sirvieron de inspiración y copia.

RAFAEL JAPÓN es doctor internacional en Historia y Artes por las universidades de Granada y Bolonia. Obtuvo la calificación de sobresaliente *cum laude* con una tesis sobre la influencia de la pintura italiana en la escuela barroca sevillana. Fue becario de la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi en Florencia y tuvo una beca de Formación de Personal Universitario entre 2015 y 2019. En la actualidad disfruta de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad Autónoma de Madrid y es miembro investigador del proyecto I+D El despliegue artístico en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII). Entre sus publicaciones destacan *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica* (Editorial Universidad de Granada, 2018) y *The Influence of Italian Culture on the Seville Golden Age of Painting* (Routledge, 2022). rafaeljaponf@gmail.com

N.º ORCID: 0000-0002-4203-2786

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 04-01-2021/23-09-2021

SUMARIO: El Museo del Prado es una de las instituciones fuera de Italia que más ejemplares de Guido Reni conserva, tanto originales como copias, provenientes en su mayoría de las colecciones reales. Este artículo estudia diversas copias a través de la investigación documental y el análisis estilístico para reconocer los modelos que reproducen y establecer, por primera vez, una categorización entre ellas. Se definen así los diversos grados de cercanía al taller de Reni y se propone que una de ellas es original del maestro. Además, se profundiza en el fenómeno del copiado de las obras de este artista dentro del museo en los siglos XIX y XX.

PALABRAS CLAVE: Guido Reni; copias; Museo Nacional del Prado; Colecciones Reales; España

SUMMARY: The Museo del Prado is one of the institutions outside of Italy that holds the largest number of Guido Reni works, both originals and copies, most of which come from Royal Collections. This article studies various copies through documentary research and stylistic analysis, recognising the models they replicated and, for the first time, categorising them. In this way, the different degrees of proximity to Reni's studio are defined and it is proposed that one of them is an original by the master. In addition, it explores the phenomenon of copying Reni's works within the Museum in the nineteenth and twentieth centuries.

KEYWORDS: Guido Reni; copies; Museo Nacional del Prado; Royal Collections; Spain

¹ Hablaremos de «versión autógrafa» cuando se trate de una pintura creada por un maestro que modifica ciertos elementos, ya sean compositivos y/o tonales, de una obra que él mismo ha realizado con anterioridad. Por el contrario, la «copia» es la reproducción de una pintura realizada por un artista diferente al que creó el original, y la «copia de taller» aquella ejecutada por artistas de su círculo más cercano. Por otro lado, la «réplica» o «repetición» es una copia fidedigna de la primera versión realizada por un mismo artista, que mantiene incluso las mismas dimensiones (Ocampo 1992, p. 182). La historiografía suele incluir el apellido de autógrafa a la réplica, aunque creemos que resulta redundante porque la autoría está implícita en el significado de este término.

² Museo Nacional del Prado (en adelante MNP), *Inventarios reales*, vol. 3: *Real Palacio de Madrid*, 1686, fol. 176, n.º 4754.

³ Lasso de la Vega 1953, p. 209.

⁴ MNP, *Inventarios reales*, vol. 6: *Real Palacio* (Pinturas libertadas del incendio), 1734, fol. 52, n.º 9490 (409).

⁵ MNP, *Inventarios reales*, vol. 8: *Buen Retiro*, 1772, fol. 97, n.º 15380 (409).

⁶ MNP, *Inventarios reales*, vol. 6: *Real Palacio* (Pinturas libertadas del incendio), 1734, fol. 52, n.º 9487 (406); MNP, *Inventarios reales*, vol. 7: *Buen Retiro*, 1747, fol. 152, n.º 11336 (406).

⁷ Lasso de la Vega 1953, p. 209.

⁸ Pérez Sánchez 1986, p. 237.

⁹ Pepper 1984, p. 252.

¹⁰ También se ha pensado que la obra de la Sedlmayer Collection de Ginebra fuera la pintura desaparecida de las colecciones reales; véase Colomer 2006, p. 226. Sin embargo, esta presenta un estado de conservación óptimo que no concuerda con las descripciones de los inventarios citados.

¹¹ Ponz [1776] 1781, p. 139; Conca 1793, p. 212.

¹² Ponz [1776] 1781, p. 139.

¹³ Existe un lienzo atribuido a Reni en una colección privada de Nueva York, que representa el momento en el que Judit corta la cabeza a Holofernes con la ayuda de su sirvienta, que fue muy copiado por su taller y pasado a estampa por Giovanni Andrea Sirani; véase Pepper 1988, p. 301. Por otro lado, en la Walpole Gallery de Londres se conserva otra versión de *Judit con la cabeza de Holofernes* que Spear ubicó en la última etapa de Reni; véase Spear 1997, p. 314. Sin embargo, creemos que ninguna de estas dos composiciones se ajusta a la descripción mencionada.

¹⁴ Inv. 2389, 180 x 127 cm.

¹⁵ Pepper 1984, p. 304.

¹⁶ Inv. D-1657. Pérez Sánchez 1972, p. 59; Azcárate 1994, pp. 140-41.

¹⁷ Pepper 1984, p. 253.

¹⁸ Inv. PC 128. Guarino 2015, p. 136.

¹⁹ Pérez Sánchez 1965, p. 183; Baccheschi 1977, p. 103.

²⁰ Pepper 1984, pp. 254-55.

²¹ Williams 1820, vol. II, pp. 88-89.

²² Pepper 1973, p. 636 nota 26.

²³ Gallegos 1637, fol. 6v. Cabe destacar que en 1632 Ullise Bentivoglio publicó un poema dedicado a otra *Lucrecia* de Guido Reni; véase Pericolo 2019, vol. I, p. 426 nota 632.

²⁴ Pérez Sánchez 1965, p. 183.

²⁵ «Una Lucrecia romana grande del natural, pecho y brazo desnudos en el acto de ser herida [...] de Guido». Véase Garas 1967, p. 347.

²⁶ Redín 2013; Redín 2016, p. 145; Pericolo 2019, vol. I, p. 440 nota 663.

²⁷ García Cueto 2006, p. 160; Zimmermann 2009, p. 284.

²⁸ García Cueto 2006, p. 160.

²⁹ Zimmermann 2009, p. 285.

³⁰ MNP, *Inventarios reales*, vol. 6: *Real Palacio* (Pinturas libertadas del incendio), 1734, fol. 55,

n.º 9512 (431). Relación confirmada en Pérez Sánchez 1965, p. 183.

³¹ MNP, *Inventarios reales*, vol. 6: *Real Palacio*, 1747, fol. 112, n.º 11041 (419).

³² MNP, *Inventarios reales*, vol. 10: *Palacio de la Quinta del Duque de Arco*, 1794, fol. 18, n.º 18987 (201).

³³ MNP, *Inventario del Real Museo*, 1857, n.º 2408.

³⁴ Existen tres registros de copias de *Lucrecia dándose muerte* de Reni que, por la medida de los lienzos, deben hacer referencia a la otra versión conservada en el museo, la cual será estudiada posteriormente. Véase la tabla número 5 del apéndice.

³⁵ Pepper 1984, p. 261.

³⁶ MNP, *Inventario del Real Museo*, 1857, n.º 2505.

³⁷ MNP, *Inventarios reales*, vol. 10: *Palacio de la Quinta del Duque de Arco*, 1794, fol. 37, n.º 19186 (278). Se ha pensado también que podría ser parte de una serie de diecinueve cuadros con cabezas de diferentes personajes que se encontraba en el mismo palacio en 1745.

³⁸ Pérez Sánchez 1965, p. 294.

³⁹ Guarino 2000; Emiliani 2018; Pericolo 2019, vol. I, pp. 345-46.

⁴⁰ Pérez Sánchez 1965, p. 294. MNP, *Inventarios reales*, vol. 7: *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, 1746, fol. 3, n.º 12352 (45).

⁴¹ MNP, *Inventario del Real Museo*, 1857, n.º 2523.

⁴² Hay un registro con la copia de una «cabeza de Guido Reni» que podría hacer referencia a esta obra, pero también podría tratarse de cualquier otra del museo. Véase la tabla número 8 del apéndice.

⁴³ Inv. 0508. Pérez Sánchez 1964, p. 50.

⁴⁴ Pirondini y Negro 1992, pp. 17-25.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁶ Esta cuestión ha sido discutida ampliamente en Spear 1997, pp. 253-74; Spear 2002.

⁴⁷ Pierguidi 2012, pp. 79-81.

⁴⁸ MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Real Museo*, 1834, fol. 25, n.º 337; MNP, *Inventario del Real*

Museo, 1857, n.º 223. Pérez Sánchez 1965, p. 188; *Inventario General de Pinturas* 1990, p. 315 (n.º 1143), depositado desde 1940 en el Museo de Lugo.

⁴⁹ Pepper 1984, p. 252.

⁵⁰ MNP, *Inventarios reales*, vol. 7: *Real Sitio de Aranjuez*, 1746, fol. 13, n.º 11558 (120).

⁵¹ MNP, *Inventarios reales*, vol. 10: *Palacio de la Quinta del Duque de Arco*, 1794, fol. 42, n.º 19770 (120); MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Real Museo*, 1834, fol. 46, n.º 730. En este mismo documento aparece también citada otra pieza con el mismo tema pero considerada de «escuela boloñesa», por lo que se descarta la identificación con el ejemplar analizado; véase MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Real Museo*, 1834, fol. 27, n.º 366. Es posible que esta sea la que actualmente está atribuida a Francesco del Cairo (Museo del Prado, P-261).

⁵² Así figura en el último catálogo general: *Inventario General de Pinturas* 1990, p. 253.

⁵³ Inv. 1437.

⁵⁴ Pepper 1984, p. 267.

⁵⁵ Pérez Sánchez 1965, p. 180.

⁵⁶ Reproducido en *Reni* 1988, p. 127. Sobre esta obra, véase Malvasía 1678, p. 36; Pericolo 2019, vol. I, p. 307 nota 247 y bibliografía precedente. Pepper consideró original una copia de esta obra conservada en una colección particular; Pepper 1984, p. 258.

⁵⁷ Guido Cagnaci, seguidor de Reni, realizó unos de los *Éxtasis de María Magdalena* más eróticos

del siglo XVII (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini), y el *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini (iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma) comparte con este lienzo muchas semejanzas formales y una similar psicología de la figura representada.

⁵⁸ MNP, *Inventarios reales*, vol. 7: *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, 1746, fol. 24, n.º 11634 (240); MNP, *Inventarios reales*, vol. 9: *Palacio de San Ildefonso*, 1774, fol. 35, n.º 17111 (240); MNP, *Inventarios reales*, vol. 10: *Palacio de la Quinta del Duque de Arco*, 1794, fol. 22, n.º 19595 (240); MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Palacio del Real Sitio de Aranjuez*, 1818, fol. 36, n.º 20931 (240); MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Real Museo*, 1834, fol. 42, n.º 669; MNP, *Inventario del Real Museo*, 1857, n.º 855.

⁵⁹ Madrazo 1900, p. 39 (n.º 265); *Inventario General de Pinturas* 1990, p. 239.

⁶⁰ Véase la tabla número 2 del apéndice.

⁶¹ MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Real Palacio de Madrid*, 1814, fol. 39, n.º 21625.

⁶² Pérez Sánchez 1965, p. 256.

⁶³ *Ibidem*, p. 186.

⁶⁴ MNP, *Inventarios reales*, vol. 6: *Real Palacio* (Pinturas libertadas del incendio), 1734, fol. 35, n.º 9352 (272).

⁶⁵ Madrazo 1900, p. 38 (n.º 256).

⁶⁶ Inv. PC 286.

⁶⁷ MNP, *Inventario del Real Museo*, 1857, n.º 1922; *Inventario General de Pinturas* 1990, p. 511 (n.º 1922).

⁶⁸ MNP, *Inventarios reales*, vol. 3: *Real Palacio de Madrid* (adiciones y rectificaciones), 1686, fol. 2, n.º 5052; Colomer 2008; Cenalmor y Mora 2008.

⁶⁹ Inv. 100113395. MNP, *Inventarios reales*, vol. 4: *Testamentaria de Carlos II del Palacio de Madrid*, 1700, fol. 253, n.º 7996, y fol. 298, n.º 8348. Úbeda 2005.

⁷⁰ MNP, *Inventarios reales*, vol. 4: *Testamentaria de Carlos II del Palacio de Madrid*, 1700, fol. 253, n.º 8002.

⁷¹ MNP, *Inventario del Real Museo*, 1857, n.º 1167.

⁷² Pérez Sánchez 1970, p. 14; *Inventario General de Pinturas* 1990, p. 321 (n.º 1167).

⁷³ MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Real Museo*, 1834, fol. 28, n.º 384. Procede de la Colección Maratta, adquirida por Felipe V, en cuyos inventarios se identificaba correctamente como de Andrea Sacchi. Véase Pérez Sánchez 1965, p. 325.

⁷⁴ MNP, *Inventarios reales*, vol. 12: *Real Museo*, 1834, fol. 31, n.º 444. Pérez Sánchez 1970, p. 471.

⁷⁵ MNP, *Inventario del Real Museo*, 1857, n.º 2520. Pérez Sánchez 1965, p. 183. Como copia de Reni fue reproducida en 1922 por Isabel Gil Mariscal; véase la tabla 13 del apéndice.

⁷⁶ Para una panorámica de este fenómeno, véase Pérez Sánchez 1965, pp. 168-207.

⁷⁷ Véanse las tablas 1 a 3 del apéndice.

⁷⁸ Véanse las tablas 9 a 13 del apéndice.

⁷⁹ Véase la tabla 14 del apéndice.

I.	<i>San Sebastián</i> (P-211) TOTAL: 32 copias	VOL.	N.º DE REGISTRO	AÑO	FECHA	COPISTA	MEDIDAS (cm)
L3	410	1887	22/08	Primitivo Álvarez	151 x 122		
L3	476	1889	05/07	Vidal González	170 x 135		
L3	471	1891	13/08	Cipriano Cuadra Jiménez	170 x 115		
L3	534	1891	29/10	Vicente Briza	39 x 28		
L3	136	1892	16/03	Aurelio Ribalta	73 x 49		
L2	472	1897	12/06	Juan Lluís del Valle	40 x 25		
L2	732	1897	03/11	Arturo Cersa	72 x 58		
L9	240	1926	25/05	Agapito Puertas	75 x 50		
L9	640	1926	04/12	Carlos Casas	205 x 85		
L10	528	1928	19/12	Eduardo Vicente	102 x 81		
L12	6	1930	-/01	José García Millán	105 x 71		
L17	160	1935	-/06	Antonio Torres	98 x 75		
L18	311 bis	1943	18/09	Francisco Ortega	153 x 117		
L18	317	1943	22/09	Teresita Prieto	85 x 66		
L18	6	1945	10/01	Manuel Matey	100 x 70		
L18	153	1948	03/03	Félix Munilla	70 x 60		
L19	225	1949	16/05	Francisco Ortega	102 x 76		
L19	695	1949	12/11	René Leonzon	105 x 80		
L19	21	1950	18/01	Vicente Campoo	50 x 60		
L20	316	1951	25/04	Antonio González	62 x 80		
L20	164	1952	15/03	Germán Pérez	124 x 97		
L21	449	1953	13/05	Eustaquio Casero	100 x 80		
L22	228	1954	29/03	Ramón Ortiz	110 x 80		
L22	911	1954	22/12	Pilar García	135 x 90		
L22	125	1955	26/02	Ramón Ortiz	29 x 22		
L22	258	1956	12/05	Aurelio Castañeda	100 x 127		
L23	495	1961	15/07	Sebas Iberlucea	91 x 65		
L24	815	1962	27/10	Mercedes Rodríguez	45 x 75		
L25	507	1965	19/06	Antonio Martínez	95 x 78		
L26	39	1969	18/01	Antonio Álvarez	120 x 90		
L27	244	1973	16/06	Vera Walwsky	120 x 91		
L27	277	1973	05/09	Vera Walwsky	120 x 91		
2.	<i>La Magdalena</i> (P-216) TOTAL: 30 copias	L3	386	1890	01/08	José Fenech	64 x 79
		L3	22	1894	17/01	Clara Medina	69 x 93
		L4	588	1898	19/12	Nicanor Riego	40 x 33
		L4	50	1899	26/01	José Pacheco	60 x 80
		L4	85	1899	16/02	Francisco García Allende	65 x 45

		VOL.	N.º DE REGISTRO	AÑO	FECHA	COPISTA	MEDIDAS (cm)
		L4	108	1899	01/03	Francisco García	59 x 64
		L4	232	1899	01/05	Manuel Sánchez	75 x 62
		L4	316	1899	19/06	Rafael Enríquez	65 x 42
		L4	33	1900	24/01	Ana Moreno y Llorca	55 x 70
		L4	8	1902	07/01	Agustina Popelka	58 x 46
		L4	315	1902	22/03	Alfonso Segundo	75 x 64
		L4	427	1902	02/06	José Díez	75 x 62
		L4	620	1902	16/08	Manuel Tormo	65 x 50
		L4	806	1902	08/11	Feliciano González	40 x 26
		L8	782	1921	29/10	Víctor Miguel	73 x 60
		L38	495	1925	30/10	Carmen Sánchez Gordona	75 x 62
		L15	229	1933	-/05	Antonio Sauda	52 x 25
		L16	21	1934	-/01	María Marquina	65 x 62
		L18	365	1944	11/10	Francisco Martín	57 x 42
		L20	221	1952	26/03	Antonio Canseco	66 x 48
		L21	1011	1953	11/11	Antonio Pascual	73 x 60
		L22	786	1955	21/12	María Rosa Moreno	75 x 62
		L22	145	1956	14/03	Felipe Madariaga	65 x 54
		L22	304	1956	30/05	Eusebio Martín	-
		L22	144	1957	02/03	M.ª C. Baracesca	-
		L23	426	1960	06/07	Carmen Ugena	25 x 69
		L23	649	1960	19/10	Jacinto de la Lastra	46 x 28
		L24	217	1962	14/03	Elisa Benloch	55 x 46
		L25	821	1964	10/10	Jacinto Díez	46 x 38
		L25	288	1965	03/04	Balbina Barrera	90 x 80
3.	<i>El apóstol Santiago el Mayor</i> (P-212). TOTAL: 15 copias	L1	230	1884	05/06	Julián Moreno	135 x 84
		L3	422	1888	30/08	Miguel Suárez	20 x 14
		L3	619	1890	11/12	Natalio Hualde	88 x 69
		L3	33	1892	25/01	Salvador Serrano	70 x 90
		L3	41	1892	29/01	Manuel Garrido	137 x 90
		L2	230	1897	26/04	José Pacheco Ochoa	68 x 46
		L2	558	1897	19/08	Josefa Iniesta	24 x 49
		L4	346	1898	30/06	José Sánchez Ruiz	68 x 52
		L16	295	1934	-/11	Antonio Torres	107 x 74
		L18	117	1943	31/03	Pablo Loizaga	134 x 87
		L18	316	1943	18/09	Ángeles García	148 x 111
		L18	728	1948	24/11	Piotr Wróblewski	130 x 80
		L20	223	1951	31/03	Enrique Alcor	76 x 46
		L20	437	1952	11/06	Ana Muñoz González	130 x 84
		L21	1032	1953	18/11	Herminia Martínez	100 x 70

		VOL.	N.º DE REGISTRO	AÑO	FECHA	COPISTA	MEDIDAS (cm)
4.	<i>La Virgen de la silla</i> (P-210) TOTAL: 4 copias	L17	160	1935	-/04	Antonio Torres	100 x 65
		L18	269	1944	22/10	Andrés Martínez	41 x 33
		L18	503	1944	23/12	Néstor Casany Villafranca	60 x 50
		L20	182	1952	08/03	José Jiménez	160 x 103
5.	<i>Lucrecia dándose muerte</i> (P-208) TOTAL: 3 copias	L4	23	1902	10/01	Joaquín Espinosa	50 x 40
		L22	55	1954	23/01	Ramón Ortiz	75 x 85
		L22	63	1954	23/01	Ramón Ortiz	-
6.	<i>San Pedro</i> (P-219) TOTAL: 3 copias	L2	362	1897	04/06	José Pacheco	40 x 50
		L4	175	1899	01/04	Zacarías Esnaola	105 x 90
		L4	712	1899	21/12	Julio García	44 x 59
7.	<i>San Pablo</i> (P-220) TOTAL: 1 copia	L4	176	1899	01/04	Zacarías Esnaola	105 x 90
8.	<i>Cabeza</i> (se desconoce cuál) TOTAL: 1 copia	L4	177	1898	18/04	José Rodríguez	50 x 44
9.	<i>Cristo</i> (no se puede asociar a ninguna de las obras de Reni en el museo) TOTAL: 1 copia	L2	553	1896	17/06	José Pacheco	72 x 50
10.	<i>Santa Lucía</i> (no se puede asociar a ninguna de las obras de Reni en el museo) TOTAL: 1 copia	L3	274	1892	02/06	Avelino Nogales	76 x 35
11.	<i>«Maculina»</i> (no se puede asociar a ninguna de las obras de Reni en el museo) TOTAL: 1 copia	L6	577	1903	30/07	Alfonso Segundo	80 x 66
12.	<i>San Juan y Jesús niños</i> (no se puede asociar a ninguna de las obras de Reni en el museo). TOTAL: 1 copia	L34	453	1925	07/10	Amalia Jarves	49 x 58
13.	<i>La Dolorosa</i> (reproducción de una obra de Onorio Marinari que por entonces se tenía por copia de una pintura de Guido Reni) (P-227). TOTAL: 1 copia	L9	60	1922	27/01	Isabel Gil Mariscal	49 x 37
14.	Estudios TOTAL: 8 copias	L3	480	1889	06/07	Manuel Garrido	48 x 35
		L3	16	1890	15/01	Manuel Garrido	72 x 58
		L3	522	1891	29/10	Vicente Briza	64 x 48
		L2	465	1896	20/05	Josefa Iniesta	49 x 38
		L4	388	1898	13/08	Nicanor Riego	25 x 35
		L4	567	1898	07/12	Nicanor Riego	38 x 34
		L4	260	1899	12/05	Francisco García	65 x 55
		L6	455	1903	06/06	Ruiz de la Torre	70 x 100

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE 1994. José María Azcárate, *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia. Exposición conmemorativa del 250 aniversario de su fundación* [cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando]. Madrid, 1994.

BACCHESECHI 1977. Edi Baccheschi, *La obra pictórica completa de Guido Reni*. Barcelona, 1977.

CENALMOR Y MORA 2008. Elena Cenalmor y Elisa Mora, «La Adoración de los pastores de Pietro da Cortona. Una pintura sobre *pietra venturina*», *Boletín del Museo del Prado*, 26, 44 (2008), pp. 23-33.

COLOMER 2006. José Luis Colomer, «Guido Reni en las colecciones reales españolas», en José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis (coords.), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, 2006, pp. 213-40.

COLOMER 2008. José Luis Colomer, «*La Adoración de los pastores* de Pietro da Cortona. Regalos artísticos de Francesco Barberini a Felipe IV», *Boletín del Museo del Prado*, 26, 44 (2008), pp. 6-22.

CONCA 1793. Antonio Conca, *Descrizione odepórica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*. Parma, 1793, t. II.

EMILIANI 2018. Andrea Emiliani (com.), *Bacco e Arianna di Guido Reni. Singolari vicende e nuove proposte* [cat. exp. Bolonia, Pinacoteca Nazionale]. Rimini, 2018.

GALLEGOS 1637. Manuel de Gallegos, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*. Madrid, 1637.

GARAS 1967. Klára Garas, «The Ludovisi Collection of Pictures in 1633», *The Burlington Magazine*, 109, 770 (1967), pp. 287-89 y 339-49.

GARCÍA CUETO 2006. David García Cueto, «*Seicento*» *bolonés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*. Madrid, 2006.

GUARINO 2000. Sergio Guarino (com.), *Guido Reni: Le nozze di Bacco e Arianna* [cat. exp. Roma, Accademia di San Luca]. Roma, 2000, pp. 9-24.

GUARINO 2015. Sergio Guarino (ed.), *Guido Reni e i Carracci: un atteso ritorno. Capolavori bolognesi dai Musei Capitolini* [cat. exp. Bolonia, Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni]. Bolonia, 2015.

INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS 1990. *Museo del Prado: inventario general de pinturas. La Colección Real*. Madrid, 1990, t. I.

LIASSO DE LA VEGA 1953. Miguel Lasso de la Vega Zamora, «Artistas madrileños», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57 (1953), pp. 137-243.

MADRAZO 1900. Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, 1900.

MALVASIA 1678. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, 2 vols. Bolonia, 1678, vol. II.

OCAMPO 1992. Estela Ocampo, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona, 1992.

PEPPER 1973. D. Stephen Pepper, «Guido Reni's "Il Diamante": a new masterpiece for Toledo», *The Burlington Magazine*, 115, 847 (1973), pp. 630-41.

PEPPER 1984. D. Stephen Pepper, *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford, 1984.

PÉREZ SÁNCHEZ 1964. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ 1970. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII. Exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 1970.

PÉREZ SÁNCHEZ 1972. Alfonso E. Pérez Sánchez, «Dessins de Lanfranco et de Reni a l'Academie San Fernando de Madrid», *Revue de l'Art*, 15 (1972), pp. 53-61.

PÉREZ SÁNCHEZ 1986. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid, 1986.

PERICOLO 2019. Lorenzo Pericolo, *Malvasia. Life of Guido Reni. Carlo Cesare: Felsina pittrice. A critical edition and annotated translation*, 2 vols. Londres, 2019, vol. 9.

PIERGUIDI 2012. Stefano Pierguidi, *Il capolavoro e il suo doppio. Il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma, Parigi*. Roma, 2012.

PIRONDINI Y NEGRO 1992. Massimo Pironcini y Emilio Negro (eds.), *La Scuola di Guido Reni*. Módena, 1992.

PONZ [1776] 1781. Antonio Ponz, *Viage de España*. Madrid, 1781, t. X.

REDÍN 2013. Gonzalo Redín Michaus, «Guido Reni's "Conversion of Saul": a newly attributed painting in the Escorial», *The Burlington Magazine*, 155, 1327 (2013), pp. 677-82.

REDÍN 2016. Gonzalo Redín Michaus (ed.), *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional* [cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional]. Madrid, 2016.

RENI 1988. *Guido Reni. 1575-1642* [cat. exp. Bolonia, Pinacoteca Nazionale]. Bolonia, 1988.

SPEAR 1997. Richard Spear, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*. New Haven, 1997.

SPEAR 2002. Richard Spear, «Di sua mano», *Memoirs of the American Academy in Rome*. Supplementary volumes, 1 (2002), pp. 79-98.

ÚBEDA 2005. Andrés Úbeda de los Cobos, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2005, pp. 169-89 y 206-9.

WILLIAMS 1820. Hugh William Williams, *Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands*, 2 vols. Edimburgo, 1820, vol. II.

ZIMMERMANN 2009. Katrin Zimmermann, «Il viceré VI conte di Monterrey: mecenate e committente a Napoli (1631-1637)», en José Luis Colomer (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, 2009, pp. 277-92.

«La suavidad de Artemisa»: reflexiones sobre la recepción de Artemisia Gentileschi en España

“La suavidad de Artemisa”: reflections on the reception of Artemisia Gentileschi in Spain

EN DICIEMBRE DE 2019, *EL NACIMIENTO DE SAN JUAN Bautista* de la pintora italiana Artemisia Gentileschi (fig. 1) fue una de las obras que se proyectaron en la fachada del museo como parte de las celebraciones del bicentenario del Museo del Prado. La inclusión de este cuadro —que a principios de ese año acababa de ser trasladado desde el almacén para incorporarse a la colección permanente— formaba parte del compromiso general por parte del museo de destacar las aportaciones de las mujeres artistas. Este gesto se hizo como un guiño a un futuro más igualitario, y también evocaba un pasado largamente olvidado en el que Artemisia fue conocida y celebrada en España. De hecho, gozó del patrocinio de importantes mecenas españoles como el duque de Alcalá, el conde de Monterrey y el propio rey Felipe IV, y en España había alrededor de una docena de cuadros de Artemisia, muchos de ellos muy conocidos y copiados¹. Este hecho suele pasarse por alto porque solo se conservan tres obras suyas en el país.

Sin embargo, como propongo aquí, varios de sus cuadros en colecciones españolas sirvieron de fuente visual para los artistas sevillanos de mediados del siglo XVII, sobre todo Bartolomé Esteban Murillo y,

en menor medida, Francisco de Zurbarán. La repercusión de Artemisia en España fue muy diferente de lo que cabría esperar hoy en día, y también distinta de la que tuvo en Italia. Los artistas españoles ignoraban o no mostraban interés por los violentos lienzos caravaggistas de su juventud, y la conocían como una pintora de obras devocionales de factura fluida y grácil. Si bien Rubens, Tiziano o Rafael quizá fueron los artistas extranjeros más admirados y célebres, la recepción, el conocimiento y la imitación de la obra de Artemisia por los artistas sevillanos permite conocer un capítulo pequeño e ignorado de la historia del arte español.

ARTEMISIA Y EL DUQUE DE ALCALÁ

Las fuentes más antiguas relacionan la presencia de las obras de Artemisia en España con Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583-1637), III duque de Alcalá, coleccionista, mecenas, estadista, embajador, virrey y miembro de una destacada familia sevillana. En un pasaje de *El arte de la pintura* evidentemente escrito tras volver el duque de Roma en 1626, Francisco Pacheco, que conocía a fondo la colección del duque, menciona a Artemisia «que vive hoy en Roma (de quien trajo el



1. Artemisia Gentileschi, *El nacimiento de san Juan Bautista*, h. 1635. Óleo sobre lienzo, 184 x 258 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-149)

duque de Alcalá algunas pinturas)². Asimismo, Lázaro Díaz del Valle, cronista español que escribe en Madrid en la década de 1650, reseña que Alcalá había traído a Sevilla «algunas famosas pinturas» de Artemisia en la década de 1620³.

Durante los años en los que estuvo en ejercicio en Italia, primero como embajador en Roma (1625-26) y luego como virrey de Nápoles (1630-31) y de Sicilia (1632-37), Alcalá adquirió numerosas obras de arte de maestros italianos de los siglos XVI y XVII, que llevó a su espléndido palacio sevillano, la Casa de Pilatos, ya conocido entonces por su colección de antigüedades. El grueso de su colección y su posterior fortuna pueden reconstruirse a través de los inventarios de la Casa de Pilatos descubiertos por Jonathan Brown,

Richard Kagan y David Mallén. El primero de ellos lo elaboró su mayordomo Juan de Arroyo tras la muerte del duque en 1637, y los posteriores se realizaron a medida que la colección se dispersaba, pues se iban vendiendo poco a poco sobre todo para pagar las cuantiosas deudas de la familia. Por último, gran parte de la colección fue adquirida o vendida por el heredero del duque, el VII duque de Medinaceli, quien, en 1641, contrató a los pintores Francisco de Zurbarán y Francisco de Herrera el Viejo como tasadores⁴. El inventario de 1637 indica que Alcalá poseía obras célebres de José de Ribera, Guido Reni, el Caballero de Arpino y otros, y que entre ellas había seis obras de Artemisia: *María Magdalena penitente*, *Cristo bendiciendo a los niños*, *San Juan Bautista*, *David con arpa* y dos

retratos o autorretratos⁵. De ellas, las únicas que han sido identificadas son *María Magdalena penitente* (véase fig. 3) y *Cristo bendiciendo a los niños* (véase fig. 6), ambas pintadas en Roma en 1625-26 y traídas a Sevilla hacia 1626. Además, cada uno de estos lienzos, al parecer, fue famoso en su época y atrajo el interés de los pintores sevillanos.

María Magdalena penitente

Una de las obras más famosas que el duque de Alcalá trajo a Sevilla fue *María Magdalena penitente* de Artemisia Gentileschi, descrita en el inventario de 1637 como una «Una Mag^{na} sentada en una silla durmiendo sobre el brazo de mano de artemissa Gentileça pintora romana»⁶. Conocida durante mucho tiempo solo por copias que se encuentran en Sevilla (fig. 2) y Ciudad de México, el original ha sido localizado recientemente en una colección particular de Estados Unidos (fig. 3)⁷. Es casi seguro que el cuadro fue terminado en Roma hacia 1625 y llevado a Sevilla junto con otras muchas obras que el duque adquirió allí hacia 1626.

El modo en que Artemisia aborda el tema recuerda a la *Magdalena penitente* de Caravaggio (Roma, Galleria Doria Pamphilj) de 1596-97, que aparece como una muchacha sentada en una silla, con perlas, joyas y demás vanidades a sus pies⁸. En ambas obras, la Magdalena, suntuosamente vestida, está sentada con la cabeza inclinada hacia delante, el cuello extendido y los ojos cerrados mientras reflexiona sobre sus pecados. Así como los artistas sevillanos se basarían, como veremos, en el ejemplo de Artemisia, esta interpreta el modelo de Caravaggio. La pintora representa la figura de tres cuartos, lo que permite una lectura más cercana del estado emocional de la santa, que apoya la cabeza en la mano en un gesto que recuerda al atributo tradicional de la melancolía, con los ojos hinchados por el llanto. Con la misma mano, acaricia un mechón de cabello dorado, que alude a la descripción que hace el Evangelio de Lucas de la mujer — a la que tradicionalmente se identifica con la Magdalena (Lucas 7, 38)—, que baña los pies de Cristo con sus lágrimas, se los unge con perfume y se los enjuga con sus cabellos. En la oscuridad de la composición se vislumbran apenas un frasco de perfume de metal y un espejo que descansan sobre la mesa, símbolos de la vanidad y la reflexión.

Artemisia también modificó la paleta de Caravaggio: así como este utilizaba principalmente tonos terro-

sos — amarillo, siena, tierra de sombra y gris—, ella empleó un contraste más atrevido en el que mezcla ocre, burdeos y blanco, como se ve en el vestido, las mangas y el cortinaje, que remite a su célebre *Judit y su criada* (Detroit Institute of Arts), probablemente pintada unos años antes. Con el armonioso equilibrio de los colores y las sutiles transiciones entre los tonos de color y de sombra, la pintora aporta a la composición elementos de lo que, como veremos, los españoles acabaron definiendo como su «suavidad».

Según el inventario de 1637, la *Magdalena penitente* de Artemisia se encontraba en el oratorio alto de la Casa de Pilatos. El oratorio alto era una capillita privada conectada a la alcoba del duque, sin duda la pequeña estancia cuadrada hoy denominada Salón de retratos oeste⁹. La *Magdalena* colgaba junto a otras obras sacras que el duque también había adquirido en el extranjero, entre ellas un *Prendimiento de Cristo* del Caballero de Arpino (posiblemente una de las versiones de la Galleria Borghese), *Los preliminares de la Crucifixión de Cristo* de José de Ribera (Cogolludo, iglesia de Santa María) y una copia de la *Virgen de Loreto o de los peregrinos* de Caravaggio (probablemente el cuadro del Museo Lázaro Galdiano de Madrid)¹⁰. Además, había otros tres cuadros de Artemisia o según Artemisia, todos ellos ahora perdidos: *David con un arpa*, de medio cuerpo¹¹, un *San Juan Bautista*¹², y una copia de un *Cristo bendiciendo a los niños* que el duque le encargó para su capilla funeraria familiar en la cercana cartuja de Santa María de las Cuevas.

Los cuadros del oratorio alto eran accesibles a los artistas, que los copiaban con frecuencia a pesar de su ubicación en apariencia restringida. En una carta de 1629 del mayordomo Arroyo al duque, aquel menciona que varias obras habían sido retiradas del oratorio para ser copiadas en el pasillo de la biblioteca, donde la luz era mejor. Evidentemente, era algo que ocurría a menudo, pues en diciembre de 1635 Alcalá escribía desde Italia: «En adelante no se copiará ningún cuadro sin mi permiso», y exigía que se levantara acta de todo lo que se retirara de las paredes¹³. Además de lo que representa, en términos generales, para el arte sevillano, esto nos indica que las obras de Artemisia en la Casa de Pilatos estaban al alcance de un público amplio, lo que se ve reforzado por las numerosas copias existentes de su *Magdalena penitente* (y, como veremos más adelante, de su *Cristo bendiciendo a los niños*).



2. Copia según Artemisia Gentileschi, *María Magdalena penitente*, h. 1626. Óleo sobre lienzo, 122 x 96 cm. Sevilla, catedral, Museo del Tesoro



3. Artemisia Gentileschi, *María Magdalena penitente*, 1625-26. Óleo sobre lienzo, 108,5 x 93 cm. Colección particular

Las pruebas indican que los artistas no se limitaban a hacer copias de las obras del oratorio superior, sino que también aprendían de ellas y las imitaban. Al parecer se interesaron por dos aspectos concretos de la *Magdalena penitente* de Artemisia: en primer lugar, el gesto característico de la figura, con el cuello alargado y el rostro apoyado en la mano derecha flexionada; en segundo, la insólita paleta de colores del cuadro. Es posible que Zurbarán, por ejemplo, se apropiara del gesto de la Magdalena para su *Virgen niña dormida*, de la que existen sendas copias en la catedral de Jerez y en la Colección Banco Santander (fig. 4)¹⁴. Como se verá más adelante, también es posible que Zurbarán estudiara el *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia, del que había una copia en la misma estancia de la Casa de Pilatos.

Como el duque de Alcalá murió endeudado hasta el cuello, su heredero, el duque de Medinaceli, se vio

obligado a comprar objetos de la colección para alejarlos de los acreedores impacientes. Un documento de 1639 indica que entre los cuadros que Medinaceli adquirió se encontraba «Una magdalena de medio cuerpo despojándose de las galas». Sin embargo, no parece haber rastro del cuadro en los inventarios de Medinaceli ni indicación alguna de su destino entre ese momento y 2001, cuando apareció en una subasta parisina¹⁵. La copia que hoy se encuentra en la catedral de Sevilla no está documentada antes de 1978, año en el que Enrique Valdivieso reparó en ella en lo alto de un rincón oscuro de la capilla de Escala (a veces denominada capilla de Escalas o Scalas)¹⁶. En 1680, Juan Agustín Carrosio (o Juan Agustín Carrosio Vaqueri), caballero genovés de la Orden de Santiago residente en Sevilla, regaló una *María Magdalena* de Artemisia como parte de la dote de su hija, Ana Francisca



4. Francisco de Zurbarán, *La Virgen niña dormida*, h. 1630-35. Óleo sobre lienzo, 110 x 93 cm. Colección Banco Santander (copia de la obra de la catedral de Jerez)



5. Bartolomé Esteban Murillo, *María Magdalena*, h. 1650. Óleo sobre lienzo, 161 x 109 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0657

Carrosio. El cuadro se describe como «de cuerpo entero», y mide una vara (unos 83 cm), por lo que difiere en tamaño y formato del cuadro de la catedral, de mayores dimensiones. Sin embargo, podría referirse a una copia o variante del cuadro que poseía Alcalá¹⁷. Además, existen otras dos copias, una en una colección particular del Reino Unido, y otra, de calidad decididamente inferior, vendida recientemente en una subasta en Barcelona.

Con independencia de dónde la viera Murillo en la década de 1650, este realizó dos pinturas de la Magdalena que constatan su conocimiento e interés por la *María Magdalena* de Artemisia. A diferencia de Zurbarán, Murillo no copia los gestos concretos, sino que se fija en la escala y el carácter íntimo de la composición,

así como en la peculiar combinación de los tonos ocre, burdeos y blanco sobre fondo negro. Por ejemplo, en su *María Magdalena renunciando a la vida mundana* (Virginia Museum of Fine Arts), de principios de la década de 1650, esta se arrodilla y eleva su mirada, pero su ropa y el fondo reproducen fielmente el lienzo de Artemisia; en ambas obras, la Magdalena tiene los hombros descubiertos, las mangas de su camisa son blancas y el vestido ocre, el fondo es negro y un paño burdeos cuelga del ángulo superior derecho. En la *Magdalena penitente* del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 5), Murillo ha reimaginado el gesto, pero muchos elementos siguen siendo los mismos que los pintados por Artemisia: se trata de una figura de tres cuartos, sentada en un interior oscuro con un hombro

provocativamente desnudo y con los atributos de la penitencia a su derecha: un frasco de perfume, una cruz y una calavera. También ha conservado el esquema de color del cuadro de Artemisia, aunque lo ha reordenado: mientras que las mangas blancas y el vestido ocre siguen siendo los mismos, Murillo ha trasladado el paño rojo a la mitad inferior del lienzo, dejando a la Magdalena rodeada de oscuridad.

Cristo bendiciendo a los niños

Otro fascinante descubrimiento reciente es el *Cristo bendiciendo a los niños* (*Sinite parvulos*) de Artemisia (fig. 6), que, como ya se ha señalado, el duque de Alcalá también encargó a la pintora en Roma. El inventario de 1637 de la Casa de Pilatos recoge «un lienzo de un Salvador con la mano derecha sobre unos muchachos que es copia del original de artemissa que esta entre los que su Ex.^a trujo de Ytalia para la cartuxa»¹⁸. En otras palabras, el original fue enviado a la cartuja de Santa María de las Cuevas, donde la familia tenía desde hacía tiempo una capilla funeraria, y el duque guardó una copia para el oratorio superior de la Casa de Pilatos¹⁹. Sin embargo, se desconocía su paradero hasta 2012, cuando Gianni Papi lo encontró en la basílica de Carlo al Corso de Roma, aunque sigue siendo un enigma cómo llegó allí²⁰. Una reciente restauración confirmó la autoría de Artemisia al revelar la firma de la artista y la fecha en el reverso: «Artemizia Gentileschi Romæ. 1626»²¹ (la ortografía idiosincrática de su nombre parece reflejar su diminutivo, «Mizia»²²).

Cristo bendiciendo a los niños de Artemisia ilustra un pasaje de Mateo 19 según el cual varios niños fueron llevados ante Jesús, y cuando los discípulos trataron de ahuyentarlos este les replicó: «Dejadlos, no impidáis que los niños se acerquen a mí; de los que son como ellos es el reino de los cielos». Les impuso las manos y se marchó de allí». La artista dispuso las figuras sobre el plano del cuadro, donde interactúan directamente con el espectador, y situó tras ellas un paisaje y una especie de pedestal de piedra. Cristo, vestido de burdeos y azul, mira al espectador mientras posa una mano en la cabeza de uno de los dos niños de mejillas regordetas del primer plano y hace ademán de bendecirlos con la otra mano.

Un detalle desconcertante es la laguna del primer plano justo debajo de la cabeza del niño. En una restauración anterior de fecha desconocida se agregó en esa

parte un mechón de lana de cordero, pues evidentemente se creía que el cuadro representaba el tema de Cristo como Buen Pastor, pero una restauración reciente estableció que se trataba de una adición posterior²³. Sin embargo, una copia de la obra en la catedral de Granada (fig. 7) sugiere que este misterioso espacio vacío debió contener originalmente una paloma. Al parecer, este aspecto ya debió resultar confuso cuando se realizó una copia que se conserva en la catedral de Zamora, ya que el recargado escudo imaginario que contiene la inscripción parece dispuesto estratégicamente para ocultar esa parte del cuadro²⁴.

Por su asunto devoto, colorido suave y estilo apacible —que recuerda más a Scipione Pulzone (h. 1544-1598) que a Caravaggio— este cuadro no se ajusta a nuestras expectativas habituales sobre la obra de Artemisia; sin embargo, en su época gozó de una gran fama. Gracias a las investigaciones de Gianluca Forgiione, Francesco Saracino y Rafael Japón, se pueden comprender mejor el significado y el contexto de esta obra. Ellos han demostrado que el lienzo formaba parte de un apostolado, un tipo de composición netamente española compuesta por una representación central de Cristo, normalmente en ademán de bendecir, rodeada de retratos individuales de los discípulos²⁵. El duque se refiere al apostolado en una carta del 1 de febrero de 1629 en la que afirma que dona «13 quadros de pintura de los Apóstoles y nuestro Salvador [...], que cada uno es de diferente pintor de los más insignes que se hallaron en Italia aquel año, aquien con este intento los hize pintar»²⁶. Aunque no se conoce la disposición original, *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia habría estado flanqueado por representaciones de los apóstoles en la Sala Capitular de la cartuja. Las copias de todo el conjunto presentes en las catedrales de Granada y Zamora han permitido identificar algunos de los doce cuadros originales, entre los que había obras de Guido Reni, José de Ribera, Giovan Battista Caracciolo y Giovanni Baglione²⁷.

Como lienzo central, *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia parece que despertó un interés particular y se cree que se hicieron varias copias del mismo. Forgiione y Saracino señalan que, «a juzgar por las copias, el *Apostolado* de Alcalá debió de ser célebre entre los muchos tesoros de la cartuja de Sevilla»²⁸. Por ejemplo, la copia realizada para el apostolado de Granada (véase fig. 7) resulta especialmente fascinante, ya que, aunque



6. Artemisia Gentileschi, *Cristo bendiciendo a los niños*, 1625-26. Óleo sobre lienzo, 108,5 x 93 cm. Roma, iglesia de San Carlo al Corso



7. Copia con variantes según un original de Artemisia Gentileschi, *Cristo y los niños pequeños*, fecha y dimensiones desconocidas. Óleo sobre lienzo. Granada, sacristía de la catedral

es una réplica fiel del original en la mayoría de los aspectos, el rostro se ha transformado drásticamente para representar un modelo mucho más simétrico, idealizado y arcaico, que casi remite a la pintura flamenca del siglo xv. Mientras que la representación naturalista de Cristo realizada por Artemisia habría tenido sentido en el clima caravaggesco de la Roma de la década de 1620, al copista granadino le debió parecer más apropiada para un apostolado una imagen más tradicional.

Dada su evidente fama, su influencia en la pintura sevillana del siglo xvii era de esperar, y yo diría que lo que más parece haber interesado a los pintores sevi-

llanos fue la inmediatez naturalista de la figura de Cristo y la colocación de los tiernos niños en primerísimo plano.

Zurbarán probablemente había visto la copia de *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia en la Casa de Pilatos; sin embargo, como artista estrechamente relacionado con los cartujos de Sevilla, es casi seguro que conocía también el original de la cartuja. Varias de sus obras de finales de la década de 1630 y principios de la de 1640 lo retoman y reinterpretan. Por ejemplo, en el *Paseo de san José y el Niño Jesús* de Zurbarán (fig. 8), el parecido es tan estrecho que parece intencionado.

8. Francisco de Zurbarán, *San José y el Niño Jesús*, h. 1635-40. Óleo sobre lienzo, 236 x 169 cm. París, iglesia de San Medardo



San José, al igual que el Cristo de Artemisia, está de pie ante un cielo cubierto de nubes, con un traje de color burdeos y oro, y tiende el brazo en un gesto de ternura hacia Jesús²⁹. Del mismo modo, el *Salvador bendiciendo* de Zurbarán de 1638 (Museo del Prado) deriva de la imaginería tradicional medieval, aunque no la forma de representarlo: la inmediatez e intimidad de la figura de medio cuerpo de Cristo, el vestido púrpura y azul, la posición de sus manos —una apuntando hacia arriba en señal de bendición, la otra apoyada en el globo que se proyecta en el espacio del espectador—, las sutiles gradaciones de azul y púrpura y el

suave claroscuro que define las manos y el rostro recuerdan la pintura de Artemisia³⁰.

Sabemos con certeza que Murillo había estudiado otros cuadros del *Apostolado*, por lo que no cabe duda de que también conocía el *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia³¹. De hecho, parece haberlo utilizado como modelo para las representaciones de san José y el Niño Jesús: la franqueza, la inmediatez y la humanidad de Cristo, con su delicado ademán de bendición y su mano apoyada en los tiernos rostros de los niños, proporcionaban un modelo ideal para la representación del cuidado y el afecto paternos. Quizás la primera obra



9. Bartolomé Esteban Murillo, *Las dos Trinitades*, 1640. Óleo sobre lienzo, 222 x 162 cm. Estocolmo, Nationalmuseum, inv. NM 4229

que lo expresa sea *Las dos Trinitades* (fig. 9). Como ha demostrado Benito Navarrete, el joven Murillo solía recurrir a múltiples fuentes visuales para realizar sus cuadros, ya fueran grabados, pinturas o esculturas. La principal en este caso es, desde luego, el relieve policromo de Juan Martínez Montañés de 1609 sobre el mismo tema que se encuentra en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla³². Sin embargo, en la figura de san José, Murillo se aparta radicalmente de su modelo. Mientras que el José de Martínez mira hacia abajo, hacia el niño, con una mano en el pecho y la otra en el costado, en el de Murillo mira hacia el espectador, con la mano extendida y el pelo suavemente dividido, y su rostro guarda un parecido indiscutible con el Cristo de Artemisia.

Aún más directa es la relación entre la figura de Cristo de Artemisia y las primeras versiones de *San José y el Niño Jesús* de Murillo, en las que el santo y Jesús aparecen cogidos de la mano, con un pedestal de piedra y un paisaje, como se aprecia en el cuadro que salió a subasta en Christie's, de hacia 1655-60³³. Murillo retomó el tema varias veces a lo largo de su carrera —por ejemplo en *San José y el Niño Jesús* (1665-66, Sevilla, Museo de Bellas Artes)—, ampliándolo y desarrollándolo, alejándose unas veces del modelo de Artemisia y acercándose a él en otras, desplazando el pedestal, invirtiendo las figuras o cambiando el fondo. Charlene Villaseñor ha demostrado que muchas imágenes sevillanas de san José y el Niño Jesús se basan en la iconografía de Cristo como Buen Pastor para subrayar el profundo amor de José por su hijo divino³⁴. Para Zurbarán y Murillo, *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia constituía un modelo para tal representación de la ternura paterna de san José.

Tal vez no sea de extrañar, pues, que en 1778, cuando el *Apostolado* de Alcalá había sido disgregado y las pinturas se habían trasladado a otro lugar del monasterio, Antonio Ponz atribuyera al propio Murillo el *Cristo bendiciendo a los niños* con estas palabras: «En el oratorio de la celda prioral alta hay una pintura de Murillo que representa de medio cuerpo al Salvador»³⁵. Los discípulos del *Apostolado*, colocados en una pieza contigua, fueron atribuidos a Velázquez, aunque Ponz expresa sus dudas sobre tal atribución e indica que, en todo caso, «puede ser que las hiciese en sus principios».

La fama de *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia —aunque atribuido a Murillo— se prolongó hasta las vísperas de la invasión napoleónica. A finales del siglo XVIII el cronista sevillano Antonio María Espinosa y Cárcel informa de que junto al claustro principal de la cartuja había «una copia de la célebre pintura del Salvador, hecha por Bartolomé Esteban Murillo, que se halla en el oratorio alto de la celda prioral, cuya copia es de don José Suárez», un copista sevillano poco conocido de finales del siglo XVIII. Sin embargo, como una parte importante del patrimonio artístico andaluz, el *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia, aunque no estaba atribuido a ella, se lo llevó el infame mariscal de Napoleón Nicolas-Jean de-Dieu Soult para acabar atravesando buena parte de Europa y del mundo³⁶.

El nacimiento de san Juan Bautista para el Buen Retiro

La otra obra de Artemisia que se conserva y que fue muy conocida en España es el *Nacimiento de san Juan Bautista* (véase fig. 1), pintada hacia 1635 como parte de una serie dedicada a la vida del santo para el Palacio del Buen Retiro, que se estaba construyendo bajo los auspicios de Felipe IV y el conde-duque de Olivares. La serie estaba formada por seis cuadros de tres artistas italianos: cuatro de Massimo Stanzione, uno de Paolo Finoglio (hoy perdido) y uno de Artemisia. Al parecer, gestionó el encargo el conde de Monterrey, sucesor de Alcalá como virrey de Nápoles, cuñado del conde-duque de Olivares y protector de Artemisia³⁷. El 20 de julio de 1635, esta escribió al Gran Duque de la Toscana desde Nápoles para decirle que estaba demasiado ocupada pintando para el rey de España, a instancias del virrey, como para hacer algo para el rey de Inglaterra³⁸. En 1656, el cronista Díaz del Valle afirmaba: «En el Buen Retiro desta Corte hay una pintura del Nacimiento de San Juan, que es cosa excelente. Prosigue con sus pinturas esta Historia del Caballero Máximo [Massimo Stanzione]»³⁹.

El cuadro se basa en Lucas 1, que narra el nacimiento y la imposición del nombre de Juan al Bautista. El arcángel Gabriel había prometido a Zacarías que su anciana esposa daría a luz un hijo y que se llamaría Juan (esta parte de la historia fue representada por Stanzione). Como Zacarías dudó de las palabras del ángel, se quedó mudo hasta que nació el niño. Mientras que en la Biblia el nombre le fue dado a Juan durante la circuncisión, ocho días después del parto, Artemisia, al igual que otros artistas, unió en la misma obra el momento del nacimiento con el de la asignación del nombre.

Varios de sus elementos compositivos, como la perspectiva baja y la inclusión de elementos propios de la naturaleza muerta, apuntan a que la pintora conocía el *Nacimiento de la Virgen* de Simon Vouet (h. 1620, Roma, iglesia de San Francesco a Ripa), pero ella abre el espacio de la composición y nos ofrece un relato más complejo. En la penumbra del ángulo superior izquierdo del lienzo vemos a la anciana Isabel descansando mientras una sirvienta le trae un refrigerio. Abajo está Zacarías, que garrapatea «Se va a llamar Juan» en un papel y recupera milagrosamente el habla. La artista aprovecha ingeniosamente el hecho de que Zacarías

escriba el nombre de san Juan para incluir su propio nombre en un *cartellino* situado justo debajo de la figura de Zacarías⁴⁰. Las verdaderas protagonistas, sin embargo, son las cuatro comadronas reunidas en torno al santo recién nacido, al que se disponen a bañar y fajar.

Desde luego, es difícil apreciar como es debido el *Nacimiento de san Juan Bautista* de Artemisia en su estado actual, ya que la pintura está dañada, repintada y ha sufrido pérdidas en numerosas partes. Además, fue ampliada en su parte baja e izquierda⁴¹. El rostro de la sirvienta de Isabel está tan destrozado que resulta irreconocible, y los de las dos comadronas, en el centro del cuadro, son toscos, rígidos y ajenos a la mano de la artista. Sin embargo, al examinar de cerca algunos elementos concretos, reconocemos su pericia en la plasmación de los paños, la luz y el color, que nos resulta familiar al de otras obras. Entre los elementos más notables se encuentran la tela blanca y fresca de las mangas de las comadronas, el rayo de luz que ilumina la palangana de cerámica que sostiene la que está de pie y que se refleja en su antebrazo y la silla en la que está sentada otra de las comadronas, tan próxima al espectador que se puede ver el asiento de enea deshilachado. El contraste entre los distintos colores de las telas —blancos, verdes, azules, naranjas— y sus texturas —organza transparente, algodón, terciopelo y satén— evocan la observación de Roberto Longhi de que «la casa Gentileschi» tenía «el guardarropa de seda más refinado de la Europa del siglo XVII, después de Van Dyck»⁴².

María Cruz de Carlos ha demostrado que la representación de las comadronas del cuadro es muy fiel a cómo se desarrollaba esta práctica en la época⁴³. Las mangas arremangadas, que dejan al descubierto los musculosos antebrazos, son un rasgo distintivo de las representaciones de las matronas (aunque, en este caso, sus multicolores vestidos de raso y organza seguramente fueran poco prácticos). La comadrona principal, de más edad que las otras y con un pañuelo verde en la cabeza, espera mientras que la que está arrodillada a la derecha, vestida de azul, amarillo y blanco, prueba la temperatura del agua y la mira en busca de aprobación. La que está de pie sostiene una palangana con agua para ajustar la temperatura, y la de la izquierda, sentada en el tipo de silla baja que se utilizaba para los partos, mira mientras sostiene un rollo de tela, meticulosamente pintado, para fajar al niño.



10. Bartolomé Esteban Murillo, *El nacimiento de san Juan Bautista*, h. 1658 (aquí datado). Óleo sobre lienzo, 146,7 x 188,3 cm. Pasadena (CA), The Norton Simon Foundation, inv. F.1973.38.P

El *Nacimiento de san Juan Bautista* de Artemisia también parece haber fascinado a Murillo, que probablemente visitó Madrid por primera vez en la década de 1640 y que regresó de nuevo en 1658, no mucho después de que Díaz del Valle dejara constancia de la presencia del cuadro en el Buen Retiro. El propio *Nacimiento de san Juan Bautista* de Murillo adopta numerosos elementos de esta obra (fig. 10), aunque la composición se invierte en su mayor parte: la comadrona arrodillada en primer plano que prueba el agua en una amplia pila de cobre está aquí girada ligeramente en dirección opuesta al espectador, y la silla baja con asiento de enea la ocupa un perrito. También utiliza muchas de las mismas combinaciones de colores, aunque las ha reorganizado, como se aprecia en el traje de la comadrona de la izquierda, blanco, amarillo y rojo, y en el grupo de telas que se encuentra junto a la comadrona de la derecha. Pero en este cuadro la atención se centra aún más en las interacciones entre las mujeres: la partera mayor sujeta al niño mientras la mujer de la derecha prepara la tela para fajarlo. Zacarías, casi oculto en la penumbra, se sitúa fuera del grupo de las mujeres, y en el extremo derecho una sirvienta lleva a Isabel el alimento en un

cuenco de porcelana. Aunque el *Nacimiento de san Juan Bautista* de Murillo suele fecharse hacia 1655, a la luz de estos paralelismos quizá sea más lógico situarlo en torno a 1658, cuando, en su segunda visita a Madrid, pudo volver a ver las obras de las colecciones reales⁴⁴.

Murillo aplicó muchos de estos mismos elementos compositivos a una escala notablemente mayor en su *Nacimiento de la Virgen* del Musée du Louvre, pintado en 1661 para la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Sevilla. La pincelada es aquí mucho más pictórica y la paleta más contenida —lo que apunta al conocimiento de las obras maestras de Velázquez en Madrid—, pero de nuevo podemos reconocer ecos de Artemisia en la comadrona situada en el primer plano, inclinada sobre la palangana, con la mano que prueba la temperatura del agua y el taburete bajo en primer plano; en la comadrona de la derecha, de pie, que sostiene unos pañales, y, de nuevo, en la silla, esta vez con una cortina que la cubre parcialmente. Mientras que en la versión de Pasadena invirtió la composición, en el cuadro del Louvre volvió a la disposición de la pintura de Artemisia, con la madre descansando a la izquierda y una puerta abierta a la derecha. Como observó Palo-

mino, Murillo no necesitaba viajar a Italia para ver grandes obras de arte italianas, ya que «Italia se ha transferido a España, en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros»⁴⁵.

ARTEMISIA Y MURILLO EN SANTA MARÍA

LA BLANCA

Una última fuente —esta vez textual— permite conocer la recepción de Artemisia en España: se trata de las *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, de Fernando de la Torre Farfán, publicada en Sevilla en 1666. Con motivo de la consagración de la recién remodelada iglesia sevillana de Santa María la Blanca en 1665, se celebró una fiesta de diez días coincidiendo con la festividad de la patrona de la iglesia, la Virgen de las Nieves, el 5 de agosto. La mención a la nieve la relacionaba con la basilica romana de Santa María la Mayor, construida en el lugar donde cayera una milagrosa nevada en agosto, y evocar el nombre de su patrón, el acaudalado canónigo catedralicio Justino de Neve⁴⁶. Además de contar con un nuevo y reluciente interior plenamente barroco, la iglesia se decoró con cuatro grandes cuadros de Murillo con el tema de la Virgen María y la fundación de Santa María la Mayor. Como parte de los festejos, hubo fuegos artificiales y procesiones, así como una enorme exposición de obras de arte, reliquias y objetos efímeros que se celebró en la plaza situada justo delante de la iglesia. En lo que Javier Portús ha calificado como «la exposición pública de pintura más importante del Siglo de Oro español», se instaló una galería junto al templo para mostrar obras prestadas por palacios e iglesias cercanas de pintores como Tiziano, Rubens, Rafael, Ribera, Cambiaso, el Caballero de Arpino, Rembrandt y Artemisia, así como de artistas locales como los Herrera, Murillo y Cano⁴⁷. Torre Farfán, canónigo de la iglesia de Santa María la Blanca, documentó las celebraciones con todo lujo de detalles empleando un lenguaje poético. Aunque es bien conocido por los historiadores del arte español, sus comentarios sobre Artemisia merecen un análisis más detenido. Escribe Farfán:

Pocos de los pinzeles Estrangeros, bien los que oyeron ilustrar los colores, o los que ya hizieron vivir la pintura, no [se] hallarian en la Plaça [...]. Allí vivian las competencias con la naturaleza, en los colores de Ticiano: Los esfuerzos

opuestos a sus maravillas, en los dibuxes de Pablo Rubenes: Los agrados excendiendo los de sus primores, en la suavidad de Artemisa. El relieve porfiando contra sus términos, en las sombras de Réblan [Rembrandt]; la hermosura perfeccionada con el artificio, en el estudio de Rafael⁴⁸.

Es imposible determinar con exactitud qué cuadro de Artemisia se expuso durante las fiestas; tal vez fue una versión de María Magdalena, de Cristo bendiciendo a los niños u otro de los muchos cuadros perdidos de la pintora documentados en Sevilla. Sin embargo, es más interesante el término que utiliza Torre Farfán para caracterizar su obra: «suavidad». ¿Qué indica en este contexto? Como observa Portús, Torre Farfán es un escritor refinado, visiblemente «acostumbrado a hacer un análisis minucioso de la pintura»⁴⁹, y es probable que su texto exprese ideas que gozaban de una amplia aceptación.

La mejor manera de entender el término es recurrir a la teoría del arte que propugnaba el pintor sevillano Francisco Pacheco en su obra *El arte de la pintura* (1649). Para Pacheco había tres componentes principales en la creación de un cuadro. El primero era la *invención*, que es «la fábula o historia que el pintor elige»; el segundo era el *dibujo*, o «la forma con que representa la misma historia»; por último estaba el *colorido*, con el que «pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas»⁵⁰. Según Pacheco, la suavidad era una de las tres características principales de esa última categoría, el colorido, que comprendía la hermosura, la suavidad y el *relievo* (o relieve). Pacheco pensaba que los tres elementos eran esenciales para la creación de un gran arte, y que un artista menor podía aspirar solo al *relievo* —es decir, a la simple imitación de la naturaleza— pero no alcanzar las cualidades más elevadas: la hermosura y la suavidad⁵¹.

Para Torre Farfán, cada uno de esos tres aspectos del colorido estaba personificado en las obras expuestas en la plaza de Santa María la Blanca. El estilo de Rembrandt encarnaba el *relievo*; aunque no se indica a qué obra se está refiriendo, la descripción de la superficie pictórica «porfiando contra sus términos, en las sombras [del artista]», evoca las primeras obras del maestro holandés, por ejemplo el *Cegamiento de Sansón* (Fráncfort del Meno, Städel Museum), en el que el tira y afloja entre la luz y la oscuridad crea una convincente sensación de entrantes y salientes, es decir, de relieve. Rafael, como es lógico, encarnaba la hermosura, un



11. Bartolomé Esteban Murillo, *Fundación de Santa María Maggiore de Roma. El sueño del patricio Juan* (detalle), 1664-65. Óleo sobre lienzo, 231 x 524 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-994)

talento divinamente dotado, perfeccionado a través de la habilidad y la erudición del artista (*estudio*).

El concepto de «suavidad» de Pacheco, como ha demostrado Chiara Gauna, deriva del término vasariano *unione*, es decir, el modo de pintar en el que una gama de tonos diferentes se mezclan armoniosamente⁵². Marcia Hall describe, por ejemplo, el innovador uso que hace Rafael de la *unione* en su *Santa Catalina de Alejandría* (Londres, National Gallery): mientras que los tonos puros de verde, amarillo y rojo serían discordantes e inarmónicos, Rafael opta, en cambio, por «valores armónicos de colores apagados» y «tonalidades tierra de menor brillo que se funden en una agradable armonía»⁵³. En otras palabras, se trata de una transición suave y armoniosa entre los distintos tonos y, más en general, de la atenuación de los colores que se afectan mutuamente y relacionan entre sí para crear una composición unificada.

Sin embargo, estos términos adquieren un nuevo significado en el contexto español. Para Pacheco, la suavidad era la antítesis de «las pinturas borradas y confusas» de artistas como el Greco, cuyas pinceladas ásperas y visibles («borrones»), según él, restaban gracia e inteligibilidad a sus obras⁵⁴. Se quejaba de cómo Sánchez Coello arruinaba con borrones retratos que, de otro modo, serían buenos, práctica que contrasta con la «suavidad y limpieza» de los pintores flamencos⁵⁵. Vicente Carducho también aseguraba que nunca se debía utilizar el color puro y que, en cambio, los claros y las luces debían unificarse «con suavidad»⁵⁶. En el otro extremo, en su obra *El héroe* (1637) Baltasar Gracián cita a un pintor sin nombrarlo —quizás Velázquez o Caravaggio— que prefería trabajar «a lo valentón», es decir, empleando pinceladas visibles y pictóricas en lugar de a la manera «suave y pulida» de Rafael y Tiziano⁵⁷. Dicho de otro modo, aunque con criterios pictóricos

muy diferentes, tanto Gracián como Pacheco entendían la pincelada áspera y sin mezcla como lo contrario de la «suavidad», que implicaba la transición delicada, gentil y armoniosa de un color a otro.

Sabemos por la propia Artemisia que se esmeraba en crear esas transiciones armoniosas en sus obras. Nicolas Lanier (1588-1666) —pintor y maestro de música del rey en la corte de Carlos I de Inglaterra— le preguntó a Artemisia cómo lograba sus efectos cromáticos. Su respuesta, recogida por el médico y escritor suizo Théodore Turquet de Mayerne (1573-1655), fue que utilizaba un barniz de ámbar, el mismo que empleaban los fabricantes de laúdes, que mezclaba con aceite de nuez y aplicaba sobre los colores. Mayerne escribió que, según Artemisia, «es necesario pasar muy ligeramente una esponja muy suave empapada de dicho barniz sobre los colores apagados y pintar de inmediato sobre ellos, [y] esto hace que los colores [con]fluyan y se entremezclen perfectamente»⁵⁸.

Algunos de estos matices son difíciles de apreciar actualmente debido a la pérdida del barniz y de parte de la superficie pictórica original, pero quizá podamos apreciar a qué se refería Torre Farfán en cuadros como el *Nacimiento de san Juan Bautista* (véase fig. 1). En las partes mejor conservadas del lienzo, podemos apreciar los atrevidos e inverosímiles contrastes entre los colores —verde, ocre, blanco, azul y violeta—, atenuados y luego unificados mediante el juego de luces y sombras. En el cuello de la comadrona arrodillada vemos gradaciones especialmente leves de luz, sombra y luz reflejada. Asimismo, los pliegues de su traje muestran unas sutiles transiciones tonales entre los distintos blancos, azules, amarillos y en la organza transparente.

Lo mismo podría decirse de *María Magdalena* o de *Cristo bendiciendo a los niños*, en los que ocres y rojos dispares, morados y azules, se suavizan y mezclan individualmente y se armonizan en toda la composición. Estas cualidades eran especialmente adecuadas para las pinturas de temática sagrada, ya que enfatizaban la dulzura y la gracia divinas. Para Torre Farfán, esa *suavidad* era también la fuente de los deleites (*agradados*) del arte de Artemisia, a quien elogiaba no por ser una mera imitadora de la naturaleza sino por ser una artista cuyas obras habían superado a la naturaleza.

Este texto demuestra, en cierto modo, la razones por las que Artemisia era todavía apreciada en España en la década de 1660, pero también ofrece un análisis sobre las características particulares por las que sus obras eran admiradas. Diego Angulo propuso que tal vez se podría ver la influencia de algunos de los artistas expuestos en la plaza de Santa María la Blanca en las obras de Murillo. En concreto observó un «aire rembrandtiano» en el tratamiento brumoso de la luz en el *Nacimiento de la Virgen* del Louvre que Murillo había pintado unos años antes⁵⁹. Pero también podemos considerar que pudo ser a partir de su conocimiento de Artemisia, entre otros artistas, cuando, en palabras de Palomino, «diò Murillo en endulzar mas la tinta y afloxar mas los oscuros»⁶⁰.

Sin embargo, quizá sea más fácil ver un homenaje a la obra de Artemisia en uno de los cuadros que Murillo pintó para la propia iglesia de Santa María la Blanca: la *Fundación de Santa María la Mayor en Roma. El sueño del patricio Juan* (fig. 11). Narra el episodio del patricio romano Juan y su esposa, a quienes en una calurosa noche de agosto se les apareció la Virgen María para mandarles construir una basílica en el lugar de la colina del Esquilino donde encontrarán nieve⁶¹. ¿Es posible que la innominada esposa del patricio, que duerme incorporada, con el cuello inclinado y la cabeza apoyada en la mano aluda a la «Magdalena sentada en una silla durmiendo sobre el brazo de mano de artemissa Gentileça pintora romana» que tantos otros artistas sevillanos habían copiado cuando colgaba en el oratorio de la Casa de Pilatos?⁶².

JESSE LOCKER es profesor de arte italiano del Renacimiento y el Barroco en la Universidad Estatal de Portland. Formado en la Universidad Johns Hopkins y en la Universidad de Washington, es autor de *Artemisia Gentileschi. The Language of Painting* (Yale University Press, 2015); ganador del Premio Helen y Howard R. Marraro de Historia de Italia; y editor de *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent* (Routledge, 2018). Su proyecto actual, «El Sordo: In Search of a Deaf Painter in Spanish Milan», cuenta con el apoyo de una beca de investigación de la Renaissance Society of America-Samuel H. Kress en historia del arte del Renacimiento.

locker@pdx.edu

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 27-10-2021/31-01-2022

RESUMEN: Este ensayo explora la recepción de la pintora italiana Artemisia Gentileschi entre los pintores sevillanos del siglo XVII, aunque hoy en día suele olvidarse que Artemisia fue admirada por los mecenas y coleccionistas españoles y tenemos documentadas al menos diez obras de su autoría en colecciones españolas. Varias de ellas fueron muy conocidas y repetidamente copiadas, por lo que sirvieron de fuente visual para pintores como Murillo y Zurbarán. Sin embargo, los artistas y teóricos españoles ignoraban o mostraban desinterés por los violentos lienzos caravaggistas de su juventud, y la valoraban como pintora de obras devocionales de factura fluida y grácil. El estudio de la recepción, el conocimiento y la imitación de la obra de Artemisia por parte de los artistas sevillanos permite conocer un pequeño capítulo olvidado de la historia del arte español.

PALABRAS CLAVE: Artemisia Gentileschi; Barroco; Sevilla; Zurbarán; Murillo; Torre Farfán

SUMMARY: This essay explores the reception of Italian painter Artemisia Gentileschi among Sevillian painters of the seventeenth century. Although it is often forgotten today, during her lifetime, Artemisia was admired by Spanish patrons and collectors, with at least ten documented works by her in Spanish collections. Several of these paintings were well known and widely copied, providing visual sources for artists such as Murillo and Zurbarán. However, Spanish artists and theorists were unaware of or uninterested in the violent Caravaggesque canvases of her youth, but instead appreciated her as a painter of fluid, graceful devotional works. The reception, knowledge, and imitation of Artemisia's work by Sevillian artists offers insight into a small but overlooked chapter in the history of Spanish art.

KEYWORDS: Artemisia Gentileschi; Baroque; Seville; Zurbarán; Murillo; Torre Farfán

En memoria de Peggy Rabin

- ¹ Gerard Powell 1982; Brown y Kagan 1987; Locker 2015, pp. 15-23. Entre ellas encontramos las siguientes: el *Nacimiento de san Juan Bautista* (Madrid, Museo del Prado); la *Virgen con el Niño* (El Escorial, Casita del Príncipe), posiblemente pintada para Felipe IV; *Hércules y Ónfale* (encargado por Felipe IV para el Salón Nuevo del Alcázar, presumiblemente destruido en el incendio de 1734); *Santa Catalina y un ángel con una espada llameante* (sin localizar), que figuraba en la colección del conde de Monterrey; los *Desposorios místicos de santa Catalina* (sin localizar), que figuraba en la colección del marqués de la Hinojosa. La mayoría, sin embargo, eran propiedad del duque de Alcalá: *María Magdalena penitente* (véase la fig. 3), junto con copias y variantes; *Cristo bendiciendo a los niños* (véase la fig. 6); *San Juan Bautista, David con arpa* y dos retratos o autorretratos (todos ellos sin localizar).
- ² Pacheco [1649] 1990, pp. 187-88 y 377. Véase también Locker 2015, pp. 26-27.
- ³ García López 2008, p. 250.
- ⁴ Brown y Kagan 1987; Mallén 2017; Mallén 2020.
- ⁵ Brown y Kagan, 1987.
- ⁶ *Ibidem*, p. 248, apéndice I.3.
- ⁷ Locker 2021. Antes del descubrimiento de la *Magdalena penitente* en una colección particular estadounidense, se suponía que el cuadro de la catedral de Sevilla era la versión original. Sobre las versiones de Sevilla y Ciudad de México, véase Bissell 1999, pp. 224-25, n.º 17; Garrard 2001; Christiansen y Mann 2001, pp. 365-66. En 2004, Christiansen (2004, pp. 119-20) demostró que la versión sevillana

- era una copia, presumiblemente de un original perdido.
- ⁸ Garrard 2001, pp. 42-48; Christiansen y Mann 2001, p. 365.
- ⁹ Lleó Cañal 2017, p. 71; Aranda 2011, p. 161.
- ¹⁰ Brown y Kagan 1987, pp. 239-40 y 248.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 248.
- ¹² Engel 1903, p. 261. Para la tasación de 1641 de estas dos obras, véase Mallén 2020, p. 215.
- ¹³ Mallén 2020, pp. 219 y 223 nota 101.
- ¹⁴ Mallén plantea que Zurbarán pudo basarse en el cuadro como fuente para su famoso *San Serapión* de 1628 (Wadsworth Atheneum) realizado para el convento de la Merced Calzada, y señala que la expresión de agotamiento que se refleja en el rostro del santo y la posición de la cabeza se parecen a las de la *Magdalena penitente* de Artemisia. Mallén 2020, p. 219.
- ¹⁵ Mallén 2017, documento 2. No está claro que el cuadro descrito como «Un lienzo de la Magdalena desnudándose, mui roto», de una subasta de 1641 de la Casa de Pilatos, sea este. Véase Mallén 2017, p. 117 y documento 7. Sobre los vestigios de la colección de Alcalá en el inventario de Medinaceli de 1711, véase Lleó Cañal 1989.
- ¹⁶ Bissell 1999, p. 224 cat. 17; Valdivieso 1978, p. 131. No se menciona la obra en el exhaustivo inventario de la capilla de Francisco Collantes de Terán; véase Collantes 1890.
- ¹⁷ Kinkead 1989, p. 135. Es posible que esta referencia corresponda a la variante inédita que se encuentra en una colección particular del Reino Unido, adaptada a un tamaño casi de cuerpo entero y que fue adquirida por su propietario actual en Génova.
- ¹⁸ Brown y Kagan 1987, pp. 240 y 248.

- ¹⁹ En una subasta que tuvo lugar en la Casa de Pilatos en 1640 un desconocido Juan Martín compró la que casi con seguridad era esta copia de *Cristo bendiciendo a los niños* de Artemisia. Véase Mallén 2017, pp. 120 y 128; Japón 2019, p. 360.
- ²⁰ Papi 2012. La pintura ha sido restaurada recientemente gracias al patrocinio de Mark Smith, Private Italy, and Jane Adams, Caravaggio & Contemporary.
- ²¹ Amelio 2017, s. p.
- ²² Barker 2018, p. 415.
- ²³ Forgione y Saracino 2019, pp. 5-6; Japón 2019, pp. 358-61.
- ²⁴ Rivera 2013, pp. 90-91.
- ²⁵ Forgione y Saracino 2019; Japón 2019, pp. 358-61.
- ²⁶ Brown y Kagan 1987, p. 241. Véase la carta completa en Forgione y Saracino 2019, p. 16.
- ²⁷ Forgione y Saracino 2019, pp. 5-6 y 10-12; Japón 2019; Rivera 2013, pp. 90-96.
- ²⁸ Forgione y Saracino 2019, p. 6. Una copia independiente de esta misma obra, atribuida a Pacecco de Rosa (1607-1656), estuvo supuestamente en el Museo de Ponce, Puerto Rico (véase Pérez Sánchez 1965, p. 480), aunque no parece haber rastro de ella en los archivos del museo. Doy las gracias a Helena Gómez de Córdoba, conservadora del Museo de Arte de Ponce, por comentar este tema conmigo.
- ²⁹ Véase también la *Visión de fray Andrés de Salmerón* (en el monasterio de Guadalupe), en la que el *Salvador*, con los ojos entornados, posa sereno la mano sobre la cabeza del monje jerónimo con un gesto y una expresión que parecen remitir al Cristo de Artemisia.
- ³⁰ Sobre el cuadro del Prado, véase Pérez d'Ors 2012, pp. 116-17.

- ³¹ Japón 2019, p. 347; Navarrete 2005, vol. I, p. 324.
- ³² Navarrete 2009.
- ³³ «De lo antiguo a lo moderno: una distinguida colección particular», Christie's Londres, 7 de diciembre de 2016.
- ³⁴ Villaseñor 2006, pp. 89-115.
- ³⁵ Ponz 1778, vol. VIII, p. 236, citado en Forgione y Saracino 2019, p. 6.
- ³⁶ Forgione y Saracino 2019, p. 7.
- ³⁷ Sobre el ciclo y la problemática de su emplazamiento original, véase Bissell 1999, pp. 249-56 cat. 32; Vannugli 1994; Simal 2011; Úbeda de los Cobos 2011, pp. 204-5; Baldassari 2016, p. 238; Whitlum-Cooper 2020, pp. 204-6.
- ³⁸ Solinas 2011, p. 104.
- ³⁹ García López 2008, p. 250.
- ⁴⁰ Mann 2009, pp. 98-99.

- ⁴¹ Bissell 1999; Úbeda de los Cobos 2011, p. 204.
- ⁴² Longhi 1980, p. 258.
- ⁴³ De Carlos 2018, pp. 165-66.
- ⁴⁴ García Cueto 2018.
- ⁴⁵ Palomino [1715-24] 1987, p. 281.
- ⁴⁶ Sobre la remodelación de la iglesia y las celebraciones inaugurales, véase Angulo 1981, vol. I, pp. 321-47; Wunder 2017, pp. 56-72.
- ⁴⁷ Portús 2012b, p. 48. Véase también Portús 2012a, pp. 73-74.
- ⁴⁸ Torre Farfán 1666, fol. 12v.
- ⁴⁹ Portús 2012b, p. 48.
- ⁵⁰ Pineda 1996, p. 407.
- ⁵¹ Pacheco [1649] 1990, p. 407.
- ⁵² Gauna 1998, pp. 65-66.
- ⁵³ Hall 1992, pp. 111-12.
- ⁵⁴ Pacheco [1649] 1990, pp. 407 y 415-17.

- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 417.
- ⁵⁶ Carducho [1633] 1865, pp. 195-96. Véase también Martínez [1673] 1988, pp. 86-87.
- ⁵⁷ Tiffany 2006, p. 84.
- ⁵⁸ Théodore Turquet de Mayerne, Ms. 329, fol. 151. Citado en Locker 2015, pp. 116 y 209 nota 102.
- ⁵⁹ Angulo 1981, vol. I, p. 343.
- ⁶⁰ Palomino [1715-24] 1987, p. 281.
- ⁶¹ Finaldi y Bray 2012, pp. 102-9, n.º 3.
- ⁶² Agradezco a Benito Navarrete, María Cruz de Carlos, José Ángel Rivera, David Mallén, Marcus Burke y Richard Kagan su ayuda y disposición para resolver mis dudas. Asimismo quiero dar las gracias a Tanya Tiffany y Carmen Ripollés, que generosamente leyeron versiones previas de este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- AMELIO 2017. Michaela Amelio, *La vera storia del dipinto di Artemisia Gentileschi 'Lasciate che i pargoli vengano a me'*, autoeditado, 2017.
- ANGULO 1981. Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, 3 vols. Madrid, 1981.
- ARANDA 2011. Ana María, Aranda Bernal, «El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 17 (2011), pp. 133-72.
- BALDASSARI 2016. Francesca Baldassari (ed.), *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* [cat. exp. Roma, Palazzo Braschi]. Milán, 2016.
- BARKER 2018. Sheila Barker, «The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, 60, 3 (2018), pp. 405-34.
- BISSELL 1999. R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art. Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park (PA), 1999.
- BROWN Y KAGAN 1987. Jonathan Brown y Richard L. Kagan, «The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution», *The Art Bulletin*, 69, 2 (1987), pp. 231-55.
- CARDUCHO [1633] 1865. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. de Gregorio Cruzada Villamil. Madrid, 1865.
- CHRISTIANSSEN 2004. Keith Christiansen, «Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition», *Metropolitan Museum Journal*, 39 (2004), pp. 101-26.
- CHRISTIANSSEN Y MANN 2001. Keith Christiansen y Judith W. Mann (eds.), *Orazio and Artemisia Gentileschi* [cat. exp. Roma, Museo del Palazzo di Venezia; Nueva York, Metropolitan Museum of Art; San Luis, St. Louis Art Museum]. New Haven, 2001.
- COLLANTES 1890. Francisco Collantes de Terán, *La Capilla de Escalas en la Santa*

- Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1890.
- DE CARLOS 2018. María Cruz de Carlos Varona, *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. Madrid, 2018.
- ENGEL 1903. Arthur Engel, «Inventaire de la "Casa de Pilatos" en 1752», *Bulletin Hispanique*, 5, 3 (1903), pp. 259-71.
- FINALDI Y BRAY 2012. Gabriele Finaldi y Xavier Bray (eds.), *Murillo & Justino de Neve. The Art of Friendship* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado; Sevilla, Hospital de los Venerables Sacerdotes; Londres, Dulwich Picture Gallery]. Madrid, 2012.
- FORGIONE Y SARACINO 2019. Gianluca Forgione y Francesco Saracino, «Per una ricostruzione dell'Apostolado del Duca d'Alcalá», *Napoli Nobilissima*, settima serie, vol. V, fasc. III (septiembre-diciembre de 2019), pp. 5-19.
- GARCÍA CUETO 2018. David García Cueto, «La incógnita del joven Murillo en Madrid y el copiado de la colección real», en Rafael Japón (ed.), *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada, 2018, pp. 37-54.
- GARCÍA LÓPEZ 2008. David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*. Madrid, 2008.
- GARRARD 2001. Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley, 2001.
- GAUNA 1998. Chiara Gauna, «Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana», *Ricerche di storia dell'arte*, 64 (1998), pp. 57-78.
- GERARD POWELL 1982. Véronique Gerard Powell, «Philip IV's Early Italian Commissions», *Oxford Art Journal*, 5, 1 (1982), pp. 9-14.

- HALL 1992. Marcia B. Hall, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*. Cambridge, 1992.
- JAPÓN 2019. Rafael Japón, «El "Apostolado" de la catedral de Granada: entre el naturalismo y el clasicismo italianos», en David García Cueto (ed.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada, 2019, pp. 345-72.
- KINKEAD 1989. Duncan Kinkead, «Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699», *Boletín de Bellas Artes*, XVII, 76 (1989), pp. 117-78.
- LLEÓ CAÑAL 1989. Vicente Lleó Cañal, «The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli», *The Burlington Magazine*, 131, 1031 (1989), pp. 108-16.
- LLEÓ CAÑAL 2017. Vicente Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla, 2017.
- LOCKER 2015. Jesse M. Locker, *Artemisia Gentileschi. The Language of Painting*. New Haven, 2015.
- LOCKER 2021. Jesse M. Locker, «Has a long-lost painting by Artemisia finally come to light?», *Apollo*, 29 de septiembre de 2021 (disponible en línea; último acceso 26 de julio de 2022).
- LONGHI 1980. Roberto Longhi, «Gentileschi padre e figlia», en *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Scritti giovanili, 1912-1922*, vol. I, t. I. Florencia, 1980, pp. 219-83.
- MALLÉN 2017. David Mallén Herráiz, «La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos», *Ars Longa*, 26 (2017), pp. 111-30.
- MALLÉN 2020. David Mallén Herráiz, «Francisco de Zurbarán y Francisco de Herrera el Viejo, tasadores de la colección pictórica del III duque de Alcalá», *Goya*, 372 (2020), pp. 208-23.

- MANN 2009. Judith W. Mann, «Identity signs: meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures», *Renaissance Studies*, 23, 1 (febrero de 2009), pp. 71-107.
- MARTÍNEZ [1673] 1988. Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Julián Gállego. Madrid, 1988.
- NAVARRETE 2005. Benito Navarrete Prieto, «Pinturas y pintores en la catedral», en Lázaro Gila Medina (ed.), *El libro de la catedral de Granada*, 3 vols. Granada, 2005, vol. I, pp. 315-74.
- NAVARRETE 2009. Benito Navarrete Prieto, «La personalidad artística del joven Murillo: del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época», en Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.), *El joven Murillo* [cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes; Sevilla, Museo de Bellas Artes]. Sevilla, 2009, pp. 17-43.
- PACHECO [1649] 1990. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990.
- PALOMINO [1715-24] 1987. Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, trad. de Nina Ayala Mallory. Cambridge y Nueva York, 1987.
- PAPI 2012. Gianni Papi, «Artemisia Gentileschi's "Suffer the little children to come unto me"», *The Burlington Magazine*, 154, 1317 (diciembre de 2012), pp. 828-31.
- PÉREZ D'ORS 2012. Pablo Pérez d'Ors, *El Greco to Goya. Masterpieces from the Prado Museum*. Ponce, 2012.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.
- PINEDA 1996. María Victoria Pineda González, «Renacimiento italiano y barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)», *Anuario de estudios filológicos*, 19 (1996), pp. 397-416.
- PONZ 1778. Antonio Ponz, *Viage de España*. Madrid, 1778.
- PORTÚS 2012a. Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid, 2012.
- PORTÚS 2012b. Javier Portús Pérez, «Discourse on the Art of Painting in Seville», en Gabriele Finaldi y Xavier Bray (eds.), *Murillo & Justino de Neve. The Art of Friendship* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional de Prado; Sevilla, Hospital de los Venerables Sacerdotes; Londres, Dulwich Picture Gallery]. Madrid, 2012, pp. 47-59.
- RIVERA 2013. José Ángel Rivera de las Heras, *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora, 2013.
- SIMAL 2011. Mercedes Simal López, «Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)», *Archivo Español de Arte*, 84, 335 (julio-septiembre de 2011), pp. 245-60.
- SOLINAS 2011. Francesco Solinas (ed.), *Lettere di Artemisia*. Roma, 2011.
- TIFFANY 2006. Tanya Tiffany, «Velázquez's Bodegones and the Art of Emulation», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XVIII (2006), pp. 79-95.
- TORRE FARFÁN 1666. Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla [...]*. Sevilla, 1666.
- ÚBEDA DE LOS COBOS 2011. Andrés Úbeda de los Cobos, «Artemisia Gentileschi: *Nascita di san Giovanni Battista*», en Roberto Contini y Francesco Solinas (eds.), *Artemisia Gentileschi: Storia di una passione* [cat. exp. Milán, Palazzo Reale]. Milán, 2011, pp. 204-5.
- VALDIVIESO 1978. Enrique Valdivieso, *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.
- VANNUGLI 1994. Antonio Vannugli, «Stanzione, Gentileschi, Finoglia: le storie di San Giovanni Battista per il Buen Retiro», *Storia dell'arte*, 80 (1994), pp. 59-73.
- VILLASEÑOR 2006. Charlene Villaseñor Black, *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*. Princeton, 2006.
- WHITLUM-COOPER 2020. Francesca Whitlum-Cooper, «The Birth of St. John the Baptist», en Letizia Treves (ed.), *Artemisia* [cat. exp. Londres, The National Gallery]. Londres, 2020, pp. 204-6.
- WUNDER 2017. Amanda Wunder, *Baroque Seville. Sacred Art in a Century of Crisis*. University Park (PA), 2017.

Dos paisajes del Buen Retiro en la Colección Wellington: nuevas atribuciones a Francisco Collantes y al desconocido Acevedo

Two landscapes from the Buen Retiro Palace at the Wellington Collection: new attributions to Francisco Collantes and the unknown Acevedo

EL 21 DE JUNIO DE 1813 LAS TROPAS INGLESAS, ESPAÑOLAS Y PORTUGUESAS, lideradas por el general Arthur Wellesley (1769-1852), vencieron al ejército francés y pusieron fin a la presencia gala en España y al gobierno del «rey intruso», José Bonaparte (1768-1844). Por su posterior victoria sobre Napoleón en la batalla de Waterloo (1815), Wellesley recibiría el título de primer duque de Wellington y llegaría a ser primer ministro del Reino Unido (1828-30).

En su precipitada huida hacia Francia, José Bonaparte abandonó su abundante equipaje, cartas y otros enseres, que quedaron expuestos al pillaje de los ejércitos¹. Cuando Wellesley examinó su contenido, no pareció distinguir nada de gran valor en él, y lo hizo enviar a Londres a casa de su hermano William para su inspección y catalogación². Lo que no sospechaba era que el «equipaje del rey José» contenía tesoros artísticos de incalculable valor, que incluía óleos, grabados y dibujos fruto del saqueo a las colecciones reales españolas. Los documentos confirman que el rey José mandó a Frédéric Quilliet que realizara una selección de cuadros, más tarde modificada por Mariano Salvador Maella, Manuel Nápoli y Francisco de Goya, con el fin de ser enviados al Museo Josefino en París. Sin embar-

go, ninguno de esos documentos reúne las llamadas *Vitoria Paintings*, o Pinturas de Vitoria, que probablemente habían sido elegidas para la colección particular de José Bonaparte —algunas de las cuales fueron retiradas del bastidor antes de abandonar apresuradamente Madrid—.

En Londres, el entonces director de la National Gallery, William Seguer, catalogó las 165 pinturas más valiosas y mencionó que había otras cincuenta o sesenta obras de menor valor³. Seguer hizo saber a Wellesley que solo el Correggio podía costar 6.000 guineas, y que toda la colección valdría 40.000 libras⁴. Tal como se deduce de la correspondencia, los hermanos Wellesley debatieron sobre el posible destino de los cuadros y se plantearon quedárselos o repartirlos entre el ejército. El duque finalmente ofreció a Fernando VII devolver las obras, pero no obtuvo respuesta. Hasta 1816 el rey español no contestó finalmente para decir que Wellington podía quedarse con los cuadros como agradecimiento por su intervención en la Guerra de la Independencia (1808-14)⁵. Por ello había recibido, además, el ducado de Ciudad Rodrigo, la Gran Cruz de la Orden de San Fernando y el Toisón de Oro⁶. Las pinturas, conocidas como «el regalo español» (*the Spanish Gift*),



1. Matías (o Cristóbal?) Acevedo (aquí atribuido), *Paisaje con Diana y Acteón*, 1626. Óleo sobre lienzo, 142 x 177 cm. Hampshire, Inglaterra, Stratfield Saye House

permanecieron encerradas en baúles bajo varios candados y sellos hasta 1817, cuando Wellington recibió Apsley House y Stratfield Saye House como regalo del Estado británico, donde podría colgar y exponer todos los cuadros.

No fue hasta 1947 que el séptimo duque de Wellington cedió la mitad de Apsley House y de su contenido al patrimonio inglés. Esa mitad de la mansión es a día de hoy un impresionante museo donde pueden admirarse joyas del arte español como el *Aguador de Sevilla* de Velázquez, o italianas como la *Oración en el huerto* de Correggio y una *Dánae* de Tiziano —esta última, aun-

que expuesta en el museo, pertenece a la colección privada del duque—. De las 257 pinturas provenientes de las colecciones reales españolas, 170 siguen en la colección privada y 83 están en el museo⁷.

Mientras que Apsley House está dividida en una mitad privada y otra mitad pública, la propiedad de Stratfield Saye House (en el condado de Hampshire), es una propiedad privada en su totalidad y alberga la mitad de la colección ducal. La mayoría de las pinturas pertenecen a las escuelas flamenca y holandesa, aunque también hay ejemplos de las escuelas francesa, italiana, alemana y española. Subiendo la amplia



2. Francisco Collantes (aquí atribuido), *Paisaje con Pan y Siringa*, antes de 1634. Óleo sobre lienzo, 145 x 174 cm. Hampshire, Inglaterra, Stratfield Saye House

escalinata principal, se encuentran colgados arriba, junto al techo, dos imponentes cuadros de grandes dimensiones uno frente al otro, de forma especular: a la izquierda, *Paisaje con Diana y Acteón* (fig. 1), y a la derecha, *Paisaje con Pan y Siringa* (fig. 2), ambos provenientes de las Pinturas de Vitoria y, por tanto, de las colecciones reales españolas.

Se trata de dos paisajes, ambos con pequeñas figuras y frondosa vegetación, que comparten tamaño, género, formato y estilo. En el primero, la figura de Acteón acompañado de un perro de presa aparece en primer plano en la esquina inferior derecha, con colo-

ridas vestiduras y un sombrero coronado con una pluma; porta una lanza en la mano izquierda y con la derecha, sobre el pecho, hace un gesto de disculpa o de sorpresa. Junto a Acteón se encuentran dos ninfas de pie, con el agua del estanque a la altura de las pantorrillas, que cubren su desnudez; una de ellas se vuelve hacia Acteón y extiende el brazo izquierdo en actitud de rechazo; la otra se gira en una torsión con la que da la espalda al espectador.

En el centro del primer plano hay un grupo de tres mujeres que forman una composición triangular. Una de ellas es Diana, identificada por la media luna que



3. Francisco Collantes (aquí atribuido), *Paisaje boscoso con una escena de caza*, sexta década del siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 35 x 55 cm. Hampshire, Inglaterra, Stratfield Saye House

corona su cabeza sobre el cabello rubio trenzado, que lleva unos pendientes de perlas oscuras. Sentada sobre telas y unas piedras, de espaldas para ocultar su cuerpo desnudo al espectador, con el rostro en la sombra y la boca entreabierta, se inclina hacia delante y levanta el brazo derecho hacia Acteón para indicar su sorpresa y enfado. El cuerpo inmaculado y virginal de Diana, su espalda, que recibe el principal foco de luz de la pintura, contrasta con una tela púrpura, posiblemente su vestido, que parece estar sujetando con la mano izquierda, no visible, para cubrirse.

Los vestidos de las otras mujeres, de brillantes tonos verde, amarillo y rojo, yacen alrededor, aparentemente sobre una barca de la que se vislumbra un remo. En la esquina inferior izquierda se ve una sexta figura femenina que se inclina y da la espalda a Acteón mientras parece correr para cubrirse con su vestido blanco; esta figura, situada bajo la sombra de los árboles, apenas es ahora visible debido a la suciedad del barniz. La mitad derecha del cuadro está ocupada por un paisaje boscoso formado por árboles de frondosas copas, mientras que a la izquierda en la parte superior se atisba un paisaje lejano realizado con una paleta de azules y blancos que incluye un caserío o castillo en lo alto de una colina. En la esquina superior izquierda se ve el tronco de un árbol roto con tonalidades marrones, que se acompaña de

un segundo en el centro de la pintura junto a una gran piedra grisácea.

En *Pan y Siringa* el paisaje cobra todo el protagonismo, pues ocupa prácticamente toda la superficie del cuadro, en el que la presencia de las dos figuras es casi anecdótica. En la esquina inferior izquierda se encuentra el dios sátiro a punto de rodear con sus brazos a la ninfa, quien, huyendo de él, dirige su cuerpo hacia la izquierda con los brazos levantados en forma de «T». Siringa, con la boca entreabierta, quizá en señal de estar emitiendo una exclamación, mira hacia Pan con expresión de sorpresa y temor. Su desnudez es total excepto por un paño de pudor translúcido, y su blancura contrasta con la piel oscura y curtida del dios. Ambos están en un estanque con el agua a la altura de las rodillas y aparecen rodeados de juncos, que quizá ya forman parte de la desesperada metamorfosis de la ninfa. Una pequeña figura masculina, que podría tratarse del dios Hermes (*Metamorfosis*, I, 689-712), baja volando por el cielo en la parte superior izquierda con los brazos y las piernas extendidos. Lleva un colorido atuendo azul y rojo con capa, y dirige el cuerpo y la mirada hacia Pan y Siringa. En el primer plano del amplio paisaje hay un grupo de árboles de tonos marrones y verdes en el margen izquierdo, y un segundo en el centro de la composición, donde se distingue un tronco roto, al igual que en *Diana y Acteón*. En

la esquina inferior derecha destaca una casa grande de piedra con tejado de chamizo situada a la orilla de un río o lago. Detrás se ven al menos dos edificaciones más sobre unas colinas, y en la parte superior izquierda se vislumbra otro edificio de piedra. El cuadro se encuentra muy sucio y oscurecido, especialmente la parte inferior derecha, totalmente ennegrecida.

También llamó nuestra atención un tercer cuadro, situado en uno de los dormitorios de la planta superior. Se trata de un paisaje de pequeño tamaño con una escena de caza (fig. 3). En la esquina inferior izquierda dos hombres ataviados con ropas aristocráticas están montados a caballo y uno de ellos señala hacia delante. Tras ellos hay un grupo de ocho perros de caza junto a los cuales, en el suelo, están sentados dos criados que portan las escopetas. En la parte derecha hay otra escena de menor tamaño con un hombre y una mujer a caballo seguidos de un hombre a pie. Más a la derecha, ya casi en el borde del lienzo, se aprecia un grupo de figuras, y finalmente otro un poco más al fondo, junto al margen derecho de lo que podría ser un riachuelo o un camino. El resto del cuadro está ocupado por un paisaje boscoso, y en el último término, sobre una colina, se ve un castillo o torre.

LA ATRIBUCIÓN DE LOS PAISAJES HASTA LA ACTUALIDAD

La atribución de estas obras ha sido inconsistente y dubitativa. En 1813 William Segurier, tras examinar inicialmente los cuadros traídos de la batalla de Vitoria, catalogó *Diana y Acteón* y *Pan y Siringa* como de autor «incierto»⁸. Atribuyó el paisaje pequeño, sin embargo, a «Paul Bril – A. Caracci», pues vio en él elementos de las escuelas flamenca e italiana⁹. La «Lista de reliquias» (*Heirloom List*) de 1841, aún en vida del primer duque de Wellington, detallaba las pinturas, esculturas y otras piezas que debían permanecer en el patrimonio familiar, e incluían los cuadros de las colecciones reales españolas¹⁰. En ella se cataloga *Diana y Acteón* como «Paisaje con figuras. P. Brill», *Pan y Siringa* como «Gran paisaje con Pan y Siringa. P. Brill», y el tercer cuadro como «Paisaje con caballeros. Paul Brill»¹¹.

La colección no sería catalogada de nuevo hasta 1901, cuando la tercera duquesa, Evelyn Wellington, editó un inventario de las pinturas y esculturas en Apsley House¹². La duquesa contrató al historiador hispanista Martin Hume (1847-1910) para que realizara la

investigación pertinente de las obras y recopilara, tradujera e interpretara los documentos de los archivos españoles. De las obras en Stratfield Saye House solo existe el borrador de un catálogo de 1890 que nunca fue publicado, actualmente en el Archivo Wellington. En el catálogo de 1890, *Diana y Acteón*, entonces situado en el pasillo, aparecen como «El baño de Diana. Albano», es decir, Francesco Albani (1578-1660)¹³, y anotado a lápiz se lee «y Paul Bril»¹⁴. De *Pan y Siringa*, ubicado asimismo en el pasillo, solo dice «(atribuido a) P. Bril»¹⁵, y del pequeño paisaje también escribe «Paulus Bril. Escena de caza»¹⁶.

Posteriormente, la colección Wellington sería catalogada en diversas ocasiones por Sotheby's —para Apsley House— y Christie's —para Stratfield Saye House—. El catálogo más reciente de las obras en Stratfield Saye data de 2018 y se trata de un documento inédito de uso privado. En él, *Diana y Acteón* y *Pan y Siringa* están catalogados en pareja como «escuela italiana, siglo xvii (según Paul Brill)», mientras que el paisaje pequeño aparece como «círculo de Paul Brill (flamenco)»¹⁷. También sabemos por una factura conservada en el Archivo Wellington que en 1844 se encargó un marco nuevo para «Pan y Soles [sic]. Paul Brill» —probablemente *Pan y Siringa*—. El marco actual tiene una chapa en la que está inscrito el nombre «Bril»¹⁸, mientras que en el de *Diana y Acteón* —del que no tenemos constancia que también fuera cambiado en 1844— dice «M. Valkenborg (1543-1636)»¹⁹.

LOS INVENTARIOS ESPAÑOLES Y LA ATRIBUCIÓN A COLLANTES

Como ya hemos mencionado, la pertenencia de las tres obras a las Pinturas de Vitoria sitúa su origen, sin ninguna duda, en las colecciones reales españolas. El gran tamaño de las dos primeras —*Diana y Acteón*²⁰ y *Pan y Siringa*—²¹ responde al gusto personal de Felipe IV a la hora de encargar obras para la primera fase de la decoración del Palacio del Buen Retiro, que se remonta al año de la inauguración, 1634, o al siguiente²².

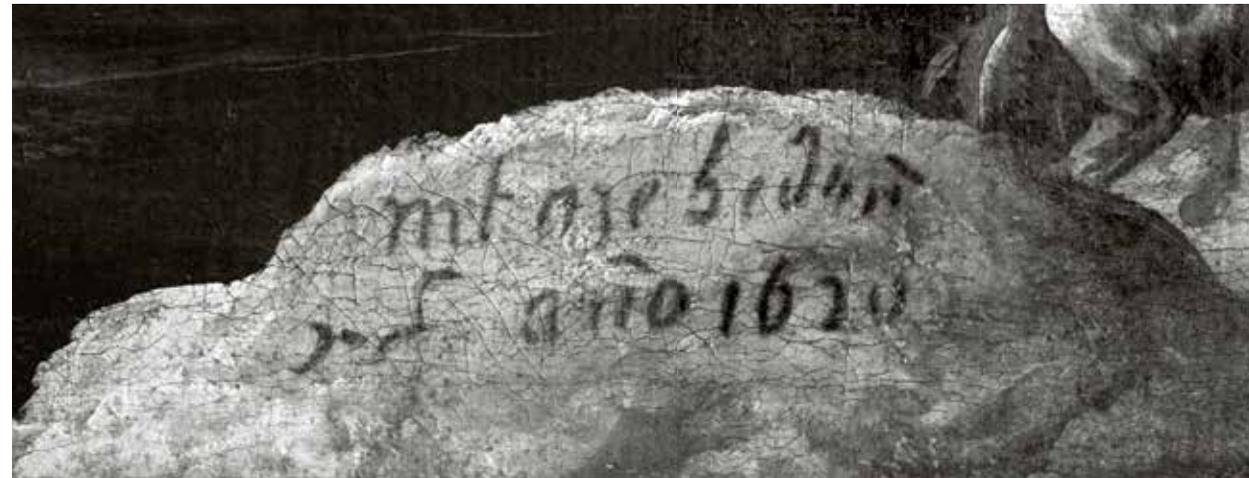
El análisis de la documentación de archivo nos permite validar nuestra hipótesis, ya que el inventario de las colecciones reales del Buen Retiro realizado tras la muerte de Carlos II en 1701 podría referirse a los lienzos *Diana y Acteón* y *Pan y Siringa* de la colección Wellington: «[599] Un Pais de dos Uaras y terçia de largo y dos de alto [167 x 195 cm] con la misma fabula de



4. Detalle del número de inventario de *Paisaje con Diana y Acteón* (fig. 1)

5. Detalle del número de inventario de *Paisaje boscoso con una escena de caza* (fig. 3)

6. Detalle de la reflectografía infrarroja con la firma y la fecha



Actteon y Diana de mano de Collantes²³ con marco negro tassado en Catorze doblones...840»²⁴, y «[600] Ottro del mismo tamaño [167 x 195 cm] marco y autor [Collantes] con la fabula de Pan y Siringa tasado en diez doblones...600»²⁵.

Sabemos que en la cuarta década del siglo xvii Eugenio Cajés había tasado varias pinturas de Collantes (1599-1656) y Acevedo (act. en el tercer decenio del siglo xvii) para el Buen Retiro²⁶. Más tarde, el inventario de 1661 incluía, entre otros, el *Incendio de Troya* del Museo del Prado (véase fig. 7), y probablemente también el *Pan y Siringa* de la colección Wellington: «Mas otro país de los mismo [sic] con una fabula de una muger y un sátiro de figuras pequeñas de dos baras en quadro de Collantes a dho p[lieg]o», localizado «en la pieza junto a los bufones en el q[uar]to de la reyna»²⁷. También sabemos por un documento del Archivo de Simancas de 1634, publicado por Mercedes Simal López, que entre las obras compradas para decorar el cuarto de la reina había dos cuadros de Collantes²⁸.

El inventario de 1789-90 del Buen Retiro también parece mencionar dichas pinturas; la entrada número 895 recoge «Otra de Collantes. Un pais con la fabula de Anteon y Diana, dos varas y tercia de largo, y dos varas de alto [167 x 195 cm] marco dorado 500 [reales]»²⁹, y la número 500 «Un pais con una Caseria y la fabula de Pan y Siringa de vara y tres quartas de alto, y dos y quarta de ancho [147 x 188 cm] 240 [reales]»³⁰. *Diana y Acteón* tiene, en color blanco, el número «89» (fig. 4) justo en la esquina inferior izquierda, por lo que es posible que originalmente fuera un «895», número que coincidiría con el de la entrada del inventario de 1789-90³¹. Lleva además una inscripción, sobre una piedra blanca en el margen inferior junto a la figura de Acteón, posiblemente con un nombre y una fecha³². A continuación se proporcionará una hipótesis de su lectura.

Por su parte, el paisaje de menor tamaño podría aparecer en los inventarios reales de las pinturas de Felipe V del Real Palacio de Madrid tras el incendio del año 1734: «No. 142. Otro pais con unas figuras a caballo de tres quartas de largo y media vara de caida [42 x 63 cm] original de autor flamenco no conocido 1000 rs.»³³. Este número de inventario coincide con el «142» en color rojo situado en la esquina inferior derecha del cuadro (fig. 5). En la parte trasera del lienzo aparece también el número «153» en negro, pero por ahora no ha podido ser identificado con ningún número de inventario.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO: LA CONTRIBUCIÓN DE COLLANTES A LA PINTURA DE PAISAJE ESPAÑOLA Y LA HIPÓTESIS DE UN VIAJE A ITALIA

La clave para la identificación definitiva de los dos paisajes grandes de la colección Wellington se encuentra, sin embargo, en un documento de 1634 dado a conocer por María Luisa Caturla en 1960, en el que se informa de un grupo de pinturas destinadas a la decoración del Buen Retiro compradas a Diego Ponze, el «balletero» de Felipe IV³⁴. Se adjunta al documento una «Relazion de los quadros de pintura de mano de Collantes y Azevedo que el Eugenio Caxes taso por orden el protonotario mi Sr.»³⁵. En él aparecen una serie de pinturas de paisajes, casi todas de similar formato y grandes dimensiones, de la mano de Francisco Collantes y Azevedo (o Azebedo). Su descubrimiento permitió a Caturla enlazar el *Incendio de Troya* (fig. 7) y la *Visión de Ezequiel*, dos obras maestras de Collantes que ahora se conservan en el Prado, con las obras descritas en el listado³⁶. A este importante hallazgo, hoy podemos sumar los dos grandes paisajes que se exponen en las paredes de la escalera de Stratfield Saye que, sin duda, se identifican con «La fabula de Anteon [...] de Azebedo», y

el «[...] pais de una muger y un Satiro» de Collantes, ambos presentes en la citada lista de obras tasadas por Cajés³⁷. Como ya se ha mencionado, los dos lienzos se encuentran en el inventario de las pinturas conservadas en el Buen Retiro elaborado en 1701. Esta vez, sin embargo, ambas atribuidas a Collantes³⁸.

El reconocimiento de las dos pinturas en los documentos de archivo, así como el análisis estilístico de las mismas, permiten hoy validar lo indicado en el documento de 1634 y presentar dos obras inéditas de gran interés para el estudio de la pintura de paisaje española en sus inicios.

El *Paisaje con Pan y Siringa* se desarrolla bajo un cielo crepuscular impregnado de cúmulos, muy sugerente y romántico. La influencia flamenca, pero más aún la de las obras de Filippo Napolitano que se remontan a la juventud y madurez temprana del pintor, se encuentra sobre todo en el paisaje montañoso del fondo, en el establo en ruinas del primer plano a la derecha, en las ruinas antiguas que se ven al fondo y en la masa arbórea de la izquierda. El estilo muy fluido y la «pintura de borrones» — como fue descrita por Palomino — con la que se realizan algunos detalles de la vegetación se alejan, sin embargo, de la pintura analítica flamenca de finales del siglo xvi y, en todo caso, nos permiten establecer una conexión solo con las pinturas tardías de Paul Bril, o con las realizadas por el pintor durante la tercera década del siglo xvii³⁹.

Las dos figuras del primer plano de este paisaje son muy características de Collantes, por lo que se encuen-

tran en otras muchas obras del español. Demuestran un cierto nivel de originalidad por parte del pintor, con posibles referencias genéricas a la pintura italiana, en particular en algunos personajes que el Caballero de Arpino había pintado en Roma entre la segunda y la tercera década del siglo xvii⁴⁰; también muestra similitudes con algunas obras de los pintores activos en Nápoles, entre ellos Cornelio Brusco, François de Nomè, Aniello Falcone, José de Ribera, y, nuevamente, con la pintura flamenca de Paul Bril y sus numerosos paisajes con sátiros y ninfas⁴¹. En el cuadro presentado aquí, el detalle del tronco del árbol desgarrado en primer plano, realizado a través de pinceladas rápidas y cargadas de materia con un toque casi agresivo, denota una absoluta originalidad inventiva en la pintura naturalista del siglo xvii, con la que obtiene resultados similares a los que pronto se lograrían en Italia con las obras del periodo juvenil de Gaspard Dughet y Salvator Rosa.

El *Paisaje con Diana y Acteón* es, en cierto modo, más idílico, clásico e ideal. El sustrato flamenco impregna toda la composición, caracterizada por un horizonte alto, un contexto boscoso predominante y un fondo montañoso, todo realizado en tonos azules, en fusión armoniosa con el color del cielo brumoso. Cabe señalar, sin embargo, que la influencia flamenca es solo aparente: está filtrada, de hecho, por la obra de los llamados pintores «meteorológicos» activos en Roma en la primera y la segunda década del siglo xvii. Nos referimos al grupo de artistas que modelaron el estilo y las famosas invenciones de Adam Elsheimer: Carlo Saraceni,

Johann König, Jacob Pynas, Agostino Tassi y Filippo Napolitano. El esquema compositivo del contexto paisajístico parece derivarse de una serie de obras que Napolitano había realizado en Roma hacia 1618, poco antes de partir hacia Florencia y, más aún, de los modelos inventados por Tassi hacia 1620⁴². De hecho, en esa época Tassi incorporó el elemento del árbol seco y podado, que aparece en algunas de sus pinturas, que actúa como cierre de la composición por ese lado y que contrasta con el denso arbolado del otro, formado por una serie de árboles con forma de brócoli⁴³.

Analizando las figuras de este cuadro, se puede observar que al representar a Acteón con perros el pintor hizo una estrecha referencia al personaje homólogo que el Caballero de Arpino había pintado en uno de sus cuadros con el mismo tema mitológico⁴⁴. Por otro lado, el grupo de ninfas en el centro de la pintura parece haber sido tomado de un famoso grabado de Antonio Tempesta con la misma iconografía⁴⁵. La ropa de las ninfas, en brillantes tonos blancos, azules, amarillos y rojos, apilada en primer plano en el centro de la imagen, es una evidente referencia a algunas famosas invenciones de Elsheimer y Saraceni⁴⁶.

El detalle de la firma del pintor en la roca del primer plano junto a los perros — hoy apenas legible por la suciedad y el barniz amarillento que oscurecen el cuadro — permite, en nuestra opinión, sacar el cuadro del catálogo de Collantes y desconfiar, por lo tanto, de la información contenida en el primer inventario del Buen Retiro de 1701. Consideramos a partir de la reflectografía infrarroja que la inscripción debería interpretarse como «mt azebedo/f. ano 1626» (figs. 6); dato que, por otra parte, confirmaría la veracidad del documento que muestra la lista de cuadros comprados para el Buen Retiro en 1634⁴⁷. La atribución del cuadro a Azevedo (o Acevedo), pintor cuyo nombre — que oscila entre Matías y Cristóbal — ignoramos con certeza debido a la escasez de estudios sobre su figura, nos permite, por tanto, sentar las primeras bases para el análisis de su obra, que hasta ahora resultaba completamente desconocida⁴⁸.

Continuando con el análisis estilístico de las dos obras, es significativo notar en ellas la ausencia casi total de la influencia carraccista⁴⁹. Creemos que este hecho puede estar motivado por la desaparición, ya en ese momento, de casi todos los paisajistas seguidores de Carracci — a excepción de Pietro Paolo Bonzi, que

murió en Roma en 1636, y del muy joven y por entonces prácticamente desconocido Giovan Francesco Grimaldi en Roma alrededor de 1626 — en el contexto artístico romano después de 1622, fecha de la muerte de Giovan Battista Viola. Por tanto, si, como ya se ha propuesto, Collantes y Acevedo hicieron un viaje formativo a Italia en la década de 1620⁵⁰, este no los puso en contacto con el carraccismo, probablemente porque ambos entraron en contacto con talleres de artistas que no pertenecen a la escuela boloñesa sino, muy posiblemente, a la de origen flamenco-tasiano (Acevedo) o flamenco-napolitano (Collantes).

CONCLUSIONES

Desde el punto de vista de la historia del coleccionismo, nuestro descubrimiento nos permite corroborar lo ya hipotetizado por otros estudiosos acerca de la obstinación mostrada por el conde-duque de Olivares, empeñado en encontrar el mayor número de pinturas en el mercado español y en colecciones privadas ilustres — a menudo paisajes de grandes dimensiones — para la decoración de los salones del Palacio del Buen Retiro, la residencia faraónica de Felipe IV inaugurada el 1 de diciembre de 1633⁵¹. Los dos grandes paisajes que aquí se presentan, originarios de la colección de Diego Ponz, probablemente su mecenas, muestran que en los meses inmediatamente posteriores a la finalización de las obras del Buen Retiro se adquirieron para el monarca un gran número de cuadros no como parte de un programa iconográfico o coleccionista preciso, sino por cuestiones decorativas. Como es sabido, a estas obras se añaden algunos paisajes con ermitaños, ahora difíciles de rastrear, enviados a Madrid desde Nápoles en noviembre de 1633 y, poco después de 1634 una serie de cuadros encargados a los pintores españoles más talentosos — especialmente los del Salón de Reinos — además de los retratos ecuestres de Velázquez. Muchas otras renombradas obras fueron encargadas a importantes pintores de Roma y Nápoles, todas ellas producidas en la segunda mitad de la cuarta década del siglo XVII y que representan paisajes e historias de la antigua Roma⁵².

Dejando de lado la compleja historia de la decoración del palacio relativa a los cuadros encargados a los artistas activos en dichas ciudades, tema que ya ha sido ampliamente tratado por diversos estudiosos⁵³,



7. Francisco Collantes, *El incendio de Troya*, antes de 1634. Óleo sobre lienzo, 145 x 197 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-3086)

este descubrimiento, a nuestro juicio, ayuda a corroborar la hipótesis de que Collantes y Acevedo no se vieron influidos por las obras italianas que llegaron a España en esos años⁵⁴. Su estilo, de hecho, en las dos grandes obras que se analizan aquí — sin duda fechables antes de 1634 — es ya bien definido y maduro. La influencia de la pintura flamenca e italiana de las tres primeras décadas del siglo XVII es, como hemos visto, fundamental, y ello confirma la hipótesis ya propuesta por Pérez Sánchez de un viaje formativo a Italia de Collantes — y hoy podemos agregar también de Acevedo —, entre 1620 y 1626, con estancias en Roma y Nápoles⁵⁵. Sin duda en ese viaje — que no sabemos si realizaron juntos o por separado — los dos artistas habrían seleccionado los modelos pictóricos de referen-

cia que formaron la base del vocabulario estilístico de su madurez.

Del análisis de las primeras obras de Collantes se desprende claramente que en sus fondos cita la pintura flamenca, especialmente a la del Bril maduro, mientras que para la descripción de los elementos arquitectónicos, vegetales y en los personajes del primer plano, sus referencias cardinales se encuentran principalmente en la pintura napolitana, con especial predilección por François de Nomè y Aniello Falcone. Si bien las alusiones a estos pintores italianos ya han sido parcialmente identificadas y discutidas por la historiografía⁵⁶, ahora vale la pena señalar que entre los principales modelos figurativos que inspiraron la primera actividad de Collantes — en la década de 1630 — están sin

duda los realizados por Cornelio Brusco en Nápoles en las décadas de 1610 y 1620. Este maestro, de origen flamenco u holandés, desarrolló una dinámica actividad en la capital napolitana, y sus primeras obras (de 1605-20) fueron tomadas frecuentemente como modelo por varios pintores activos en la ciudad de Campania durante la primera mitad del siglo XVII, entre ellos Filippo Napolitano, François de Nomè, Micco Spadaro y Scipione Compagno⁵⁷. Pensamos que las composiciones de Brusco, a menudo caracterizadas por una excesiva aglomeración de personajes en el primer plano, pueden haber ejercido una influencia decisiva en la organización espacial de algunos de los grandes cuadros de Collantes adquiridos para el Buen Retiro en 1634, como ocurre en particular con el ya citado *Incendio de Troya* (fig. 7)⁵⁸.

Otro argumento se aplica a Acevedo que, a raíz de este descubrimiento, resulta ser un destacado exponente de la pintura paisajística española en sus inicios y parece influido, como ya se ha mencionado, principalmente por los citados pintores paisajistas «meteorológicos» activos en Roma en la primera década del siglo XVII. El descubrimiento de este cuadro de 1626 también podría hacernos pensar que el elogio de Carducho formulado en 1633, en el que afirma que «los bellos pedazos de países que forman esta orilla [del Manzanares] han imitado con arte los que los hacen bien en esta corte, que te certifico que los pueden envidiar los mejores de Flandes», que hasta ahora se ha considerado que iba dirigido únicamente a Collantes⁵⁹, puede en realidad referirse a los dos pintores objeto de este estudio.

Ambos pueden ser considerados como los precursores del paisajismo español moderno, basado en una libre reinterpretación del paisaje flamenco de principios del siglo XVII y con un estilo caracterizado por mostrar un buen grado de originalidad, especialmente en lo que respecta a Collantes.

Este último, a principios de la década de 1630 —un contexto muy temprano— ya demuestra que sabe expresarse con un soplo de modernidad, entre lo romántico y lo salvaje, que parece anticipar los resultados extraordinarios logrados poco después en Italia por

Gaspard Dughet y Salvator Rosa. Sin duda tuvo un éxito considerable en su tierra natal, y la existencia de numerosas pequeñas obras suyas que datan de la década de 1650, entre las que probablemente también se pueda incluir el pequeño *Paisaje boscoso con una escena de caza* hallado en Stratfield Saye, son testimonio de su último cambio estilístico hacia una manera más clásica y controlada, con especial interés en la obra de Claudio de Lorena, así como de su florecimiento en el mercado del arte español del siglo XVII. Estas obras pertenecen a un tipo de coleccionismo, el de la pintura de paisaje, que fue muy apreciado. Las obras italianas y flamencas eran en aquel momento las más valoradas, pero también lo fueron las de la escuela local, una apreciación que entonces fue justamente reconocida en la literatura artística española por Díaz del Valle y Palomino⁶⁰.

PAULA FAYOS PÉREZ es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Cambridge (2019) con la beca Leslie Wilson (Magdalene College). Su tesis, sobre la influencia de Goya en el arte francés del siglo XIX, fue supervisada por Jean Michel Massing, y será publicada en 2023 por el Centro de Estudios Europa Hispánica. Al acabar su doctorado trabajó durante un año como investigadora en la colección privada del duque de Wellington en Londres. Actualmente tiene un contrato postdoctoral Margarita Salas entre la Universidad de Estrasburgo y la Universidad Complutense.

pfayosperez@gmail.com

N.º ORCID: 0000-0002-9481-2952

FRANCESCO GATTA es historiador del arte especializado en la pintura italiana del siglo XVII y la historia del coleccionismo. Su investigación abarca desde la historia de la pintura de paisaje en el siglo XVII, con especial interés por la escuela carraccesca y los paisajes ideales, hasta el redescubrimiento de pintores aún poco estudiados y conectados tanto a la corriente del caravaggismo como a la del Barroco romano. Participó en el estudio de las colecciones de Peretti Montalto, Borghese, Farnese y Ludovisi. Actualmente estudia las pinturas de Antonio Tempesta y los paisajes ideales de la primera mitad del siglo XVII.

gatta.info@gmail.com

N.º ORCID: 0000-0003-2130-0435

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 11-01-2021/18-01-2022

RESUMEN: Este artículo revela dos grandes paisajes y un tercero de menor tamaño, actualmente en la colección privada del duque de Wellington en Inglaterra, que pertenecen al grupo de las «Pinturas de Vitoria» (que formaron parte del «equipaje del rey José»), sus traídas a las colecciones reales españolas por José Bonaparte en 1813. Desde entonces han tenido diferentes y ambiguas atribuciones, generalmente ligadas a la escuela flamenca y a artistas como Paul Brill. A partir del estudio de los inventarios reales y del análisis de la bibliografía sobre la pintura barroca española y la colección del Palacio del Buen Retiro, este artículo propone la atribución de estas pinturas al reputado pintor Francisco Collantes y al desconocido (¿Matías?) Acevedo.

PALABRAS CLAVE: Buen Retiro; Barroco; paisaje; Wellington; Collantes; Acevedo

SUMMARY: This article unveils two large-scale landscapes and a third smaller one, currently in the private collection of the Duke of Wellington in England, which were part of the paintings rescued in Vitoria, Spain (the so-called “King Joseph’s baggage”), taken from the Spanish Royal Collections by Joseph Bonaparte in 1813. Since then they have held different and ambiguous attributions, generally linked to the Flemish School and artists such as Paul Brill. On the basis of a study of the Royal inventories and an analysis of literature on Spanish Baroque painting and the Buen Retiro Palace collection, this article proposes these paintings be attributed to the renowned painter Francisco Collantes and the unknown (Matías?) Acevedo.

KEYWORDS: Buen Retiro; Baroque; landscape; Wellington; Collantes; Acevedo

¹ Tras la batalla, el coronel James Hay se apropió de *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, hoy expuesto en la National Gallery de Londres.

² Kauffmann 2013, p. 11.

³ *Ibidem*, pp. 11 y 338-40.

⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ En 1812 el general mandó bombardear la Real Fábrica de Porcelana del Palacio del Buen Retiro y las reservas de alimentos de Madrid. Véase Simal 2008.

⁷ El resto habrían sido vendidas o están desaparecidas. Véase Wellington 1901.

⁸ Kauffmann 2013, pp. 338-40, n.º 83 «Diana and Acteon. Uncertain»; n.º 84: «Pan and Syrinx. Uncertain».

⁹ *Ibidem*, n.º 42: «Landscape. Paul Brill – A. Caracci».

¹⁰ *Heirloom List* 1841, pp. 46-47: «Schedule No. 3 which relates to The Pictures. No. 1 The following Pictures were Presented to His Grace by His Majesty King Ferdinand the 7th of Spain and are called The Spanish Pictures».

¹¹ *Heirloom List* 1841, p. 57, n.º 235, «Landscape with figures. P. Brill»; p. 57, n.º 255, «Large Landscape with Pan and Syrinx. P. Brill»; p. 51, n.º 97, «Landscape with Sportsmen. Paul Brill».

¹² Wellington 1901.

¹³ Es interesante también la atribución de 1901 de *Diana* a Albani, representante de la escuela clasicista romano-boloñesa, pues revela la sospecha de una influencia italiana.

¹⁴ Wellington 1890, p. 63, n.º 235: «The Bath of Diana. Albano». A lápiz: «and Paul Brill» (escrito probablemente por una de las anteriores archivistas de la familia Wellington, Kate Mayne o Victoria Clarke). Localización: «Corridor».

¹⁵ *Ibidem*, p. 64, n.º 255: «[adscribed to] P. Brill». Localización: «Corridor».

¹⁶ Wellington 1901, p. 37, n.º 97: «Paulus Bril. A Hunting Scene» (Apsley House, Piccadilly Drawing Room). Cabe destacar que este cuadro aparece catalogado en Apsley House en 1901 y 1972, y no sería hasta el catálogo de Christie’s de 2018 que ya aparece localizado en Stratfield Saye House.

¹⁷ Christie’s: tasación de las obras en Stratfield Saye House (2018). Documento de uso privado, p. 40, n.º 81, «Italian school, 17th century (after Paul Brill). *Landscape with Pan and Syrinx; and Landscape with Diana and Actaeon*»; p. 44, n.º 88, «Circle of Paul Brill (Flemish). *Wooded landscape with huntsmen and bounds and other figures in the foreground*».

¹⁸ Factura en el Archivo Wellington: «1844, 13 July: ‘Making Frame to Pan & Soles [sic] Paul Brill [£] 5. 14.’».

¹⁹ Se trataría Marten van Valckenborch (1535-1612), pintor flamenco renacentista que comenzó su carrera en los Países Bajos españoles. Por diversas razones estilísticas, en nuestra opinión, la atribución de estos cuadros a Paul Brill o a cualquier otro pintor flamenco del siglo XVII es insostenible. Como se verá a continuación, el análisis estilístico de los dos cuadros grandes combinado con la investigación documental lleva indiscutiblemente a reconocerlos como dos obras maestras de la pintura de paisaje española creadas a finales de la tercera y el comienzo de la cuarta década del siglo XVII.

²⁰ Tal como nos recuerda Rosa López Torrijos (1982, p. 895), el tema de *Diana y Acteón* tenía un lugar especial en el gusto de la época, y gustaba especialmente a Felipe IV. Este tema podría haber sido representado con una intención moralizante —para mostrar el castigo del hombre que osa ver los cuerpos desnudos de las ninfas— o podría estar relacionado con el

gusto del rey Felipe IV por la caza (*ibidem*, p. 896). También en el Buen Retiro y catalogado en las Casas Arzobispales en 1747 (con el n.º 140) había otra pintura con *Diana y Acteón* (de hacia 1608, actualmente en el Prado), donde las figuras son de Hendrik de Clerck (1570-1630) y el paisaje está atribuido a Denis van Alsloot (1570-1626). También en el Prado hay una pintura titulada *Diana y sus ninfas sorprendidas en el baño por Acteón*, atribuida al pintor flamenco Dirck van der Lisse (1609?-1669). El Prado posee igualmente *El baño de Diana* (de hacia 1624) de Cornelis van Poelenburch. La versión de Tiziano (1556-59), ahora entre la National Gallery de Londres y la de Edimburgo, también se encontraba por aquel entonces en las colecciones reales. Asimismo había una *Diana y Acteón* y una *Diana descubre la falta de Calisto* de Tiziano, ambas copiadas por Martínez del Mazo, que pertenecieron a las colecciones reales hasta que Felipe V las regaló en 1704 al marqués de Gramont. Tras la muerte de Carlos II, las colecciones reales ya contaban con otras versiones de *Diana y Acteón*, una de ellas de Matías Gimeno (*Inventarios Reales*, vol. 5: *Buen Retiro*, 1701, p. 316). En el de 1794 hay otra atribuida a Matías Simón: n.º 103, p. 11. En ese inventario hay dos más descritas como «inútiles»: n.º 507, p. 51; n.º 1149, p. 113).²¹ En las colecciones reales también había otras versiones de *Pan y Siringa*: una por Campaño Napolitano (*Inventarios Reales*, vol. 5: *Buen Retiro*, 1701, p. 289; *Inventarios Reales*, vol. 11: *Buen Retiro*, 1794, n.º 308, p. 32) y otra de Juan de la Corte (*Inventarios Reales*, vol. 5: *Buen Retiro*, 1701, p. 305; *Inventarios Reales*, vol. 11: *Buen Retiro*, 1794, n.º 482, p. 49). José de Ribera había representado el mito de Pan y Siringa, pero esta pintura se vio dañada en el incendio del Alcázar (López Torrijos 1982,

p. 1055). López Torrijos también cita el *Pan y Siringa* de Collantes del inventario de 1701. También había sido representado por Rubens con paisaje de Jan Brueghel el Joven (1626, colección particular), pintura de la que existe una versión en el museo de Schwerin, inv. G 163.

Según Pérez Sánchez, la decoración del Buen Retiro dio preferencia al género de la pintura histórica, el paisaje y la mitología. Mientras que los cuadros que representan cacerías eran fundamentalmente flamencos (Rubens, Sneyder, Vos...), los paisajes mitológicos y religiosos solían ser italianos o españoles. Al parecer, los cuadros de Collantes pudieron haber sido encargados con el fin de completar la serie de pinturas mitológicas y con figuras de ermitaños iniciada por Campaño Napolitano (actualmente desaparecidas; véase Capitelli 2005, p. 243 y nota 13, y pp. 244-45), quien seguramente influyó en Collantes si sus obras llegaron en fecha temprana a España (Pérez Sánchez 1962, p. 257).

El pintor madrileño Francisco Collantes trabajó en la corte de Felipe IV, y fue especialista en paisaje. Su época más exitosa tuvo lugar en las décadas de 1630 y 1640. Hay constancia de un grupo de pinturas de Collantes, tasadas en 1634, en el Casón del Buen Retiro formado principalmente por paisajes pero también por escenas con vidas de santos (Caturla 1960, p. 336). El Prado cuenta actualmente con diez obras de su mano (P-8030, P-2849, P-667, P-3086, P-6287, P-7413, P-3998, P-8015, P-666, P-3027).

Véase Fernández Bayton 1981, p. 325, n.º 599. *Ibidem*, p. 325, n.º 600.

Simal 2017b, p. 377.

Simal 2017a, p. 2564, nota 886. Transcrito en Simal 2017b, p. 407, asiento 30. A continuación, el asiento 32 en la misma sala indica «Mas otro país de Azevedo de la fabrica de Aren de dos baras en quadro a p[liego]s 29». En la página siguiente (p. 408), el asiento 41 dice: «Mas un país de la casa del campo de mano de Haçevado del mismo tamaño [bara y quarta] a dho p[liego]». Casi todos los cuadros de esta página están atribuidos a «Matias» o «Mathias», incluido el del asiento 48: «Mas un país de bara y media y dos baras the Mathias de la fabula de Priamo y Tisbe; a pliegos 29». Agradecemos especialmente la ayuda prestada por Milena Viceconte en el acceso a esta documentación.

Simal 2017b, p. 377. Archivo General de Simancas, Dirección General del Tesoro, inv. 24, leg. 583, parcialmente publicado en Simal López 2016, p. 158.

Véase Fernández Miranda 1988-91, vol. I, p. 323, n.º 3258.

Ibidem, p. 295, n.º 2863.

Cabe recordar que las pinturas del Buen Retiro fueron numeradas por primera vez con grandes cifras blancas, aún conservadas, en 1716.

Actualmente esta inscripción tiene una difícil transcripción debido al mal estado de la pintura. Cabe decir que es posible que ambos paisajes sean restaurados próximamente, lo que podría ayudar a la interpretación de esta inscripción así como proporcionar nueva información. En *Pan y Siringa* también podrían salir a la luz posibles inscripciones, ya que todo el margen inferior y la esquina inferior izquierda se encuentran completamente oscurecidos.

Inventarios Reales, vol. 6: *Real Palacio de Madrid*, 1747, pp. 25-26. Esta pintura se encuentra incluida en el «Resumen General de el Inventario de las Pinturas que se reservaron del Real Palacio de Madrid y existen al parecer en las cassas [sic] Arzobispales de donde se han sacado algunas para el Retiro sin distincion [sic] de clases tiempos y precios». Sección de «Pinturas existentes antiguas» y de ahí, «En la primera Sala de este Oficio».

Caturla 1960, pp. 335-36.

Ibidem, p. 336.

Ibidem. *El incendio de Troya* (véase fig. 7) y la *Visión de Ezequiel* (P-666), 177 x 205 cm.

Ibidem.

Véanse las notas 24 y 25.

Véase Cappelletti 2006, núms. 127, 161, 163, 177, 178 y 179.

Röttgen 2002 (*La expulsión de Adán y Eva del paraíso*) p. 312, n.º 73 y p. 378, n.º 135; (*Júpiter persiguiendo a Juno*) p. 415, n.º 177; (*Paisaje con una ninfa sorprendida por un sátiro en presencia de un amorcillo*) p. 460, n.º 238; (*El rapto de las sabinas*) p. 481, n.º 266.

Ya se identificaron algunas referencias a la pintura italiana en Pérez Sánchez 1962, pp. 255-57.

Véase Chiarini 2007, p. 246, n.º 17; p. 251, n.º 22, y p. 272, n.º 42.

Ibidem, pp. 47-51; Cavazzini 2008, p. 170, n.º 1; p. 47, fig. 43; p. 186, núms. 10-11. La composición del cuadro español probablemente también se inspiró en una pintura inédita de Agostino Tassi que representa el *Bautismo de Cristo* (óleo sobre lienzo, 97 x 134 cm, colección particular; se conserva una fotografía en los archivos de Francesco Gatta), que es una variante en gran tamaño del cuadro que en 2008 se encontraba en las galerías Canesso (Cavazzini 2008, p. 170, n.º 1), actualmente en la colección de Mario Scaglia, y que muestra a la izquierda un gran árbol con ramas completamente secas y un frondoso contexto arbolado en toda la mitad derecha de la imagen.

Röttgen 2002, p. 110, fig. 59; p. 346, n.º 109; p. 347, n.º 110; p. 111, fig. 60; p. 423, n.º 184. En la Galleria Borghese hay un cuadro que representa el mismo tema mitológico firmado por Bernardino Cesari (óleo sobre lienzo, 52 x 82 cm, inv. 414), presente en la colección Borghese desde 1613 (véase Della Pergola 1959, vol. 2, pp. 88-89, n.º 124).

Buffa 1983, p. 22, n.º 662 (151); p. 113, n.º 815 (153).

Para Elsheimer, véase el cuadro *Paisaje con Apolo y Coronis* (óleo sobre cobre, 17,4 x 21,6 cm, Liverpool, Walker Art Gallery, inv. 19329) y Klessmann 2006, pp. 157-59, n.º 31; para Saraceni, véase *Paisaje con Salmace y hermafrodita* (óleo sobre cobre, 40 x 52,5 cm, Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. Q156, y Rullo 2013, pp. 184-85, n.º 12).

Véase la nota 35 *supra*. Agradecemos a Rupert Featherstone y al Hamilton Kerr Institute (Fitzwilliam Museum, Cambridge University) su valiosa colaboración al haber inspeccionado el *Paisaje con Diana y Acteón* con la ayuda de una cámara infrarroja, así como al duque de Wellington por compartir con nosotros los resultados.

Alcalá-Zamora 2005, p. 79 (Matías Acevedo); Burke y Cherry 1997, vol. 1, p. 104 y notas 690-91 (Manuel A. y Cristóbal A.); Jovellanos 1859, vol. 2, p. 365 (Collantes y Cristóbal A.); Sánchez Cantón 1933, p. 365 (Cristóbal A.); Hellwig 1994, p. 36 (Cristóbal A.); Doval 2004, p. 295; Barrio Moya 1987, p. 433; Pérez Sánchez 1992, p. 254. Creemos que las referencias a Manuel de Acevedo como artista son un error, ya que probablemente se trata del VI conde de Monterrey, don Manuel de Acevedo y Zúñiga.

La influencia de la pintura de paisaje de Carracci en Collantes fue estudiada por Pérez Sánchez (1962, pp. 260-61).

Ibidem, p. 260.

Úbeda 2005, pp. 20-21.

Ibidem, pp. 20-26. Los paisajes con ermitaños que llegaron a Madrid en 1633 se dan a conocer en Chaves 1992, p. 222, nota 18; posteriormente fueron analizados en Brown y Elliot 2003, p. 124, y Úbeda 2005, p. 21.

Úbeda 2005; Capitelli 2005.

Pérez Sánchez 1962, p. 257.

Ibidem, p. 260.

Ibidem, pp. 255-57.

Sobre Cornelio Brusco, véase Nappi 2004, pp. 252-54, con bibliografía.

Al analizar el *Incendio de Troya* se advierte una fuerte influencia de Cornelio Brusco en la parte inferior de la obra, caracterizada por la aglomeración de personajes, mientras que para la escenografía arquitectónica se basa en modelos repetidos con frecuencia por François de Nomè.

Angulo y Pérez 1983, p. 37.

No parece que las obras de Collantes tuvieran mucho éxito fuera de España. *Ab antiquo* solo está documentada una de sus pinturas en el extranjero, un *Paisaje con Moisés y la zarza ardiente*, en Francia, en las colecciones de Luis XIV, ahora en el Louvre (inv. 924). Véase Pérez Sánchez 1962, p. 262, así como los tratados de Díaz del Valle (1656-59) y Palomino ([1715-24] 1795-97: Collantes en el vol. 2, p. 469).

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ-ZAMORA 2005. José N. Alcalá-Zamora, *Felipe IV. El hombre y el reinado*. Madrid, 2005.

ANGULO y PÉREZ 1983. Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983.

BARRIO 1987. José Luis Barrio Moya, «El pintor Francisco de Palacios: algunas noticias sobre su vida y su obra», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 53 (1987), pp. 425-535.

BROWN y ELLIOT 2003. Jonathan Brown y John H. Elliot, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven y Londres, 2003.

BUFFA 1983. Sebastian Buffa (ed.), *The Illustrated Bartsch, Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth Century*. Nueva York, 1983, vol. 36.

BURKE y CHERRY 1997. Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols. Los Ángeles, 1997.

CAPITELLI 2005. Giovanna Capitelli, «Los paisajes para el Palacio del Buen Retiro», en Andrés Úbeda de los Cobos, *El palacio del Rey Planetas. Felipe IV y el Buen Retiro* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2005, pp. 241-85.

CAPPELLETTI 2006. Francesca Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma: 1580-1630*. Roma, 2006.

CATURLA 1960. María Luisa Caturla, «Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro», *Archivo Español de Arte*, 33, 129-32 (1960), pp. 333-55.

CAVAZZINI 2008. Patrizia Cavazzini (ed.), *Agostino Tassi. Un paesaggista tra immaginario e realtà* [cat. exp. Roma, Palazzo di Venezia]. Roma, 2008.

CHAVES 1992. María Teresa Chaves Montoya, «El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), pp. 217-30.

CHIARINI 2007. Marco Chiarini, *Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano: 1589-1629. Vita e opere*. Florencia, 2007.

DELLA PERGOLA 1959. Paola Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 vols. Roma, 1959.

DÍAZ DEL VALLE 1656-59. Lázaro Díaz del Valle, *Origen y Yllustracion del nobilissimo y real arte de la pintura y dibujo*. Madrid, 1656-59.

DOVAL 2004. María del Mar Doval Trueba, *Los "velazqueños": pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

FERNÁNDEZ BAYTON 1981. Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, 3 vols. Madrid, 1981 vol. 2 (disponible en línea; último acceso 6 de julio de 2022).

FERNÁNDEZ MIRANDA 1988-91. Fernando Fernández Miranda (ed.), *Inventarios reales. Carlos III. 1789-1790*, 3 vols. Madrid, 1988-91.

HEIRLOOM LIST 1841. *Copy settlement by the Duke of Wellington of certain property to go as heir-looms to which the following is an index*. Hampshire, Stratfield Saye House, Archivo Wellington (documento de uso privado), 1841.

HELLWIG 1994. Karen Hellwig, «Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle», *Archivo Español de Arte*, 67, 265 (1994), pp. 27-42.

INVENTARIO 1701. *Inventarios Reales*, vol. 5 (1701). *Sitio Real del Buen Retiro*. Inventario de 1701, tomo II. Transcrito y digitalizado por el Museo del Prado, Sign. SG PRA.Gen. (55) v. 5 (disponible en línea; último acceso 20 de septiembre de 2022).

INVENTARIO 1734. *Inventarios Reales*, vol. 6 (1734). *Inventario de Pinturas de Felipe V. Real Palacio de Madrid* (1734); *Pinturas del Real Palacio y Casas Arzobispales* (1734). Transcrito y digitalizado por el Museo del Prado, Sign. SG PRA.Gen. (55) v.6 (disponible en línea; último acceso 20 de septiembre de 2022).

INVENTARIO 1794. *Inventarios Reales*, vol. 11 (1794). *Real Palacio Nuevo de Madrid* (1794); *Real Palacio del Buen Retiro, Pinturas* (1794). Transcrito y digitalizado por el Museo del Prado, Sign. SG PRA.Gen. (55) v.11 (disponible en línea; último acceso 20 de septiembre de 2022)

JOVELLANOS 1859. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Biblioteca de autores españoles*, 2 vols. Madrid, 1859.

KAUFFMANN 2013. Claus Michael Kauffmann, *Catalogue of Paintings in the Wellington Collection at Apsley House* (rev. Susan Jenkins). Londres, 2013.

KLESSMANN 2006. Rüdiger Klessmann (ed.), *Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578-1610* [cat. exp. Fráncfort del Meno, Städtelsches Kunstinstitut; Edimburgo, National Galleries of Scotland; Londres, Dulwich Picture Gallery]. Fráncfort del Meno, 2006.

LÓPEZ TORRIJOS 1981. Rosa López Torrijos, «El bilenario de Virgilio y la pintura española del siglo XVII», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 54, 216 (1981), pp. 385-404.

LÓPEZ TORRIJOS 1982. Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1982.

NAPPI 2004. María Rosaria Nappi, «Cornelio Brusco», en Ludovica Trezzani (ed.), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*. Milán, 2004, pp. 252-54.

PALOMINO [1715-24] 1795-97. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, 3 vols. Madrid, 1795-97.

PÉREZ SÁNCHEZ 1962. Alfonso E. Pérez Sánchez, «Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes», *Archivo Español de Arte*, vol. 35, n.º 139 (1962), pp. 253-64.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid, 1992.

RÖTTGEN 2002. Hervarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*. Roma, 2002.

RULLO 2013. Alessandra Rullo, «Paisaje con Salmace y hermafrodita», en María Giulia Aurigemma (ed.), *Carlo Saraceni 1579-1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa* [cat. exp. Roma, Palazzo di Venezia]. Roma, 2013.

SALERNO 1977. Luigi Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*. Roma, 1977.

SÁNCHEZ CANTÓN 1933. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols. Madrid, 1933, vol. II.

SIMAL 2008. Mercedes Simal López, «El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de Independencia», en Miguel Cabañas Bravo *et al.* (eds.), *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, 2008, pp. 455-56.

SIMAL 2016. Mercedes Simal López, «Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro (1633-1635)», en Bernardo J. García García (coord.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*. Madrid, 2016, pp. 137-78.

SIMAL 2017a. Mercedes Simal López, «El Real Sitio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV», en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, t. III, vol. 4: Mercedes Simal López (coord.), *Arte, coleccionismo y sitios reales*. Madrid, 2017, pp. 2339-566.

SIMAL 2017b. Mercedes Simal López, «La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV y el primer inventario de 1661», en Concepción Camarero Bullón y Félix Labrador Arroyo (dirs.), *La extensión de la corte: los Sitios Reales*. Madrid, 2017, pp. 369-418.

ÚBEDA 2005. Andrés Úbeda de los Cobos, «The pictorial decoration of the Buen Retiro palace», in *Paintings for the Planet King* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Londres, 2005, pp. 15-27.

WELLINGTON 1890. Evelyn Wellington, duquesa de Wellington, *A Descriptive and Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture at Stratfield Saye House*. Londres, Hampshire, Archivo Wellington (documento inédito).

WELLINGTON 1901. Evelyn Wellington, duquesa de Wellington, *A Descriptive and Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture at Apsley House*, 2 vols. Londres, 1901 (disponible en línea; último acceso 6 de julio de 2022).

Las pinturas de la iglesia del convento de San Pascual de Madrid: propuesta para la ubicación de sus pinturas

The decoration of the church of San Pascual convent in Madrid: proposal for the location of its paintings

EL PRESENTE TRABAJO PRETENDE ESCLARECER E identificar las obras que el X Almirante de Castilla, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera (1625-1691), donó a la iglesia del convento de San Pascual de Madrid (fig. 1). Olvidada por gran parte de la historiografía debido a los sucesivos expolios que sufrió, la iglesia de San Pascual reproducía el ambiente coleccionista y premuseístico del adjunto palacio de los Almirantes de Castilla en el Prado de los Recoletos de Madrid a finales del siglo XVII.

Como es sabido, la colección que Juan Gaspar poseía en su casa del Prado conformaba uno de los conjuntos pictóricos más importantes del siglo XVII¹. La colección fue inventariada por los pintores Claudio Coello y Gil de Soil (act. en Madrid entre 1691-93) a la muerte del X Almirante en 1691². En el documento se detalla la distribución de la colección en las diferentes salas, la mayoría no nombradas por su función sino por las obras o los artistas representados en ellas. Como ya advirtió Javier Portús, ello evidenciaba el carácter museístico de la mansión, insólito en otras colecciones de la corte³.

Para la construcción del convento, el Almirante cedió una parte de su residencia situada en el Prado de Agustinos Recoletos, concretamente en los números

1-2 de la manzana 277, correspondientes a la planimetría de Madrid de 1749-74 (fig. 2)⁴.

Uno de los motivos para la fundación del convento fue el deseo de Juan Gaspar de ser enterrado bajo el altar mayor de la iglesia⁵. El día 1 de noviembre de 1683 otorgó la escritura de la fundación del convento, que según se recoge se situaría en «el salón grande dho mi jardín y el sitio inmediato al dho salón»⁶. Tal y como indica Concepción Lopezosa, algunos autores como Répide han señalado que ese espacio correspondería a la sala de teatro de la casa del Almirante, aunque no se ha encontrado ningún documento que lo corrobore⁷.

El convento fue creado bajo la advocación de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora y san Pascual Bailón, santo de origen aragonés beatificado en 1618. Se desconoce quién fue el primer arquitecto encargado del proyecto; pero sí sabemos que para su conclusión se contrató en 1688 al arquitecto Diego Román (1652-1714), quien acordó concluir la iglesia y el convento en el plazo de un año⁸, aunque a fecha de 25 de agosto de 1690 aún debían quedar detalles por finalizar, ya que las religiosas interpusieron un pleito porque quedaban pequeños remates sin concluir⁹.



1. Valentín Carderera, *Monasterio de San Pascual de Madrid*, h. 1820-80. Lápiz sobre papel, 235 x 154 mm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 09657

2. Antonio de las Ribas, *Planimetría general de Madrid*, 12 vols., 1749-74. Vol. III, s. f. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/1667

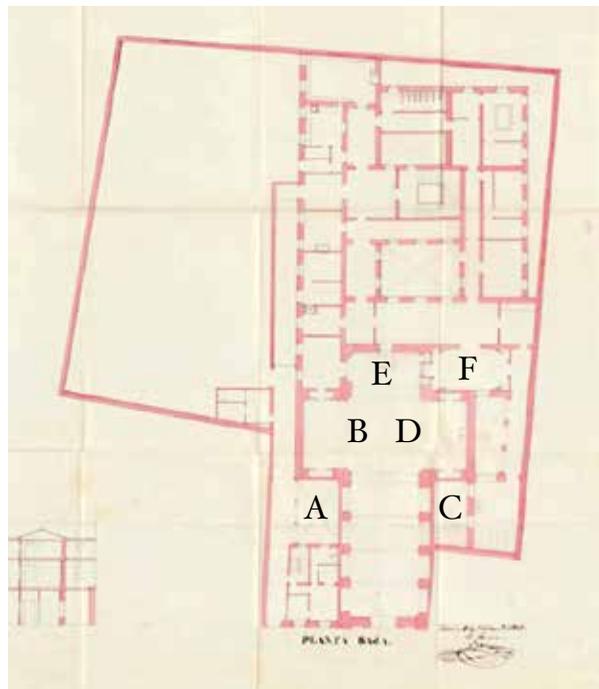


Junto a la documentación del siglo XVII, hemos de recurrir al expediente instruido para la reforma de San Pascual redactado en el siglo XIX para conocer la distribución de espacios que tuvo el edificio¹⁰. En dicho documento se encuentra la descripción del conjunto antes de su destrucción, redactada por el arquitecto Isidoro Llanos (1803-h. 1863). Contiene la única traza conservada del conjunto de 1862, dada a conocer por Concepción Lopezosa en 1994. Cotejando esta documentación, y con la descripción del interior de la iglesia hecha por Antonio Ponz, es posible plantear una hipótesis de reconstrucción de la ubicación de las pinturas¹¹.

El templo se construyó con planta de cruz latina de una sola nave, cuatro capillas laterales entre los contrafuertes comunicadas entre sí y crucero no sobresaliente en planta, aunque destacado por su mayor anchura y cubierto con una cúpula de media naranja encamonada. Al presbiterio se accedía mediante cuatro gradas de piedra berroqueña, y la cuarta servía como pedestal para el altar mayor¹².

El plan de ensanche de Madrid aprobado por el gobierno en 1860 obligó a la expropiación de parte del convento. Los arquitectos encargados de la tasación y del proyecto, Isidoro Llanos y Juan José de Urquijo, llegaron a la conclusión de que la opción más lógica por la situación de la finca y la forma del solar pasaba por la expropiación total del edificio y la construcción de uno nuevo sobre el solar resultante¹³.

El nuevo convento, de menores dimensiones, se alzó en 1863, y se construyó con planta de cruz latina, crucero sobresaliente en planta y pequeñas capillas laterales (fig. 3).



3. Propuesta de ubicación de las obras. Madrid, Archivo de la Villa, 1862, sign. 4-306-1
- A. Capillas del lateral izquierdo, lado del evangelio
Segunda capilla: atribuido a Luca Giordano, *La Visitación* (n.º 2)
Cuarta capilla: Anton van Dyck, *El martirio de san Esteban* (n.º 4)
- B. Lado izquierdo del crucero
Ribera, *El bautismo de Cristo* (n.º 7)
Guercino, *San Gregorio Papa con san Ignacio y san Francisco Javier* (n.º 6)
- C. Capillas del lateral derecho, lado de la epístola
Segunda capilla: Tiziano, *San Juan Bautista* (n.º 9)
Tercera capilla: Tiziano, *San Pedro, Alejandro VI y Jacopo Pesaro* (n.º 10)
- D. Lado derecho del crucero
Ribera, *Martirio de san Andrés* (n.º 12)
Ribera, *San Pablo ermitaño* (n.º 14)
Anton van Dyck, *El Prendimiento de Cristo* (n.º 16)
- E. Altar mayor
Ribera, *La Inmaculada Concepción* (n.º 22)
- F. Sacristía
Guercino, *Jacob bendice a los hijos de José* (n.º 30)
Tintoretto, *La Adoración de los Magos* (n.º 31)
Veronés, *Jesús y el centurión* (n.º 33)
Anton van Dyck, *Los dos santos Juanes* (n.º 39)
Taller de Giovanni Bellini, *El Salvador* (n.º 47; si bien también podría relacionarse con la obra n.º 36)

4. Tiziano, *San Juan Bautista*, 1550-55. Óleo sobre lienzo, 195 x 127,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-4941)



LA DONACIÓN «PARA ADORNO DE LA IGLESIA Y SACRISTÍA»

La primera referencia documental conocida sobre las pinturas de la iglesia de San Pascual figura en el testamento del Almirante, sellado el 8 de agosto de 1686 y abierto el día de su muerte, el 25 de septiembre de 1691¹⁴. Juan Gaspar dejó dispuesto ser enterrado en el altar mayor de la iglesia y que fueran donadas todas las pinturas de temática devocional pertenecientes a su colección¹⁵. Sin embargo, como se puede observar en el inventario realizado a su muerte¹⁶, no toda su pintura religiosa se incluyó en la decoración de San Pascual, ya que muchas de esas pinturas se describen en diferentes estancias del palacio. Por lo tanto, se realizó una selección previa y, además, en el momento de su entierro en el altar mayor, la iglesia ya estaba dignamente decorada. Ha de tenerse en cuenta que la finalización de las obras había tenido lugar pocos meses antes.

A continuación, pretendemos reconstruir la disposición de las obras — algunas de las cuales se encuentran actualmente en el Prado — y realizar nuestra propuesta de identificación.

Cuando se accedía al templo por el lado del evangelio (fig. 3A)¹⁷, en el altar de la primera capilla se encon-

traba *San Francisco en éxtasis* (n.º 1) de Palma el Joven¹⁸. La última referencia sobre esta obra data de 1808, cuando se encontraba en la colección confiscada a Manuel Godo por los franceses y en la actualidad se da por destruida¹⁹. En la siguiente capilla se encontraría *La Visitación* (n.º 2) atribuida a Luca Giordano y ahora en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁰. La tercera capilla, dedicada a la Concepción, estaba presidida por una escultura²¹. En un lateral colgaba *Cristo y la Virgen poniendo el collar a santa Teresa* (n.º 3), obra de escuela napolitana que no se ha identificado y que posiblemente fuera la inventariada con posterioridad por la Comisión de Nobles Artes en la sacristía²². En la cuarta capilla se encontraría *El martirio de san Esteban* (n.º 4) de Anton van Dyck, del Tatton Park, Cheshire²³. En el crucero se hallaban obras de dos grandes maestros barrocos, José de Ribera y Guercino. En los laterales, las obras de Ribera *El martirio de san Sebastián* (n.º 5) y *El Bautismo de Cristo* (n.º 7). La primera tradicionalmente ha sido identificada con la obra perdida durante la Segunda Guerra Mundial en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín²⁴, aunque Juan María Cruz Yábar considera que la pintura de San Pascual sería en realidad la conservada en el Musée d'art moderne André Malraux

de Le Havre²⁵. La segunda, situada sobre la puerta de la sacristía, era el *Bautismo de Cristo* del Musée des Beaux-arts de Nancy²⁶. Mientras que en el altar del crucero se situaba la obra de Guercino *San Gregorio Papa con san Ignacio y san Francisco Javier* (n.º 6)²⁷.

Continuando con el lado de la epístola (fig. 3B), por los pies, en la primera capilla se ubicaba *Jesús atado a la columna* (n.º 8), que tanto Juan Francisco Peyrón (1748-1784) como Antonio Ponz atribuían a Paolo Veronés²⁸. Posteriormente Antonio Conca (1742-1820) la atribuiría a Padovanino²⁹. Ya en el siglo XX, Pérez Sánchez la consideró de Giuseppe Cesari, el Caballero de Arpino, y la dio por desaparecida o no identificada, aunque para Miguel Falomir sería obra de Alessandro Turchi, también por identificar³⁰. En la segunda capilla, Ponz relata que «maltratado, y ennegrecido: apenas se descubre ser un S. Juan en el desierto»³¹, que sin duda se trata del *San Juan Bautista* (n.º 9) de Tiziano del Prado (fig. 4). Esta obra fue redescubierta en 2007; había estado considerada como anónimo madrileño del siglo XVII porque seguía maltratada y ennegrecida tal y como la había descrito Ponz³². En la siguiente capilla, la de San Pascual, colgaba otra obra de Tiziano, *San Pedro, Alejandro VI y Jacopo Pesaro* (n.º 10)³³, fácilmente identificable por las detalladas descripciones que ofrecen las distintas fuentes, que incluso transcriben su inscripción «*Ritrato di uno di Casa Pesaro che fu fatto Genérale di Santa Chiesa: Ticiano*»³⁴. Presidía el altar de la cuarta capilla *Santa Rosalía* de Van Dyck (n.º 11), que actualmente se encuentra en Houston³⁵. La capilla del crucero, al igual que su opuesta del lado del evangelio, se encontraba decorada con dos pinturas de Ribera en los laterales. En el altar había una obra atribuida a Mattia Preti, actualmente perdida o no identificada, *San Antonio liberando a su padre de la horca* (n.º 13). En los laterales estaban el *Martirio de san Andrés* (n.º 12)³⁶ y *San*

Pablo ermitaño (n.º 14)³⁷. Cruz Yábar considera que el *San Pablo ermitaño* que estaba en la iglesia no era el del Louvre, sino el que actualmente se encuentra en el Nationalmuseum de Estocolmo, procedente de la colección del secretario real don Jerónimo de la Torre (h. 1580-1658)³⁸. Como se verá con otros ejemplos documentados, se mantiene la hipótesis de Véronique Gerard Powell, quien afirma que un grupo de obras pertenecientes a San Pascual, entre ellas *San Pablo ermitaño* del Louvre, fueron subastadas en París procedentes de la colección de pinturas del intendente de la armada española Mathieu de Faviers (1761-1833)³⁹. En los laterales de la capilla mayor se colgaron la *Adoración de los Magos* de Veronés (n.º 20) y *Salomé con la cabeza del Bautista* de Caravaggio (n.º 21)⁴⁰. Itziar Arana identifica la *Adoración de los Magos* con la pintura homónima de Tintoretto del Prado (n.º 31) (véase fig. 8)⁴¹, pero no estaría ubicada en la capilla mayor sino en la sacristía.



5. José de Ribera, *La Inmaculada Concepción*, 1647. Óleo sobre lienzo, 258 x 177 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-3191)

6. Luca Giordano, *San Pascual adorando el Sacramento*, h. 1692. Óleo sobre lienzo, 179 x 132 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en Madrid, convento de San Pascual (P-3538)

En el archivo del monasterio de San Pascual se conserva un documento de 1815, transcrito por Isidora Rose, en el que se indica que una de las obras extraídas por Manuel Godoy es «un quadro de la adoracion de los Reyes de Pablo Verones, apaysado, tres pies y m° de alto y quatro y medio de ancho»⁴². El hecho de que esta obra fuera reclamada por las monjas no garantiza que fuera sustraída por Godoy, sino que lo fue con anterioridad a 1815. Se sabe con seguridad que Mathieu de Faviers sacó al menos dos obras de San Pascual: *San Gregorio Papa* (n.º 6) y *San Pablo ermitaño* (n.º 14). A su muerte, en el catálogo de la venta de sus pinturas se describe en el número 19 «L'adoration des mages» de Veronés, que también podría haber pertenecido a San Pascual⁴³. La otra obra de la capilla mayor, *Salomé con la cabeza del Bautista* (n.º 21), aparece asimismo en el documento de San Pascual como obra expoliada por Godoy, pero atribuida a Ribera⁴⁴.

En el altar mayor (fig. 3C) se situaba la *Inmaculada Concepción* (n.º 22) de Ribera (fig. 5), y en el remate *San Pascual Bailón* (n.º 23), las dos advocaciones del convento. Itziar Arana identifica la pintura del remate con la obra de Luca Giordano *San Pascual adorando el Sacramento* del Prado (n.º 44) (fig. 6)⁴⁵. Si la obra del testero es la de Giordano y aceptamos la datación de hacia 1692, no puede ser atribuible a la colección del X Almirante de Castilla. Otra evidencia que corroboraría que esta obra no corresponde a la del testero son sus dimensiones: tiene 132 centímetros de ancho, lo que la diferencia escasamente de la obra de Ribera, de 177.

7. Taller de Giovanni Bellini, *El Salvador*, finales del siglo xv. Óleo sobre tabla, 44 x 34 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en Madrid, convento de San Pascual (P-576)



Esta disparidad en las medidas haría difícil la composición del ático si se compara con otros altares con obras de Inmaculadas de Ribera, por ejemplo el del desaparecido monasterio de Santa Isabel de Madrid⁴⁶ o el de la iglesia de las agustinas de Monterrey de Salamanca (en el que había una copia de una pintura del artista)⁴⁷.

También habría obras por todo el perímetro de la iglesia, sobre los arcos de las capillas y en los pilares del crucero. Como ya apuntara Ponz, estas obras resultan más difíciles de identificar: «Hay asimismo pinturas muy buenas; y aunque por la distancia no se pueden

reconocer tan bien como las de abaxo»⁴⁸. Entre ellas se encontraban *Nuestra señora con el Niño Dios y san José* (n.º 24), de escuela romana, y la *Virgen con el Niño y san Juan* (n.º 25) de Blas de Prado, donde se podía observar a Jesús de pie y a san Juan de medio cuerpo. La identificación de otras pinturas de esta zona es aún más compleja ya que las fuentes no proporcionan ningún tipo de descripción ni atribución; se trata de *San Juan Bautista* (n.º 27), *San Jerónimo* (n.º 28) y *San Sebastián* (n.º 29). Sobre uno de los arcos estaba *Santa Cecilia* (n.º 26) de la manera de Guido Reni. Como ya indicaba Pérez Sánchez, esta obra no ha de ser confundida con



8. Tintoretto, *La Adoración de los Magos*, h. 1537. Óleo sobre lienzo, 174 x 203 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-5050)

la que actualmente se encuentra depositada en el Museo de Zaragoza perteneciente al Prado⁴⁹.

En los dos primeros pilares del crucero, cerca del púlpito, se hallaban la *Virgen con el Niño y san Juan besándose* (n.º 15) atribuida a Leonardo da Vinci y el *Prendimiento de Cristo* (n.º 16) de Van Dyck⁵⁰. Sobre la obra de Leonardo, en el catálogo de la venta de la colección de Mathieu de Faviers, figura una obra con las mismas características⁵¹. El *Prendimiento de Cristo* de Van Dyck es considerada una de las dos versiones previas a la obra del Prado⁵².

De igual importancia que las pinturas del templo eran las de la sacristía (fig. 3D). En el testero se descri-

be el *Nacimiento de Cristo* (n.º 34) de Jacopo Bassano. Esta obra, sin identificar, se ha de relacionar con la reclamada por las monjas atribuida a Van Dyck del mismo asunto⁵³. Junto a ella se describe un *San Juan* (n.º 35) de medio cuerpo de la escuela de Caravaggio, que aparece mencionada en el inventario de Mathieu de Faviers de 1833, aunque no figura en el catálogo de la venta⁵⁴. Además de estas obras había tres cabezas: una «del gusto de Tiziano» (n.º 36), otra atribuida a Ribera (n.º 37) y una tercera sin identificar (n.º 38). Una de ellas se ha identificado con el *Salvador* del Prado, actualmente considerado del taller de Bellini (n.º 47) (fig. 7). En el muro de la derecha, frente a la ventana,

destacaban dos obras atribuidas a Andrea Schiavone por Ponz, que las describía como «muy maltratadas»⁵⁵: la *Adoración de los Magos* (n.º 31) (fig. 8) y los *Discípulos de Emaús* (n.º 32). Ambas han sido atribuidas a Tintoretto⁵⁶. La primera se correspondería con la obra erróneamente identificada en la capilla mayor, y la segunda, hoy desaparecida, con una primera versión de la obra del mismo asunto del museo de Budapest⁵⁷. Una pintura con el mismo tema, pero atribuido a Rubens, es también reclamada por las monjas⁵⁸.

Sobre la puerta de acceso y junto a ella se ubicaban los *Dos santos Juanes* de Van Dyck (n.º 39) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁹, *Jesús y el centurión* (n.º 33) de Veronés⁶⁰, de composición parecida a la de la Sala de Capítulos del Escorial, actualmente en el Prado⁶¹ y *Jacob bendice a los hijos de José* (n.º 30) de Guercino⁶². En el muro de la izquierda, donde había dos ventanas, entre otras obras que no se han identificado, se encontraría *Nuestra Señora con el Niño y san Juan de pie* (n.º 43), atribuida por Ponz al estilo de Luca Cambiaso. Isidora Rose la identifica con la obra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (n.º 45)⁶³, aunque no coincide con la descripción que Ponz hace de ella: «Nuestra Señora con el Niño, y S. Juan, que le besa el pie»⁶⁴. Este gesto mencionado por Ponz no aparece en la obra de la Academia, pero la pintura sí podría estar relacionada con la descrita en la zona del crucero (n.º 15).

LA DISPERSIÓN DE LAS OBRAS EN EL SIGLO XIX

Manuel Godoy, el primer ministro de Carlos IV, fue el primero en extraer obras pertenecientes a la iglesia de San Pascual con el objetivo de engrandecer su colección. Aunque no se sabe mediante qué procedimiento, adquirió las siguientes pinturas: la *Visitación* de Luca Giordano (n.º 2), el *Martirio de san Esteban* de Van Dyck (n.º 4), *San Pedro, Alejandro VI y Jacopo Pesaro* de Tiziano (n.º 10), *Santa Rosalía* de Van Dyck (n.º 11), *Jacob bendice a los hijos de José* de Guercino (n.º 30), *Jesús y el centurión* de Veronés (n.º 33), los *Dos santos Juanes* de Van Dyck (n.º 39) y *Nuestra Señora con el Niño y san Juan* (n.º 45).

Como indica Gerard Powell⁶⁵, la mayor parte de las colecciones de los oficiales franceses se reunieron entre los años 1809 y 1810, cuando parecía que la invasión de España se consolidaba. Este fue el caso de la colección

formada por Mathieu de Faviers, quien, aprovechando el cargo obtenido como intendente de la Armada Española en abril de 1813, sustrajo de San Pascual *San Gregorio Papa con san Ignacio y san Francisco Javier* (n.º 6), *San Pablo ermitaño* (n.º 14) y posiblemente también el *Bautismo de Cristo* de Ribera (n.º 7)⁶⁶. Otras obras vinculadas a su colección que podrían proceder del mismo lugar son *San Juan* (n.º 35) de la escuela de Caravaggio⁶⁷, la *Virgen con el Niño y san Juan besándose* de Leonardo (n.º 15) y la *Adoración de los Magos* de Veronés (n.º 20). Estas dos últimas junto con *San Gregorio Papa* y *San Pablo ermitaño*, aparecerían en el catálogo de la venta de parte de su colección en París⁶⁸.

La última referencia que se tiene de las pinturas en el templo es con la desamortización y su traslado al desaparecido Museo de la Trinidad de Madrid. La supresión definitiva del convento de San Pascual se haría efectiva en 1836, a raíz de la desamortización de Mendizábal ejecutada en 1835. El Real Decreto del 8 de marzo de 1836 reducía el número de conventos femeninos y prohibía que hubiera más de uno de una misma orden en una misma población⁶⁹.

Las obras pertenecientes a los conventos se depositaron en el antiguo convento de la Trinidad, de donde surgiría el museo homónimo cuyos fondos se integrarían posteriormente en el Prado. En el nuevo museo, procedentes de San Pascual, entraron 127 obras, de las cuales unas 114 fueron desechadas⁷⁰.

El Prado atesora al menos trece obras procedentes de San Pascual. Únicamente cuatro de ellas se pueden relacionar con las descritas por Palomino, Peyron y Ponz: la *Inmaculada Concepción* de Ribera (n.º 22), *San Juan Bautista de Tiziano* (n.º 9), la *Adoración de los Magos* de Tintoretto (n.º 31) y el *Salvador* (n.º 47), relacionado con una de las tres cabezas de la sacristía. Como se ha visto, algunas de ellas —por ejemplo *San Pascual adorando el Sacramento* de Giordano (n.º 44), el *Prendimiento de Cristo* (n.º 48) y *San Jerónimo penitente* (n.º 49)— son difíciles de relacionar con las que contemplaron los viajeros que a lo largo de la historia visitaron la iglesia. Ello se debe a que esas obras podrían haber pertenecido a los espacios de clausura. Sobre el *Prendimiento de Cristo*, Cruz Yábar lo cita como atribuido por Ponz a Antonio Arias, aunque no se nombra en ningún momento a este pintor en la descripción de la iglesia, ni se menciona otro prendimiento que no sea el de Van Dyck⁷¹.

CONCLUSIÓN

El propósito de este trabajo ha sido enfocar por primera vez la atención en las pinturas de la iglesia de San Pascual poniéndolas en relación con el espacio que las albergaba y con la figura del X Almirante de Castilla como coleccionista.

El deseo del Almirante, tal y como se desprende de su testamento, de donar a la iglesia las obras devocionales —teniendo en cuenta, además, que su palacio, contiguo a la iglesia, contaba con una ordenación premuseográfica— hace pensar que quería convertir la iglesia en otro espacio de su colección. Un gran espacio donde las pinturas serían depositadas y dispuestas con una clara voluntad de pervivencia en el tiempo para que pudieran ser contempladas por cualquier visitante o residente en la corte, y desde donde el coleccionista las estaría observando desde su última morada en el altar mayor. Por ello, no es de extrañar que los viajeros y entendidos de los siglos XVII y XVIII consideraran la iglesia una pinacoteca de primer orden, pues contenía pinturas de los que aún hoy consideramos grandes maestros.

Por esa misma razón, no es menos extraño que, pasados los años y suprimido el almirantazgo de Castilla, todas las obras de renombre desaparecieran. El primero en contribuir al expolio fue Manuel Godoy y luego

los generales franceses, por lo que solo las obras que estos no quisieron pasaron al Museo de la Trinidad. El hecho de que muchas de esas pinturas fueran extraídas de la iglesia a comienzos del siglo XIX, unido a la posterior desamortización, derribo y reconstrucción del conjunto, hizo que la historiografía moderna perdiera el interés en las obras como conjunto, pero sin duda San Pascual tuvo que haber sido un lugar extraordinario durante el siglo XVIII. Cuando todas las colecciones estaban encerradas en grandes palacios, San Pascual era el lugar en el que tanto los feligreses como los entendidos en materia artística podían admirar obras de primer nivel de los mejores pintores europeos.

DAVID BUESO PERAL se graduó en Historia del Arte en 2016 por la Universidad de Barcelona. En 2017 realizó el máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español por la Universidad Complutense de Madrid y se especializó en el siglo XVII. Actualmente está realizando su tesis doctoral, bajo la dirección de Ángel Aterido, cuyo campo de investigación se centra en la nobleza catalana del siglo XVII residente en la corte y en el coleccionismo.

dbueso@ucm.es

N.º ORCID: 0000-0002-4256-8337

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 13-10-2021/25-01-2022

SUMARIO: En el último decenio del siglo XVII, la iglesia del convento de San Pascual Bailón de Madrid recibió una importante donación de pinturas de grandes maestros renacentistas y barrocos por parte de su patrono, el X Almirante de Castilla. Dada la categoría de las obras, el templo se podía considerar una extensión de su colección, reconocida como una de las más importantes de la corte. La posterior dispersión de estos lienzos desde comienzos del siglo XIX, unida a la desamortización, el derribo y la reconstrucción arquitectónica del edificio dificultaron su puesta en valor. En este trabajo se revisan las aportaciones historiográficas y se proponen nuevas identificaciones para algunas de las pinturas. El estudio de las obras del conjunto, en su mayoría conservadas hasta nuestros días y algunas pertenecientes al Museo del Prado, reconstruye su disposición y sentido en el contexto de su tiempo.

PALABRAS CLAVE: coleccionismo; X Almirante de Castilla; pintura devocional; San Pascual Bailón; Madrid

SUMMARY: In the last decade of the seventeenth century, the church of San Pascual Bailón convent in Madrid received an important donation of paintings by great Renaissance and Baroque masters, from its patron, the tenth Admiral of Castile. Given the prestige of the works, the church can be understood as an extension of his collection, recognised as one of the most important in the Court. The subsequent dispersion of these canvases since the beginning of the nineteenth century, together with the disentanglement, demolition and architectural reconstruction of the building, made it difficult to assess them. This paper reviews recent historiographical contributions as well as new identifications of some of the paintings. A study of the works, most of which have been preserved to the present day and some of which belong to the Museo del Prado, reconstructs their layout and meaning in the context of their time.

KEYWORDS: collecting; tenth Admiral of Castile; devotional painting; San Pascual Bailón; Madrid

- ¹ Sobre las colecciones de los Almirantes de Castilla se presentó en 2018 la tesis doctoral de Cristina Agüero Carnerero, *Los Almirantes de Castilla en el siglo XVII. Políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*. Dicha tesis no se puede consultar por deseo de su autora.
- ² Para Gil de Soil, véase Aterido 2015, vol. II, p. 286. El inventario aparece transcrito en Burke y Cherry 1997, pp. 892-962.
- ³ Portús 2012, p. 67.
- ⁴ Ribas 1749-74, vol. III y vol. IX, sin foliar.
- ⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 10899, fol. 1061. Extraído de Lopezosa 1994, p. 124.
- ⁶ AHPM, prot. 9867. Extraído de Lopezosa 1994, p. 124.
- ⁷ Répide 1981, p. 564; Lopezosa 1994, p. 122.
- ⁸ AHPM, prot. 10750. Transcrito en Lopezosa 1994, pp. 133-38.
- ⁹ AHPM, prot. 8826, fol. 358. Extraído de Lopezosa 1994, p. 128.
- ¹⁰ Madrid, Archivo de la Villa, sign. 4-306-1, Lopezosa 1994, p. 139.
- ¹¹ Ponz 1776, pp. 37-44.
- ¹² Para una descripción más amplia del interior del templo, véanse las referencias recogidas en las notas 10 y 11.
- ¹³ Lopezosa 1994, pp. 132-33.
- ¹⁴ AHPM, prot. 10899, 25 de septiembre de 1691, Escribanía de Isidro Martínez, *Testamento del Almirante de Castilla*.
- ¹⁵ AHPM, prot. 10899, fol. 1061.
- ¹⁶ Burke y Cherry 1997, pp. 892-962.
- ¹⁷ En la figura 3 únicamente se han incluido las obras que han podido ser identificadas. Las

referencias en el texto han sido numeradas según el apéndice.

- ¹⁸ La bibliografía más importante de las obras citadas se encuentra referenciada en el apéndice.
- ¹⁹ Rose 1983, vol. II, p. 327, cat. 427.
- ²⁰ Inv. 0325.
- ²¹ Ponz 1776, p. 38.
- ²² Arana 2013, inventario 29, n.º 25.
- ²³ Inv. NT1298202.
- ²⁴ Inv. 405B.
- ²⁵ Cruz Yábar 2017, p. 554.
- ²⁶ Inv. 574.
- ²⁷ Londres, National Gallery, inv. NG6622.
- ²⁸ García Mercadal 1952, p. 843; Ponz 1776, p. 38.
- ²⁹ Conca 1793, p. 177.
- ³⁰ Pérez Sánchez 1964, p. 222; Falomir 2012, p. 47.
- ³¹ Ponz 1776, p. 38.
- ³² Falomir 2012.
- ³³ Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 357.
- ³⁴ “Retrato de un miembro de la casa Pesaro, que fue general de la Santa Iglesia: Tiziano”. Ponz 1776, p. 39.
- ³⁵ Houston, Menil Collection, inv. 68-01DJ.
- ³⁶ Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 523. El escultor Felipe Castro lo identifica con san Pedro; Bédar 1968, p. 232.
- ³⁷ París, Musée du Louvre, inv. RF125.
- ³⁸ Estocolmo, Nationalmuseum, inv. 1496. Cruz Yábar 2017, p. 554.
- ³⁹ Gerard Powell 2002, pp. 232-34.
- ⁴⁰ La obra de Caravaggio no ha sido identificada, aunque siempre se la ha relacionado iconográficamente con la pintura del mismo asunto

del Palacio Real de Madrid (inv. 10010026); Redín 2016, p. 122, cat. 6.

- ⁴¹ Arana 2013, p. 198, cat. 97.
- ⁴² Rose 1983, vol. I, D.4.
- ⁴³ Paillet 1837, p. 19.
- ⁴⁴ Rose 1983, vol. I, D.4.
- ⁴⁵ Arana 2013, p. 170, cat. 52.
- ⁴⁶ *Real Fundación* 1990, p. 27.
- ⁴⁷ Madruga 1983, p. 149.
- ⁴⁸ Ponz 1776, p. 39.
- ⁴⁹ P-7469.
- ⁵⁰ Mineápolis, Institute of Art, inv. 57.45.
- ⁵¹ Paillet 1837, p. 20, cat. 45.
- ⁵² P-1477.
- ⁵³ Rose 1983, vol. I, D.4.
- ⁵⁴ Gotteri 1995, p. 144; Paillet 1837.
- ⁵⁵ Ponz 1776, p. 43.
- ⁵⁶ Krischel 2018, p. 81.
- ⁵⁷ Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 111.
- ⁵⁸ Rose 1983, vol. I, D.4.
- ⁵⁹ Inv. 0625.
- ⁶⁰ Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 31-73.
- ⁶¹ P-492.
- ⁶² Dublín, National Gallery of Ireland, inv. NG1.4648.
- ⁶³ Inv. 748.
- ⁶⁴ Ponz 1776, p. 44.
- ⁶⁵ Gerard Powell 2005, p. 307.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 308.
- ⁶⁷ Gotteri 1995, p. 144.
- ⁶⁸ Paillet 1837.
- ⁶⁹ Álvarez Lopera 2004, p. 14.
- ⁷⁰ *Ibidem*, p. 200, doc. IV.
- ⁷¹ Cruz Yábar 2018, p. 81.

Identificación de las obras y su distribución en la iglesia y la sacristía de San Pascual hasta 1803

1.	Antonio di Jacopo Negretti (Palma el Joven), <i>San Francisco en éxtasis</i> . Destruída	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: primera capilla en el lado del evangelio EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 38; Conca 1793, p. 177; García Mercadal 1952, p. 843; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, p. 327, cat. 427; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 425
2.	Atribuido a Luca Giordano, <i>La Visitación</i> . Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0325	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: segunda capilla en el lado del evangelio EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 38; Ceán 1800, vol. II, p. 345; García Mercadal 1952, p. 843; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, p. 155, cat. 195
3.	Escuela napolitana, <i>Cristo y la Virgen poniendo el collar a santa Teresa</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: capilla de la Concepción, tercera en el lado del evangelio EXPOLIO: desamortización, Museo de la Trinidad	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Arana 2013, inventario 29, n.º 25
4.	Anton van Dyck, <i>El martirio de san Esteban</i> , hacia 1623-25. Cheshire, Tatton Park, inv. NT1298202	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: cuarta capilla en el lado del evangelio EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 38; Conca 1793, p. 177; García Mercadal 1952, p. 843; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, p. 121, cat. 141; Burke 1997, p. 173; Díaz Padrón 2012, vol. I, pp. 312-15, cat. 20
5.	José de Ribera, <i>El martirio de san Sebastián</i> , 1636. Berlín, Kaiser-Friedrich-Museum (inv. 405b antes de su destrucción). Destruída	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: crucero, capilla del evangelio EXPOLIO: Guerra de la Independencia, hacia 1809. Primera referencia en la Colección Solly, Aquisgrán, hasta 1821	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 41; Palomino [1715-24] 1796, p. 465; Dézallier 1762, vol. II, p. 239; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Ceán 1800, vol. IV, p. 192; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 423; Burke 1997, p. 172; Spinosa 2008, p. 408, cat. A198; Cruz Yábar 2017, p. 554
6.	Giovanni Francesco Barbieri (Il Guercino), <i>San Gregorio Papa con san Ignacio y san Francisco Javier</i> , hacia 1626. Londres, The National Gallery, inv. NG622	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: crucero, altar de la capilla del evangelio EXPOLIO: sustraída de la iglesia por Mathieu de Faviers hacia 1813	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 41; Conca 1793, p. 178; Paillet 1837, p. 13, cat. 18; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Pérez Sánchez 1965, p. 143; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 424; Burke 1997, p. 173; Finaldi y Kitson 1997, p. 108, cat. 47; Gerard Powell 2005, p. 308; Mahon 2013, pp. 148-51, cat. 60
7.	José de Ribera, <i>El Bautismo de Cristo</i> , 1643. Nancy, Musée des Beaux-arts, inv. 574	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: crucero, capilla del lado del evangelio, sobre la puerta de la sacristía EXPOLIO: posiblemente durante la Guerra de la Independencia, hacia 1813. Primera referencia en la colección de la marquesa de Salamanca, hasta 1875	BIBLIOGRAFÍA: Dézallier 1762 p. 239; Ponz 1776, p. 41; Palomino [1715-24] 1796, p. 465; Ceán 1800, vol. IV, p. 192; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Burke 1997, p. 172; Spinosa 2008, p. 457, cat. A317
8.	Paolo Veronés, <i>Jesús atado a la columna</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: primera capilla del lado de la epístola EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 38; Conca 1793, p. 177; García Mercadal 1952, p. 843; Pérez Sánchez 1965, p. 222; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 421; Falomir 2012, p. 47
9.	Tiziano Vecellio, <i>San Juan Bautista</i> , 1550-55. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4941	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: segunda capilla del lado de la epístola EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 38; Arana 2013, p. 199, cat. 98 e inventario 29, n.º 22; Falomir 2012
10.	Tiziano Vecellio, <i>San Pedro, Alejandro VI y Jacopo Pesaro</i> , hacia 1512. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 357	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: capilla de San Pascual, tercera del lado de la epístola EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 39; Conca 1793, p. 178; Ceán 1800, vol. V, p. 41; García Mercadal 1952, p. 844; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, p. 476, cat. 639; Burke 1997, p. 172
11.	Anton van Dyck, <i>Santa Rosalía</i> , 1624. Houston, Menil Collection, inv. 68-01DJ	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: cuarta capilla del lado de la epístola EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Rose 1983, vol. II, p. 11, cat. 140; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 417; Díaz Padrón 2012, vol. I, pp. 356-58, cat. 30

12.	José de Ribera, <i>El martirio de san Andrés</i> , 1628. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 523	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: crucero, capilla del lado de la epístola EXPOLIO: durante la Guerra de la Independencia, hacia 1809. Primera referencia en la Colección Andrés Peral, 1816	BIBLIOGRAFÍA: Dézallier 1762, p. 239; Ponz 1776, p. 42; Palomino 1796, p. 465; Ceán 1800, vol. IV, p. 192; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Burke 1997, vol. I, p. 172; Burke y Cherry 1997, p. 424; Spinosa 2008, p. 359, cat. A93
13.	Mattia Preti, <i>San Antonio liberando a su padre de la borca</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: crucero, altar de la capilla del lado del evangelio EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 41; Conca 1793, p. 178; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Pérez Sánchez 1965, p. 421
14.	José de Ribera, <i>San Pablo ermitaño</i> , hacia 1640. París, Musée du Louvre, inv. RF125	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: crucero, capilla del lado de la epístola EXPOLIO: sustraída por Mathieu de Faviers hacia 1813	BIBLIOGRAFÍA: Dézallier 1762, p. 239; Ponz 1776, p. 41; Palomino [1715-24] 1796, p. 465; Ceán 1800, vol. IV, p. 192; Paillet 1837, p. 14, cat. 20; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Burke 1997, p. 172; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 423; Gerard Powell 2002, pp. 232-34; Spinosa 2008, pp. 476-77, cat. A355; Cruz Yábar 2017, p. 554
15.	Leonardo da Vinci, <i>La Virgen con el Niño y san Juan besándose</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: pilastra del crucero del lado de la cátedra EXPOLIO: sustraída por Mathieu de Faviers hacia 1813	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 39; Conca 1793, p. 179; Paillet 1837, p. 20, cat. 45; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 415
16.	Anton van Dyck, <i>El Prendimiento de Cristo</i> , 1618-20. Mineápolis, Institute of Art, inv. 57.45	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: crucero cerca del púlpito EXPOLIO: posiblemente durante la Guerra de la Independencia. Primera referencia en la Colección de Lord Egremont, en 1896	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40; Conca 1793, p. 178; Díaz Padrón 2012, vol. I, pp. 356-58, cat. 30
17.	<i>Cristo difunto</i> (descrito por Ponz como dos cuadros con el mismo asunto). Desaparecidos	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: zona del crucero EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40
18.	<i>San Jerónimo leyendo</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: zona del crucero EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40
19.	<i>San Francisco orando</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: zona del crucero EXPOLIO: desamortización.	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40; Arana 2013, inventario 29, n.º 19
20.	Paolo Veronés, <i>La Adoración de los Magos</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: capilla mayor EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy o Mathieu de Faviers hacia 1813	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 42; Conca 1793, p. 178; Paillet 1837, p. 14, cat. 19; García Mercadal 1952, p. 844; Rose 1983, vol. I, D.4
21.	Michelangelo Merisi da Caravaggio, <i>Salomé con la cabeza del Bautista</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: capilla mayor EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803 o durante la Guerra de la Independencia	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 42; Conca 1793, p. 178; García Mercadal 1952, p. 844; Rose 1983, vol. I, D.4; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 420; Redín 2016, p. 122, cat. 6
22.	José de Ribera, <i>La Inmaculada Concepción</i> , 1647. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-3191	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: altar mayor EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Dézallier 1762, p. 239; Ponz 1776, p. 42; Palomino [1715-24] 1796, p. 465; Ceán 1800, vol. IV, p. 192; García Mercadal 1952, p. 844; Bédát 1968, p. 232; Burke 1997, p. 172; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 425; Spinosa 2008, p. 477, cat. A357; Arana 2013, inventario 29, n.º 1
23.	Estilo de Juan Carreño de Miranda, <i>San Pascual Bailón</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: testero EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 42; Ceán 1800, vol. I, p. 268
24.	Escuela romana, <i>Nuestra Señora con el Niño Dios y san José</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sobre los arcos de las capillas EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 39

25.	Blas de Prado, <i>La Virgen con el Niño y san Juan</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sobre los arcos de las capillas EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40
26.	A la manera de Guido Remi, <i>Santa Cecilia</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sobre los arcos de las capillas EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40; Pérez Sánchez 1965, p. 188
27.	<i>San Juan Bautista</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sobre los arcos de las capillas EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40
28.	<i>San Jerónimo</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sobre los arcos de las capillas EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40
29.	<i>San Sebastián</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sobre los arcos de las capillas EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 40
30.	Giovanni Francesco Barbieri (Il Guercino), <i>Jacob bendice a los hijos de José</i> , hacia 1620. Dublín, National Gallery of Ireland, inv. NGL.4648	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 179; García Mercadal 1952, p. 844; Bédar 1968, p. 232; Pérez Sánchez 1965, p. 143; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, pp. 216-17, cat. 264; Burke 1997, p. 173; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 424; Finaldi y Kitson 1997, p. 102, cat. 44; Mahon 2013, p. 93, cat. 42
31.	Jacopo Tintoretto, <i>La Adoración de los Magos</i> , hacia 1537. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5050	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: desamortización, Museo de la Trinidad	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 179; García Mercadal 1952, p. 844; Arana 2013, p. 198, cat. 97 e inventario 29, n.º 28; Krischel 2018, p. 81, cat. 1
32.	Jacopo Tintoretto, <i>Los discípulos de Emaús</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803 o durante la Guerra de la Independencia	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 179; García Mercadal 1952, p. 844; Rose 1983, vol. I, D.4; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 423; Krischel 2018, p. 81
33.	Paolo Veronés, <i>Jesús y el centurión</i> , 1575. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 31-73	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 179; García Mercadal 1952, p. 844; Pignatti 1976, p. 186, cat. A130; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, p. 514, cat. 683
34.	Jacopo Bassano, <i>El Nacimiento de Cristo</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803 o durante la Guerra de la Independencia	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 179; Rose 1983, vol. I, D.4; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 424
35.	Escuela de Caravaggio, <i>San Juan</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Mathieu de Favers hacia 1813	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Gotteri 1995, p. 144; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 420
36.	Gusto de Tiziano, <i>Cabeza</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803 o durante la Guerra de la Independencia	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 179; Rose 1983, vol. I, D.4; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 420
37.	José de Ribera, <i>Cabeza</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 179; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 414
38.	<i>Cabeza</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43

39.	Anton van Dyck, <i>Los dos santos Juanes</i> , hacia 1620. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 625	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 43; Conca 1793, p. 17; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, p. 682, cat. 16; <i>RABASF</i> 2012, pp. 96-98, cat. 44; Díaz Padrón 2012, vol. I, pp. 336-41, cat. 26
40.	<i>Magdalena «pintura cbica»</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 44
41.	<i>Los desposorios de santa Catalina con el Niño</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 44; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 422
42.	<i>Cabeza de viejo</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: desconocido	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 44
43.	Estilo de Luca Cambiaso, <i>Nuestra Señora con el Niño y san Juan de pie</i> . Desaparecida	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: sacristía EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803 o durante la Guerra de la Independencia	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 44; Rose 1983, vol. I, D.4

Obras pertenecientes a San Pascual difíciles de relacionar con las pinturas catalogadas

44.	Luca Giordano, <i>San Pascual adorando el Sacramento</i> , 1692-93. Convento de San Pascual en depósito del Museo Nacional del Prado, P-3538	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: desconocida EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 42; Ceán 1800, vol. I, p. 268; Arana 2013, p. 170, cat. 52 e inventario 29, n.º 2; Úbeda 2017, p. 152, cat. 24
45.	Alessandro Semino; Julio César Semino, <i>Sagrada Familia con san Juanito</i> . Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0748	
	UBICACIÓN EN LA IGLESIA: desconocida EXPOLIO: sustraída por Manuel Godoy hacia 1803	BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1776, p. 44; Pérez Sánchez 1964, p. 68, n.º 748; Rose 1983, vol. I, D.4, y vol. II, p. 58, cat. 85; Burke y Cherry 1997, vol. I, p. 411
46.	<i>La aparición de la Virgen a san Bernardo</i> . Procedente del Museo de la Trinidad, inv. T-1391. Desaparecida	
	EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Arana 2013, p. 232, cat. 167
47.	Taller de Giovanni Bellini, <i>El Salvador</i> , finales del siglo xv. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-576	
	EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Álvarez Lopera 2009, p. 86, cat. 16
48.	Anónimo español, <i>El Prendimiento de Cristo</i> . Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5103	
	EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Álvarez Lopera 2009, p. 85, cat. 12
49.	<i>San Jerónimo penitente</i> . Procedente del Museo de la Trinidad, inv. T-371. Desaparecida	
	EXPOLIO: desamortización	BIBLIOGRAFÍA: Arana 2013, p. 200, cat. 100 e inventario 29

- ÁLVAREZ LOPERA 2004. José Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad en el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2004.
- ÁLVAREZ LOPERA 2009. José Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid, 2009.
- ARANA 2013. Itziar Arana Cobos, *La soppressione degli ordini monastici e il patrimonio artistico dei conventi madrileni: 1835-1836*, tesis doctoral inédita, Università degli Studi di Padova, 2013.
- ATERIDO 2015. Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*. Madrid, 2015.
- BÉDAT 1968. Claude Bédát, «Un manuscrito del escultor don Felipe de Castro: ¿esbozo inédito de una parte del “Viage de España” de Don Antonio Ponz?», *Archivo Español de Arte*, 41 (1968), pp. 215-61.
- BURKE 1997. Marcus Burke, «A Golden Age of Collecting», en Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols. Los Ángeles, 1997, vol. I, pp. 109-87.
- BURKE Y CHERRY 1997. Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols. Los Ángeles, 1997, vol. I.
- CEÁN 1800. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 4 vols. Madrid, 1800.
- CONCA 1793. Antonio Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*. Parma, 1793, t. II.
- CRUZ YÁBAR 2017. Juan M.^a Cruz Yábar, «Contribuciones a las pinturas del IX Almirante de Castilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LVII (2017), pp. 527-58.
- CRUZ YÁBAR 2018. Juan M.^a Cruz Yábar, «Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LVIII (2018), pp. 67-102.
- DÉZALLIER 1762. Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 4 vols. París, 1762, vol. II.
- DÍAZ PADRÓN 2012. Matías Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 2 vols. Barcelona, 2012.
- FALOMIR 2012. Miguel Falomir, *Tiziano: San Juan Bautista* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2012.
- FINALDI Y KITSON 1997. Gabriele Finaldi y Michael Kitson, *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection*. Londres, 1997.
- GARCÍA MERCADAL 1952. José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols. Madrid, 1952, vol. III.
- GERARD POWELL 2002. Véronique Gerard Powell, *Musée du Louvre. Département des Peintures. Catalogue: écoles espagnole et portugaise*. París, 2002.
- GERARD POWELL 2005. Véronique Gerard Powell, «Les collections des officiers de l'armée impériale pendant la campagne d'Espagne: un butin très varié», en Monica Preti-Hamard y Philippe. Sénéchal, *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*. Rennes, 2005, pp. 305-17.
- GOTTERI 1995. Nicole Gotteri, «Un collectionneur Alsacien. Le Baron Mathieu de Faviers (1761-1833)», *Revue d'Alsace Strasbourg: Conseil Régional d'Alsace*, 121 (1995), pp. III-46.
- KRISCHEL 2018. Roland Krischell (ed.), *Tintoret: naissance d'un génie* [cat. exp. París, Musée du Luxembourg]. París, 2018.
- LOPEZOSA 1994. Concepción Lopezosa Aparicio, «El primitivo convento de San Pascual Bailón y la Purísima Concepción de Nuestra Señora en el paseo de Recoletos de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIV (1994), pp. 121-42.
- MADRUGA 1983. Ángela Madruga Real, *Arquitectura barroca salmantina. Las agustinas de Monterrey*. Salamanca, 1983.
- MAHON 2013. Denis Mahon, *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*. Argelato, 2013.
- PAILLET 1837. Charles Paillet, *Catalogue de tableaux capitaux, et de premier ordre, dont huit du célèbre Murillo; collection de feu le Baron Mathieu de Faviers*. París, 1837.
- PALOMINO [1715-24] 1796. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 3 tomos. Tomo II: *El parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, 1796.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1964. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.
- PIGNATTI 1976. Terisio Pignatti, *Veronese: l'opera completa*, 3 vols. Venecia, 1976.
- PONZ 1776. Antonio Ponz, *Viage de España*, 18 vols. Madrid, 1776, t. V.
- PORTÚS 2012. Javier Portús Pérez, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid, 2012.
- RABASF 2012. *Real Academia de San Fernando de Madrid. Guía del Museo*. Madrid, 2012.
- REAL FUNDACIÓN 1990. *Catálogo del IV centenario de la Real Fundación del convento de Santa Isabel de Madrid* [cat. exp. Madrid, convento de Santa Isabel]. Madrid, 1990.
- REDÍN 2016. Gonzalo Redín Michaus, *De Caravaggio a Bernini. Obras del Seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional* [cat. exp. Madrid, Palacio Real]. Madrid, 2016.
- RÉPIDE 1981. Pedro de Répide, *Las calles de Madrid*. Madrid, 1981.
- RIBAS 1749-74. Antonio de las Ribas, *Planimetría general de Madrid*, 12 vols. Madrid, 1749-74.
- ROSE 1983. Isadora Rose Wagner, *Manuel Godoy: patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- SPINOSA 2008. Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*. Madrid, 2008.
- ÚBEDA 2017. Andrés Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano*. Madrid, 2017.

La preparación de los lienzos en la corte de Madrid: de Felipe IV a Felipe V

Preparation of canvases in the Court of Madrid: from Philip IV to Philip V

INTRODUCCIÓN

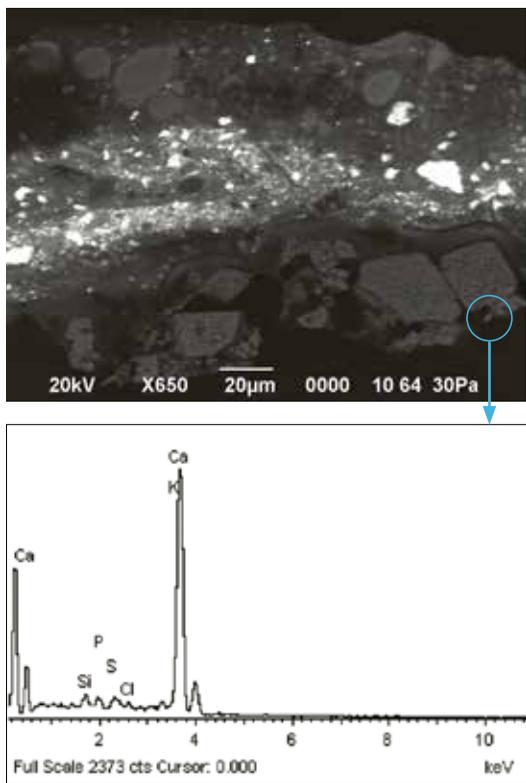
El conocimiento de los materiales pictóricos proporciona una valiosa información relativa no solo a los procedimientos seguidos por los artistas en la ejecución de sus obras o a la época en la que se usaron determinados pigmentos, sino que también permite localizar el entorno geográfico en el que se realizó una determinada pintura. En este contexto, hay, pues, que resaltar la utilidad de los análisis de los materiales empleados para preparar los soportes de las pinturas, un tema al que desde hace algunos años se le viene dando una gran importancia a nivel europeo en las instituciones dedicadas al estudio y la conservación del patrimonio cultural¹.

Entre los equipos que han contribuido a esta tarea se encuentra el Departamento de Documentación Técnica y Laboratorio del Museo Nacional del Prado que, en 2008, inició un proyecto de estudio sistemático de las capas de preparación —con especial atención a la pintura española sobre lienzo— que dio lugar a una publicación pionera en este campo². Durante los más de diez años transcurridos desde que se publicara ese artículo, se han ido analizando nuevas obras, lo que ha aumentado el volumen de la información y ha per-

mitido precisar o rectificar algunos datos ya conocidos, obtener otros nuevos y, también, abrir nuevos interrogantes³.

La preparación de los lienzos es una labor esencialmente práctica previa al proceso de creación para la que, por lo general, se utilizan materiales locales y de fácil disponibilidad. Su conocimiento aporta una información necesaria y muy útil para determinar el lugar en el que una pintura fue ejecutada.

El objetivo principal de este artículo es presentar de una forma ordenada y pormenorizada los métodos que tradicionalmente se han empleado para preparar los lienzos en España a lo largo de los siglos XVII y XVIII, utilizando como marco temporal los reinados de los dos últimos Austrias y la transición a la nueva dinastía borbónica. Para interpretar adecuadamente los resultados es importante tener en cuenta que todas las obras estudiadas forman parte de la actual colección del Museo del Prado y, por lo tanto, proceden de la Colección Real o, en algunas ocasiones, del conjunto de obras procedentes del Museo de la Trinidad. Ello implica que el grupo de pintores estudiados pertenece a un círculo muy concreto, vinculado en su mayoría a la corte, de modo que no hay que descartar que en los numerosos



1. Imagen obtenida con microscopio electrónico de barrido de la sección transversal de una muestra del *Retrato de una niña* de José Antolínez (P-1228) en la que se observan las estructuras características de los pseudomorfos de calcita presentes en el aparejo de cernada. Abajo el espectro SEM-EDX correspondiente

talleres que existían en Madrid, de clientela más humilde, pudieran emplearse métodos o materiales distintos.

A modo de recordatorio, como ya se estableció en la publicación del 2010⁴, los términos «aparejo» e «imprimación» corresponden a dos fases perfectamente diferenciadas de la preparación del lienzo y así lo recogen todos los tratados españoles de la época que hacen referencia a este proceso. La primera de ellas, el aparejo, es una capa de naturaleza magra que tiene como función principal aislar la tela del soporte de la pintura para proteger las fibras de la oxidación provocada por el aceite, evitar la absorción excesiva de este —lo que restaría brillo y cohesión a las capas superiores— y

suavizar la textura del lienzo. Por su parte, la imprimación, que es una capa oleosa, tiene un color determinado que sirve como fondo óptico a la pintura y puede llegar a tener una gran influencia sobre el aspecto general de esta.

LOS APAREJOS

A comienzos del siglo XVII, como recoge Pacheco en su tratado publicado póstumamente en 1649, coexisten en España distintos métodos de aparejar los lienzos⁵. Se utiliza la gacha de harina, la cola de origen animal —cola de guantes— y un tercer sistema que consiste en aplicar primero una mano de cola animal y después otra de yeso y cola; este último se ha encontrado en pocas ocasiones y siempre en obras del primer cuarto de siglo, como la *Última cena* de Bartolomé Carducho (P-68) realizada en 1605⁶.

Además de estos materiales, de sobra conocidos y encontrados con frecuencia en las pinturas, Pacheco hace mención a un cuarto tipo de aparejo: el de cenizas, con la información específica de «esto usan en Madrid»⁷. Con mucha frecuencia, en los análisis realizados en pinturas del siglo XVII se describe un aparejo de color grisáceo, compuesto principalmente por carbonato cálcico, negro carbón y una pequeña proporción de tierras rojizas⁸. En el trabajo publicado en 2014 por el laboratorio del Prado se examinó en profundidad este aparejo, a la vez que se fabricaron distintas probetas siguiendo las indicaciones de Pacheco. La comparación de los resultados de los análisis de ambos materiales (aparejo en muestras reales y en probetas) permitió su identificación como cenizas de madera⁹. Tiempo después, esta información fue completada por las investigaciones llevadas a cabo en el laboratorio del Metropolitan Museum, que dieron un paso más en la caracterización de este aparejo al aportar datos de los componentes desde el punto de vista mineralógico¹⁰.

En líneas generales, se trata de un material en el que el compuesto principal es la calcita, con una morfología muy característica: son partículas de gran tamaño, con forma poliédrica y superficie granulada (fig. 1). Además, se detectan pequeñas proporciones de silicatos y aluminosilicatos, partículas de pigmento negro y otros compuestos de azufre, fósforo y potasio, todos ellos procedentes de tejidos vegetales. Esta ceniza se empleaba para la obtención de la lejía mediante su lavado

y posterior colado con agua caliente: el residuo que quedaba después de realizar ese proceso es el material que se reciclaba y se usaba para aparejar los lienzos, el «aparejo de cernada» según la denominación utilizada por Palomino¹¹. Se trata, por tanto, de un material inerte y muy accesible para los pintores.

En los análisis llevados a cabo hasta ahora en el laboratorio del Prado, ese aparejo grisáceo de cernada y cola se identifica principalmente en pinturas realizadas en Madrid, en todo tipo de formatos y tanto por artistas establecidos en la capital como por otros pintores que circunstancialmente trabajaron allí¹². Entre estos últimos podemos citar a Rubens en su segundo viaje, 1628-29¹³, a Zurbarán en su serie de los *Trabajos de Hércules* para el Salón de Reinos del Buen Retiro, a Alonso Cano en sus obras madrileñas o a Luca Giordano al final de la centuria, como se explicará más adelante (véase la tabla 1).

La cernada era un material ubicuo y fácilmente aprovechable, por lo que es plausible que se empleara también en otros lugares de España, aunque, de momento, en la colección del Prado solo se ha localizado en algunas pinturas sobre lienzo realizadas en Toledo entre 1612 y 1624 por fray Juan Bautista Maíno¹⁴ y en dos bodegones de la década de los cuarenta del valenciano Tomás Hiepes (P-7909 y P-7910)¹⁵.

El aparejo de cernada se utilizaba ya en la corte cuando Velázquez llegó a Madrid en 1623, y es el material que está presente aproximadamente en la mitad de los cuarenta cuadros pintados por el artista en Madrid de los que se tiene noticia. Su empleo se mantiene hasta finales del siglo XVII en obras de pintores como Claudio Coello, Juan Carreño de Miranda y, como ya se ha dicho, en algunas del italiano Luca Giordano, entre otros. También pervive en las obras de algunos artistas del siglo XVIII, aunque de forma más excepcional¹⁶, ya que el aparejo más frecuente en este periodo será una simple capa de cola de origen animal de cierto grosor aplicada sobre la tela.

Aunque, como se ha explicado, lo habitual es cubrir el aparejo con una capa coloreada, existe algún caso particular en el que ese tono grisáceo —sellado con una mano de cola animal— se utiliza directamente como base para pintar. En este estudio se ha identificado en dos obras tempranas de Juan Carreño de Miranda, de los años treinta, y en otras dos de José Antolínez (véase la tabla 1).

LAS IMPRIMACIONES

La capa de imprimación, aplicada sobre el aparejo, proporciona el color que servirá de base a la pintura. Su elección tiene una gran influencia en el aspecto final de la obra, tanto estéticamente como en la forma en que el artista aborda el proceso mismo de ejecución de la pintura: hay una gran diferencia entre pintar sobre un fondo luminoso y hacerlo sobre uno oscuro. El tono y la composición de esa base pictórica van a depender tanto del propio artista como de la costumbre local, hecho que ya señala Pacheco en su tratado, en el que recoge las diferentes maneras de imprimir en Sevilla y en Madrid.

El siglo XVII

El rojo madrileño: la almagra

Durante la primera mitad del siglo XVII se consolidará en la pintura española el uso de imprimaciones coloreadas al óleo, para las que se emplean de manera general materiales arcillosos de bajo coste. En el caso concreto de Madrid se usará especialmente la almagra, una tierra roja que contiene arcillas y micas junto a óxidos e hidróxidos de hierro en mayor o menor proporción y cantidades variables de contaminantes naturales como carbonatos y granos de cuarzo. Ocasionalmente, a esas tierras se les añadía algún secativo de plomo.

El uso de esta imprimación en combinación con el aparejo de cenizas es el que refiere Pacheco: «Otros aparejan los lienzos con cola de guantes y ceniza cernida y [...] empriman con sola almagra común molida con aceite de linaza; esto usan en Madrid»¹⁷. Son numerosos los pintores que emplean este método, entre ellos Eugenio Cajés, Felipe Diriksen o el propio Velázquez en sus primeras obras madrileñas, y se observa una ligera tendencia a emplear tonalidades más oscuras y pardas en las obras más tempranas que evolucionan hacia el rojo a lo largo del siglo (fig. 2).

La influencia de Velázquez: las ventajas del gris

Avanzado el siglo XVII reaparecen en Madrid las imprimaciones con albayalde como principal componente, análogas a las utilizadas por artistas del siglo anterior como Sánchez Coello o Sofonisba Anguisola¹⁸. El responsable de esta práctica es Velázquez que, a finales de 1628, tras la visita de Rubens a Madrid y su primer



2. *Retrato de hombre* de Velázquez (P-1224) e imagen tomada con microscopio óptico de la sección transversal de una muestra en la que se aprecian el aparejo de cernada y la imprimación roja de almagra usados en Madrid.



viaje a Roma, cambiará el rojo madrileño por las imprimaciones claras del maestro flamenco, más neutras y apropiadas para las escenas al aire libre. A partir de ese momento, Velázquez utilizará siempre imprimaciones que contienen albayalde de forma mayoritaria, a las que añade distintos pigmentos en menor proporción como el negro carbón o de manganeso, las tierras coloreadas y el esmalte, con el fin de obtener matices de gris ligeramente distintos (fig. 3)¹⁹.

La influencia de Velázquez en su entorno es especialmente relevante en el Salón de Reinos, donde no solo sus lienzos tienen una imprimación gris clara, pues todos los demás artistas encargados de las distintas es-

cenaz aclaran en mayor o menor medida el tono de su imprimación, como es el caso de Maíno, Pereda, Zurbarán o Jusepe Leonardo. Ello redundará en una mayor sensación de conjunto, ya que la iluminación y el colorido general de las pinturas es más uniforme²⁰.

Un nuevo uso para las cenizas: la imprimación gris de cernada y albayalde

Simultáneamente a las dos anteriores, se emplea en Madrid otra imprimación con unas características muy especiales: una mezcla de cernada con albayalde al óleo que ofrece un tono gris más o menos oscuro ocasionado por la presencia de restos de madera sin quemar por completo —esto es, negro carbón— y de las pequeñas cantidades de tierras coloreadas que suelen acompañar a las cenizas. Por su parte, las partículas de calcita al mezclarse con el aceite secante se vuelven transparentes, de modo que es únicamente el albayalde el que aporta luminosidad a la mezcla, en mayor o menor medida en función de la proporción utilizada²¹.

En esta mezcla, la cernada actúa a la vez como pigmento y como carga, proporciona color (negro principalmente, aunque la presencia de pequeñas cantidades de compuestos de hierro añade un tono rojizo) y espesa la pasta al ligarla con aceite, lo que permite un «ahorro» en el uso de otros materiales más costosos como el albayalde. Sin embargo, cuando la proporción de albayalde (que es un pigmento muy cubriente) es baja, se forma una capa poco cubriente debido a la gran cantidad de partículas transparentes que contiene, de modo que el resultado final depende también de la base sobre la que se aplica. En la gran mayoría de los ejemplos analizados, el aparejo subyacente es asimismo de cernada, cuyo color varía entre distintos niveles de gris claro o casi blanco en función de la proporción de madera sin quemar que contenga el material de partida. En consecuencia,

el color resultante de la imprimación sería un tono gris relativamente translúcido y de luminosidad variable. El envejecimiento del aglutinante oleoso, que tiende a amarillear con el paso del tiempo, da lugar a la tonalidad parda que podemos observar en las micromuestras.

En algunas obras, la mezcla contiene una cantidad de albayalde significativa, en una proporción comparable a la de la cernada, lo que da como resultado un gris claro y muy cubriente. Este tipo de imprimación es comparable a los tonos gris claro que se han descrito en las pinturas de Velázquez, aunque difiere en la composición porque este no utiliza la cernada en las imprimaciones de sus obras madrileñas. Tal es el caso de las obras de Jusepe Leonardo y Maíno para el Salón de Reinos, antes mencionadas, o del retrato de la infanta Margarita de Martínez del Mazo (P-1192).

Dentro del grupo estudiado, este tipo de imprimación es mayoritaria en obras realizadas en los años centrales del siglo por artistas como Juan Bautista Martínez del Mazo (fig. 4), Francisco Rizi, Juan Antonio de Frías y Escalante, Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello y Alonso Cano en su etapa madrileña. Con anterioridad a ellos, y como fecha más temprana, se ha identificado en obras de Maíno pintadas en Toledo entre 1612 y 1614 (véase la tabla 1).

La excepción: las arcillas blanquecinas

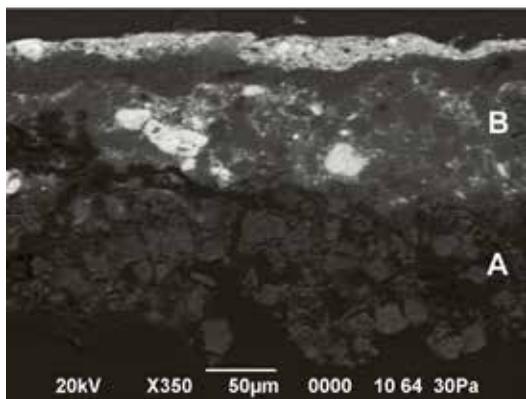
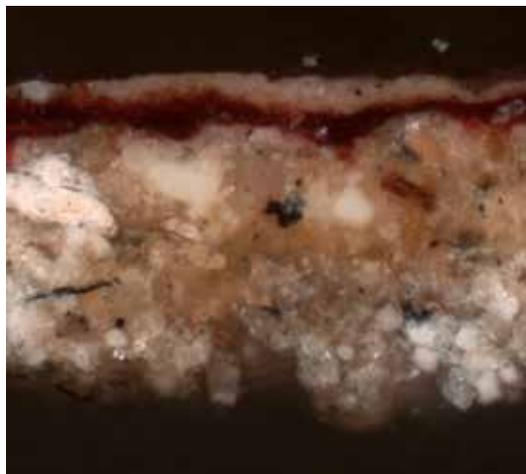
Por último, es importante comentar la utilización de un tipo de imprimación que aparece en Madrid de forma excepcional. Se trata de una capa a base de arcillas ricas en magnesio que presentan un color pardo claro al aglutinarse con aceite. Esta modalidad es la utilizada por Vicente Carducho para las pinturas analizadas pertenecientes a la serie que realiza para el monasterio del Paular entre 1626 y 1632²² y para *San Juan de la Mata*, de hacia 1634-35, en este caso mezclada con partículas rojas de almagra (fig. 5). Este material ha aparecido también, de forma excepcional por el momento, en la imprimación de dos obras de otro artista de finales de siglo: Benito Manuel de Agüero (véase la tabla 1).

De vuelta a la tradición: el rojo oscuro

Hacia finales de siglo, bien por el relevo generacional, bien por un simple cambio de gusto, vuelven a imponerse las imprimaciones rojas entre los pintores de la corte. Resulta interesante el ejemplo de Juan Carreño de Miranda, que utiliza ambas tonalidades en momentos



3. Detalle de *Las lanzas* (P-1172) e imagen tomada con microscopio óptico de la sección transversal de una muestra en la que se observa la imprimación de tono gris claro de albayalde.



4. Imágenes obtenidas con microscopio óptico y microscopio electrónico de barrido de la sección transversal de una muestra de *Doña Margarita de Austria* de Juan Bautista Martínez del Mazo (P-888). Tanto en el aparejo (A) como en la imprimación (B) se observan las estructuras características de los pseudomorfos de calcita de la cernada.

distintos de su carrera: en los retratos más tempranos emplea la imprimación gris de cernada y albayalde, mientras que en los más tardíos cambia a un tono rojo de base (véase la tabla 1). Otro artista coetáneo, Claudio Coello, utiliza también los dos tonos, aunque en este caso el limitado número de obras estudiadas no permite establecer una cronología aproximada.

En la última década del siglo llega a Madrid Luca Giordano, reclamado en la corte para la elaboración de las grandes decoraciones murales del monasterio del

Escorial. El estudio de las capas de preparación de sus pinturas de caballete conservadas en el Prado muestra que empleó diferentes métodos, lo que responde a los distintos lugares en los que trabajó: en este sentido, como ya se ha indicado, la obra de Giordano ilustra perfectamente el concepto del pintor que se adapta a las costumbres locales. Las obras realizadas por el artista en Madrid contienen frecuentemente el tradicional aparejo de cenizas y, sobre este, una imprimación roja de almagra (véase la tabla 1), al contrario que en sus obras italianas, elaboradas sobre una base de tierras pardas y sin el aparejo de cenizas subyacente²³.

Como puede verse, el uso de la cernada en las capas de preparación en Madrid en este momento es muy extenso y se produce en distintas modalidades²⁴. El empleo de este material supone una solución muy original y económica que, por el momento, no se ha descrito en ninguna otra escuela europea de pintura²⁵.

El siglo XVIII

La transición del siglo XVII al XVIII, coincidente con el cambio de dinastía, ocasiona una convulsión no solo en el plano político sino también en el artístico. La última generación de pintores del siglo anterior queda prácticamente eclipsada por la llegada de artistas extranjeros al servicio de los nuevos monarcas, cuyo gusto cosmopolita no se ve enteramente satisfecho por los pintores españoles. De este modo, a lo largo del siglo XVIII, en la corte madrileña se van superponiendo distintas maneras de pintar según las variadas procedencias y costumbres de los artistas, que conviven con las de los españoles, herederos de la tradición anterior.

Antonio Palomino y José García Hidalgo, pintores y tratadistas

De la generación de pintores de finales del siglo XVII y su transición al XVIII resultan muy interesantes los casos de Antonio Palomino y José García Hidalgo, artistas en activo además de autores de sendos tratados de pintura²⁶. El Prado conserva pinturas de ambos, lo que ofrece la oportunidad de comparar los datos aportados en sus escritos con los obtenidos a partir del estudio de sus obras.

El texto de Hidalgo, publicado en torno a 1693, es más que nada una cartilla de dibujo, un repertorio de grabados de distintos modelos destinados a la formación de pintores noveles en el que se incluye una somera in-

dicación de los materiales pictóricos. No se trata, por tanto, de un tratado pormenorizado y enciclopédico como el que publicaría Palomino años después, sino de un texto, un tanto desordenado, en el que únicamente se dedican un par de líneas a la fase de preparación de los lienzos para pintar al óleo y cuya redacción deja algunas cuestiones poco claras: «Los lienzos se han de aparejar, o emprimir con dos manos de cola de guantes, o de gacha, y cola, y una poca miel, para todo genero de olio: y después dos o tres de emprimacion de almagra y sombra, o greda, molidos con azeyte de linaza, y secante»²⁷.

De la lectura de esta frase no se puede deducir si la imprimación debe contener sombra o greda como materiales alternativos que acompañan a la almagra o si esa greda constituye la imprimación por sí sola. Tampoco explica en qué consiste ese material, que Palomino volverá a mencionar en su tratado, como se verá más adelante.

El análisis de tres obras de García Hidalgo de la colección del Prado ha revelado el uso del aparejo de cernada, a pesar de que él no lo cita en su texto. En dos de ellas la imprimación es roja: en un caso compuesta por almagra común y en el otro por una almagra rica en compuestos de azufre, además de una pequeña cantidad de tierra de sombra y albayalde como secativos (véase la tabla 1). Estos dos ejemplos podrían encajar con la descripción que hace en su tratado, al menos en cuanto al color y la composición (almagra y sombra). En la tercera obra, firmada por el artista, *San Juan Bautista niño* (P-6504), utiliza sin embargo un tono gris claro obtenido por la mezcla de cernada y albayalde. El empleo de esta combinación, ciertamente alejada de la descripción que él mismo proporciona y de la de las otras dos pinturas, bien podría encuadrarse en los primeros años de su carrera en Madrid, cuando trabajaba en el taller de Carreño de Miranda, entre cuyas obras se han encontrado preparaciones similares.

Por el contrario, el tomo dedicado a la práctica de la pintura de la obra de Palomino aporta multitud de datos de forma ordenada, detallada y completa, y se refiere a cada una de las fases de creación de una pintura desde sus inicios. En cuanto a los aparejos, manifiesta su preferencia por el de cola animal, al que no le encuentra ninguna desventaja, a la vez que desaconseja el uso del aparejo de cernada. Sin embargo, sorprendentemente, este es el que se ha localizado al menos en una de sus obras: la *Adoración de los pastores* (P-3352), firmada por el artista²⁸. En las



5. Imagen obtenida con microscopio óptico de la sección transversal de una muestra de *El papa Alejandro III consagra a Antelmo de Chignin como obispo de Belley* de Vicente Carducho (P-5408). Se aprecia una doble capa de imprimación: pardo amarillenta la inferior y rojiza la superior.

otras cuatro pinturas de Palomino estudiadas el aparejo es una sustancia orgánica sin carga²⁹.

La imprimación en las obras de Palomino es de color rojizo, y en dos de ellas —el *Fuego* (fig. 6) y el *Aire* (P-3187)—, realizadas hacia 1700, resulta llamativa la heterogeneidad de la mezcla, pues presenta una alta proporción de partículas incoloras en relación a otras imprimaciones de este color. Debería ser fácil, al menos en teoría, relacionar estas características con la descripción que Palomino hace de los materiales de la imprimación:

Hecho esto con uno, o con otro aparejo, se preparará la imprimación a el óleo, la cual en Andalucía [...] se hace con el légamo [...] y a falta de esto con greda (que en Madrid llaman tierra de Esquivias, y es la que gastan los boteros) se hace la imprimación, machacándola primero en la losa con la moleta [...] y luego añadirle en la losa un poco de almazarrón, o almagra (para que tome color, y cuerpo) y echándole el aceite de linaza [...] irlo templando [...] y en estando toda molida, añadirle una porción de colores viejas (si las hubiere) que son las que se deshechan de la paleta [...] y si no una molada, o dos [...] de sombra del viejo, para que seque presto, porque el légamo y la greda son muy insecables³⁰.

De nuevo encontramos en estas instrucciones el término «greda», ya mencionado por García Hidalgo. Se trata



6. Imagen obtenida con microscopio óptico de la sección transversal de una muestra de *El Fuego* de Antonio Palomino (P-3186). Se aprecia la heterogeneidad de la imprimación pardo rojiza que contiene almagra con abundantes partículas incoloras.

de un nombre genérico que aparece definido en el *Diccionario de autoridades* de 1734 como «especie de tierra blanca y pegajosa que comúnmente sirve para batanar y lavar los paños y tejidos de lana, para sacar las manchas de las ropas, aclarar vinos y otros usos»³¹. Por tanto, este término, ni entonces ni ahora, tiene un significado específico en términos geológicos, sino que se trata de la denominación descriptiva de una arcilla blanquecina y con una utilidad determinada.

Atendiendo al comentario de Palomino, la tierra de Esquivias debía ser un tipo de greda, probablemente procedente de esa localidad toledana, que se encontraba disponible en Madrid para el tratamiento de los vinos («es la que usan los boteros»). La razón por la que Palomino pudo utilizar esta arcilla en la preparación de los lienzos no queda clara, más allá de que posiblemente tenía un precio asequible y era fácil de conseguir si llegaba a Madrid en cantidades suficientes. La realidad es que, como bien advierte él mismo, para colorear la imprimación es necesario añadir un pigmento como el almazarrón o almagra. Así pues, es evidente que el material al que se refiere, al contrario de lo que se ha publicado a menudo, no es rojo en sí mismo, sino que requiere de la incorporación de un pigmento de este color a la mezcla³². Teniendo en cuenta este dato, no parece que su utilización tuviera ventajas evidentes

frente a las tierras coloreadas que se venían usando de forma tradicional en Madrid en años anteriores.

La identificación y descripción correcta de este material se encuentra en fase de investigación en el laboratorio de análisis del Prado, pero una hipótesis sobre la que se trabaja, a partir del comentario de Palomino sobre su uso y de la definición que se hace de él en el *Diccionario de autoridades*, es que se trata de una arcilla del grupo de las denominadas «arcillas especiales», que tienen propiedades absorbentes (de ahí su utilización como desengrasante y clarificador de vinos). Estas arcillas son muy abundantes en la zona de La Sagra (comarca de la provincia de Toledo y de parte de Madrid), que incluye la localidad de Esquivias.

Llegados a este punto, conviene recordar a los dos artistas del siglo XVII que utilizaron arcillas blanquecinas y ricas en magnesio en sus imprimaciones: Vicente Carducho y Benito Manuel de Agüero. Este material sí podría guardar relación con la descripción de la greda, tanto por su color como por su composición³³. Sin embargo, hay que recordar que se trata de un uso absolutamente excepcional en Madrid, y que, además, había sido empleado por dos artistas de generaciones anteriores a la de Palomino, sin ninguna relación evidente con él.

Otros pintores madrileños

El análisis de las imprimaciones rojas en las pinturas de otros artistas contemporáneos a Palomino tampoco ha permitido comprobar la verosimilitud de sus afirmaciones, ya que ninguno de ellos parece utilizar de forma clara la mezcla de greda y almagra o almazarrón descrita por él. La composición que se ha encontrado, de manera general, corresponde a un pigmento rojo de tierra, que, a diferencia del utilizado mayoritariamente en el siglo anterior, contiene una alta proporción de compuestos de azufre y un vivo color rojo (almazarrón)³⁴ (véase la tabla 2). En varias de esas imprimaciones se han detectado algunos granos de tierra de sombra, añadidos con la intención de oscurecer el tono o, en menor proporción, de facilitar el secado de la capa, pero no se observa una proporción de granos incoloros especialmente elevada que pudiera justificar la presencia de la tierra de Esquivias.

Más avanzado el siglo XVIII, un artista madrileño bien representado en la Colección Real es Luis Egidio Meléndez. Corresponde a la generación de pintores posterior a la de Palomino, y su actividad se desarrolla

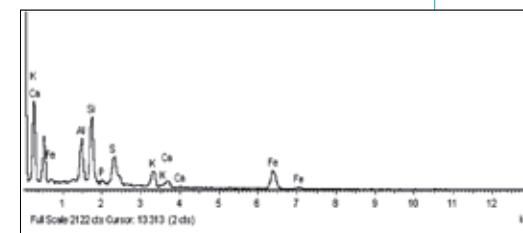
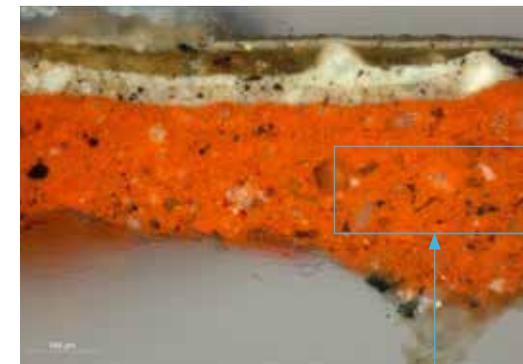
más bien en la segunda mitad del siglo³⁵. En su serie de bodegones vemos que la capa de imprimación continúa siendo roja, muy similar a las utilizadas a principios de siglo, compuesta por almazarrón. Como aparejo, al igual que sucede en las obras de otros pintores de ese siglo en Madrid, únicamente se ha encontrado una capa de cola animal (fig. 7).

Pintores extranjeros en la corte madrileña

Como ya se ha dicho, a la experiencia de Palomino a principios de siglo y a la del resto de pintores de tradición española hay que sumar la de los pintores extranjeros que se trasladan a Madrid con el cambio de dinastía (véase la tabla 3).

El primero de ellos en instalarse en la corte es el francés Michel-Ange Houasse, que permanece hasta su muerte a las órdenes de Felipe V. En las obras de su mano que se han estudiado se ha encontrado una doble imprimación al óleo, roja la inferior y de tono gris claro —con un cierto matiz rosado por lo general— la superior, que es la que sirve de base cromática a la pintura (fig. 8)³⁶. Se trata, por tanto, de una opción completamente distinta a la madrileña y claramente reproduce la manera de preparar los lienzos de algunos importantes pintores franceses del siglo anterior como Charles Lebrun —a cuyo círculo pertenecía el padre del propio pintor—, los hermanos Le Nain y Jean Baptiste y Philippe Champaigne³⁷. De hecho, esta es la estructura que describe el tratadista francés de finales del siglo XVII André Félibien y, unos años antes, Jean-Henry de la Fontaine³⁸.

Otro pintor francés, Jean Ranc, llega a Madrid unos años más tarde y sustituye a Houasse como retratista real. En este caso, también se observa una diferencia con respecto a la costumbre madrileña de preparar el lienzo en color rojo, si bien esa disparidad es más sutil en sus pinturas: Ranc utiliza tonos anaranjados, más luminosos que los de Palomino o Miguel Jacinto Meléndez por su alto contenido en albayalde, pero su diferente tonalidad no es tan acusada como en las obras de Houasse (fig. 9). Estas imprimaciones en tonos rojizos son mayoritarias entre los pintores franceses del siglo XVII, aunque la tendencia hacia las bases grises o rosadas parece ganar fuerza con la entrada del XVIII³⁹. Houasse y Ranc son, por tanto, representantes de las dos tendencias distintas y coetáneas existentes en su país de origen, al menos en lo que se refiere a su actividad en Madrid.



7. Imagen obtenida con microscopio óptico de la sección transversal de una muestra de *Curación y acción de gracias del príncipe don Carlos* de Juan García de Miranda (P-4148). La imprimación roja contiene mayoritariamente almazarrón. Abajo el espectro SEM-EDX correspondiente de la capa

8. Imagen obtenida con microscopio óptico de la sección transversal de una muestra de *Vista del monasterio de El Escorial* de Michel-Ange Houasse (P-2269). Se aprecia una doble capa de imprimación: roja la inferior y gris la superior.



Volviendo al análisis de las obras de Ranc, bajo la imprimación anaranjada se identifican distintas alternativas en la capa que está en contacto con el lienzo. Esta, que permanece oculta y está más relacionada con la actividad del taller que con una decisión consciente del maestro, adopta composiciones muy variadas. En

algunas obras subyace el tradicional aparejo madrileño de cernada y en otras una imprimación roja o parda sobre el aparejo de cola, distintas fórmulas tradicionalmente usadas en Madrid en ese momento⁴⁰.

Es relevante mencionar una pintura que, a diferencia de las anteriores, no fue realizada en Madrid, sino en Sevilla, durante los años en los que la corte de Felipe V se trasladó a esta ciudad. Se trata del *Infante-cardenal Luis Antonio de Borbón, niño* (P-2265) de Ranc, y en ella se localizan unas capas preparatorias que no se parecen a las de tono pardo oscuro que se usan de manera tradicional en Andalucía, sino que recuerdan más al rojo madrileño. Ello se explica porque el taller del pintor francés se desplazó con él a Sevilla y siguió preparando sus lienzos de la misma manera que en lo hacía en Madrid: con una doble capa roja, más anaranjada la superior. Sin embargo, hay ciertas diferencias en la capa subyacente con respecto a las pinturas madrileñas, que indicarían la intención de alcanzar un mismo color pero empleando una mezcla ligeramente distinta a la utilizada allí.

Por último, existen dos obras de Ranc que escapan a esta tendencia. Una de ellas es el boceto para *Felipe V a caballo* (P-8312), en el que la capa de imprimación superior es mucho más clara que en las demás, de un tono pardo claro, y se aplica sobre otra roja subyacente. Se trata de un boceto y no de una obra acabada, y, por alguna razón, al artista le resultó más conveniente el uso de este fondo, aunque para la elaboración del retrato definitivo —*Felipe V a caballo* (P-2326)— empleó la imprimación anaranjada según su costumbre. El segundo ejemplo resulta muy interesante, ya que se trata de la versión definitiva de un retrato terminado: *Fernando de Borbón y Saboya, príncipe de Asturias* (P-2335), pintado sobre una imprimación gris claro, ligeramente rosado por la presencia de una baja proporción de almazarrón, y con aparejo de cernada subyacente. A la vista de esta disparidad tan acusada con respecto al resto de retratos del pintor, cabe plantearse la hipótesis de que fuera otro artista quien inició la obra, que luego fue concluida por Ranc, aunque para comprobarlo sería necesario realizar el estudio técnico completo de la obra.

El tercer pintor francés llegado a la corte de Felipe V fue Louis-Michel van Loo, que realizó sobre todo retratos de los miembros de la familia real. El estudio del gran lienzo *la Familia de Felipe V* (P-2283) pone de

manifiesto el uso de una imprimación de tono muy claro y color rosado. La composición de esta capa contiene una mezcla de albayalde con una pequeña proporción de almazarrón y numerosas partículas incoloras de yeso y cuarzo que sirven para dar cuerpo a la mezcla sin modificar la tonalidad final. En este caso, no se ha detectado ninguna otra capa coloreada en la imprimación, y lo único que hay bajo ella es un fino aparejo de cola animal aplicado sobre el lienzo. Cabe pensar que en una obra de estas dimensiones (408 x 520 cm) se optó por no añadir demasiado peso al lienzo reduciendo las capas de preparación al mínimo: el estrato rosado, de un grosor en torno a las 150 micras, posiblemente se consideró suficiente para proporcionar al artista una superficie adecuada para pintar.

No fueron solo franceses los artistas activos en la corte madrileña de los primeros borbones. También algún italiano como Jacopo Amigoni, artista veneciano que recorrió distintas cortes europeas, estableció en Madrid su taller durante un tiempo, ya en los primeros años del reinado de Fernando VI. Su *Retrato del marqués de la Ensenada*, de hacia 1750, se pintó sobre una imprimación roja de almazarrón, con algunos granos de pigmento negro, análoga a la utilizada por los artistas activos en Madrid de la primera mitad del siglo XVIII. En lugar de emplear un tono gris, rosado o anaranjado como los artistas franceses, Amigoni utilizó en esta obra directamente el rojo de la imprimación, a la manera madrileña⁴¹.

Evidentemente, la nómina de pintores activos en Madrid en los años transcurridos entre los reinados de Felipe IV y Felipe V es mucho más amplia que la que aquí se ha descrito, pero estos ejemplos sirven para trazar un esbozo de las distintas soluciones adoptadas por los artistas y talleres a la hora de aplicar las capas de preparación a sus lienzos. Por lo que respecta a la más interna, la elección de unas u otras dependerá de los materiales disponibles en su entorno o de la costumbre local, pero dado que la capa superior tiene una influencia definitiva en el aspecto de la pintura, los artistas eligen la solución que mejor se adapta al resultado que desean obtener; la diferente luminosidad que se aprecia, por ejemplo, en las escenas de Meléndez, realizadas sobre una imprimación rojo oscuro, nada tienen que ver con la atmósfera casi plateada de las pinturas mitológicas de Houasse o con las carnaciones perladas del gran retrato de familia de Van Loo.

9. *Felipe de Borbón y Farnesio, futuro duque de Parma, y un perro negro* de Jean Ranc (P-2929). Lienzo de estudio en el que queda a la vista el color anaranjado de la imprimación. Abajo la sección transversal de una micromuestra de *Isabel de Farnesio, reina de España* del mismo pintor (P-2330) en la que se observa la doble capa de imprimación (A y B), la superior (B) con un tono semejante al del fondo de la pintura inacabada.

CONSIDERACIONES FINALES

El periodo estudiado, que abarca más de cien años, comprende en su primera mitad la época de esplendor de la pintura madrileña, con un gran número de talleres de distinta importancia activos en la corte. En ese momento y lugar confluyen artistas de variada procedencia, nacional e internacional, que en parte van adoptando unos usos comunes y, en algunos casos, aportan nuevas perspectivas. Estos artistas pueden compartir un mismo estilo pictórico o bien ser radicalmente diferentes, pero las capas internas de preparación de sus lienzos, aquellas que permanecen ocultas al ojo del espectador, muestran en la mayoría de los casos una uniformidad en cuanto al color y los materiales que se justifica en atención a las tradiciones locales del taller en el que desarrollan su actividad.

En lo relativo a los aparejos, el empleo de cenizas de madera lavadas (la cernada) es una costumbre peculiar y estrechamente relacionada con la pintura madrileña. Muy extendido en el siglo XVII, su uso va cediendo en favor de aparejos más finos y de naturaleza orgánica en las obras estudiadas del XVIII, aunque, como ya se ha dicho, se han identificado algunos ejemplos incluso a finales de siglo.

En cuanto a la composición de las imprimaciones rojas del siglo XVIII cabe destacar la presencia de un tipo de tierra roja muy rica en compuestos de azufre que, posiblemente, se relaciona en su origen con la minería del alumbre. Solo se han encontrado un par de ejemplos de uso de este material en obras del siglo XVII, mientras que su uso es mayoritario en las imprimaciones del XVIII.

Los resultados expuestos nos llevan, pues, a reflexionar sobre la información que ofrecen los tratados de pintura respecto a los materiales empleados. El de Palomino es el más relevante por la gran cantidad de datos



que proporciona, sin embargo el hecho de que no encontremos casos reales que apoyen sus afirmaciones más allá de la (probable) utilización en dos de sus obras de la tierra de Esquivias, plantea dudas sobre la generalización de la información que aporta acerca de las prácticas de los pintores de su entorno. Es posible, pues, que se trate más de la descripción de su experiencia personal que del relato común de una generación de artistas.

En este sentido, habría que tener en cuenta que los datos que proporcionan los tratados escritos por pintores podrían ser menos representativos de lo que se tiende a pensar, pues los artistas incumplían con frecuencia las prácticas que en ellos se describen como idóneas o

utilizan otras que, sin embargo, no aparecen reflejadas en los textos. Tal es el caso de la imprimación gris de cernada y albayalde, tan utilizada en los años centrales del siglo, que curiosamente no aparece descrita en ningún texto⁴², lo que pone de relieve la importancia de los análisis de muestras procedentes de obras reales y la reconstrucción de las mezclas de forma experimental como las fuentes de información más fiables.

Por último, en relación a la actividad de los pintores franceses en la corte madrileña, cabe destacar que parecen reproducir los usos de su país en lo que respecta a la capa superior de la imprimación: una capa roja o gris aplicada sobre otra subyacente variable, posiblemente preparada por el taller. Las tonalidades tienden a ser luminosas aunque varían en color: anaranjado en Ranc, gris en Houasse y rosado en Van Loo, muy diferentes de las bases rojizas usadas generalmente por los españoles, en ocasiones bastante oscuras por la adición de tierra de sombra o negro. Con el paso de los años, estas últimas irán cayendo en desuso y, con la llegada de nuevos maestros extranjeros y gracias a una serie de cambios estéticos favorables al empleo de fondos claros, serán las preparaciones con albayalde las que se impondrán finalmente también en la comunidad artística madrileña.

MARÍA DOLORES GAYO es licenciada en Ciencias Químicas por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1985 pertenece al Ministerio de Cultura como especialista en el análisis de los

materiales de los bienes culturales. Ha trabajado en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, en el IPCE y, desde 2004, en el Museo del Prado, al que se incorpora para iniciar el proyecto de creación del Laboratorio de Análisis. Su actividad principal se centra en la investigación de los materiales pictóricos y su tecnología de producción como contribución a los estudios técnicos de las pinturas de la colección del museo. Es autora de publicaciones de referencia nacional e internacional sobre las capas de preparación e imprimación de los lienzos.

dolores.gayo@museodelprado.es

N.º ORCID: 0000-0003-3209-7313

MAITE JOVER DE CELIS es licenciada en Ciencias Biológicas, diplomada en la especialidad de pintura por la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid y doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Desde el año 2004 trabaja en el Museo del Prado, siempre en cuestiones relacionadas con el estudio técnico de las pinturas. Su actividad actual en el Laboratorio de Análisis del museo se centra en dos grandes líneas de trabajo: el análisis general de los materiales de pintura de diversas escuelas y épocas en relación con la historia de la tecnología artística y el estudio de los soportes de madera. Ha participado en numerosos proyectos de investigación cuyos resultados han quedado reflejados en catálogos de exposición así como en publicaciones especializadas.

maite.jover@museodelprado.es

N.º ORCID: 0000-0003-1150-2682

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 13-10-2021/25-01-2022

RESUMEN: El estudio de los materiales pictóricos proporciona una valiosa información acerca de los procedimientos que seguían los artistas para la ejecución de sus obras y del entorno geográfico y temporal en el que estas fueron ejecutadas. El objetivo de este artículo es presentar de forma sistemática los métodos que tradicionalmente se emplearon en la preparación de los lienzos en Madrid a lo largo de los siglos XVII y XVIII, utilizando como marco temporal los reinados de los dos últimos representantes de los Austrias y la transición a la nueva dinastía borbónica. En ese periodo coinciden un gran número de talleres de distinta importancia así como artistas de variada procedencia, tanto nacional como internacional, que en parte van adoptando ciertos usos comunes a la vez que, en algunos casos, aportan nuevos procedimientos que son asimilados por los artistas locales.

PALABRAS CLAVE: aparejo, imprimación, cernada, pintura madrileña

SUMMARY: The study of painting materials provides important information on the procedures followed by artists in creating their works and the geographical and temporal environment in which a painting has been made. The main objective of this article is to present, in a systematic way, the different methods traditionally used to prepare canvases in Madrid throughout the seventeenth and eighteenth centuries, using the reigns of the last two representatives of the Habsburg monarchy and the transition to the new Bourbon dynasty as a time frame. During this period, a large number of workshops of varying importance coexisted with individual artists from different parts of Spain and the world, who partly assimilated certain common practices while, in some cases, contributed new methods that were adopted by local artists.

KEYWORDS: sizing, priming, sifted ash, painting in Madrid

¹ El estudio de las preparaciones como fuente de información relevante para el conocimiento de las escuelas de pintura viene desarrollándose de manera sistemática desde hace varios años por parte de algunos investigadores, pero fue a partir del proyecto europeo EU-AR-TECH en 2005 cuando se han ido sucediendo los eventos internacionales dedicados a este tema, de creciente interés para la comunidad científica internacional.

² Gayo y Jover 2010.

³ Los resultados de estos estudios se han ido plasmando en Jover y Gayo 2014; Jover y Gayo 2020; Gayo y Jover 2021.

⁴ Gayo y Jover 2010, pp. 39-40.

⁵ Pacheco [1649] 1990, p. 481.

⁶ Gayo y Jover 2021, p. 141.

⁷ Pacheco [1649] 1990, p. 481.

⁸ Se recogen numerosos ejemplos en Garrido 1992; Romero 2009.

⁹ Jover y Gayo 2014.

¹⁰ Véase Carò, Centeno y Mahon 2018.

¹¹ Palomino [1715-24] 1988, p. 134. El proceso de fabricación de lejía a partir de la ceniza de madera lavada se detalla en Jover y Gayo 2014.

¹² Jover y Gayo 2014, pp. 44-45.

¹³ Vergara, Alba y Gayo 2013.

¹⁴ De hecho, por el momento, estas son las obras más tempranas de todas las estudiadas en las que se ha identificado cernada en el aparejo. Véase Gayo y Jover 2010, p. 45; Gayo y Jover 2021, pp. 145-46.

¹⁵ No hay ninguna razón que haga pensar que este aparejo no se usara también en otros lugares, si bien es posible que, dado que en la corte la población era más elevada, la producción de cernada, relacionada con el lavado de ropa, fuera mayor y, por lo tanto, también su disponibilidad.

¹⁶ Se ha identificado también en los añadidos de varias pinturas del siglo XVII realizados ya a finales del XVIII, como *Las hilanderas* (P-1173), *Felipe III y Margarita de Austria* (P-1176 y P-1177), *Mercurio y Argos* (P-1175) de Velázquez y la *Vista de Zaragoza* (P-889) de Martínez del Mazo, lo que parece indicar que, aunque los maestros iban dejando de utilizar este material, la costumbre se mantuvo asociada a algunas prácticas de taller.

¹⁷ Pacheco [1649] 1990, p. 481.

¹⁸ Jover, Gayo y Alba 2019.

¹⁹ Gayo y Jover 2010, pp. 45-46; Jover y Gayo 2020, p. 47.

²⁰ Gayo y Jover 2010, p. 48.

²¹ De este modo, la imprimación puede llegar a ser muy oscura cuando se utilizan cenizas que contienen abundantes partículas de negro carbón y el albayalde aparece en baja proporción, con la única función de facilitar el secado pero sin aportar color. Cuando en el laboratorio del Prado se reconstruyó este tipo de imprimación, para lo cual se utilizaron cenizas

con abundantes granos de negro carbón, el resultado fue un gris extremadamente oscuro, casi negro.

²² En algunas obras de esta serie la imprimación se aplica en dos capas, ligeramente coloreada de rojo la superior (véase la tabla 1).

²³ Gayo 2010.

²⁴ Además de las descritas anteriormente, también se ha encontrado algún caso aislado de mezcla de cernada con almagra en la imprimación, por ejemplo, ya en el siglo XVIII, en obras del francés Jean Ranc y de Miguel Jacinto Meléndez (véase las tablas 3 y 2 respectivamente).

²⁵ Por el contrario, sí se ha encontrado el uso de cernada en obras realizadas en Hispanoamérica, cuestión que se explica por su evidente relación con España (Centeno *et al.* 2020). Asimismo, en el Laboratorio de Análisis del Prado se han identificado partículas de cernada en la imprimación roja de *María Luisa de Toledo e indígena*, atribuida a Antonio Rodríguez Beltrán y pintada en México en torno a 1670 (P-3608). Véase Bruquetas 2018.

²⁶ Palomino [1715-24] 1988; García Hidalgo 1693.

²⁷ García Hidalgo 1693, p. 9.

²⁸ Aunque parezca contradictorio, es posible que Palomino usara este aparejo en algún momento de su carrera y no quedara satisfecho con el resultado, de ahí que aconseje no utilizarlo. Las autoras agradecen a las instituciones depositarias las facilidades para llevar a cabo el estudio de las pinturas de Palomino *Pentecostés* (P-2964) y *El sueño de san José* (P-3276), ambas ubicadas en la iglesia de San Ginés de Madrid y, la *Adoración de los pastores* (P-3352), en el Consejo de Estado.

²⁹ Teniendo en cuenta sus palabras, es muy posible que se trate de una cola animal, pero los análisis realizados han resultado positivos tanto para este material como para harina. Este producto se ha utilizado tradicionalmente en el proceso de reentelado de los lienzos, de modo que no es posible diferenciar cuál de los dos es el original.

³⁰ Palomino [1715-24] 1988, p. 130.

³¹ *Diccionario de autoridades* 1734, t. 4.

³² En la provincia de Toledo existe una gran variedad de arcillas, entre ellas algunas de color rojo, lo que puede haber llevado a error a algunos investigadores, que han identificado la tierra de Esquivias de Palomino con una arcilla de este color.

³³ Como ya se ha dicho, queda pendiente una identificación precisa del material mediante técnicas adecuadas para el análisis de arcillas.

³⁴ La presencia de compuestos de azufre en algunas tierras rojas posiblemente se relaciona con el lugar de procedencia del material; según relata Madoz, uno de los principales lugares de extracción de almagra desde finales del siglo XVI era el municipio de Mazarrón (Mur-

cia), conocido por sus minas de alumbre (Madoz 1846-50, t. XI, p. 322). No hay que olvidar que el término «almazarrón» (evidentemente relacionado con la localidad de Mazarrón) aparece con frecuencia como sinónimo de «almagra», de modo que parece razonable asignar esta denominación al pigmento rojo rico en azufre identificado en algunas imprimaciones. A falta de una investigación más profunda sobre este aspecto y de forma tentativa, en este texto y en las tablas que lo acompañan se ha optado por utilizar este término en lugar de «almagra», que se reserva para las arcillas rojas de tonalidad más parda que no contienen compuestos de azufre.

³⁵ En 2004 se publicó un exhaustivo catálogo técnico de su obra; véase Garrido y Cherry 2004.

³⁶ En otras dos pinturas, *Bacanal* (P-2267) y *Ofrenda a Baco* (P-2268), es solamente la gris la que aparece directamente sobre del lienzo, aplicada en una capa gruesa sobre el aparejo orgánico.

³⁷ Para más información acerca de las capas de preparación en la pintura francesa de los siglos XVII y XVIII, véase Betelu 2021, p. 89; Duval 1992.

³⁸ Félibien 1690; La Fontaine 1679, libro II, p. 166.

³⁹ Como alternativa, La Fontaine describe también la posibilidad de utilizar la capa roja subyacente directamente, sin cubrir por la gris (La Fontaine 1679, p. 166) y la bibliografía relativa a las preparaciones en obras de artistas franceses a finales del siglo XVII y principios del XVIII pone de manifiesto el uso simultáneo de imprimaciones rojas y grisáceas en este periodo, en ocasiones incluso en distintas obras de un mismo artista (Betelu 2021, p. 88; Duval 1992, pp. 247-50).

⁴⁰ En *Carlos III, niño, en su gabinete* (P-2334), pintado en fecha muy próxima a otros retratos, se ha encontrado un aparejo de yeso y cola, material que resulta anacrónico ya en el siglo XVIII. Su presencia, por el momento, es completamente excepcional en la pintura del periodo estudiado.

⁴¹ Sería interesante comparar esta capa con la presente en otras obras que este artista cosmopolita realizó en otros lugares como Italia, Alemania o Inglaterra, pero desafortunadamente no se ha localizado ninguna publicación técnica que proporcione este tipo de información.

⁴² Bien es verdad que el texto de Pacheco es anterior a esta fecha y que el de García Hidalgo es muy incompleto en este sentido. Además, en el momento en el que se publica el de Palomino este tipo de imprimación ya parece haber caído en desuso, motivos que justifican que su utilización no se recoja en ninguno de ellos.

TABLA I. PINTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII

PINTOR	OBRA	FECHA	APAREJO	IMPRIMACIÓN		
				COLOR	MATERIALES	
Fray Juan Bautista Maíno	<i>La Adoración de los pastores</i> (P-3227)	1612-14	cernada	gris	cernada, albayalde (secativo)	
	<i>La Adoración de los Reyes Magos</i> (P-886)					
	<i>Pentecostés</i> (P-3018)					
	<i>La Resurrección de Cristo</i> (P-5080)					
	<i>San Juan Evangelista en Patmos</i> (P-3128)					
	<i>San Juan Bautista en un paisaje</i> (P-3212)					
	<i>Santo Domingo en Soriano</i> (P-5773)	h. 1629	rojo	cernada, albayalde (secativo)		
	<i>La recuperación de Babía de Todos los Santos</i> (P-885)	Salón de Reinos	1634-35	gris claro	cernada, albayalde	
Eugenio Cajés	<i>La Adoración de los Reyes Magos</i> (P-3180)	h. 1625	cernada	pardo rojizo oscuro	almazarrón, negro de manganeso	
	<i>La recuperación de San Juan de Puerto Rico</i> (P-653)	Salón de Reinos	1634-35	cola animal	blanco	
Anónimos	<i>El Nacimiento de la Virgen</i> (P-4925)	primer cuarto del siglo XVII	cola animal	pardo rojizo oscuro	almagra, negro de manganeso	
	<i>La presentación de la Virgen en el Templo</i> (P-4926)					
Pedro Núñez del Valle	<i>La Adoración de los Magos</i> (P-7623)	1631	m. i.	pardo rojizo oscuro	almagra, negro de manganeso	
	<i>Noli me tangere</i> (P-3531)	1630-35	cernada			
Felipe Diriksen	<i>Cristo con la cruz a cuestas contemplado por María y el alma cristiana</i> (P-8236)	1630-50	cernada	rojo	cernada, albayalde (secativo)	
Vicente Carducho	<i>El martirio de los priores de las cartujas inglesas de Londres, Nottingham y Axholme</i> (P-5239)	1626-32	1.ª capa: pardo amarillento	2.ª capa: rojo	1.ª capa: arcillas blanquecinas	2.ª capa: arcillas blanquecinas, almagra, albayalde (secativo)
	<i>La Virgen, acompañada de san José y san Juan Bautista, ampara bajo su manto a la Orden Cartujana</i> (P-5243)					
	<i>El papa Alejandro III consagra a Antelmo de Chignin como obispo de Belley</i> (P-5408)					
	<i>La muerte de san Bruno</i> (P-5481)					
	<i>La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno</i> (P-5232)					
	<i>San Bruno y sus seis compañeros se presentan ante san Hugo</i> (P-5234)					
pardo amarillento	arcillas blanquecinas, albayalde (secativo)					

Abreviaturas utilizadas: b. p.: baja proporción; m. i.: muestra incompleta; s. i.: sin imprimación

	<i>El milagroso regreso de san Juan de la Mata</i> (P-514)		1634-35	gacha de harina	rojo	arcillas blanquecinas, almagra, albayalde (secativo)
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	<i>Felipe IV</i> (P-1183)		1626-28	cernada	rojo	almagra, albayalde (secativo)
	<i>Los borrachos</i> (P-1170)		1628-29			
	<i>Felipe III a caballo</i> (P-1176)	Salón de Reinos	h. 1635	cola animal	gris claro	albayalde, tierras pardas (b. p.), carbón vegetal (b. p.)
	<i>La reina Margarita de Austria a caballo</i> (P-1177)					
	<i>Las lanzas</i> (P-1172)					
	<i>Felipe IV, cazador</i> (P-1184)	Torre de la Parada	1632-34	cernada	pardo oscuro	albayalde, tierras (rojas, pardas y de sombra), negro de manganeso
	<i>El cardenal-infante Fernando de Austria, cazador</i> (P-1186)					
	<i>Marte</i> (P-1208)					
	<i>Menipo</i> (P-1207)		h. 1638			
	<i>La reina doña Mariana de Austria</i> (P-1191)		1652-53		pardo grisáceo claro	albayalde tierras (rojas, pardas y de sombra), carbón vegetal (b. p.), esmalte (b. p.)
	<i>Las meninas</i> (P-1174)		1656			albayalde, tierra de sombra, carbón vegetal, (b. p.), negro de huesos (b. p.)
	<i>Las bilanderas o la fábula de Aracne</i> (P-1173)		1655-60			albayalde, tierras (rojas, pardas y de sombra), negro de manganeso (b. p.)
Jusepe Leonardo	<i>La rendición de Juliers</i> (P-858)	Salón de Reinos	1634-35	cernada	gris claro	cernada, albayalde
	<i>El socorro de Brisach</i> (P-859)		1634-35			
Antonio de Pereda y Salgado	<i>El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz</i> (P-7126)	Salón de Reinos	1634-35	cola animal	blanquecino	albayalde, trazas de tierras
Francisco de Zurbarán	<i>La defensa de Cádiz contra los ingleses</i> (P-656)	Salón de Reinos	1634-35	cola animal	pardo claro	albayalde, negro de manganeso, almagra
	<i>Hércules separa los montes Calpe y Abyla</i> (P-1241)		1634	cernada	rojo	almagra, albayalde (secativo)
	<i>Hércules y el toro de Creta</i> (P-1245)					

Juan de Espinosa	<i>Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas</i> (P-702)	h. 1630	cernada	rojo	almagra
	<i>Bodegón ochavado con racimos de uvas</i> (P-7924)	1646			
Juan Bautista Martínez del Mazo	<i>La cacería del tabladillo en Aranjuez</i> (P-2571)	h. 1640	gacha de harina	gris	cernada, albayalde (secativo)
	<i>Cacería de jabalíes en el Hoyo</i> (P-1230)	segunda mitad del siglo XVII			
	<i>Diana y Calisto</i> (P-424)	h. 1650			
	<i>Diana y Acteón</i> (P-423)	h. 1650	cernada, albayalde		
	<i>Demócrito</i> (copia según Rubens) (P-1706)	1638-46			
	<i>Doña Margarita de Austria</i> (P-888)	h. 1640			
	<i>La infanta doña Margarita de Austria</i> (P-1192)	segunda mitad del siglo XVII		gris claro	
Juan de Pareja	<i>La vocación de san Mateo</i> (P-1041)	1661	cernada	gris	cernada, albayalde
Alonso Cano	<i>La Virgen con el Niño</i> (P-627)	1645-52	m. i.	gris	cernada, albayalde
	<i>Cristo muerto sostenido por un ángel</i> (P-2637)	1646-52	cernada		
Benito Manuel de Agüero	<i>Vista de El Campillo</i> (P-892)	tercer cuarto del siglo XVII	cola animal	pardo claro	arcillas blanquecinas, albayalde (secativo)
	<i>Paisaje con una ninfa</i> (P-893)				
Juan Carreño de Miranda	<i>San Antonio predicando a los peces</i> (P-5097)	1647	cernada	s. i.	cernada, albayalde
	<i>San Francisco predicando a las aves</i> (P-8169)	h. 1646			
	<i>La reina Mariana de Austria viuda</i> (P-644)	h. 1670	gris		
	<i>Carlos II, con armadura</i> (P-7101)	h. 1675/81			
	<i>Carlos II niño</i> (P-642)	h. 1675	rojo	almagra	
	<i>Piotr Ivánovich Potiomkin (Potemkin)</i> (P-645)	h. 1681			
	<i>El bufón Francisco de Bazán</i> (P-647)	h. 1680			
Juan Antonio de Frías y Escalante	<i>Triunfo de la Fe sobre los Sentidos</i> (P-699)	1667	cernada	gris	cernada, albayalde
	<i>El profeta Elías y el ángel</i> (P-3135)	1668			
	<i>Los exploradores de la tierra de promisión</i> (P-5246)	m. i.			
	<i>Noé y su familia después del diluvio</i> (P-5086)				
Sebastián de Herrera Barnuevo	<i>Carlos II niño</i> (P-8201)	h. 1670	cernada	gris	cernada, albayalde

Francisco Rizi	<i>La Inmaculada Concepción</i> (P-5025)	h. 1635-50	cernada	gris	cernada, albayalde
Anónimo	<i>Retrato de un obispo</i> (P-3759)	¿1665?	cernada	gris	cernada, albayalde
Claudio Coello	<i>La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia</i> (P-661)	h. 1665	cernada	gris	cernada, albayalde
	<i>El triunfo de san Agustín</i> (P-664)	1664		rojo	almagra
	<i>Santa Rosa de Lima</i> (P-663)	1683	m. i.		almazarrón
José Antolínez	<i>Retrato de una niña</i> (P-1228)	h. 1660	1.ª capa: cernada 2.ª capa: cola animal	s. i.	
	<i>La asunción de la Magdalena</i> (P-591)	1670-75			
José García Hidalgo	<i>San Juan Bautista niño</i> (P-6504)	h. 1674	cernada	gris claro	cernada, albayalde
	<i>Consagración de san Agustín como obispo de Hipona</i> (P-4754)	finales del siglo XVII- principios del XVIII		rojo	almazarrón, tierra de sombra, albayalde (secativo)
	<i>San Pedro de Alcántara confesando a santa Teresa</i> (P-3813)				almagra
Luca Giordano	<i>Rendición del ejército francés en la batalla de San Quintín</i> (P-185)	1692-93	cernada	rojo	almagra, albayalde (secativo)
	<i>El juicio de Salomón</i> (P-3178)	1694-95		rojizo	albayalde, almagra
	<i>Lucha de Jacob con el ángel</i> (P-158)	1694-96		gris	cernada, albayalde, almagra (b. p.)
	<i>La prudente Abigail</i> (P-166)	1696-97		rojo	almagra, albayalde (secativo)
Gabriel Antonio Corvoysier	<i>La Virgen del Carmen imponiendo el escapulario a san Simón Stock</i> (P-8279)		cernada	rojo	almagra albayalde (secativo)

TABLA 2. PINTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII

PINTOR	OBRA	FECHA	APAREJO	IMPRIMACIÓN	
				COLOR	MATERIALES
Acisclo Antonio Palomino y Velasco	<i>El sueño de san José</i> (P-3276)	h. 1697	orgánico	rojo	almagra, tierra de sombra, albayalde (secativo)
	<i>Pentecostés</i> (P-2964)	1696-1705			
	<i>La Adoración de los pastores</i> (P-3352)	principios del siglo XVIII	cernada		almagra, albayalde (secativo)
	<i>El Aire</i> (P-3187)	h. 1700	orgánico	pardo rojizo	almagra (con partículas incoloras), albayalde (secativo)
	<i>El Fuego</i> (P-3186)	h. 1701			
Jerónimo Antonio Ezquerro	<i>El Agua</i> (P-704)	h. 1700	cernada	rojo	almazarrón
Miguel Jacinto Meléndez	<i>Isabel de Farnesio</i> (P-7604)	1718-22	cola animal	rojo	cernada, almagarrón
	<i>San Agustín conjurando una plaga de langosta</i> (P-958)	1734	m. i.		almazarrón, tierra de sombra (secativo)
	<i>El entierro del conde de Orgaz</i> (P-959)		cola animal		
Juan García de Miranda	<i>Curación y acción de gracias del príncipe don Carlos</i> (P-4148)	1729	cernada	rojo	almazarrón, tierra de sombra (secativo)
	<i>La educación de santa Teresa</i> (P-3216)	1735	m. i.	pardo	almazarrón, tierra de sombra
Luis Egidio Meléndez	<i>Bodegón con peras, melones, platos y barril</i> (P-919)	1764	cola animal	rojo	almazarrón
	<i>Bodegón con plato de peras y guindas</i> (P-921)	1773			

TABLA 3. PINTORES EXTRANJEROS DEL SIGLO XVIII

PINTOR	OBRA Y FECHA	APAREJO	IMPRIMACIÓN			
			COLOR		MATERIALES	
			1.ª capa	2.ª capa	1.ª capa	2.ª capa
Michel-Ange Houasse	<i>Luis I, príncipe de Asturias</i> (P-2387), 1717	m. i.	rojo	gris claro	almazarrón	albayalde, carbón vegetal
	<i>Bacanal</i> (P-2267), 1719	orgánico	gris claro		albayalde, carbón vegetal, almagarrón	
	<i>Ofrenda a Baco</i> (P-2268), 1720					
	<i>Vista del monasterio de El Escorial</i> (P-2269), h. 1722	m. i.	rojo	gris claro	almazarrón	albayalde, carbón vegetal
	<i>La Sagrada Familia con san Juan</i> (P-2264), 1720-26			gris		albayalde, carbón vegetal, almagarrón
Jean Ranc	<i>Isabel de Farnesio, reina de España</i> (P-2330), 1723	m. i.	pardo rojizo	anaranjado	tierra de sombra, almagra, albayalde (secativo)	almagra, albayalde, tierra de sombra
	<i>Felipe V, rey de España</i> (P-2329), 1723	cola animal				
	<i>Luisa Isabel de Orleans, reina de España</i> (P-2332), 1724		rojo		almagra, albayalde (secativo)	albayalde, almagra, tierra de sombra
	<i>La familia de Felipe V — boceto —</i> (P-2376), h. 1723			anaranjado claro		
	<i>Felipe V a caballo — boceto —</i> (P-8312), h. 1723	orgánico		pardo claro	almagra, albayalde (secativo)	albayalde, almagra (b. p.), carbón vegetal (b. p.)
	<i>Felipe V a caballo</i> (P-2326), h. 1723	cernada	anaranjado		cernada, albayalde, almagarrón	
	<i>Fernando VI, niño</i> (P-2333), h. 1723				albayalde, almagarrón, cernada	
	<i>Carlos III, niño, en su gabinete</i> (P-2334), h. 1724	yeso				
	<i>Fernando de Borbón y Saboya, príncipe de Asturias</i> (P-2335), 1725	cernada	gris claro		cernada, albayalde, almagarrón (b. p.)	
	<i>El infante-cardenal Luis Antonio de Borbón, niño</i> (P-2265), h. 1731	m. i.	rojo	anaranjado	almagra, carbonato cálcico, albayalde, tierra de sombra (b. p.)	albayalde, almagra
Louis Michel van Loo	<i>La familia de Felipe V</i> (P-2283), 1743	orgánico	rosado		albayalde, almagarrón (con partículas incoloras)	
Jacopo Amigoni	<i>Retrato del marqués de la Ensenada</i> (P-2939), h. 1750	cola animal	rojo		almazarrón, carbón vegetal (b. p.)	

- BETELU 2021. Claire Betelu, «Ground layers in French paintings from the second half of the 17th century: colour, stratigraphy and function», en Anne Haack Christensen, Angela Jager y Joyce H. Townsend (eds.), *Ground Layers in European Painting 1550-1750. CATS Proceedings*, V, 2019. Londres, 2020, pp. 84-92.
- BRUQUETAS 2018. Rocío Bruquetas, «Testimonios materiales de un cuadro viajero. El retrato de D.ª María Luisa de Toledo y su acompañante indígena», en *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII* [cat. exp. Madrid, Museo de América]. Madrid, 2018, pp. 329-48.
- CARO, CENTENO Y MAHON 2018. Federico Carò, Silvia Centeno y Dorothy Mahon, «Painting with recycled materials: on the morphology of calcite pseudomorphs as evidence of the use of wood ash residues in Baroque paintings», *Heritage Science* 6, 3 (2018), doi: <https://doi.org/10.1186/s40494-018-0166-5>.
- CENTENO *et al.* 2020. Silvia Centeno, Dorothy Mahon, Federico Carò y José Luis Lazarte Luna, «New light on the use of ash in the ground preparations of baroque paintings from Spain, North and South America», en Anne Haack Christensen, Angela Jager y Joyce H. Townsend (eds.), *Ground Layers in European Painting 1550-1750. CATS Proceedings*, V, 2019. Londres, 2020, pp. 21-30.
- DUVAL 1992. Alain R. Duval, «Les préparations colorées des tableaux de l'École Française des dix-septième et dix-huitième siècles», *Studies in Conservation*, 37, 4 (1992), pp. 239-58.
- FÉLIBIEN 1690. André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun des Arts*. París, 1690.
- GARCÍA HIDALGO 1693. José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura*. Valencia, h. 1693.
- GARRIDO 1992. Carmen Garrido, *Velázquez: técnica y evolución*. Madrid, 1992.
- GARRIDO Y CHERRY 2004. Carmen Garrido y Peter Cherry, *Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias. Estudio técnico*. Madrid, 2004.
- GAYO 2010. María Dolores Gayo, «Materiales identificados en un grupo de obras de Luca Giordano pertenecientes a la colección del Museo del Prado», en Andrés Úbeda de los Cobos (ed.), *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural. Actas del congreso internacional*. Madrid y Bruselas, 2010, pp. 125-30.
- GAYO Y JOVER 2010. María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis, «Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España», *Boletín del Museo del Prado*, 28, 46 (2010), pp. 39-59.
- GAYO Y JOVER 2021. María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis, «Preparación de los lienzos: aparejos e imprimaciones en la pintura española del siglo XVII», *Ciencia y Arte*, VII (2021), pp. 138-48.
- JOVER Y GAYO 2014. Maite Jover de Celis y María Dolores Gayo, «This they use in Madrid: the ground layer in paintings on canvas in 17th-century Madrid», en Hèlène Dubois *et al.* (eds.), *Making and Transforming Art. Technology and Interpretation*. Londres, 2014, pp. 40-46.
- JOVER Y GAYO 2020. Maite Jover de Celis y María Dolores Gayo, «Velázquez and his choice of preparatory layers: different place, different colour?», en Haack Christensen, Angela Jager y Joyce H. Townsend (eds.), *Ground Layers in European Painting 1550-1750. CATS Proceedings*, V, 2019. Londres, 2020, pp. 44-54.
- JOVER, GAYO Y ALBA 2019. Maite Jover, María Dolores Gayo y Laura Alba, «Sofonisba Anguissola en el Museo del Prado. Una aproximación a su técnica», en Leticia Ruiz (ed.), *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2019, pp. 71-87.
- LA FONTAINE 1679. Jean de La Fontaine, *L'Académie de la peinture. Nouvellement mis au jour pour instruire la jeunesse*. París, 1679.
- MADOZ 1846-50. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, 16 vols. Madrid, 1846-50.
- NUEVO DICCIONARIO 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español. Diccionario de Autoridades*. Tomo IV (disponible en línea; último acceso 15 de septiembre de 2022).
- PACHECO [1649] 1990. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda. Madrid, 1990.
- PALOMINO [1715-24] 1988. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 3 tomos. Tomo II: *La práctica de la pintura*. Madrid, 1988.
- ROMERO 2009. Rafael Romero, *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*. Madrid, 2009.
- VERGARA, ALBA Y GAYO 2013. Alejandro Vergara, Laura Alba y María Dolores Gayo, «Rubens en Madrid (1628-29): nuevos datos técnicos sobre sus copias de Tiziano y un nuevo retrato», *Boletín del Museo del Prado*, 31, 49 (2013), pp. 183-90.

Dos retratos de cera en busca de autor

Two wax portraits in search of an author

DOS RETRATOS EN CERA DE UN HOMBRE Y UNA MUJER de pueblo con indumentaria de fiesta, recientemente ubicados en las salas del Prado, constituyen lo que parece ser el único testimonio en España de esta clase de obras, cuyo realismo se ve acentuado por el uso de cabello y ropas reales (figs. 1 y 2).

La primera mención a estas obras, que estuvieron en el Palacio Real de Madrid, se encuentra en un inventario redactado en 1789, poco después de la muerte de Carlos III: «Un hombre y una muger en unas Urnas de figura obada y talladas, alto de luz pie y medio y uno de ancho: á mil doscientos reales cada uno importan... 2.400»¹.

Consideradas de escuela napolitana de la segunda mitad del siglo XVIII cuando se trasladaron en depósito al Museo Arqueológico en 1873², fueron atribuidas posteriormente por Alvar González-Palacios a Giovanni Francesco Pieri (1699-1773), autoría aceptada más tarde por Rosario Coppel³. Cuando en 1737 falleció Gian Gastone de' Medici, protector de Pieri, este se trasladó a Nápoles desde Florencia para trabajar en la fábrica local de tapices con funciones principalmente administrativas, aunque mantuviera, como lo demuestran numerosos documentos, la condición de modelador

de cera. La producción ceroplástica de Pieri, hoy conocida gracias a los estudios de González-Palacios⁴, puede resumirse en varias tipologías: escenas de género, derivadas a menudo de la pintura napolitana coetánea, traducciones en cera de las pinturas farnesinas propiedad de los Borbones y medallones retratísticos que representan principalmente a miembros de la familia real⁵. Además de estas obras, todas de pequeño tamaño, Pieri se dedicó a la realización de figuras devocionales de mayores dimensiones, algunas datadas entre 1759 y 1764 (fig. 3)⁶. En realidad, la comparación entre estas obras y las dos figuras madrileñas no resulta del todo convincente; el propio González-Palacios señalaba que estas últimas eran «más intensas, quizá, respecto a las que conocemos de él», y reconocía que se había llegado al nombre de Pieri «por exclusión», ya que en ese momento no había otros artesanos napolitanos capaces de realizar objetos similares⁷.

Todo ello resulta plenamente aceptable si se considera que el origen de las dos piezas es napolitano, pero creo que podría intentar dirigirse la mirada en otra dirección, hacia Bolonia, la única ciudad de Italia donde, desde la cuarta década del siglo XVIII, se hallaba ampliamente difundida la moda de los retratos de cera a



1. Filippo Scandellari (aquí atribuido), *Retrato de aldeana*, 1745-50. Cera, cabello, hueso, vidrio y tela, 33 x 24 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-538)



2. Filippo Scandellari (aquí atribuido), *Retrato de aldeano*, 1745-50. Cera, cabello, hueso, vidrio y tela, 33 x 24 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-539)

tamaño natural realizados con un realismo mimético llevado al extremo⁸.

Con anterioridad a ese momento son casi nulos los testimonios en Italia de este tipo de obras, ya difundidas en Europa desde mediados del siglo XVII⁹. Solo una fuente posterior, Filippo Baldinucci, no refrendada por ulteriores pruebas documentales, recordaba que, en Florencia, Pietro Tacca se deleitaba

en hacer retratos de ceras coloridas, y uno en especial hizo del vivo, y tan grande como el natural, cabeza con busto

del gran duque Cosme Segundo con pestañas, barba y pelo de verdad, y ojos de cristal de factura tal que parecían los suyos propios, y todo el retrato no de persona fingida sino real y viva¹⁰.

También en Florencia, pero llegada de París, se conservaba desde 1668 en la villa de Poggio Imperiale, residencia favorita de Vittoria della Rovere,

una Cabeza hasta medio busto en pleno relieve de Cera, que representa a la Duquesa Mazzarrina, con Collar y Pendientes

de Perlas falsas, con Peinado de Cintas blancas, y Tez color carne, y rizos de Cabello al natural, con Manto en el Pecho de Tabí color carne, tocado en la cabeza, y pie de encaje de plata roto, con tres Lazos de cintas semejantes¹¹.

Como sabemos a través de una carta enviada en 1668 por Lorenzo Magalotti a Cosme III de Médici, el retrato de Ortensia Mancini, sobrina del cardenal Mazarino, era obra de Antoine Benoist (1632-1717) «*peintre ordinaire e premier sculpteur en cire*» de Luis XIV, que había creado el Cercle de la Cour o Cercle Royal en su

salón de la *rue* des Saints-Pères hacia 1660, donde los miembros de la corte estaban representados en cera a tamaño natural¹².

A la difusión en Bolonia de esta moda de los bustos de cera contribuyó sin duda la creación en 1742, promovida por el papa boloñés Benedicto XIV, Prospero Lambertini, de un Gabinete de Notomía Humana, que debería haber ido acompañado por una Cámara Anatómica cuya realización se encomendó al escultor Ercole Lelli (1702-1766), encargado de llevar a cabo una serie de preparados en cera con la ayuda de un escultor



3. Giovanni Francesco Pieri, *La Dolorosa*, 1759. Cera y vidrio, 90 x 60 cm. Fontanellato (Parma), Colección Franco Maria Ricci, Labirinto della Masone

Acaeció entonces que me dio por hacer figuras de ceras de colores naturales, por más que nunca hubiese visto cómo se hacían obras tales, sin embargo, intenté hacer dos cabezas de uno llorando y otro riendo a tamaño de una mitad natural y así fue como el Sr. Angiolo [Angelo Piò] habiendo visto que me salían pasablemente, se animó a hacerlas él con ocasión de que tuvo que hacer dos grandes al natural para el R. P. Urbano Savorgniano Filippino de Bologna que actualmente las guarda en sus habitaciones que representan un aldeano que llora y un aldeano que ríe¹⁶.

El padre Urbano Savorgnan (1704-1776), noble veneciano de la congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Bologna, legará al Instituto Boloñés de Ciencias sus ricas colecciones de arte, que incluían medallas, pinturas, dibujos, mármoles y antigüedades. Como prueba de su interés por los retratos de cera, sabemos por su testamento que poseía tres, si bien los dos «aldeanos» de Scandellari no aparecen mencionados:

Además, dejo a la Sacristía de la sobredicha Congregación las siguientes cosas, a saber, los dos Bustos de Cera que representan uno a S. Carlos Borromeo y el otro a S. Felipe Neri con sus marcos, tal como se encuentran en mis habitaciones, prohibiendo cualquier enajenación de estos, y también el sacarlos de la Sacristía en préstamo. El busto, y retrato del difunto Padre Lodovico Moretti también en cera lo dejo en la Hospedería de esa mía Congregación¹⁷.

La relación de Scandellari con Savorgnan —a su muerte realizará la medalla conmemorativa de bronce en su honor, su única pieza en este campo— podría inducirnos a creer que estas figuras de cera también se deben a su mano. En realidad, al menos por lo que respecta a los retratos de san Felipe Neri y de san Carlos Borromeo, aún conservados en la sacristía de la iglesia de la Madonna di Galliera, sabemos que otro artista ceroplástico, Luigi Dardani (1723-1787), expuso dos bustos de igual tema en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena con motivo de la procesión del Santísimo Sacramento¹⁸. Las dos figuras, expuestas nuevamente en 1778 y mencionadas en el testamento de Dardani¹⁹, ya aparecen mencionadas en 1763 por Luigi Crespi en la casa del escultor²⁰. Es muy probable, por lo tanto, que los dos bustos de Savorgnan fueran también copias de los que Dardani tenía consigo.

«experto en trabajar la cera»²¹. Lelli elegirá al escultor Filippo Scandellari (1717-1801) como su principal colaborador. La fuente de información más relevante sobre Scandellari proviene del propio escultor, de una memoria autobiográfica entregada el 10 de mayo de 1769 a Marcello Oretti²⁴, el incansable recopilador de noticias sobre los artistas boloñeses, cuyos manuscritos son una fuente esencial para el estudio del arte de la región de Emilia, que complementará la *vita* de Scandellari con otros datos recogidos por él mismo²⁵.

En su escrito autobiográfico, Scandellari, que estuvo desde finales de 1737 en el taller del más célebre Angelo Gabriello Piò (1690-1769), reivindica que fue él quien primero realizó figuras de cera en Bologna:



4. Filippo Scandellari, *Anna Maria Calegari Zucchini*, 1742. Cera, cabello, tela y vidrio, 50 cm aprox. Bologna, Colección Zucchini
5. Filippo Scandellari, *Ercole Isolani*, h. 1756. Cera, cabello, tela y vidrio, 70 cm. Bologna, colección particular Zucchini

Tras estas primeras obras, Scandellari recuerda haber realizado en 1742 a petición de Piò el retrato en cera de Anna Maria Calegari Zucchini (1643-1741), una tejedora analfabeta de humilde origen que murió en olor de santidad²¹ (fig. 4), un retrato que en 1742 se exhibirá públicamente en el palacio del nuevo Gonfaloniere di Giustizia Francesco Caprara como obra de Piò

y eso lo hizo para poder ser el primero en exhibir obras tales que no eran de usanza en nuestro tiempo y para recibir él elogios y el crédito y el nombre, que de esto le vinieron muchos otros encargos, si bien cuando tenía la orden para hacerlos todos, él hacía el modelo, el resto lo hacía yo²².

Exponer públicamente una obra en la calle o en los edificios abiertos al público para la ocasión, como sucedía en Bologna con motivo de las distintas procesiones, la más importante de las cuales era la del Corpus Domini, era un «rito de paso» fundamental para el artista, puesto que favorecía su notoriedad y, en consecuencia, le proporcionaba «muchos otros encargos»²³.

Contribuyeron a confirmar públicamente la falsa autoría de Piò una hoja volante impresa por la Accademia dei Filopatriti en septiembre de 1742 en la que se elogiaba «el vivo, inspirador, naturalísimo retrato» y, al año siguiente, una mención en la *vita* dedicada a Zucchini por el padre Ercole Isolani, quien, irónicamente,

unos años más tarde también fue retratado en cera dos veces por Scandellari (fig. 5)²⁴.

La venganza de Scandellari contra su maestro, que provocó la ruptura definitiva de las relaciones entre ambos, se produjo —como él mismo escribe— a través de su padre, en mayo de 1744, con ocasión de las «Rogativas a San Mamante en San Mamolo», las procesiones públicas que se celebraban para propiciar la cosecha:

Me decidí a hacer yo mismo algo que pudiera exhibir ante el público, hice un san Pedro de media figura a tamaño natural ya que con motivo de las Rogativas a San Mamante en San Mamolo en casa del Sr. Mario Cuselli lo expuse, de modo que todos lo aclamaban por obra del señor Angiolo Piò pero estando allí presente mi padre les respondió que no era obra de Piò sino de Scandellari y además se fue de la boca diciendo que yo había sido el primero en trabajar de esa manera con la cera y que antes el dicho Piò nunca lo había hecho²⁵.

Es probable que la primacía de Scandellari en este campo, de la que no tenemos motivos para dudar, ya fuera conocida en el ambiente de la época, y probablemente por ese motivo el escultor recibió en los primeros meses de 1743 la invitación de Ercole Lelli para colaborar en la creación de anatomías en cera. Después de él fueron numerosos los escultores boloñeses que se dedicaron a los retratos realistas en ese material. Entre los más activos se cuentan Luigi Dardani, Ottavio Toselli y Filippo Balugani, y, en menor medida, Anna Morandi Manzolini²⁶ y el propio Angelo Piò, a quien tradicionalmente se le atribuye casi la totalidad de los retratos de cera presentes en Bolonia, pero que, por los documentos que conservamos, da la impresión de que realizó muy pocos trabajos con ese material²⁷. Por el contrario, parece haber sido Scandellari el más prolífico de los artesanos boloñeses en este género y el único que recibió encargos fuera de las fronteras locales.

En marzo de 1760, Scandellari, al presentar los requisitos para ser admitido en la Academia Clementina, enumera entre sus obras el «Retrato de cera al natural del Sr. Conde Gabelotti» que se le encargó en la cercana Faenza; «En Milán, un Retrato de cera al natural para el Sr. Giac.o Cattani»; en Venecia «dos medios Bustos de Cera al natural, para el Excmo. Cornero», y, como único encargo fuera de Italia: «En Madrid dos Estatuas de Cera, et una de estuco, para un Grande de España, encargadas por el P. Campana»²⁸. Es interesante notar

que estas son las únicas figuras mencionadas por el escultor, que omite las usurpadas por Piò, evidentemente para evitar problemas con el escultor, que era académico desde 1722.

Pier Tommaso Campana (1693-1750), de la orden de los dominicos, era conocido por su actividad como predicador, que llevaba a cabo tanto en numerosas ciudades italianas como en el extranjero. Mantuvo estrechas relaciones con Bolonia: allí se había licenciado en Teología y posteriormente, tras un nuevo periodo de estudios, fue nombrado lector de Filosofía en 1720. Es seguro que volvió allí en repetidas ocasiones como predicador; durante la Cuaresma de 1742 dirigió en la basílica de San Petronio las oraciones en alabanza a san Petronio y a santa Caterina Vigri²⁹. La confirmación de que el encargo estaba efectivamente relacionado con la orden de los predicadores nos llega de nuevo a través de la citada autobiografía de Scandellari: «En España, a los R. P. Dominicos le hice una B. V. [Beata Virgen], y una cabeza de San Vicente Fererio y sus manos y mandé a la corte de Madrid dos cabezas de cera del tamaño de una mitad natural hechas de cera coloreada»³⁰. Aunque carecemos de una descripción precisa de las dos figuras enviadas a la corte, varias razones nos llevan a relacionarlas con las dos obras que ahora se encuentran en el Museo del Prado, también de «una mitad natural».

Entre los distintos artistas de esculturas de cera activos en Bolonia, Scandellari es el único que realizó figuras de género, además de retratos de busto y figuras de santos; en particular, no hay más noticias de representaciones en cera de aldeanos en la ceroplastia italiana, excepto en composiciones de pequeño tamaño.

Además de las obras citadas, creo que, precisamente por su especificidad, también ha de atribuirse a Scandellari la autoría de las dos figuras, hoy perdidas, que representan al granjero y a la mujer de este de la Casa Ghisilieri (figs. 6-7), atribuidas por costumbre a Angelo Piò. Ambas constituyen un caso único entre las figuras de cera boloñesas de la época por ser de cuerpo entero, sin duda un encargo de Filippo Carlo Ghisilieri para el complejo de Colle Ameno en Pontecchio, en los alrededores de Sasso Marconi³¹. La figura de la mujer en particular, que se reproduce aquí por primera vez, presenta estrechas similitudes con la figura femenina del Prado, lo que confirma su indudable origen boloñés. En las figuras madrileñas también podemos reconocer una variante del tema de los «aldeanos» perdidos de

6. Filippo Scandellari (aquí atribuido), *El granjero de la Casa Ghisilieri*, antes en Pontecchio (Bolonia), Colección Rizzi

7. Filippo Scandellari (aquí atribuido), *La mujer del granjero de la Casa Ghisilieri*, antes en Pontecchio (Bolonia), Colección Rizzi



Savorgnan, una versión popular de la iconografía de Heráclito y Demócrito, donde se representa a la anciana riéndose, mientras que el joven tiene un aire compungido, cuando no de estar al borde del llanto —quizá por ser víctima, dados los vestidos de fiesta y las flores en el pecho y la oreja, de un matrimonio forzado—, en una iconografía que da la vuelta a la más frecuente de la pareja desigual, en la que un anciano es acompañado por una muchacha joven. En todo caso, es indudable la acentuada ironía hacia la vejez y el enamoramiento en la vejez, un tema muy presente en los siglos anteriores en Emilia que fue abordado en diversas manifestaciones artísticas, desde la pintura, por artistas como Bartolomeo Passarotti, hasta la literatura popular y dialectal,

por el escritor Giulio Cesare Croce, una ironía que aquí se ve suavizada por la elegancia dieciochesca de las dos ceras, que casi parece anticipar las numerosas cabezas de personajes realizadas en la propia Bolonia unas décadas más tarde por Ubaldo y Gaetano Gandolfi.

Si se acepta la atribución de las dos figuras de cera madrileñas a Scandellari, su ejecución ha de situarse entre 1745, cuando el artista, liberado de la «tutela» de Piò, ya era reconocido como hábil y autónomo autor de obras en ese material, y 1750, año de la muerte del padre Campana. No podemos saber si las ricas urnas que ahora encierran los bustos se añadieron originalmente o si se incorporaron en un momento posterior, pues la costumbre era conservarlos en una simple caja

rectangular de madera. Al igual que las dos figuras, también las urnas fueron consideradas de fabricación napolitana por González-Palacios, quien subrayaba las «extravagantes tallas doradas»³², descripción que bien puede adecuarse a las tallas de madera boloñesas, cuyos autores se inspiraron a menudo en modelos romanos de finales del siglo xvii, tanto a través de los grabados de las *Nuove invenzioni d'ornamenti* de Filippo Passarini, impreso en 1698, como gracias a la presencia en Emilia de numerosos talladores romanos³³.

BORBONES DE CERA

A finales del siglo xviii la producción de retratos de cera a tamaño natural vivirá un lento pero inexorable deslizamiento desde las colecciones reales hacia los barracones de las ferias populares, donde las efigies de los Borbones cobrarán a menudo un papel protagonista.

En 1793, el conde Joseph Deym von Strítež (1752-1804) llegó desde Viena a la corte de Nápoles acompañado por su colaborador, el escultor austriaco Leonard Posch (1750-1831), y trajo consigo una serie de retratos en cera de la familia real encargados por María Teresa de Borbón, esposa del emperador Francisco II, como obsequio para su madre, María Carolina, reina de Nápoles. El conde, tras emprender una carrera militar que abandonó por motivos desconocidos —acaso a raíz de un duelo— cambió su nombre por el más anónimo de Joseph Müller para reaparecer en Viena como escultor en cera³⁴. Las figuras que venían de Viena fueron colocadas en los aposentos privados de los soberanos, lo que incrementaba su efecto realista, que causó una gran impresión en la corte.

Tal vez para corresponder a un regalo tan apreciado, la familia real encargó a Müller-Deym durante su estancia napolitana algunos retratos de la familia³⁵; las réplicas de estos retratos se exhibirán en Viena en la *Müller'sche Kunstgalerie*, una heterogénea exposición de figuras de cera, autómatas y obras de arte³⁶.

En el mismo año en que los Borbones de Nápoles eran retratados en cera, en Madrid el italiano Giovanni Battista Maggi añadía la figura del rey Carlos IV a su exposición itinerante de figuras de cera:

Creyendo el mismo profesor [Maggi] dar el mayor gusto a la nación ha construido la estatua de nuestro augusto monarca don Carlos IV (que Dios guarde) con tanto agrado de S. M.

que le ha concedido su Real permiso para añadirla a las demás personas reales de la colección³⁷.

«Juan Bautista Maggy, profesor de escultura, natural de la ciudad de Milán»³⁸ había llegado a Madrid el año anterior procedente de Lisboa con su particularmente rica colección de figuras de reyes y emperadores, que abarcaba una amplia panorámica histórica, desde Nerón hasta los gobernantes de la época³⁹.

Antes incluso que Maggi, otros dos italianos, Ermenegildo Silici y Giovanni Battista Galerni, expusieron en Valladolid una colección de figuras de cera a tamaño natural en 1784:

Han llegado á esta Ciudad D. Hermenegildo Silici, y D. Juan Bautista Salerni [sic], Escultores Italianos, con una Colección de Figuras de cera de regular estatura, hechas por su mano, que an tenido el honor de presentarlas a sus AA. RR. por diez dias en su Real Palacio [...]. Las horas en que se enseñan son desde las nueve de la mañana hasta la huna y desde las tres hasta la nueve⁴⁰.

En este caso, la exposición, la primera de este tipo documentada en España, presentada el mismo año también en Madrid, incluía grupos como *Sansón y Dalila* y *Un enfermo, en cama, asistido por su médico*. La figura de Sansón era desmontable y mostraba las distintas partes anatómicas en su interior⁴¹. Silici y Galerni, que habían presentado en la corte el grupo de *Sansón y Dalila*

por diez dias en su Real Palacio», avisaban al público el 22 de octubre de 1786 de que habían añadido a la exposición: «otras figuras, también de cera, y de regular estatura, que representan S.R.M.C. el Sr. Don Carlos III, SS. AA. Serenísimas el Príncipe y Princesa nuestros Señores, SS. AA. RR. el Sr. Infante don Gabriel y la Sra. Doña María Victoria, Infanta de Portugal, su esposa (que Dios guarde)⁴².

Es también un italiano, «Juan Camposera», quien presenta una exposición de figuras de cera en Pamplona en julio de 1792, con total seguridad el mismo Juan Gamposera «profesor de Escultura» que expuso en agosto de ese año en Zaragoza y en junio de 1793 en Barcelona⁴³.

También en el siglo xix hay testimonios de exposiciones similares en España, de nuevo a cargo de italianos. En julio de 1827 se documenta la presencia del milanés Gaetano Pecci en Pamplona, donde exhibe

sus figuras de cera con motivo de las fiestas de San Fermín. Pecci llevaba muchos años activo en este campo, pues ya en junio de 1798 presentó su *Kunstkabinet* en Augsburgo, Alemania⁴⁴. Posteriormente, entre agosto y diciembre de 1816, estuvo en Milán, donde exhibió en el teatro San Romano un «copioso gabinete de estatuas de cera» compuesto por setenta figuras, y volverá a exponer en Milán en 1820⁴⁵. En España, la esposa de Pecci, Cristina Brumhart, continuará con la actividad, y todavía en diciembre de 1830 solicitará en Madrid autorización, junto al genovés «Angel Carlini», ambos definidos como «artistas de figuras», para exponer figuras de cera⁴⁶.

Aunque no se haya conservado ninguna de las obras citadas, parece evidente que, en el caso de las figuras de cera, con el paso de las colecciones reales a las exposiciones populares, se había perdido definitivamente el vínculo entre arte y técnica⁴⁷ mencionado por Goethe en su *Wilhelm Meister*, no en vano citado por Julius von Schlosser en 1911 en la introducción a su *Storia del ritratto in cera*:

SUMARIO: Dos bustos de cera que representan a un hombre y una mujer con indumentarias y cabellos auténticos, procedentes de las colecciones reales y expuestos recientemente en las salas del Museo del Prado, se han atribuido tradicionalmente al escultor ceroplástico toscano activo en Nápoles Giovanni Francesco Pieri (1699-1773). Gracias a unos documentos que hasta ahora no se habían relacionado con ellos, se propone asignar su autoría al boloñés Filippo Scandellari (1717-1801), el primero que realizó en su ciudad retratos realistas de busto en cera. Si bien estas obras se destinaban a un uso privado, desde finales del siglo xviii en España se extenderá la moda de organizar exposiciones populares de figuras de cera, a menudo a cargo de artistas y empresarios italianos de los que este artículo ofrece una visión general, especialmente centrada en los retratos de cera de la realeza española.

PALABRAS CLAVE: Filippo Scandellari; Giovanni Francesco Pieri; Angelo Piò; Bolonia; retratos de cera

SUMMARY: Two wax busts depicting a man and a woman, with authentic clothing and hair, once part of the Royal Collections and recently placed on display in the Museo del Prado, were previously ascribed to Giovanni Francesco Pieri, a Tuscan wax modeller active in Naples. Thanks to documentation hitherto not linked to them, the author proposes to attribute the busts to Filippo Scandellari, the first artist to create realistic wax portrait busts in his birthplace of Bologna. Although these works were intended for private collecting, from the late eighteenth century onwards in Spain there was also a widespread trend for organising popular exhibitions of wax figures, often by Italian artists and entrepreneurs, of whom this article provides an overview, with a particular focus on wax portraits of Spanish royalty.

KEYWORDS: Filippo Scandellari; Giovanni Francesco Pieri; Angelo Piò; Bologna; wax portraits

Al igual que el arte y la técnica se sostienen en un equilibrio recíproco y son tan afines que tienden siempre el uno hacia el otro, el arte no puede decaer sin convertirse en un encomiable oficio, y el oficio no puede elevarse sin convertirse en arte⁴⁸.

ANDREA DANINOS es historiador del arte independiente especializado en el estudio de la escultura en cera. Se encargó de la edición crítica de la *Storia del ritratto in cera* de Julius von Schlosser (Officina Libraria, 2011); en 2012 fue comisario de la primera exposición dedicada a las figuras de cera (*Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, Venecia, Palacio Fortuny), y en 2016 dedicó un estudio al artista ceroplástico Francesco Orso (*Una rivoluzione di cera. Francesco Orso e i «Cabimets de Figures» in Francia*, Officina Libraria, 2016). Recientemente, la Galleria degli Uffizi le ha encargado, junto con Valentina Conticelli, la organización de una exposición dedicada a las colecciones de figuras de cera de los Medici.

daninos.arte@tin.it

FECHAS DE ACEPTACIÓN Y RECEPCIÓN: 8-6-2021/5-II-2021

- DANINOS 2017. Andrea Daninos, «La collezione d'arte di Antoine Benoist», *Prospettiva*, 167-68 (2017), pp. 156-75.
- DE FREDDY 1800. Gianluigi de Freddy, *Descrizione della città, sobborghi e vicinanze di Vienna*, 2 vols. Viena, 1800.
- DEUTSCH 1948. Otto Erich Deutsch, «Count Deym and His Mechanical Organs», *Music & Letters*, 2 (1948), pp. 140-45.
- EMILIANI 1960. Andrea Emiliani, «Ritratti in cera del Settecento bolognese», *Arte Figurativa Antica e Moderna*, 44, 2 (1960), pp. 28-35.
- ESPINÓS, ORIHUELA Y ROYO-VILLANOVA 1983. Adela Espinós, Mercedes Orihuela y Mercedes Royo-Villanova, «“El Prado Disperso”. Cuadros depositados en Madrid. X», *Boletín del Museo del Prado*, 4, 10 (1983), pp. 57-72.
- ESTELLA 2009. Margarita Estella, «Pequeña escultura en cera: nuevas noticias sobre obras de Francisco Pieri y Caterina de Julianis en España», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 44 (2009), pp. 75-84.
- EXPOSICIÓN HISTÓRICO-EUROPEA 1893. *Exposición Histórico-Europea 1892 á 1893. Catálogo general* [cat. exp. Madrid, Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales]. Madrid, 1893.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA 1988-91. Fernando Fernández-Miranda, *Inventarios Reales. Carlos III*, 3 vols. Madrid, 1988-91.
- FOCACCIA 2008. Miriam Focaccia, *Anna Morandi Manzolini. Una donna fra arte e scienza*. Florencia, 2008.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1977. Alvar González-Palacios, «Giovanni Francesco Pieri», *Antologia di Belle Arti*, 2 (1977), pp. 139-47.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1980. Alvar González-Palacios, «Joseph Müller (atribuido). Busto di Maria Carolina d'Austria», ficha de catálogo en Raffaello Causa y Nicola Spinosa (eds.), *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* [cat. exp. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte], 2 vols. Florencia, 1980, vol. II, n.º 533, p. 258.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1993a. Alvar González-Palacios, «Giovan Francesco Pieri (1699-1773)», en Alvar González-Palacios, *Il gusto dei Principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 2 vols. Milán, 1993, vol. I, pp. 155-70.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1993b. Alvar González-Palacios, «Teatrini di cera: Giovanni Francesco Pieri ceroplasta», *FMR*, 12 (1993), pp. 35-58.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2000. Alvar González-Palacios, «Presepi borbónicos», *Antologia di Belle Arti*, 59-62 (2000), pp. 106-14.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2010. Alvar González-Palacios, *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*. Milán, 2010.
- GOUDIE 2013. Alison Goudie, «The Wax Portrait Bust as a Trompe l'Oeil? A Case Study of Queen Maria Carolina of Naples», *Oxford Art Journal*, 36, 1 (2013), pp. 55-74.
- GUIDOTTI 1986. Paolo Guidotti, *Colle Ameno*. Sasso Marconi (Bologna), 1986.
- HAMMERL 2008. Michaela Hammerl, «Gruselkabinette mit Aufklärungsfunktion: die fahrenden Wachsfigurenkabinette des 18. und 19. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg», *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 2008, pp. 59-60.
- HATWAGNER 2008. Gabriele Hatwagner, *Die Lust an der Illusion. Ueber den Reiz der «Scheinkunstsammlung» des Grafen Deym, der sich Müller nannte*, tesis doctoral inédita, Universität Wien, 2008.
- ISOLANI 1743. Ercole Isolani, *Vita di Anna Maria Calegari Zucchini Bolognese detta volgarmente Madonna Anna Zucchini*. Bologna, 1743.
- LONGHI Y ZUCCHINI 1935. Roberto Longhi y Guido Zucchini (eds.), *Mostra del Settecento Bolognese* [cat. exp. Bologna, Palazzo Comunale]. Bologna, 1935.
- MESSBARGER 2010. Rebecca Messbarger, *The Lady Anatomist. The Life and Work of Anna Morandi Manzolini*. Chicago-Londres, 2010.
- MORAZZONI 1953. Giuseppe Morazzoni, *Le cornici bolognesi*. Milán, 1953.
- MORSELLI 1998. Raffaella Morselli, *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*. Los Ángeles, 1998.
- PARDO CANALÍS 1955. Enrique Pardo Canalís, «Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España», *Archivo Español de Arte*, 28, 110 (1955), pp. 106-7.
- PASSARINI 1698. Filippo Passarini, *Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri [...]*. Roma, 1698.
- RICCÒMINI 1966. Eugenio Riccòmini (ed.), *Mostra della scultura bolognese del Settecento* [cat. exp. Bolonia, Museo Civico]. Bolonia, 1966.
- RICCÒMINI 1977. Eugenio Riccòmini, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia e Romagna*. Bolonia, 1977.
- SCHLOSSER [1911] 2011. Julius von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, ed. anotada y ampliada de Andrea Daninos. Milán, 2011.
- TUMIDEI 1991. Stefano Tumidei, «Terrecotte bolognesi del Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale», en Renzo Grandi et al. (eds.), *Presepi e terrecotte nei musei civici di Bologna* [cat. exp. Bolonia, Lapidario del Museo Civico Medievale]. Bolonia, 1991, pp. 36-37.
- TUMIDEI 2000. Stefano Tumidei, «Intagli a Bologna, intagli per Bologna», *Antologia di Belle Arti*, 59-62 (2000), pp. 21-51.
- UNA IMPORTANTE RACCOLTA 2005. *Una importante raccolta di opere in cera*. Venecia, Casa de subastas Semenzato, 25 de septiembre de 2005. Venecia, 2005.
- URREA 1979. Jesús Urrea Fernández, «Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), pp. 488-95.
- VAREY 1995. John E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Madrid, 1995.
- VASSENSA 1996. Eugenio Vassena, *La fortuna dei ceroplasti bolognesi del Settecento*, tesis doctoral inédita, Università degli Studi di Bologna, 1996.
- VEGA 2010a. Jesusa Vega, «Otros espacios de sociabilidad ilustrada: el gabinete de cera», *Hispanic Research Journal*, 11, 5 (2010), pp. 434-50.
- VEGA 2010b. Jesusa Vega, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid, 2010.

Textos en sus idiomas originales

Due *Madonne* e qualche appunto per Felipe Pablo de San Leocadio

PER LA STORIA DELL'ARTE VALENCIANA del primo Cinquecento ha costituito un momento significativo l'ingresso permanente nelle collezioni del Museo del Prado dell'Adorazione dei pastori (fig. 1) di Felipe Pablo de San Leocadio (documentato dal 1513 al 1542), figlio del pittore reggiano, naturalizzato valenciano, Paolo da San Leocadio (Reggio Emilia, 1447-Valencia, 1520 circa) e fratellastro maggiore del misconosciuto pittore Miquel Joan de San Leocadio. Donata dal mecenate Plácido Arango Arias nel 2015¹, la tavola era in precedenza appartenuta alla collezione Geri di Firenze, dove fu individuata da Chandler Rathfon Post che, pubblicandola nel 1953, l'attribuì a Felipe Pablo, giudicandola il suo capolavoro². Allo studio americano si deve, inoltre, la prima fondamentale ricostruzione dell'attività di San Leocadio junior e l'avvio di un *corpus* di dipinti raggruppati attorno all'unico punto fermo della sua produzione, i sei scomparti del retablo dell'altare maggiore della chiesa di Santo Domingo a Valencia (ora nel Museo de Bellas Artes)³, commissionato nel 1525 ma smembrato già nel 1663⁴. Sulla base dei dipinti documentati o attribuiti, Post negò ogni rapporto di formazione con Paolo da San Leocadio e classificò *tout court* Felipe Pablo come “*an outstanding follower*” di Fernando Yáñez e Fernando Llanos⁵.

La dipendenza stilistica dai due Fernandi è infatti esplicita in questa tavola oggi al Prado, una calibrata composizione avente come asse centrale un arco diroccato davanti a cui si colloca la Vergine col Bambino, posto in una mangiatoia di vimini e circondato da un angelo pifferaio, da un'altra coppia di angeli abbracciati e da un quarto che interagisce con san Giovannino Battista avvinghiato a un agnello. Convergono verso il gruppo centrale una coppia di pastori magnetizzati dalla vista del Bambino e un calvo e anziano san Giuseppe, armato di candela secondo una formula iconografica che deriva dalle *Revelationes* (VII, 21) di santa Brigida di Svezia. Alle estremità superiori completano la scena, da un lato, l'apparizione dell'angelo ai pastori e, dall'altro, Dio Padre, il quale da una nuvola benedice inviando la colomba dello Spirito Santo svolazzante dinanzi ai concetti dell'arco, secondo una soluzione compositiva ripresa nella più tarda *Adorazione dei Magi* del Museo de Bellas Artes de Asturias a Oviedo⁶.

Nella tavola del Prado si fondono teste caricate ma illanguidite, panneggi lievitanti, un senso misurato dello spazio e un gusto per il paesaggio d'ascendenza leonardesca — pur con inflessioni fiamminghe —, tutte caratteristiche del vocabolario figurativo di Yáñez e Llanos. Per

sostanziare ulteriormente tale rapporto di dipendenza gioverà segnalare alcune citazioni, più o meno letterali, da opere di Yáñez e, in particolar modo, di Llanos riscontrabili nel dipinto e fin qui non ancora individuate.

Il fondale con l'arco a tutto sesto in rovina ricorre in due opere dal medesimo soggetto dipinte da Llanos, una custodita nel Museo diocesano di Murcia (fig. 2) e l'altra in collezione privata⁷, la prima delle quali vede, come nel nostro dipinto, la testa della Vergine inscritta nell'apertura dell'arco. Il panneggiare copioso di san Giuseppe è modulato similmente ai tessuti dipinti nelle ante del retablo di Valencia (1507-10), ad esempio quelli della veste della balia della *Natività di Maria* (fig. 3) o nel manto del Cristo nella *Resurrezione*, eseguite da Llanos⁸. Le teste dipinte da Felipe Pablo attingono altresì dal repertorio dei due Fernandi: la testa di san Giuseppe sembra ricalcata su quella di Simeone realizzata da Llanos nella *Presentazione al tempio* nel retablo di Valencia, su quella di san Giuseppe in una *Sacra Famiglia* di Yáñez presso Robilant+Voena o su quella di la *Madonna con il Bambino, sant'Ana e san Bernardo in estasi* di Yáñez nel Museo de Bellas Artes di Valencia (fig. 4), mentre il capo della Vergine rammenta quello della figura omonima in quest'ultimo dipin-

to⁹. Quanto alla testa di sgherro ritratta nelle due versioni del *Cristo portacroce* di Llanos in collezioni private (derivazione dal cavaliere con la spada sguainata della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo), essa viene da Felipe Pablo ripresa, convertendone in stupore l'espressione di ferocia, per il pastore a braccia aperte¹⁰; l'altro mandriano incappucciato risulta invece una traduzione in controparte dell'astante col bastone nell'*Incontro alla Porta Aurea* di Yáñez nelle ante del retablo valenciano (fig. 5)¹¹.

A voler individuare nella tavola madrilenza qualche eco della prima formazione di Felipe Pablo, che — diversamente da quanto creduto da Post — dovette indubbiamente avvenire sotto l'egida del padre Paolo, si potrebbe segnalare la dipendenza della Vergine dai tipi paterni dell'*Annunciazione* Serra de Alzaga, della *Natività* di Santa Chiara a Gandía o della *Madonna con il Bambino e san Giovannino* di collezione privata, senza trascurare una qualche memoria della costruzione anatomica del Bambino della *Sacra Conversazione* della National Gallery di Londra, accentuata ma semplificata nelle corporature dei putti del dipinto ex Geri¹².

Il vincolo di sangue e di bottega con Paolo da San Leocadio, dalla cui seconda moglie (morta nel 1492) nacque Felipe Pablo presumibilmente intorno al 1485¹³, ha per certi versi condannato il nostro a essere trattato spesso in appendice all'opera del più celebre padre — con cui, come vedremo, è talora ancora confuso —, fatta eccezione per alcune schede di catalogo. Ancora oggi manca infatti uno studio monografico su Felipe Pablo, nonostante si sia registrato un incremento del suo *corpus* e delle notizie documentarie grazie ai contributi, prodotti tra la fine del xx e specialmente l'inizio del XXI secolo, di Fernando Benito Doménech¹⁴, Ximo Company¹⁵, Miguel Falomir¹⁶, José Gómez Frechina¹⁷, Mercedes Gómez-Ferrer, Vicente Samper Embiz e Alicia Izquierdo Ramírez¹⁸. In attesa che tale studio venga un giorno compiuto, si intende segnalare in questa sede scien-

tifica un paio di *Madonne con Bambino* transitate sul mercato antiquariale che si propone di ascrivere a Felipe Pablo de San Leocadio, e suggerire alcune coordinate interpretative, anche in merito alla cronologia di queste e di altre opere, nella speranza che potranno essere utili alla conoscenza di quest'artista valenciano della prima metà del Cinquecento. A tal fine sarà opportuno, in prima battuta, ricapitolare in maniera concisa i punti fermi della biografia e dell'attività del San Leocadio, avvalendoci dei contributi sopracitati.

Felipe Pablo è documentato per la prima volta il 27 gennaio 1513, quando, menzionato come «mestre pintor», dunque già maggiorenne, si fa garante del completamento del retablo maggiore della parrocchiale di San Giacomo a Villarreal commissionato nel 1512 al padre, in caso di inadempimento di questi nel portare a termine l'impresa¹⁹. La pala, conclusa nell'aprile 1519, è l'ultima opera di Paolo eseguita con la collaborazione di Felipe, la cui mano è per alcuni già riconoscibile nei dispersi retabli realizzati dal padre per la collegiata (1502-8) e per la chiesa di Santa Chiara di Gandía (1507-13)²⁰, mentre non conosciamo ancora opere riconducibili al suo fratellastro, Miquel Joan de San Leocadio, anch'egli documentato come pittore²¹. Iscritto come membro della corporazione dei pittori di Valencia nel 1521, Felipe risiede nel quartiere della parrocchia di San Martino a Valencia, come s'evince dai registri del 1528 e del 1542 della *Tacha Real* (l'imposta della città valenciana)²², contrae matrimonio con Elionor Ángela Montalbá nel 1537²³, ed è inoltre ricordato dalle carte d'archivio per alcuni incarichi pittorici o saldi di pagamento tra il 1523 e il 1539²⁴. Delle opere documentate sopravvivono purtroppo soltanto alcuni scomparti del *retablo* domenicano di Valencia (oggi al Museo de Bellas Artes) commissionato, con un tempo contrattuale di sei anni e una ricompensa di 1500 soldi, nel 1525. Si ignora la data di morte, collocata al 1547 da Angulo senza che questi indicasse tuttavia un riferimento documentario per tale informazione²⁵.

Venendo ora alla coppia di opere di cui si vuole render conto, la prima è costituita da un dipinto a olio di piccole dimensioni (fig. 6) transitato in un'asta Christie's nel 1999, a Londra, come prodotto di un seguace di Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. L'iscrizione impropria è forse dovuta a certi affliti leonardeschi che, derivati da fonti dirette in Sodoma e indirette in Felipe Pablo (per il tramite degli Hernandos), accomunano i due pittori, al netto degli esiti figurativi distanti²⁶. Un manto dal soppanno bluastro copre le spalle e il capo della Vergine, lasciando scoperto il viso dall'espressione malinconica rivolta verso il Figlio, che la madre tiene tra le mani tentando di coprirne il nudo corpicino con un lembo del mantello. Maria sembra presentare all'osservatore devoto, per la cui preghiera individuale l'opera è nata, il Bambino, il quale chiama direttamente in causa lo spettatore mediante lo sguardo e il gesto benedicente. Al fondo si scorge un paesaggio dove alcune architetture fortificate, i profili delle creste montuose e un cigno solitario sono costruiti con una gamma cromatica spenta di blu e grigi.

Il confronto tra la veduta paesistica della tavola e quella presente nell'*Adorazione dei pastori* del Prado (si veda fig. 1) vale, in virtù delle consonanze pittoriche e atmosferiche, come prima argomentazione della proposta attributiva in favore di Felipe Pablo. A questa si aggiunga, tenendo sempre il dipinto madrilenzo come termine di paragone, il riscontro tipologico tra il volto della Vergine e quelli dell'omonima figura e, ancor di più, del pastore in rosso. Andrà inoltre notato che l'infante, dagli occhi grandi e dal nasino a patata, si rivela un diretto parente dei bimbi che affollano il primo piano dell'*Adorazione*, e, su tutti, del san Giovannino. L'atteggiamento sgambettante di Gesù risulta invece il medesimo adottato da Felipe Pablo per il Bambino della *Madonna di Montserrat* del Museo de Santa Cruz a Toledo²⁷, sostenuto dalla Vergine che lo tiene per una mano affusolata dall'indice arcuato come nella tavoletta già a Londra. La restituzione a

Felipe Pablo del dipinto ex Christie's consente di fugare ogni dubbio circa la paternità di una *Madonna col Bambino e i santi Giovannino Battista ed Evangelista* in collezione privata valenciana —alternativamente attribuita a Martín Gómez el Viejo, a Paolo da San Leocadio e a Felipe—, la quale, proprio grazie al confronto stringente con la *Madonna* già sul mercato londinese, vicina per stile e cronologia, si può rinsaldare con maggiore sicurezza al catalogo del San Leocadio junior²⁸.

Passando all'altra opera (fig. 7), si tratta di una tavola a venatura verticale di formato ridotto presentata a una recente asta Dorotheum a Vienna come opera di Felipe Pablo²⁹. Il dipinto, attualmente racchiuso in una moderna cornice di gusto rinascimentale a candelabre, si presenta integro su tutti e quattro i lati dove prosegue il gesso della preparazione e, salvo una craquelure diffusa su tutta la superficie, la pellicola pittorica denuncia uno stato di conservazione complessivamente buono. Testimonianza di un restauro eseguito nel 1990 è fornita dalla documentazione fotografica conservata presso la fototeca di Federico Zeri, dove una nota manoscritta dello storico dell'arte romano proponeva un'iscrizione della tavola a Girolamo Genga, con cui però non v'è nessun rapporto al di fuori di un comune carattere eccentrico riscontrabile nella loro produzione figurativa³⁰.

La *Madonna* avvolge il braccio destro attorno al ventre fasciato di Gesù Bambino che si erge sulle sue gambe e si protende incuriosito verso il bastone crucifero, presagio della Passione, retto dal piccolo san Giovanni Battista ritratto in abisso a sinistra. Lo slancio del bimbo induce la Vergine apprensiva ad afferrargli il piedino sinistro con la mano a tenaglia, soluzione ricorrente pure in una *Madonna dell'Umiltà* di mercato —variamente ascritta a Pedro Machuca, al campano Maestro di Barletta o a generica scuola spagnola—³¹, che rivela tuttavia alcune affinità con Felipe Pablo, e in un'anonima *Madonna e i due santi Giovannino* di collezione privata, la quale

risente della produzione di Felipe Pablo³². La fonte di luce proveniente da sinistra illumina il gruppo sacro, il quale si staglia contro un paesaggio scandito in tre livelli di profondità. Una prospettiva ribaltata consente di apprezzare il terreno collinare in primo piano su cui si innalza una roccia rigogliosa di vegetazione, il corso d'acqua antropizzato da un ponte a tre fornic e da fiamminghegianti case a graticcio e, infine, un orizzonte di poggi e declivi remoti sotto un cielo di nuvole che si diradano, sfilacciandosi come dopo una pioggia.

La tavola sembrerebbe occupare una posizione cronologica intermedia tra il momento a cui risalgono le *Madonne* già Christie's e in collezione valenciana³³ e quello in cui è stata eseguita la *Madonna col Bambino e i due santi Giovannino Battista ed Evangelista* nella chiesa di San Esteban a Valencia (fig. 8)³⁴. Il confronto con quest'ultima opera è particolarmente funzionale alla proposta attributiva della *Madonna* già a Vienna, dato che la mano di Felipe Pablo si riconosce a partire dal carattere espressivo dei volti che egli tende, sempre maggiormente nell'arco della sua carriera, a caricare fino al grottesco, dotandoli di labbra enfiate, nasi schiacciati, palpebre tumefatte e gote infiammate. Tali elementi fisionomici sono ricorrenti nel san Giovannino e nel Gesù Bambino del dipinto già Dorotheum, simili ai corrispettivi della versione di San Esteban ma con alcuni precedenti nella tavoletta di raccolta valenciana. Con il dipinto di San Esteban le analogie si ravvisano pure nell'identica roccia rivestita d'alberi e cespugli dietro i due piccoli Gesù o nelle teste delle Vergini, costruite come un ovale dalle arcate sopracciliari pronunciate, innestate sulla robusta canna nasale. Simile è pure il trattamento dei sottili capelli colpiti da riflessi dorati, talora racchiusi in raffinate treccine, come si può vedere nel dipinto già sul mercato londinese e in quello privato valenciano.

Le due «nuove» opere, reciprocamente e facilmente confrontabili, vanno dunque a iscriversi nella serie di tavole concepite da Felipe Pablo de San

Leocadio per la devozione individuale raffiguranti *Madonne col Bambino e san Giovannino Battista* —talvolta accompagnati da san Giovannino Evangelista secondo un'interessante iconografia diffusa a Valencia—³⁵, alla cui produzione si era in parte già dedicato il padre, come testimoniano due sue versioni in collezione privata madrilen e nel Museo de Bellas Artes di Valencia³⁶.

Alla serie licenziata da Felipe Pablo, in cui si annoverano i dipinti qui presentati e quelli —sopra evocati— conservati a Valencia in collezione privata e in San Esteban, si può infine anettere una *Madonna col Bambino e san Giovannino* nella Galería Bernat a Madrid (fig. 9): ritenuta di Paolo di San Leocadio, essa andrebbe più opportunamente restituita a Felipe Pablo, come conforta l'accostamento immediato con le *Madonne* ex Dorotheum e di San Esteban —dall'impaginato compositivo e dai volti nettamente simili—, e collocabile in un momento seriore rispetto alla *Madonna* già a Vienna, ormai prossimo all'*Adorazione dei Magi* di Oviedo³⁷. Non meno significative sono le affinità che si instaurano tra la Vergine madrilen e la figura allegorica in rosso nel pannello valenciano con *San Domenico e san Francesco presentati a Cristo dalla Vergine per sradicare dal mondo la Superbia, l'Avarizia e la Lussuria* (fig. 10), ovvero la giovane donna intenta a pettinarsi allo specchio i capelli ramati che ricadono in ciocche boccolute e voluminose così come nella Vergine Bernat³⁸.

Le due tavolette di mercato, nonostante serbino qualche latente ricordo di modelli di Paolo da San Leocadio, per esempio nei tipi delle due *Madonne* discendenti dalla santa Caterina della *Sacra Conversazione* di Londra o dalla Vergine dell'*Annunciazione* Serra e di Alzaga³⁹, sono, nel complesso, dichiaratamente svolte seguendo la lezione di Yáñez e Llanos. I due Fernandi, che già seppero scuotere l'anziano San Leocadio senior con le novità fiorentine e romane da loro apprese in Italia a inizio Cinquecento e immagazzinate nelle ante del retablo maggiore della cattedrale di Valencia,

esercitarono un fondamentale ruolo nell'elaborazione del linguaggio figurativo del San Leocadio junior, come già ricordato per l'*Adorazione* del Prado. Dalla coppia di artisti Felipe eredita l'interesse nelle vedute urbane e paesistiche e nella resa dei sentimenti di chiara impronta leonardesca, verosimilmente sviluppati, per le due tavole in esame, tramite l'attenta osservazione di esempi del tipo delle *Madonne* di Llanos al Prado e in varie collezioni private, della *Madonna* di Yáñez nella National Gallery di Washington o delle due tavole assegnate dubitativamente ai due Fernandi nella Galleria Palatina a Firenze⁴⁰.

Il rapporto di dipendenza tra Felipe Pablo e i Fernandi ha recentemente trovato, accanto alle evidenze stilistiche già riconosciute dalla critica, un'ulteriore conferma nell'importante rinvenimento di due scomparti di un retablo smembrato eseguito verso il 1520, spettanti l'uno —con la *Flagellazione di Cristo*— a Llanos e l'altro —con l'*Orazione nell'orto*— a Felipe, ora nel Museo di Valencia, i quali testimoniano un contatto diretto tra il nostro e uno dei due Fernandi⁴¹.

La coppia di *Madonne* di mercato è dunque ancora distante da quel momento stilisticamente fiacco e maggiormente corsivo rappresentato dall'unico punto fermo nella cronologia di Felipe Pablo, ossia il retablo di Santo Domingo a Valencia eseguito secondo il documento di allogazione dal 1525 al 1531, in cui le figure diventano goffe e impacciate, i panneggi si fanno più generici e le vedute di natura e città sono quasi ridotte a teatrino di burattini. Siamo ancora davanti a due opere di calibrato classicismo e di elevato tenore qualitativo, prossimo a quello che contraddistingue l'*Adorazione dei pastori* del Prado e la tavoletta di San Esteban. Fermo restando che tra le due

Madonne si registra una certa evoluzione, dunque uno iato temporale tale da consentire di collocare a una data più antica il dipinto già londinese rispetto a quello viennese, potrebbe pertanto risultare plausibile una datazione di massima tra la seconda metà del secondo decennio e l'aprirsi del terzo decennio del Cinquecento, quando, dopo la scomparsa di Paolo da San Leocadio, Felipe pare scollarsi finalmente di dosso l'ingombrante eredità quattrocentesca paterna e attingere con più libertà e perseveranza ai testi di Yáñez e Llanos.

Tale momento particolarmente felice della produzione di Felipe Pablo, comprendente anche le due *Orazioni nell'orto* in collezione Orts-Bosch e nel Museo di Valencia replicanti uno schema compositivo paterno⁴², non dovette durare a lungo, dato che nel retablo di Santo Domingo si avverte una graduale involuzione stilistica la quale giunge a interessare altre opere eseguite verosimilmente nello stesso torno di anni, quali l'*Adorazione dei Magi* di Oviedo, il *Compianto sul Cristo morto* della Collezione Bancaixa di Valencia e la più legnosa *Crocifissione* del Museo de Bellas Artes nella stessa città⁴³. A queste si potrebbe anche aggiungere la *Pietà* di ubicazione ignota, di cui conosciamo solo una fotografia in bianco e nero, generalmente pubblicata come opera di Paolo da San Leocadio ma che andrebbe assegnata a Felipe Pablo⁴⁴, come suggerisce ad esempio il volto della Maddalena sovrapponibile a quello della Vergine nella tavola già Dorotheum.

Ritornando, alla luce di queste considerazioni, all'opera da cui il presente contributo ha preso avvio, ovvero l'*Adorazione dei pastori* del Prado, risulta infine poco convincente, per chi scrive, l'ipotesi che una tavola di così grande impegno possa essere stata eseguita nel 1539,

come vorrebbero invece Gómez-Ferrer e Samper Embiz, i quali hanno identificato nella tavola lo scomparto principale del documentato retablo della *Natività* commissionato dal vellutaio Jacobo Perpinya allo scadere del quarto decennio del Cinquecento⁴⁵. La sostenuta qualità dell'*Adorazione* del Prado, fresca di suggestioni derivate dalla produzione di Yáñez e Llanos, rende infatti necessaria una retrodatazione di circa un ventennio, in prossimità dei dipinti poco fa evocati, come le *Orazioni dell'orto* di Valencia o la *Madonna* ex Christie's. Di contro, sarebbe lecito domandarsi se la tavola di Madrid non sia piuttosto da riconoscere nel prototipo, che doveva essere seguito *modo et forma*, ricordato nel contratto siglato dal San Leocadio e dal Perpinya, vale a dire il perduto «*retaule [...] que [Felipe Pablo] he fet per a Franci Sanchiz velluter*»⁴⁶. L'ipotesi, pur suggestiva, non è tuttavia al momento verificabile, dato che nel documento non viene esplicitato il soggetto della pala eseguita per il vellutaio Sanchiz, di cui non è nota nemmeno la cronologia.

ORAZIO LOVINO si è laureato in Storia dell'arte presso l'Università di Firenze con una tesi dal titolo *Pittura in Terra di Bari* a cavaliere di due secoli. Dal 2019 è dottorando presso l'Università di Pisa, in cotutela con l'Università di Amsterdam, dove conduce una ricerca dedicata alla pala d'altare nel Regno di Napoli tra xv e xvi secolo nel contesto euro-mediterraneo. In precedenza ha lavorato presso la Galleria degli Uffizi e il Musée du Louvre. I suoi interessi sono principalmente rivolti alla produzione pittorica in Italia meridionale tra tardogotico e rinascimento, a cui ha dedicato contributi in sede scientifica. orazio.lovino@unifi.it

Traducción del italiano: Carlos Gumpert

1. Felipe Pablo de San Leocadio, *Adorazione dei pastori*, 1515-20 circa (qui datato). Olio su tavola, 113,5 x 89 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-8216)
2. Fernando Llanos, *Adorazione dei pastori*, 1515 circa. Olio su tavola, 126 x 105 cm. Murcia, Museo de la catedral, inv. 11CMU27
3. Fernando Llanos, *Natività di Maria*, 1507-10. Olio su tavola, 194 x 227 cm. Valencia, cattedrale
4. Fernando Yáñez de Almedina, *La Madonna con il Bambino, sant'Anna e san Bernardo in estasi*, 1510-15 circa. Olio su tavola, 56,6 x 52,7 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 452
5. Fernando Yáñez de Almedina, *Incontro alla Porta Aurea*, 1507-10. Olio su tavola, 194 x 227 cm. Valencia, cattedrale
6. Felipe Pablo de San Leocadio (qui attribuito), *Madonna col Bambino*, 1520 circa. Olio su tavola, 49,5 x 37,5 cm. Londra, Christie's, 17 dicembre 1999, n. 179
7. Felipe Pablo de San Leocadio (qui attribuito), *Madonna col Bambino e san Giovannino Battista*, 1520-25 circa. Olio su tavola, 67 x 54 cm. Vienna, Dorotheum, 8 giugno 2021, n. 20
8. Felipe Pablo de San Leocadio, *Madonna col Bambino e i due santi Giovannino Battista ed Evangelista*, 1520-25 circa. Olio su tavola, 57 x 44 cm. Valencia, chiesa di San Esteban
9. Felipe Pablo de San Leocadio (qui attribuito), *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1525 circa. Olio su tavola, 66 x 54 cm. Madrid, Galería Bernat
10. Felipe Pablo de San Leocadio, *San Domenico e san Francesco presentati a Cristo dalla Vergine per sradicare dal mondo la Superbia, l'Avarizia e la Lussuria*, 1525-31. Olio su tavola, 144 x 127 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 179

- 1 Falomir 2016, p. 20.
- 2 Post 1953, pp. 284-86. Da Garstang 1988 si ricostruiscono tre precedenti passaggi della tavola: prima del 1953 è nella Galleria Pesaro di Milano, almeno dal 1953 nella collezione Geri e nel 1988 transita presso Colnaghi a Londra.
- 3 Inv. 176, 177, 178, 179, 181 y 182.
- 4 Post 1953, pp. 277-89. Lo studio so è ritornato successivamente sul pittore; si veda Post 1958, pp. 754-55; Post 1966, pp. 419 e 422-44, a cui erano stati in precedenza dedicati alcuni rapidi cenni da Ruiz de Lihory 1897, p. 116; Tormo y Monzó 1902, p. 27; Tramoyeres 1908, p. 143 nota 1. Sul retablo si veda da ultimo Benito Doménech 2005c, con bibliografia precedente.
- 5 Sui due Fernandi si veda, con bibliografia precedente, Benito y Sricchia Santoro 1998; Ibáñez Martínez 1999; Gómez Frechina 2011.
- 6 Inv. 408. Benito Doménech 2005b; Benito y Gómez 2009a, pp. XXIV (con bibliografia precedente).
- 7 Gómez Frechina 2011, pp. 128 fig. 57 e p. 133 fig. 60.
- 8 Benito y Sricchia Santoro 1998, pp. 150 e 154.
- 9 Benito y Sricchia Santoro 1998, p. 153; Gómez Frechina 2011, p. 151 fig. 70.
- 10 Gómez Frechina 2011, p. 20 fig. 3 e p. 21 fig. 4.
- 11 Benito y Sricchia Santoro 1998, p. 156.
- 12 Le si veda riprodotte in Company 2009, p. 196 fig. 115, p. 185 fig. 107, p. 191 fig. 112, p. 142 fig. 77.
- 13 Company 2009, pp. 56 e 63 (con bibliografia precedente).
- 14 Benito Doménech 2005b; Benito Doménech 2005c; Benito Doménech 2005d; Benito Doménech 2005e; Benito Doménech 2006b; Benito Doménech 2006c; Benito y Gómez 2009.
- 15 Company 1985; Company 1987, pp. 52-54; Company 2006; Company 2009.
- 16 Falomir 1994, pp. 98-99 e 107; Falomir 2016.
- 17 Gómez Frechina 2009a; Gómez Frechina 2009b; Benito y Gómez 2009.
- 18 Gómez-Ferrer y Samper 1995; Samper 2002; Izquierdo y Samper 2009; Samper 2015, pp. 183-92

e 255-60. Si segnala, inoltre, un articolo di Herrero-Cortel y Puig (2019, p. 72 fig. 14), incentrato sul disegno sottostante alla pittura nella produzione quattro-cinquecentesca valenciana, dove si registra la comparsa di una nuova opera di Felipe Pablo, raffigurante la *Decapitazione di San Paolo* in collezione privata, fugacemente commentata e solo parzialmente riprodotta.

¹⁹ Doñate 1958, pp. 260-61; Tolosa y Company 2006, p. 476, n. 215; Company 2009, p. 63. Sul retablo smembrato e parzialmente conservato nella chiesa arcipretale di Villarreal, e per i supposti interventi di Felipe nel retablo si veda Company 2009, pp. 168 e 202-8, n. 11.13.

²⁰ Company (2009, pp. 165-66, 172, 176, 185 e 197), avanza l'ipotesi sulla base di rare fotografie d'archivio dei retabli prima della loro dispersione avvenuta nel 1936. Lo studioso (pp. 197-99 e 202) scorge altri possibili interventi di Felipe in opere paterne come le *Natività Despujol* e del Museo della cattedrale di Valencia o nell'*Incontro alla Porta Aurea* dell'Ermitage a San Pietroburgo.

²¹ Figlio del terzo matrimonio di Felipe Pablo contratto con Isabel López de Perona nel 1493, Miquel Joan è documentato tra il 1513 e il 1515 nell'ambito dell'attività paterna. Si veda Falomir 1996, pp. 170-72; Company 2009, pp. 56 e nota 129, 69, 72, 176, 210 e 216. Non è improbabile che future ricerche potranno consentire di dar forma alla sua personalità artistica ancora sfuggente, magari restituendogli taluni dipinti oggi riferiti alla tarda attività di Paolo da San Leocadio, se non addirittura allo stesso Felipe. Un altro discendente maschio di Paolo è Peret Pau, più grande di Felipe e figlio di prime nozze, ricordato come lattante in un primo testamento di Paolo da San Leocadio in data 14 luglio 1478; si veda Tramoyeres 1908, p. 143 nota 1; Company 2009, pp. 55-56.

²² Falomir 1994, pp. 98-99 e 107.

²³ Samper 2015, pp. 188-89 e 258-60 docc. XVI-XVII.

²⁴ Il 24 aprile 1523 riceve la commissione della decorazione di

un drappo d'oro per il marchese di Zenete raffigurante il mito dell'*Historia de Laudamia* (Gómez-Ferrer y Samper 1995); il 9 febbraio 1525 s'impegna a eseguire, in sei anni, il retablo di Santo Domingo a Valencia (Samper 2015, pp. 187 e 255-56 doc. XIV) che non sappiamo se fu consegnato nei tempi stabiliti; nel 1532 è ricordato come autore di una miniatura nel *Libro de los Fueros de la Generalidad de Valencia* (Post 1953, p. 279); il 15 ottobre 1535 riceve, da parte di Jeroni de Cabanyelles, governatore generale della città di Valencia, il saldo finale per le pitture di un altare, oggi perduto, nel convento del Santo Sepolcro di Gerusalemme a Valencia dei francescani scalzi (Samper 2015, pp. 188 e 257 doc. XV); il 28 luglio 1539 il vellutaio Jacobo Perpinya gli commissiona un retablo, *modo et forma* di quello già eseguito per Franci Sanchiz, raffigurante una *Natività* sormontata da una cimasa (*picbina*) con l'*Incarnazione* (Gómez-Ferrer y Samper 1995).

²⁵ Angulo 1954, p. 52.

²⁶ La tavola, nota a chi scrive solo tramite fotografia, è transitata in asta Christie's, Londra, 17 dicembre 1999, n. 179.

²⁷ Inv. 11552. Gómez Frechina 2009b.

²⁸ L'opera (64,5 x 54,5 cm), pubblicata con il nome di Martín Gómez el Viejo da Mateo Gómez (1990), è stata assegnata a Paolo da San Leocadio da Company (2009, pp. 208-10, n. 11.14), che lascia aperta la possibilità di un intervento di Felipe, e poi ricondotta al catalogo di Felipe Pablo da Gómez Frechina (2009a), seguito da Samper (2015, p. 191).

²⁹ Il dipinto, dalle dimensioni vicine a quelle della tavola in raccolta valenciana (si veda nota precedente), è stato battuto in asta Dorotheum, Vienna, 8 giugno 2021, n. 20, accompagnato

da un'attribuzione a Felipe Pablo de San Leocadio e da una scheda formulate dallo scrivente (Lovino 2021).

³⁰ Ringrazio Domenico Giampà per la segnalazione della foto conservata nella Fototeca Zeri (n. 37372), da cui si apprende che prima di approdare in una collezione privata milanese, l'opera era transitata nel 1984 presso la Galleria Eusebi di Fano.

³¹ Così riferite rispettivamente da Post 1958, p. 745 fig. 33; Previtali 1986, p. 24 nota 12; Leone de Castris 1988, p. 279. L'opera è nuovamente transitata sul mercato antiquario come scuola spagnola del XVI secolo, passando in asta presso Ansorena, Madrid, 15 dicembre 2011, n. 308, e 6 marzo 2012, n. 428.

³² La tavola è stata attribuita da Saralegui (1948, p. 214, tav. V.b) all'ambito del Maestro del Cavaliere di Montesa (*alias* Paolo di San Leocadio); da Mateo Gómez (1990, p. 29 e fig. 5) a Martín Gómez el Viejo; da Company (2009, p. 217, n. 12.8) a un seguace di Paolo da San Leocadio.

³³ Si veda *supra* nota 28.

³⁴ Sul dipinto (57 x 44 cm), ascritto al *corpus* del nostro pittore da Post (1958, pp. 754-55), si veda anche Gómez Frechina 2009a.

³⁵ Saralegui 1948, p. 213; Gracia Beneyto 1977, pp. 243-44. Secondo Saralegui e anche Frechina (2009a), si tratterebbe di un'iconografia d'origine italiana. Mateo Gómez (1990, p. 27), che poi ha rintracciato un'altra edizione valenciana del tema (Mateo Gómez 2002), suggerisce un confronto con la *Madonna Terranuova* di Raffaello dove la Madonna col Bambino è affiancata da san Giovannino Battista e da un santino bambino di difficile interpretazione, talora identificato come san Giovannino Evangelista (si veda p.e. Müntz 1881, p. 182). È

plausibile che tale tema iconografico trovi giustificazione nella *Sacra Parentela* riferita dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (Voragine 2007, II, pp. 1005-7), secondo la quale san Giovanni Evangelista sarebbe il cugino di primo grado di Gesù, in quanto generato dalla sorellastra di Maria, cioè Maria Salomé, moglie di Zebedeo, nata dal terzo matrimonio di sant'Anna con Salome.

³⁶ Della prima mi sono ignote le dimensioni, mentre la seconda (inv. 1198) misura 59,7 x 45 cm; si veda Benito Doménech 2005a; Company 2009, p. 191, n. 11.7. Si ricorda, inoltre, la *Sacra Famiglia* nella raccolta Laia-Bosch (65,5 x 46,5 cm), resa nota da Company 2009, pp. 191-93, n. 11.8 nella monografia su Paolo da San Leocadio, e successivamente assegnata a Felipe Pablo da Samper Embiz 2015, p. 190. Benché vi siano dei caratteri formali che potrebbero far pensare a Felipe, come ad esempio i visi grifagni, sembra più conveniente tenere il dipinto nel catalogo di Paolo, in contiguità con l'*Annunciazione* Serra.

³⁷ L'opera (66 x 54 cm), dalle misure simili alla tavola già Dorotheum, era precedentemente in una collezione privata genovese. Per l'*Adorazione* di Oviedo si veda *supra* nota 6. Tra le opere ritenute di Felipe Pablo, non è compatibile, per chi scrive, con la sua produzione la *Crocifissione* di Burjasot, ascritta al pittore da Semper 2002; Semper 2015, p. 190.

³⁸ Delle allegorie dei tre vizi capitali affrontati da san Domenico, l'Avarizia è quella più agevolmente identificabile grazie al sacchetto che stringe tra le mani e alle monete sparpagliate sulla veste. Maggiori difficoltà riservano le altre due donne: se la Superbia potrebbe essere l'altra giovane, la quale vanta alcuni attributi

(l'abito in rosso, lo specchio nella mano sinistra) di quelli registrati per tale vizio da Ripa ([1603] 2012, pp. 563-64), la Lussuria mal si accorda con la donna anziana, dallo sguardo torvo e dalle mani giunte, che potrebbe essere invece quasi scambiata per l'Invidia (Ripa [1603] 2012, pp. 294-97).

³⁹ Non a caso già Carlos Soler d'Huyver (2001), seguito da Company (2009, p. 197), aveva riscontrato nel dipinto alcuni moduli espressivi tipici di Felipe Pablo.

⁴⁰ Gómez Frechina 2011, pp. 38 fig. 13, p. 103 fig. 40, 107 fig. 42. Per la tavola di Washington (inv. 1939.1.305) e le due di Palazzo Pitti (inv. 1890 nn. 1335 e 1432), si veda rispettivamente Brown y Mann 1990, pp. 129-33 tav. 131; Giannattasio 1998a; Giannattasio 1998b.

⁴¹ Inv. 143/2004 e 142/2004. Benito Doménech 2006a; Benito Doménech 2006b; Company 2009, p. 194; Gómez Frechina 2011, pp. 123-25.

⁴² Benito Doménech 2006b; Benito Doménech 2006c e nota precedente.

⁴³ Inv. 4228. Per le ultime due opere citate si veda Company y Puig 2007; Company 2009, pp. 211-12; Benito Doménech 2005e.

⁴⁴ Si veda Company 2009, pp. 213-14, n. 12.3, con bibliografia precedente, dove si propende per un «qualche allievo o seguace anonimo del Maestro Paolo» nel corpo della scheda, mentre si avanza dubitativamente il nome di Felipe solo nella didascalia «Paolo da San Leocadio e bottega (Felip Pau de San Leocadio?)».

⁴⁵ L'identificazione suggerita da Gómez-Ferrer y Samper 1995 è stata riportata nuovamente da Samper 2015, p. 189 e da Falomir 2016.

⁴⁶ «Retablo [...] che [Felipe Pablo] ha fatto per Franci Sanchiz vellutaio».

“La suavidad de Artemisa”: reflections on the reception of Artemisia Gentileschi in Spain

IN DECEMBER 2019, AS PART OF THE celebrations for the bicentennial of the Museo del Prado, *Birth of St. John the Baptist* by the Italian painter Artemisia Gentileschi (fig. 1) was among the artworks projected onto the façade of the museum. The inclusion of this painting—which had just been moved from storage earlier that year and placed on permanent display in the museum’s galleries—was part of a broader commitment on the part of the museum to highlight the contributions of women artists. This gesture was made as a nod to a more equitable future, and it also evoked a long forgotten past when Artemisia was known and celebrated in Spain. In fact, during her own lifetime, she enjoyed significant patronage from Spanish patrons, such as the Duke of Alcalá, the Count of Monterrey, and King Philip IV himself, and there were around a dozen paintings by Artemisia in Spain, many of which were well known and widely copied.¹ This fact is easily overlooked because a mere three works by her remain in the country.

However, as I propose here, several of her paintings in Spanish collections were visual sources for Sevillian artists of the mid-seventeenth century, particularly Bartolomé Esteban Murillo and, to a lesser extent, Francisco de Zurbarán.

Artemisia’s impact in Spain was quite different from what we might expect today—and it was also different from the impact she had in Italy. Spanish artists were unaware of or uninterested in the violent Caravaggesque canvases of her youth, but instead knew her as a painter of fluid, graceful devotional works. While Rubens, Titian, or Raphael were perhaps the most admired and celebrated artists from outside Spain, the reception, knowledge, and imitation of Artemisia’s work by Sevillian artists offers insight into a small but overlooked chapter in the history of Spanish art.

ARTEMISIA AND THE DUKE OF ALCALÁ

Early sources associate the presence of Artemisia’s works in Spain with Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583-1637), the third Duke of Alcalá, collector, patron, statesmen, ambassador, viceroy, and member of a prominent Sevillian family. In a passage of *El arte de la pintura* evidently written after the duke’s return from Rome in 1626, Francisco Pacheco, who knew the duke’s collection intimately, mentions Artemisia “who today lives in Rome (and some of whose works the Duke of Alcalá brought back).”² Likewise, Lázaro Díaz del Valle, a Spanish chronicler writing in Madrid in the

1650s, records that Alcalá had brought “*algunas famosas pinturas*” by Artemisia back to Seville with him in the 1620s.³

During Alcalá’s Italian posts, first as ambassador to Rome (1625-26), then as viceroy of Naples (1630-31) and of Sicily (1632-37), he acquired numerous works of art by sixteenth- and seventeenth-century Italian masters. He brought these to his splendid Sevillian palace, the Casa de Pilatos, already renowned for its collection of antiquities. The bulk of his collection and its subsequent fortunes can be reconstructed via inventories of the Casa de Pilatos discovered by Jonathan Brown, Richard Kagan, and David Mallén. The first of these was compiled after the duke’s death in 1637 by his *mayordomo* Juan de Arroyo, and subsequent records were made when as the collection was dispersed, much of it sold bit by bit to cover the family’s significant debts. Ultimately, the vast majority of the collection was acquired or sold off by the duke’s heir, the seventh Duke of Medinaceli, who, in 1641, hired the painters Francisco de Zurbarán and Francisco Herrera the Elder as appraisers.⁴ The 1637 inventory indicates that Alcalá owned celebrated works by Jusepe de Ribera, Guido Reni, Cavalier d’Arpino, and others, including six works by Artemisia: *Penitent Mary Mag-*

dalene, *Christ Blessing the Children*, *St. John the Baptist*, *David with a Harp*, and two portraits or self-portraits.⁵ Of these, the only works that have been identified are: the *Mary Magdalene* in a private collection (see fig. 3) and the *Christ Blessing the Children* (see fig. 6), both painted in Rome in 1625-26 and brought to Seville by 1626. Moreover, each seems to have been famous in its time and attracted the interest of Sevillian painters.

Penitent Mary Magdalene

One of the most famous works that the Duke of Alcalá brought to Seville was Artemisia Gentileschi’s *Penitent Mary Magdalene*, described in the 1637 inventory as a “*Una Mag^{na} sentada en una silla durmiendo sobre el brazo de mano de artemissa Gentileça pintora romana*”⁶. Long known only through copies in Seville (fig. 2) and Mexico City, the original has recently been located in a private collection in the United States (fig. 3).⁷ The painting was almost certainly completed in Rome around 1625 and brought to Seville, along with the many other works the duke acquired there, by 1626.

Artemisia’s approach to the subject recalls Caravaggio’s *Penitent Magdalen* (Galleria Doria Pamphilj, Rome) of 1596-97 in which the Magdalene is portrayed as a young girl sitting on a chair, having cast pearls, jewels, and other vanities at her feet.⁸ In both works, the sumptuously dressed Magdalene is seated with her head slumped forward, neck extended, and eyes closed as she reflects on her sins. Just as Sevillian artists, as we shall see, would build upon Artemisia’s example, she herself engaged critically with Caravaggio’s model. Artemisia portrays the figure at three-quarter length, allowing a closer reading of the saint’s emotional state as she rests her head on her hand in a gesture that recalls the traditional attribute of melancholy, her eyes swollen from weeping. With the same hand, she caresses a lock of golden hair, bringing to mind the gospel of Luke’s description of the woman traditionally conflated with the Magdalene (Luke 7:38), who washed Christ’s feet with her

tears, perfumed them, and dried them with her hair. Barely visible in the darkness of the composition, a metal perfume jar and a mirror lying flat rest on the table beside her, symbols of vanity and reflection. Artemisia also modified the palette of Caravaggio’s work; while Caravaggio primarily used earth tones—yellow, sienna, umber, and grey—Artemisia employed a bolder contrast of ochre, burgundy, and white, as seen in the dress, sleeves, and drapery, echoing her celebrated *Judith and her Maidservant* (Detroit Institute of Arts), likely painted a few years prior. With the harmonious balance of colors and subtle transitions between color and shadow tones, Artemisia brings elements of what, as we shall see, Spaniards would come to identify as her “*suavidad*” to the composition.

According to the 1637 inventory, Artemisia’s *Penitent Magdalene* was located in the *oratorio alto* (upper oratory) of the Casa de Pilatos. The *oratorio alto* was a small private chapel connected to the duke’s bedchamber—evidently the small square room known today as *Salón de retratos oeste*.⁹ The *Magdalene* hung along with sacred works that the duke had likewise acquired abroad, such as an *Arrest of Christ* by the Cavalier d’Arpino (possibly one of the versions in the Galleria Borghese), Jusepe de Ribera’s *Christ Being Prepared for the Cross* (Cogolludo, church of Santa María) and a copy of Caravaggio’s *Madonna del Popolo* (probably the painting in the Museo Lázaro Galdiano, Madrid).¹⁰ In addition, there were three other paintings by or after Artemisia, all of them now lost: a half-length *David with a Harp*,¹¹ a *St. John the Baptist*,¹² and a copy of a *Christ Blessing the Children* that he commissioned from her for his family funerary chapel in the nearby Carthusian monastery of Santa María de las Cuevas.

The paintings in the *oratorio alto* were accessible to artists and were frequently copied, despite the seemingly restricted location. In a letter to the duke in 1629, *mayordomo* Arroyo mentions that several works had been removed from the *oratorio* in order to be copied in the hallway of

the library, where the light was better. This evidently happened frequently as, in December 1635, Alcalá wrote from Italy that “from now on, no painting should be copied without my permission,” and he demanded that record be made of everything that was removed from the walls.¹³ In addition to the broader implications for Sevillian art, this tells us that Artemisia’s works in the Casa de Pilatos were available to a wide audience, a fact that is reinforced by numerous extant replicas of her *Penitent Magdalene* (and, as we shall see below, of her *Christ Blessing the Children*).

Evidence indicates that artists were doing more than simply making replicas of the works in the upper oratory, but also learning from and imitating them. They seem to have been interested in two aspects of Artemisia’s *Penitent Magdalene* in particular: the Magdalene’s distinctive gesture of her elongated neck and face resting on her bent right hand, or, alternatively, the painting’s unusual color palette. Zurbarán, for example, may have appropriated the Magdalene’s gesture in the *Young Virgin Sleeping* of around 1630-35 (fig. 4) (copies in Jerez Cathedral and the Colección Banco Santander).¹⁴ As discussed below, Zurbarán may also have studied her *Christ Blessing the Children*, a copy of which was in the same room of the Casa de Pilatos.

Because the Duke of Alcalá died deeply in debt, his heir, the Duke of Medinaceli, was forced to purchase objects from the collection to keep them from impatient creditors. A 1639 document indicates that among the paintings Medinaceli acquired was “*Una magdalena de medio cuerpo despojándose de las galas*.”¹⁵ However, there seems to be no trace of the painting in the Medinaceli inventories, nor any indication of where painting’s fate between this time and its appearance at a Parisian auction in 2001.¹⁶ The copy today in Seville Cathedral is not documented before 1978, when Enrique Valdivieso observed it high in a dark corner of the Capilla de Escala (sometimes referred to as the Capilla de Escalas or Scalas).¹⁷ In 1680, Juan Agustín Carrosio

(or Juan Agustín Carrozio Vaqueri), a Genoese native and Knight of Santiago resident in Seville, gave a *Mary Magdalene* by Artemisia as part of the dowry for his daughter, Ana Francisca Carrosio. The painting is described as “*de cuerpo entero*” (full-length), and measured one *vara* (roughly 83 cm), which suggests it differed in size and format from the larger painting in the cathedral. It could, however, perhaps refer to a copy or a variant of the picture previously owned by Alcalá.¹⁸ In addition, there are two further copies, one in a private collection in the UK, the other, of decidedly lower quality, recently sold at auction in Barcelona.

Wherever he might have seen it, in the 1650s Murillo painted two *Mary Magdalenes* that indicate a familiarity with and interest in Artemisia’s *Mary Magdalene*. Unlike Zurbarán, Murillo does not copy the specific gestures, but instead engaged with the scale and intimacy of the composition, as well as the distinctive combination of ochre, burgundy, and white set against a black background. For example, in his *Mary Magdalene Renouncing the Worldly Life* (Virginia Museum of Fine Arts) from the early 1650s the Magdalene kneels and looks upward, but her clothing and the background closely replicate Artemisia’s canvas; in both works, the Magdalene has exposed shoulders, white sleeves, ochre dress, with a black background and a burgundy drapery hanging from the upper right corner. In the *Penitent Magdalene* in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 5), Murillo has reimagined the gesture, but many elements remain the same as Artemisia’s: the Magdalene is shown at three-quarter length, seated in a darkened interior with one shoulder provocatively exposed, with the attributes of penitence at her right: in this case, a perfume jar, a cross, and a skull. He also retained the color scheme of Artemisia’s painting, although he has rearranged it: while the white sleeves and ochre dress remain the same, Murillo has moved the red drapery to the lower half of the canvas, leaving the Magdalene surrounded by darkness.

Christ Blessing the Children

Another fascinating recent discovery is that of Artemisia’s *Christ Blessing the Children* (*Sinite parvulos*) (fig. 6), which, as noted above, the Duke of Alcalá also commissioned from Artemisia in Rome. The 1637 inventory of the Casa de Pilatos lists “*un lienço de un Salvador con la mano derecha sobre unos muchachos que es copia del original de artemissa que esta entre los que su Ex^a. trujo de Ytalia para la cartuxa*”.¹⁹ In other words, the original was sent to the Cartuja de Santa María de las Cuevas, where the family had long maintained a funerary chapel, and the duke had kept a copy for upper oratory of the Casa de Pilatos.²⁰ Yet its whereabouts were unknown until 2012, when Gianni Papi came across it in the church of the Basilica dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso in Rome—though exactly how it got there remains a puzzle.²¹ Recent restoration confirmed Artemisia’s authorship, revealing the artist’s signature and date on the back: “Artemizia Gentileschi Romæ. 1626”²² (the idiosyncratic spelling of her first name here seem to reflect her nickname, “Mizia”²³).

Artemisia’s *Christ Blessing the Children* illustrates a passage from Matthew 19, when several children were brought before Jesus, and the disciples tried to turn them away, but Jesus replied, “Suffer little children, and forbid them not, to come unto me: for of such is the kingdom of heaven.” And he laid his hands on them, and departed thence”. The artist placed the figures against the picture plane, where they interact directly with the viewer, a landscape and a stone plinth behind them. Christ, dressed in burgundy and blue, gazes at the viewer, resting a hand on the head of one of the two chubby-cheeked young children in the foreground and giving a gesture of benediction with the other hand. One puzzling detail is the lacuna in the foreground just below the child’s head. An earlier restoration of an unknown date had added lamb’s wool here, evidently believing the subject was supposed to represent Christ as the Good Shepherd, but recent restoration established that

this was a later addition. However, a copy of the work in the cathedral of Granada (fig. 7) suggests that this mysterious empty space must have originally contained a dove.²⁴ However, this detail seems to have already been obscured when a copy in Zamora Cathedral was made, as the elaborate fictive shield that contains the inscription seems strategically place to hide this portion of the picture.²⁵

With its devout subject matter, gentle coloring, and subdued style—more reminiscent of Scipione Pulzone (h. 1544–1598) than Caravaggio—this painting does not fit our usual expectations of Artemisia’s oeuvre. In its day, however, the painting enjoyed significant fame. Thanks to the research of Gianluca Forgione, Francesco Saracino, and Rafael Japón, the meaning and context of this work can now be better understood. They have shown that this painting formed part of an *Apostolado*—a distinctly Spanish type of altarpiece made up of a central painting of Christ, usually in a gesture of benediction, surrounded by portraits of the individual disciples.²⁶ The duke referred to the *Apostolado* in a letter of February 1, 1629, in which he stated that he donated “thirteen paintings of the Apostles and our Savior [...] each by a different painter of the most renowned that were to be found in Italy that year, whom I ordered to paint with this intention”.²⁷ Although the original arrangement is not known, Artemisia’s *Christ Blessing the Children* would have been flanked by representations of the apostles in what is known as Sala Capitular of the Carthusian monastery. Copies of the entire ensemble in the cathedrals of Granada and Zamora have made it possible to identify some of the original twelve paintings, which included major works by Guido Reni, Jusepe de Ribera, Giovanni Battista Caracciolo, Giovanni Baglione, and others.²⁸

As the central panel, Artemisia’s *Christ Blessing the Children* seems to have provoked particular interest and it appears that several copies were made. As Forgione and Saracino note, “To judge by the copies, the Alcalá *Apostolado* must

have been one of the most famous among the many treasures of the Carthusian Monastery of Seville”.²⁹ For example, the copy made for the *Apostolado* of Granada (see fig. 7) is particularly fascinating, in that, although it is a faithful replica of the original in most respects, the face has been dramatically transformed to represent a far more symmetrical, idealized, and archaic model, virtually reminiscent of fifteenth-century Flemish painting. While Artemisia’s naturalistic representation of Christ would have made sense in the Caravaggesque climate of Rome of the 1620s, for the Granada copyist, a more traditional image seemed more appropriate for an *Apostolado*.

Given its evident fame, we would expect to see its influence in Sevillian painting of the seventeenth century and I would suggest that what seems to have interested Sevillian painters most was the naturalistic immediacy of the figure of Christ and the placement of the tender young children in the immediate foreground.

Zurbarán had likely seen the copy of Artemisia’s *Christ Blessing the Children* in the Casa de Pilatos; however, as an artist closely connected with Seville’s Carthusians, he was almost certainly familiar with the original in the Cartuja. Several of his works from the late 1630s and early 1640s engage with and reinterpret it. For example, in Zurbarán’s *St. Joseph and the Christ Child* (fig. 8), the likeness is so close that it seems intentional. St. Joseph, like Artemisia’s Christ, stands against a cloud—streaked sky in his burgundy and gold garment, arm extended in a gesture of tenderness toward the Christ Child.³⁰ Likewise, Zurbarán’s *Christ the Savior Blessing of 1638* (Museo del Prado) is derived from traditional medieval imagery, but the way it is presented is not: the immediacy and intimacy of the half-length figure of Christ, the purple and blue garment, the position of his hands—one pointed upward in benediction, the other resting on the globe that projects into the viewer’s space—the gentle gradations of blue and purple, and the soft chiaroscuro that

define the hands and face recall Artemisia’s painting.³¹

It has already been established that Murillo had studied other works from the *Apostolado*, so there is no doubt he was also familiar with Artemisia’s *Christ*.³² Indeed, he seems to have used Artemisia’s figure of *Christ Blessing the Children* as a model for portrayals of St. Joseph and the Christ Child: the directness, immediacy, and humanity of Christ, with his gentle gesture of benediction and hand resting on the tender faces of the children provided an ideal model for the representation of paternal care and devotion. Perhaps the earliest work to express this is *The Two Trinities* (fig. 9). As Benito Navarrete has shown, the young Murillo often drew upon multiple visual sources for his paintings, whether prints, paintings, or sculptures. The primary one in this case is indeed Juan Martínez Montañés’s 1609 polychrome relief of the same subject in the church of San Ildefonso in Seville.³³ However, in the figure of St. Joseph, Murillo has radically departed from his model. While Martínez’s Joseph looks downward at the young Christ, one hand at his chest, the other at his side, in Murillo’s he looks out at the viewer, his hand extended and his hair gently parted, his face bearing an unmistakable resemblance to Artemisia’s Christ.

Even more directly related to Artemisia’s figure of Christ are Murillo’s early versions of *St. Joseph and the Christ Child* which feature the St. Joseph and the young Christ clasping hands, a stone plinth, and a landscape, such as the painting formerly at Christie’s of about 1655–60.³⁴ Murillo returned to this subject throughout his career—for example, in the *St. Joseph and the Christ Child* of 1665–66 (Seville, Museo de Bellas Artes)—amplifying and developing it, moving at times away from, and other times closer to, Artemisian model by moving the plinth, reversing the figures, or changing the background. Charlene Villaseñor has demonstrated that many Sevillian images of St. Joseph and the Christ Child draw upon imagery of Christ as the Good

Shepherd in order to emphasize Joseph’s profound love for his divine son.³⁵ For Zurbarán and Murillo, Artemisia’s *Christ Blessing the Children* provided a model for such a portrayal of St. Joseph’s paternal tenderness.

Perhaps it is no surprise then, that by 1778, when Alcalá’s *Apostolado* had been broken up and the paintings moved elsewhere in the monastery, Antonio Ponz attributed *Christ Blessing the Children* to Murillo himself, reporting: “In the oratory of the upper cell of the prior there is a painting by Murillo that represents the Savior in half-length”.³⁶ The remaining apostles from the *Apostolado*, which were placed in an adjoining room, were ascribed to Velázquez, though Ponz expressed some doubts about his authorship, supposing that “it may be that he painted them in his early years”.

The fame of Artemisia’s *Christ Blessing the Children*—under the name of Murillo—continued up until the eve of the Napoleonic era. Writing at the end of the eighteenth century, Sevillian chronicler Antonio María Espinosa y Cárcel reported that off the Cartuja’s main cloister, there was “a copy of the famous painting of the Savior by Bartolomé Esteban Murillo in the upper oratory of the prior’s cell, which is by don José Suárez,” a little-known Sevillian copyist of the late eighteenth century. However, like so much of Andalusia’s artistic heritage, Artemisia’s *Christ Blessing the Children*, without her name attached, was taken by Napoleon’s notorious marshal-general Nicolas-Jean de-Dieu Soult and ultimately taken across Europe and around the world.³⁷

The Birth of St. John the Baptist for the Buen Retiro

The other surviving work that was best known in Spain is Artemisia’s *Birth of St. John the Baptist* (see fig. 1), painted around 1635 for a cycle dedicated to the life of John the Baptist for the palace of the Buen Retiro, which was being constructed under the auspices of Philip IV and the Count-Duke of Olivares. The series comprised six paintings by three

different Italian artists: four by Massimo Stanzione, one by Paolo Finoglio (now lost), and one by Artemisia. This particular commission appears to have been coordinated by the Count of Monterrey, Alcalá's successor as viceroy of Naples, brother-in-law to the Count-Duke of Olivares, and protector of Artemisia.³⁸ On July 20, 1635, Artemisia wrote to the Grand Duke of Tuscany from Naples to say that she was too busy painting for the Spanish king, at the behest of the viceroy, to do anything for the king of England.³⁹ In 1656, the chronicler Díaz del Valle observed: "In the Buen Retiro of this court there is a painting of the Birth of St. John, which is an excellent thing. It is followed by paintings of this [same] story by Caballero Maximo [Massimo Stanzione]."⁴⁰

The painting is based on Luke 1, which tells of the birth and naming of the John the Baptist. The angel Gabriel had promised Zachariah that his aged wife would bear a son and his name would be John (this part of the story was portrayed by Stanzione). Because Zachariah doubted the angel's words, he was struck mute until the child was born. While in the Bible the naming took place at the circumcision eight days later, Artemisia, like other artists, conflates the birth and naming. Several of its compositional elements, such as the low perspective and the inclusion of still life elements, suggest she was familiar with Simon Vouet's *Birth of the Virgin* (ca. 1620, Rome, church of San Francesco a Ripa), but Artemisia has opened up space within the composition and set it within a broader narrative. In the darkness of the upper left-hand corner of the canvas, we see the aged Elizabeth resting, as a maidservant brings her refreshment. Below is Zachariah, who scrawls "His name is John" on a piece of paper, and his speech is miraculously returned. The artist has wittily echoed the process of Zachariah writing the name of St. John by signing her own name on a *cartellino* just below Zachariah.⁴¹ The real protagonists, however, are the four midwives gathered around the

newborn saint as they prepare to bathe and swaddle him.

It is admittedly difficult to fully appreciate Artemisia's *The Birth of St. John the Baptist* as we encounter it today, as it has been damaged, repainted, and suffered losses throughout, and was expanded at a later date on the bottom and left edges.⁴² The face of Elizabeth's attendant was mangled beyond recognition and those of the two midwives at the center of the painting are crude, stiff, and unrelated to the artist's hand. However, through closer inspection of individual passages we can recognize her mastery of fabric, light, and color familiar from other works. Particularly remarkable passages include the crisp white fabric of the midwives' sleeves, the beam of light that illuminates the ceramic basin held by the standing midwife that reflects up onto her forearm, and the low chair on which the midwife sits, nearly in the viewer's space, so close that its frayed caning is visible. The contrast of various colors and textures of fabrics—whites, blues, oranges and greens, transparent organza contrasted with cotton, velvet, and satin—evoke Roberto Longhi's observation that "casa Gentileschi" had "the finest silk wardrobe of seventeenth-century Europe after Van Dyck."⁴³

María Cruz de Carlos has shown how the painting's portrayal of the midwives is largely faithful to contemporary practice.⁴⁴ The rolled-up sleeves, revealing muscular forearms, are a hallmark of representations of midwives (even if, in this case, their multicolored satin and organza costumes were probably impractical). The head midwife, older than the others, wearing a green headscarf, waits as the one kneeling on the right, dressed in blue, yellow, and white, tests the temperature of the water and looks to her for approval. The midwife who stands holds a basin of water to adjust the temperature, and the one on the left, seated on the type of low chair that was used for receiving the newborn, looks on as she holds a roll of meticulously painted swaddling cloth.

Artemisia's *Birth of St. John the Baptist* also seems to have intrigued Murillo, who seemingly first visited Madrid in the 1640s and returned in 1658, not long after the picture was first recorded by Díaz del Valle in the Buen Retiro. Murillo's own *Birth of St. John the Baptist* (fig. 10) adopts numerous elements with this work, though the composition is mostly reversed: the kneeling midwife in the foreground who tests the water in a wide copper basin, this time turned slightly away from the viewer, and the low, caned chair in the corner is here occupied by a small dog. He also uses many of the same bold combinations of colors, although he has rearranged them—such as in the white, yellow, and red in the costume of the midwife on the left and in the stack of fabrics beside the midwife on the right. But the focus is even more strongly on the intimate interactions of the women here, with the eldest midwife holding the infant as the woman on the right prepares the swaddling cloth. Zachariah stands just outside the group of midwives, almost buried in shadows, and, on the far right, an attendant brings Elizabeth nourishment in a porcelain bowl. Although Murillo's *Birth of St. John the Baptist* is usually dated to *circa* 1655, in light of these parallels, perhaps it would make more sense to place it around 1658, when, upon revisiting Madrid, Murillo was again exposed to the works of the royal collections.⁴⁵

Murillo applied many of these same compositional elements on a much grander scale in his *Birth of the Virgin* (Musée du Louvre), painted for the chapel of the Immaculate Conception in Seville Cathedral (1661). The brushwork is much more painterly here and the palette more subdued—suggesting a knowledge of Velázquez's masterpieces in Madrid—but again we can recognize an echo of Artemisia: the midwife in the foreground, bent over the basin, her hand testing the water and the low stool in the foreground, the midwife to the right who stands, holding not a basin but instead swaddling cloths, and, again, the chair, this time a curtain draped over it.

While he had reversed the composition in the Pasadena version, in the Louvre painting he returns to the arrangement in Artemisia's painting, with the resting mother on the left and an open doorway on the right. As Palomino famously observed, Murillo did not need to travel to Italy to see great works of Italian art, for "Italy has come to Spain in its statues, eminent paintings, prints, and books."⁴⁶

ARTEMISIA AND MURILLO AT SANTA MARÍA LA BLANCA

One final source—this one textual—provides insight into Artemisia's Spanish reception: Fernando de la Torre Farfán's *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Seuilla* (Seville, 1666). In honor of the dedication of Seville's newly remodeled church of Santa María la Blanca in 1665, a ten-day celebration was held to coincide with the feast day of the church's patron, the *Virgen de las Nieves* (Virgin of Snows), on August 5. The evocation of snow was intended to link it to the Roman Basilica of Santa Maria Maggiore, which was built on the site of a miraculous August snowfall, and to evoke the name of its patron, the wealthy cathedral canon Justino de Neve.⁴⁷ In addition to a new sparkling white high baroque interior, the church was decorated with four major paintings by Murillo on the theme of the Virgin Mary and the founding of Santa Maria Maggiore. As part of the celebrations, there were fireworks and processions as well as a massive exhibition of artworks, relics, and ephemera, displayed in the square just outside the church. In what Javier Portús has called "the most important public exhibition of paintings in the Spanish Golden Age," a gallery was set up beside the church to display works borrowed from nearby palaces and churches, including Titian, Rubens, Raphael, Ribera, Cambiaso, Cavalier d'Arpino, Rembrandt, and Artemisia—as well as local artists such as the Herreras, Murillo, and Cano.⁴⁸ A canon of the church of Santa María la Blanca, Torre Farfán documented the celebrations in

elaborate poetic detail. Although well known to historians of Spanish art, his discussion of Artemisia deserves further consideration. Torre Farfán writes:

Pocos de los pinzeles Estrangeros, bien los que oy ilustran las colores, o los que ya hizieron vivir la pintura, no [se] ballarian en la Praça [...]. Allí vivian las competencias con la naturaleza, en los colores de Ticiano: Los esfuerzos opuestos a sus maravillas, en los dibuxes de Pablo Rubenes: Los agrados excediendo los de sus primores, en la suavidad de Artemisa. El relieve porfiando contra sus términos, en las sombras de Réblan [Rembrandt]; la hermosura perfeccionada con el artificio, en el estudio de Rafael.⁴⁹

It is probably impossible to determine exactly which painting by Artemisia was displayed during the festivities—perhaps a version of *Mary Magdalene, Christ Blessing the Children*, or one of the many lost paintings by her documented in Seville. More interesting, however, is the term that Torre Farfán uses to characterize her work: *suavidad*. What does it suggest in this context? As Portús observes, Torre Farfán is a sophisticated writer, evidently "accustomed to making a careful analysis of painting,"⁵⁰ and it is likely that his text articulates ideas that were more widely held.

The term can best be understood by turning to art theory as espoused by Sevillian painter Francisco Pacheco in his *El arte de la pintura* (1649). For Pacheco, there were three primary components in the creation of a painting. The first was *invención* (invention) which is "the fable or story that the painter chooses"; *dibujo* (drawing) or "the form with which the same story is represented"; and, finally, *colorido* (coloring) with which "nature is painted, and all things are imitated."⁵¹ According to Pacheco, *suavidad* was one of the three primary characteristics of the latter category, *colorido*, which comprised *hermosura*, *suavidad* and *relievo*. Pacheco believed that all three elements were essential for the creation of great art, and that a lesser artist might only be able to achieve *relievo*—that is, the sim-

ple imitation of nature—but still lack the loftier traits of *hermosura* or *suavidad*.⁵²

For Torre Farfán, each of these three aspects of coloring were epitomized by the artworks on display in the Plaza de Santa María la Blanca: Rembrandt's style represented *relievo* or relief. Although there is no indication of what work he could have in mind, the description of the pictorial surface "struggling against its boundaries in [the artist's] shadows," evokes the Dutch master's early work, such as the *Blinding of Samson* (Frankfurt, Städel Museum) in which the push and pull of light and dark create a compelling sense of recession and protrusion. Raphael, unsurprisingly, embodied *hermosura*, a divinely gifted talent, perfected through the artist's skill and learning (*estudio*).

Pacheco's notion of *suavidad*, as Chiara Gauna has shown, is derived from the Vasarian term *unione*, the mode of painting in which a range of differing tones are harmoniously blended together.⁵³ Marcia Hall describes, for instance, Raphael's innovative use of *unione* in his *St. Catherine of Alexandria* (London, National Gallery): while pure hues of green, yellow and red would be jarring and disharmonious, Raphael instead opts for "matched values of muted colors" and "earth tones of a lesser brilliance that meld together in a pleasing harmony."⁵⁴ In other words, it is a gentle, smooth, and harmonious transition between differing tones, and more broadly, the muting of colors that affect and relate to one another in order to create a unified composition.

Such terms, however, took on new significance in a Spanish context. For Pacheco, *suavidad* was the antithesis of the "*pinturas borradas y confusas*" (blotchy and confusing paintings) of painters such as el Greco, whose rough, visible brushstrokes (*borrones*) he believed robbed their works of grace and legibility.⁵⁵ He complained how Sánchez Coello ruined otherwise good portraits with *borrones*, a practice he contrasts to the "*suavidad y limpieza*" of Flemish painters.⁵⁶ Vicente Carducho likewise cautioned that pure color should never be used and instead

lights and darks must be unified “*con suavidad*”⁵⁷ On the other end of the spectrum, Baltasar Gracián’s *El héroe* (1637) cites an unnamed painter—perhaps Velázquez or Caravaggio—who preferred to work in a “bold manner” (*a lo valentón*) characterized by painterly, visible brushstrokes, rather than the “gentle and polished” (*suave y pulido*) manner of Raphael and Titian.⁵⁸ In other words, although having very different pictorial criteria, both Gracián and Pacheco understood rough, unblended brushstrokes as the inverse of *suavidad*, which implied the smooth, gentle, and harmonious transition from one color to another.

Direct evidence from Artemisia herself indicates that she took great pains to create these harmonious transitions in her work. Nicolas Lanier—painter and Master of the King’s Music in the court of Charles I—asked Artemisia how she achieved her coloristic effects. Her response, recorded by the Swiss physician and writer Théodore Turquet de Mayerne (1573-1655), was that she used an amber varnish, the same kind used by lute-makers, mixed with walnut oil and painted over the colors. Mayerne wrote that, according to Artemisia, “it is necessary to very lightly pass a very soft sponge soaked said varnish lightly over the dull colors and immediately paint on them, [and] that this causes the colors to flow [together] and intermingle perfectly.”⁵⁹

Some of these nuances are difficult to appreciate in extant works with the loss of varnish and original paint surface, but perhaps we can see what Torre Farfán was referring to looking at paintings such as the *Birth of St. John the Baptist* (see fig. 1). In the better-preserved parts of the canvas, we can see the bold and unlikely contrasts of colors—green, ochre, white, blue, and violet, subdued and then unified through the play of light and shadow. Along the neck of the kneeling midwife, we can see especially subtle gradations of light, shadow, and reflected light. Likewise, the folds of her costume display a subtlety of tone in the transitions between the various whites, blues, yellows, and transparent organza.

The same might be said about *Mary Magdalen* or *Christ Blessing the Children*, in which disparate ochres and reds, purples and blues, are softened and blended individually, as well as harmonized across the composition. These qualities were especially suited for devotional subjects, as it emphasized their divine gentleness and grace. For Torre Farfán, this *suavidad* was also the source of the pleasures (*agrados*) of Artemisia’s art—whom he praised as not a mere imitator of nature, but an artist whose works had surpassed nature.

This fragment of evidence suggests, in a small way, the degree to which Artemisia was still appreciated in Spain in the 1660s, but also offers insight into the particular characteristics that were admired in her works. Diego Angulo proposed that perhaps we could see the influence of some of the artists displayed in the Plaza de Santa María la Blanca in Murillo’s works. Specifically, he observed a “Rembrandtian air” in the hazy treatment of the light in *The Birth of the Virgin* (Musée du Louvre) Murillo had painted a few years earlier.⁶⁰ But we can also consider that it might have been based on his engagement with Artemisia, among other artists, that Murillo, in Palomino’s words, “took to sweetening his color and softening his shadows.”⁶¹

Closer at hand, however, perhaps we see an homage to Artemisia’s work in one of the paintings Murillo completed for the church of Santa María la Blanca itself: *Foundation of Santa Maria Maggiore in Rome. The Patrician’s Dream* (fig. 11). The subject is the Roman Patrician Joannes and his unnamed wife, who, on a hot August night, were visited in a dream by the Virgin Mary who instructed them to build a basilica at the spot on the Esquiline hill where they found snow.⁶² Is it possible that patrician’s anonymous wife, sleeping upright, neck tilted, head resting on her hand, is a reference to the “Magdalene seated in a chair sleeping on her arm by the hand of Artemisia Gentileschi, Roman painter” that so many other Sevillian painters had copied when it hung in the oratory of the Casa de Pilatos?⁶³

JESSE LOCKER is Professor of Italian Renaissance and Baroque Art at Portland State University. Educated at Johns Hopkins University and the University of Washington, he is author of *Artemisia Gentileschi. The Language of Painting* (Yale University Press, 2015), winner of the Helen and Howard R. Marraro Prize in Italian History, and editor of *Art and Reform in the Late Renaissance: After Trent* (Routledge, 2018). His current project, “Il Sordo: In Search of a Deaf Painter in Spanish Milan,” is supported by a Renaissance Society of America-Samuel H. Kress Research Fellowship in Renaissance Art History. *locker@pdx.edu*

Traducción del inglés: Jordi Ainaud

ILLUSTRATIONS

1. Artemisia Gentileschi, *The Birth of St. John the Baptist*, ca. 1635. Oil on canvas, 184 x 258 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-149)
2. After Artemisia Gentileschi, *Penitent Mary Magdalene*, ca. 1626. Oil on canvas, 122 x 96 cm. Seville, cathedral, Museo del Tesoro
3. Artemisia Gentileschi, *Penitent Mary Magdalene*, 1625-26. Oil on canvas, 108,5 x 93 cm. Private collection
4. Francisco de Zurbarán, *Young Virgin Sleeping*, ca. 1630-35. Oil on canvas, 110 x 93 cm. Colección Banco Santander (copy of work in Jerez Cathedral)
5. Bartolomé Esteban Murillo, *Mary Magdalene*, ca. 1650. Oil on canvas, 161 x 109 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0657
6. Artemisia Gentileschi, *Christ Blessing the Children*, 1625-26. Oil on canvas, 108,5 x 93 cm. Rome, church of San Carlo al Corso
7. After Artemisia Gentileschi, *Christ and the Little Children*, date and measures unknown. Oil on canvas. Granada, sacristy of the cathedral
8. Francisco de Zurbarán, *St. Joseph and the Christ Child*, ca. 1635-40. Oil on canvas, 236 x 169 cm. Paris, church of St. Médard
9. Bartolomé Esteban Murillo, *The Two Trinities*, 1640. Oil on canvas, 222 x 162 cm. Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 4229
10. Bartolomé Esteban Murillo, *The Birth of St. John the Baptist*, ca. 1658 (here dated). Oil on canvas, 146,7 x 188,3 cm. Pasadena, CA, The Norton Simon Foundation, inv. F.1973.38.P
11. Bartolomé Esteban Murillo, *Foundation of Santa Maria Maggiore in Rome. The Patrician’s Dream* (detail), 1664-65. Oil on canvas, 231 x 524 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-994)

In memory of Peggy Rabin

NOTES

1. Gerard Powell 1982; Brown y Kagan 1987; Locker 2015, pp. 15-23. These works are: *Birth of St. John the Baptist* (Madrid, Museo del Prado); *Virgin and Child* (El Escorial, Casita del Príncipe), possibly painted for Philip IV; *Hercules and Omphale* (commissioned by Philip IV for the Salón Nuevo of the Alcázar, presumably destroyed in the fire of 1734); *St. Catherine and an Angel with a Fiery Sword* (untraced) in the collection of the Count of Monterrey; *The Mystic Marriage of St. Catherine* (untraced) in the collection of the Marqués de la Hinojosa. The majority were owned by the Duke of Alcalá: *The Penitent Mary Magdalene* (see fig. 3), as well as copies and variants; *Christ Blessing the Children* (see fig. 6), *St. John the Baptist, David with a Harp*, and two portraits or self-portraits (all untraced).
2. Pacheco [1649] 1990, pp. 187-88 and 377. See also Locker 2015, pp. 26-27.
3. García López 2008, p. 250.
4. Brown y Kagan 1987; Mallén 2017; Mallén 2020.
5. Brown y Kagan, 1987.
6. “Magdalene seated in a chair sleeping on her arm by the hand of Artemisia Gentileschi, Roman painter”. *Ibidem*, p. 248, appendix I.3.
7. Locker 2021. Before the discovery of the *Penitent Magdalene* in an American private collection, the painting in Seville Cathedral was assumed to be the original version. On the Seville and Mexico City versions, see: Bissell 1999, pp. 224-25, no. 17; Garrard 2001; Christiansen y Mann 2001, pp. 365-66. Writing independently in 2004, Christiansen demonstrated that the Seville version was a copy, presumably of a lost original. See Christiansen 2004, pp. 119-20.
8. Garrard 2001, pp. 42-48; Christiansen and Mann, p. 365.
9. Lleó Cañal 2017, p. 71; Aranda 2011, p. 161.
10. Brown y Kagan 1987, pp. 239-40 and 248.
11. *Ibidem*, p. 248.
12. Engel 1903, p. 261. For the 1641 appraisal of both these works, see Mallén 2020, p. 215
13. Mallén 2020, pp. 219 and 223 note 101.
14. Mallén suggests that Zurbarán may have used the picture as a source for his famous *Saint Serapion* of 1628 (Wadsworth Atheneum) for the Convent of la Merced Calzada, noting that expression of exhaustion in the saint’s face and the position of the head are similar to that of Artemisia’s *Penitent Magdalene*. Mallén 2020, p. 219.
15. “A half-length Magdalene relinquishing vanities”.
16. Mallén 2017, document 2. It is unclear if the painting described as “*Un lienço de la Madalena desnudándose, mui roto*” (A canvas of the Magdalene disrobing, very damaged), from a 1641 auction of the Casa de Pilatos could have referred to this painting. See Mallén 2017, p. 117 and document 7. On the traces of Alcalá’s collection in the 1711 Medinaceli inventory, see Lleó Cañal 1989.
17. Bissell 1999, p. 224 cat. 17; Valdivieso 1978, p. 131. There is no mention of the work in Francisco Collantes de Terán’s exhaustive inventory of the chapel; see Collantes 1890.
18. Kinkead 1989, p. 135. It is possible that this reference could refer to the unpublished variant in a private UK collection, which has been adapted to nearly full-length and was purchased by the current owner in Genoa.
19. Brown y Kagan 1987, pp. 240 and 248.
20. At an auction at the Casa de Pilatos in 1640, an otherwise unknown Juan Martín purchased what was almost certainly this copy of Artemisia’s *Christ Blessing the Children*. See Mallén 2017, pp. 120 and 128; Japón 2019, p. 360.
21. Papi 2012. The painting has been recently restored thanks to the sponsorship of Mark Smith, Private Italy, and Jane Adams, Caravaggio & Contemporary.
22. Amelio 2017, unpaginated.
23. Barker 2018, p. 415.
24. Forgione y Saracino 2019, pp. 5-6; Japón 2019, pp. 358-61.
25. Rivera 2013, pp. 90-91.
26. Forgione y Saracino 2019; Japón 2019, pp. 358-61.
27. Brown y Kagan 1987, p. 241. Full letter in Forgione y Saracino 2019, p. 16: “También hago donación de 13 cuadros de pintura de los Apóstoles y nuestro Salvador con guarniciones doradas sobre labores de relieve, que cada uno es de diferente pintor de los más insignes que se hallaron en Italia aquel año, a quien con este intento los hize pintar”.
28. Forgione y Saracino 2019, pp. 5-6 and 10-12; Japón 2019; Rivera 2013, pp. 90-96.
29. Forgione and Saracino 2019, p. 6. An independent copy of this same work, attributed to Pacecco de Rosa (1607-1656), was supposedly in the Museo de Ponce, Puerto Rico (see Pérez Sánchez 1965, p. 480), though there seems to be no trace of it in the museum’s archives. Many thanks to Helena Gómez de Córdoba, curator of the Museo de Arte de Ponce, for discussing this with me.
30. See also the *Vision of Brother Andrés Salmerón* (in the Monastery of Guadalupe), in which heavy-lidded *Savior* calmly lays his hand on the head of the Hieronymite monk with a gesture and expression that seem intended to recall Artemisia’s Christ.
31. On the Prado painting, see Pérez d’Ors 2012, pp. 116-17.
32. Japón 2019, p. 347; Navarrete 2005, vol. I, p. 324.
33. Navarrete 2009.
34. “From Ancient to Modern: A Distinguished Private Collection,” Christie’s London, 7 December 2016.
35. Villaseñor 2006, pp. 89-115.
36. Ponz 1778, vol. VIII, p. 236, cited in Forgione y Saracino 2019, p. 6.
37. Forgione y Saracino 2019, p. 7.
38. On the cycle and questions of its original placement see Bissell 1999, pp. 249-56 cat. 32; Vannugli 1994; Simal 2011; Úbeda de los Cobos 2011, pp. 204-5; Baldassarri 2016, p. 238; Whitlum-Cooper 2020, pp. 204-6.
39. Solinas 2011, p. 104.
40. García López 2008, p. 250.
41. Mann 2009, pp. 98-99.
42. Bissell 1999; Úbeda de los Cobos 2011, p. 204.
43. Longhi 1980, p. 258.
44. De Carlos 2018, pp. 165-66.
45. García Cueto 2018.
46. Palomino [1744] 1987, p. 281.
47. On the remodeling of the church and inaugural celebrations, see Angulo 1981, vol. I, pp. 321-47; Wunder 2017, pp. 56-72.
48. Portús 2012b, p. 48. See also Portús 2012a, pp. 73-74.
49. Torre Farfán 1666, fol. 12v. “There were few foreign artists whose original works were not to be found in the square, either those who demonstrate the use of color today or those who brought painting to life in the past... There Titian’s colors that vied with nature were to be seen: while the drawing of Peter Paul Rubens revealed the powers [of art] that challenged nature’s wonders; the pleasures (*agrados*) of art surpassing nature’s perfections (*primores*) in Artemisia’s smoothness (*suavidad*). Relief struggling against its boundaries in Réblan’s [Rembrandt’s] shadows: beauty perfected by artifice in Raphael’s erudition (*estudio*)”, translation adapted from Portús 2012b p. 48.
50. Portús 2012b, p. 48.
51. Pineda 1996, p. 407.
52. Pacheco [1649] 1990, p. 407.
53. Gauna 1998, pp. 65-66.
54. Hall 1992, pp. 111-12.
55. Pacheco [1649] 1990, pp. 407 and 415-17.
56. *Ibidem*, p. 417.
57. Carducho [1633] 1865, pp. 195-96. See also Martínez [1673] 1988, pp. 86-87.
58. Tiffany 2006, p. 84.
59. Théodore Turquet de Mayerne, MS. 329, fol. 151. Cited in Locker 2015, pp. 116 and 209 n. 102.
60. Angulo 1981, vol. I, p. 343.
61. Palomino [1744] 1987, p. 281: “[...] dió Murillo en endulzar mas la tinta y afloxar mas los obscuros”.
62. Fainaldi y Bray 2012, pp. 102-9, n. 3.
63. I am grateful to Benito Navarrete, María Cruz de Carlos, José Ángel Rivera, David Mallén, Marcus Burke, and Richard Kagan for their assistance and willingness to answer queries. Special thanks to Tanya Tiffany and Carmen Ripollés, who generously read earlier versions of this essay.

Due ritratti in cera in cerca di autore

I DUE RITRATTI IN CERA RAFFIGURANTI una popolana e un popolano in abiti di festa (figs. 1 e 2), di recente collocati nelle sale del Prado, costituiscono quella che pare essere l'unica testimonianza in Spagna di questo genere di opere il cui realismo è accentuato dall'utilizzo di capelli e abiti veri.

La prima menzione delle due opere, già nel Palazzo Reale di Madrid si trova nell'inventario redatto nel 1789 poco dopo la morte di Carlo III: «Un hombre y una muger en unas Urnas de figura obada y talladas, alto de luz pie y medio y uno de ancho: á mil doscientos reales cada uno importan... 2.400»¹.

Ritenute di scuola napoletana della seconda metà del XVIII secolo quando si trovavano nel Museo Archeologico dove erano state depositate nel 1873², le due cere sono state successivamente attribuite da Alvar González-Palacios a Giovanni Francesco Pieri (1699-1773), attribuzione successivamente accolta da Rosario Coppel³. Con la morte di Gian Gastone de' Medici suo protettore, nel 1737 Pieri era giunto a Napoli da Firenze per lavorare nella locale Arazzeria con mansioni prevalentemente amministrative mantenendo, come risulta da numerosi documenti, la qualifica di modellatore in cera. La produzione ceroplastica di Pieri, oggi nota grazie agli

studi di González-Palacios⁴, può essere riassunta in alcuni filoni: scene di genere, sovente desunte dalla coeva pittura napoletana, traduzioni in cera dei dipinti farnesiani in possesso dei Borbone e medaglioni ritratto raffiguranti principalmente membri della famiglia reale⁵. Oltre a queste opere, tutte di piccolo formato, Pieri si dedicò alla realizzazione di cere devozionali di maggiori dimensioni, alcune delle quali datate tra il 1759 e il 1764 (fig. 3)⁶. Il confronto tra queste opere e le due cere madrilene in realtà non convince pienamente e lo stesso González-Palacios notava come queste ultime fossero «più intense, forse, di quanto di lui conosciamo», convenendo che al nome di Pieri si poteva giungere «per via di esclusione» non essendovi all'epoca altri artefici napoletani capaci di realizzare oggetti simili⁷.

Tutto ciò risulta pienamente condivisibile ritenendo napoletana la provenienza dei due oggetti; in realtà credo che si possa tentare di volgere lo sguardo altrove, verso Bologna, l'unica città in Italia dove, dagli anni Quaranta del XVIII secolo, si era largamente diffusa la moda dei ritratti in cera a grandezza naturale dal realismo mimetico portato all'estremo⁸.

Prima di questa data quasi nulla sono le testimonianze in Italia di questo genere di opere, già diffuse in Europa

dalla metà del XVII secolo⁹. Solo una fonte più tarda, Filippo Baldinucci, non supportata da altri riscontri documentali, ricordava come a Firenze Pietro Tacca si diletasse

di far Ritratti di cere colorite, ed uno fra gli altri ne fece al vivo, e grande quanto il naturale, testa con busto del gran Duca Cosimo Secondo con ciglia, barba e capelli veri, ed occhi di cristallo di tal macchia che sembravano i suoi proprij, e tutto il ritratto non persona finta ma vera e viva¹⁰.

Sempre a Firenze, ma giunta da Parigi, si conservava dal 1668 nella villa di Poggio Imperiale, residenza favorita di Vittoria della Rovere,

Una Testa fino à mezzo busto di tutto rilievo di Cera, che rappresenta la Duchessa Mazzarrina, con Vezzo e Orecchini di Perle false, con Acconciatura di Nastrini bianchi, e Scarnati, e ricci di Capelli al naturale, con Manto al Petto di Tabì scarnato a onde, guarnito da capo, e da piede di trina d'argento sfondata, con tre Galani di nastrini simili¹¹.

Come apprendiamo da una lettera inviata nel 1668 da Lorenzo Magalotti a Cosimo III de' Medici, il ritratto di Ortensia

Mancini, nipote del cardinale Mazarino era opera di Antoine Benoist (1632-1717) «*peintre ordinaire e premier sculpteur en cire*» di Luigi XIV che aveva creato verso il 1660 nel suo salone della rue des Saints-Pères il Cercle de la Cour o Cercle Royal, dove erano raffigurati in cera a grandezza naturale i componenti della corte¹².

All'origine della moda invalsa a Bologna dei busti ritratto in cera contribuì certamente la creazione nel 1742, promossa da Benedetto XIV, il bolognese Prospero Lambertini, di un Gabinetto di Notomia Umana al quale si sarebbe dovuta affiancare una Camera Anatomica la cui realizzazione venne affidata allo scultore Ercole Lelli che avrebbe dovuto eseguire una serie di preparati in cera con l'ausilio di uno scultore «abile a lavorare la cera»¹³; Lelli sceglierà come primo collaboratore lo scultore Filippo Scandellari (1717-1801). La fonte principale di notizie su Scandellari ci viene dallo stesso scultore in una sua memoria autobiografica consegnata il 10 maggio 1769 a Marcello Oretti¹⁴, l'infaticabile ricercatore di notizie sugli artisti bolognesi, i cui manoscritti costituiscono una fonte imprescindibile per lo studio dell'arte emiliana e che integrerà la *Vita* di Scandellari con altre notizie da lui stesso raccolte¹⁵.

Nella sua memoria autobiografica Scandellari, che dalla fine del 1737 era a bottega dal più noto Angelo Gabriello Piò (1690-1769), rivendica il primato nella realizzazione di figure in cera a Bologna:

Socesse poi che io cominciai a voler far figure di cere colorite al naturale abenché io non avessi mai veduto come si facevano tali lavori tutta via mi provai a fare due teste di uno che piangie e l'altra che ride di una grandezza di mezzo naturale sicchè il Sig. Angiolo [Angelo Piò] avendo veduto che riossivano passabil mente si invogliò di farne ancora lui in occasione che ne dovevo fare due grande al naturale per il R. P. Urbano Savorgniano Filippino di Bologna che al presente le conserva nelle sue camere che rappresentano un vilano che piange e uno vilano che ride¹⁶.

Il nobile veneziano padre Urbano Savorgnan (1704-1776) della congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri a Bologna, lascerà all'Istituto delle Scienze bolognese le su ricche collezioni d'arte che includevano medaglie, dipinti disegni, marmi e antichità; a riprova del suo interesse per i ritratti in cera, apprendiamo dal suo testamento che ne possedeva tre, mentre non compaiono i due «villani» di Scandellari:

Di più lascio alla Sagristia della med.^a mia Congregazione le seguenti cose, cioè li due Busti di Cera rappresentanti uno S. Carlo Borromeo, e l'altro S. Filippo Neri con le loro cornici, come si trovano nelle mie stanze, proibendo ogni alienazione di essi, ed anche di rimuoverli dalla Sagrestia imprestandoli. Il Busto poi, e ritratto del fu Padre Lodovico Moretti pure in cera lo lascio alla Foresteria di questa mia Cong.^{ne}¹⁷.

Il rapporto di Scandellari con Savorgnan — alla sua morte ne realizzerà la medaglia commemorativa in bronzo, unica sua prova in questo campo — potrebbe indurre a ritenere che anche queste cere si debbano alla sua mano. In realtà almeno per quanto riguarda i ritratti di san Filippo Neri e di san Carlo Borromeo, tuttora conservati nella sacrestia della chiesa della Madonna di Galliera, sappiamo che un altro ceroplasta, Luigi Dardani (1723-1787), aveva esposto nel 1765 due busti di eguale soggetto nella Parrocchiale di Santa Maria Maddalena in occasione della Processione del Santissimo Sacramento¹⁸. Le due cere, nuovamente esposte nel 1778 e menzionate nel testamento di Dardani¹⁹, sono già ricordate nel 1763 da Luigi Crespi nella casa dello scultore²⁰, è dunque molto probabile che anche i due busti Savorgnan fossero repliche di quelli conservati presso di sé da Dardani. Dopo queste prime opere, Scandellari ricorda di aver realizzato nel 1742 su richiesta di Piò il ritratto in cera di Anna Maria Calegari Zucchini (1643-1741), tessitrice analfabeta di modeste origini morta in odore di santità²¹ (fig. 4), ritratto che nel 1742 verrà pubblicamente

esposto nel palazzo del nuovo Gonfaloniere di Giustizia Francesco Caprara, come opera di Piò

e questo cossi fece per poter essere il primo a esporre talli lavori che non usavano ai nostri tempi e per aver lui la loda e il credito e il nome che da questo li viene molte altre commissioni abenché aver la nomina di farle tutte lui fatto che avea il modello il resto lo faceva io»²².

Esporre un'opera pubblicamente nelle strade o nei palazzi aperti al pubblico per l'occasione, come avveniva a Bologna in occasione delle varie Processioni, la più importante quella del Corpus Domini, fondamentale «rito di passaggio» per l'artista, che ne favoriva la notorietà e di conseguenza procurava «molte altre commissioni»²³.

Avevano contribuito a confermare pubblicamente la falsa paternità di Piò un foglio volante dato alle stampe dall'Accademia dei Filopatri nel settembre del 1742 dove si elogiava «il vivo spirante naturalissimo ritratto» e, l'anno successivo, una menzione nella *Vita* dedicata alla Zucchini da padre Ercole Isolani, che, ironia della sorte, pochi anni dopo verrà anch'egli ritratto in cera per ben due volte da Scandellari (fig. 5)²⁴.

La rivincita di Scandellari sul suo maestro, che causò la definitiva rottura dei rapporti, si ebbe — come lui stesso scrive — per merito del padre in occasione delle «Rogazioni di San Mamante in San Mamolo» del maggio 1744, pubbliche processioni che si tenevano per propiziare il raccolto:

Mi risolvei di fare ancora io qualche cosa da poter esporre al pubblico feci un San Pietro in meza figura grande al naturale sicché in occasione delle Rogazioni di San Mamante in San Mamolo in casa del Sig. Mario Cuselli lesposi [sic per «lo esposi»] sicché tutti lo aclamavano per opera del Sig. Angiolo Piò ma essendo li presente mio padre li rispose che quello non era opera del Piò ma di Scandellari e di più ci scapò di bocha dicendo che io ero stato il

primo a lavorar di tal maniera di cera e che prima il detto Piò non ne avea mai fati²⁵.

Sicuramente il primato di Scandellari in questo campo, del quale non abbiamo ragione di dubitare, era già noto agli addetti ai lavori e fu probabilmente per questo motivo che nei primi mesi del 1743 lo scultore venne chiamato da Ercole Lelli a collaborare alla realizzazione di anatomie in cera. Dopo di lui furono numerosi gli scultori bolognesi che si dedicarono ai ritratti realistici in cera; tra i più attivi risultano Luigi Dardani, Ottavio Toselli, Filippo Balugani e in misura minore Anna Morandi Manzolini²⁶ e lo stesso Angelo Piò, al quale per tradizione era attribuita la quasi totalità dei ritratti in cera presenti a Bologna, ma che dai documenti pervenutici, risulta aver realizzato ben poche opere in questa materia²⁷. Al contrario Scandellari pare essere stato in questo genere il più prolifico tra gli artefici bolognesi e il solo a ricevere commissioni al di fuori dai confini locali.

Nel marzo del 1760 Scandellari nel presentare i *Requisiti* per essere ammesso tra gli Accademici Clementini, elenca tra le opere realizzate il «Ritratto di Cera al naturale al Sig. Conte Gabelotti» commissionatogli nella vicina Faenza ma anche «A Milano un Ritratto di Cera al naturale per il Sig. Giac. Cattani» e a Venezia «due mezzi Busti di Cera al naturale, per l'Ecc. mo Cornero» e, quale unica commessa fuori d'Italia, lo scultore ricorda: «A Madrid due Statue di Cera, et una di stucco, per un Grande di Spagna, ordinateli dal P. Campana»²⁸. È interessante notare come queste siano le uniche cere menzionate dallo scultore che omette quelle usurpategli da Piò evidentemente per non avere problemi con lo scultore che era Accademico dal 1722.

Pier Tommaso Campana (1693-1750) dell'ordine domenicano era noto per la sua attività di predicatore che svolse in numerose città italiane e all'estero. I rapporti di Campana con Bologna furono frequenti, vi aveva conseguito la laurea in teologia e successivamente, dopo

un nuovo periodo di studi, nel 1720 fu nominato lettore di filosofia. Di certo vi ritornò più volte come predicatore; nel periodo di Quaresima del 1742 tenne nella basilica di san Petronio le orazioni in lode di san Petronio e di Santa Caterina Vigni²⁹. La conferma che effettivamente la commissione fosse connessa con l'Ordine dei predicatori ci viene nuovamente da Scandellari nella citata autobiografia «In Spagna alli R. P. Domenicani viò fato una B. V., e una testa di un San Vincenzo Fererio e sue mani e viò mandato alla corte di Madrid due teste di cera grande un mezo naturale fate di cera colorita»³⁰. Sebbene manchi una descrizione precisa delle due cere inviate a corte, varie ragioni inducono a collegarle con le due opere oggi nel Museo del Prado, anch'esse di «un mezo naturale».

Tra i vari autori di sculture in cera attivi a Bologna, Scandellari risulta l'unico a realizzare figure di genere, oltre ai busti ritratto e alle figure di santi; in particolare non si hanno altre notizie di raffigurazioni di popolani nella ceroplastica italiana, se non in composizioni di piccole dimensioni.

Oltre che alle opere citate credo che, per questa sua specificità vadano inoltre restituite a Scandellari le due figure, oggi perdute, raffiguranti *Il fattore* e *La fattressa di casa Ghisilieri* (figs. 6-7), come d'uso ascritte ad Angelo Piò, uniche tra le cere bolognesi dell'epoca ad essere realizzate a figura intera, certamente commissionate da Filippo Carlo Ghisilieri per il complesso di Colle Ameno a Pontecchio presso Sasso Marconi³¹. La figura della *Fattressa* in particolare, che qui si riproduce per la prima volta, mostra stringenti somiglianze con la figura femminile del Prado confermandone senza dubbio l'origine bolognese. Nelle cere madrilene si può inoltre ravvisare una variante del soggetto dei perduti «villani» Savorgnan, versione popolare-sca dell'iconografia di Eraclito e Democrito, dove l'anziana donna è raffigurata ridente, mentre il giovane ha l'aria dolente se non piangente — forse vittima, visti gli abiti da festa e i fiori al petto e

all'orecchio, di un matrimonio forzato—, in un'iconografia che ribalta quella più usuale della coppia male assortita che vede un vecchio accompagnarsi con una giovane fanciulla. Di certo, l'ironia anche molto greve nei confronti della vecchiaia, e dei vecchi innamorati, ben presente nei secoli precedenti in Emilia, da Bartolomeo Passarotti in pittura a Giulio Cesare Croce nella letteratura popolare e dialettale, è qui mitigata dalla eleganza settecentesca delle due cere che pare quasi anticipare le numerose teste di carattere realizzate nella stessa Bologna alcuni decenni dopo da Ubaldo e Gaetano Gandolfi.

Volendo accogliere l'attribuzione a Scandellari delle due cere madrilene, la loro esecuzione andrà collocata tra il 1745, quando l'artista, liberatosi dalla «tutela» del Piò, era ormai riconosciuto quale abile e autonomo autore di opere in questa materia, e il 1750 anno della morte di padre Campana. Non è dato sapere se le due opere, concepite come d'uso in una semplice cassetta lignea di formato rettangolare, siano state dotate in origine o successivamente delle ricche teche intagliate e dorate che ora le racchiudono. Come le due cere, anche le teche sono state ritenute di fattura napoletana da González-Palacios che ne sottolineava i «bizzarri intagli dorati»³², una definizione che si può ben adattare agli intagli lignei bolognesi, i cui autori si ispirarono sovente dalla fine del XVII secolo a modelli romani, sia tramite le incisioni delle *Nuove invenzioni d'ornamenti* di Filippo Passarini, dato alle stampe nel 1698, sia grazie alla presenza in Emilia di numerosi intagliatori romani³³.

BORBONI DI CERA

Con la fine del XVIII secolo la realizzazione di ritratti in cera a grandezza naturale vedrà il lento ma inesorabile slittamento dalle collezioni reali ai popolari baracconi delle fiere, dove i Borboni diverranno spesso protagonisti in effigie.

Nel 1793 il conte Joseph Müller-Deym era giunto da Vienna alla corte di Napoli accompagnato dal suo collaboratore, lo scultore Leonard Posch

(1750-1831), recando con sé una serie di ritratti in cera della famiglia reale commissionati da Maria Teresa di Borbone, moglie dell'imperatore Francesco II, per farne dono alla madre Maria Carolina, regina di Napoli. Il conte Joseph Deym von St`ritež (1752- 1804), dopo aver intrapreso la carriera militare che abbandona per motivi ignoti — forse in seguito a un duello — muterà il nome nel più anonimo Joseph Müller, ricomparando a Vienna come scultore in cera³⁴. Le figure giunte da Vienna erano state collocate negli appartamenti privati dei sovrani, accrescendone così l'effetto realistico che susciterà grande impressione a corte; sarà forse per ricambiare un dono così apprezzato che durante il soggiorno napoletano a Müller-Deym verrà richiesto di realizzare ritratti in cera della famiglia reale³⁵; repliche dei ritratti verranno esposti a Vienna nella sua *Müller'sche Kunstgalerie*, eterogenea esposizione di figure in cera, automi e opere d'arte³⁶.

Nello stesso anno in cui i Borboni a Napoli venivano ritratti in cera, a Madrid un italiano, Giovanni Battista Maggi, aggiungeva alla sua esposizione itinerante di figure in cera, la figura del re Carlo IV:

*Creyendo el mismo profesor [Maggi] dar el mayor gusto a la nación ha construido la estatua de nuestro augusto monarca don Carlos IV (que Dios guarde) con tanto agrado de S. M. que le ha concedido su Real permiso para añadirla a las demás personas reales de la colección*³⁷.

«Juan Bautista Maggy, profesor de escultura, natural de la ciudad de Milán»³⁸ era giunto a Madrid l'anno precedente da Lisbona con la sua esposizione particolarmente ricca di figure di re e imperatori, in una cavalcata storica che spaziava da Nerone ai regnanti contemporanei³⁹.

Ancor prima di Maggi, altri due italiani, Ermenegildo Silici e Giovanni Battista Galerni, esponevano a pagamento

nel 1784 a Valladolid figure in cera a grandezza naturale:

*Han llegado á esta Ciudad D. Hermenegildo Silici, y D. Juan Bautista Salerni [sic], Escultores Italianos, con una Colección de Figuras de cera de regular estatura, hechas por su mano, que an tenido el honor de presentarlas a sus AA. RR. por diez días en su Real Palacio [...]. Las horas en que se enseñan son desde las nueve de la mañana basta la buna y desde las tres basta la nueve*⁴⁰.

In questo caso l'esposizione, la prima di questo genere documentata in Spagna, presentata lo stesso anno anche a Madrid, includeva gruppi in cera raffiguranti *Sansone e Dalila* e *Un malato nel letto assistito dal suo medico*. La figura di Sansone si scompondeva mostrando all'interno le varie parti anatomiche⁴¹. Silici e Galerni, che avevano presentato il gruppo di *Sansone e Dalila* a corte «por diez días en su Real Palacio», il 22 ottobre 1786 avisavano il pubblico di aver aggiunto all'esposizione:

*otras figuras, también de cera, y de regular estatura, que representan S.R.M.C. el Sr. don Carlos III, SS. AA. Serenísimas el Príncipe y Princesa Noustros Señores, SS. AA. RR. el Sr. Infante don Gabriel y la Sra. doña María Victoria, Infanta de Portugal, su esposa (que Dios guarde)*⁴².

È ancora un italiano, «Juan Camposera», a presentare nel luglio del 1792 a Pamplona una esposizione di figure in cera, con tutta evidenza lo stesso Juan Gambusera «profesor de Escultura» che espone nell'agosto dello stesso anno a Saragozza e nel giugno del 1793 a Barcellona⁴³.

Anche il XIX secolo vedrà la presenza in Spagna di esposizioni simili, ancora ad opera di italiani. Nel luglio del 1827 il milanese Gaetano Pecci è documentato a Pamplona dove espone le sue cere in occasione della festa di San Fermín. Pecci operava già da molti anni poiché già nel giugno del 1798 presentava il suo

Kunstkabinet in Germania ad Augusta⁴⁴. Successivamente tra l'agosto e il dicembre del 1816 Pecci è a Milano dove presenta al teatro San Romano un «copioso gabinetto di statue di cera» composto da settanta figure, e a Milano esporrà ancora nel 1820⁴⁵. In Spagna l'attività verrà proseguita dalla moglie del Pecci Cristina Brumhart che ancora nel dicembre del 1830 a Madrid richiede l'autorizzazione, con il genovese «Angel Carlini», entrambi definiti «artistas de figuras», di esporre figure in cera⁴⁶.

Sebbene nessuna delle opere citate sia sopravvissuta, pare evidente come per le figure in cera, con il passaggio dalle collezioni reali alle esposizioni popolari, si fosse ormai definitivamente perso quel reciproco sostegno tra arte e tecnica ricordato da Goethe nel *Wilhelm Meister*, non a caso citato da Julius von Schosser nel 1911 nell'introduzione alla sua *Storia del ritratto in cera*:

Come arte e tecnica si sostengano in un reciproco equilibrio e siano così affini da tendere sempre l'una verso l'altra, l'arte non può decadere senza trasformarsi in un lodevole mestiere, e il mestiere non può elevarsi senza diventare arte⁴⁷.

ANDREA DANINOS Storico dell'arte indipendente specializzato nello studio della scultura in cera. Ha curato l'edizione critica della *Storia del ritratto in cera* di Julius von Schosser (Officina Libraria, 2011); nel 2012 ha curato la prima mostra dedicata alle figure in cera (*Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, Venezia, Palazzo Fortuny), e nel 2016 ha dedicato uno studio sul ceroplasta Francesco Orso (*Una rivoluzione di cera. Francesco Orso e i «Cabinets de Figures» in Francia*, Officina Libraria, 2016). Recentemente è stato incaricato dalle Gallerie degli Uffizi di curare una mostra, con Valentina Conticelli, dedicata alle cere collezionate dai Medici. danimos.arte@tin.it

Traducción del italiano: Carlos Gumpert

1. Filippo Scandellari (qui attribuito), *Ritratto di popolana*, 1745-50. Cera, capelli, osso, vetro e tessuto, 33 x 24 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-538)
2. Filippo Scandellari (qui attribuito), *Ritratto di popolano*, 1745-50. Cera, capelli, osso, vetro e tessuto, 33 x 24 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (E-539)
3. Giovanni Francesco Pieri, *Madonna Addolorata*, 1759. Cera e vetro, 90 x 60 cm. Fontanellato (Parma), Collezione Franco Maria Ricci, Labirinto della Masone
4. Filippo Scandellari, *Anna Maria Calegari Zucchini*, 1742. Cera, capelli, tessuto e vetro, 50 cm circa. Bologna, Collezione Zucchini
5. Filippo Scandellari, *Ercole Isolani*, 1756 circa. Cera, capelli, tessuto e vetro, 70 cm. Bologna, collezione privata
6. Filippo Scandellari (qui attribuito), *Il fattore di casa Gbisilieri*, già Pontecchio (Bologna), Collezione Rizzi
7. Filippo Scandellari (qui attribuito), *La fattressa di casa Gbisilieri*, già Pontecchio (Bologna), Collezione Rizzi

Desidero ringraziare Leticia Azcue Brea per avermi invitato a studiare le due opere all'origine di questo testo; Aurora Ladero, responsabile dell'Archivio del Museo Arqueológico Nacional e María Ángeles Granados, Conservatrice Capo del Dipartimento dell'Età Moderna del Museo Arqueológico Nacional.

1. Fernández Miranda 1988-91, vol. III (1988), p. 87. Nel 1834 le due cere verranno stimate 1.000 reales. Anes 1996, p. 328.
2. Espinós, Orihuela y Royo-Villanova 1983, pp. 59-60. Secondo due documenti conservati nell'archivio del Museo Arqueológico (año 1892: exp. 29 (A-B-C): Exposición Histórico-Europea, conmemorativa del IV Centenario del Descubrimiento de América (1892-93); exp. 29-A IV, Asuntos generales, y 29-A V – Relación de objetos que presenta el Museo Arqueológico Nacional a la Exposición Histórico-Europea, caja 50) le due opere furono presentate alla *Exposición Histórico-Europea* del 1892-93, sebbene il catalogo pubblicato per l'occasione non le menzioni. Si veda *Exposición Histórico-Europea* 1893.
3. González-Palacios 1993a, vol. I, p. 161, tav. XXXI, e vol. II, figg. 277-78. Coppel 1998, p. 146, nn. 49-50.
4. González-Palacios 1977; González-Palacios 1993a; González-Palacios 1993b.
5. Su alcune cere inedite di Pieri presenti in Spagna, Estella 2009, pp. 75-81.
6. Le cere devozionali di Pieri dovettero godere di una certa fortuna come testimonia una *Madonna Addolorata* firmata e datata 1759 (si veda fig. 3) della quale esiste una replica pressoché identica recante la stessa data e firmata «Franciscus Pieri cerarius factor» (*Una importante raccolta* 2005, pp. 48-49, n. 24). Il tema fu sovente replicato dall'artista con minime varianti. Un'altra *Addolorata* fu donata dall'artista nel 1764 al monastero di San Francesco degli Scarioni a Napoli, dov'era monaca una sua sorella e altre redazioni, rese note da Alvar González-Palacios si trovano a Napoli nella Chiesa della Nunziatella e a Roma in Santa Maria in Trastevere. González-Palacios 1993a, vol. I, pp. 159-170.
7. González-Palacios 1993a, vol. I, p. 161.
8. Sulla ceroplastica bolognese, Emiliani 1960, ripubblicato in Riccòmini 1966, pp. 37-42; Vassena 1996-97.

9. Per un elenco delle figure in cera in Europa, Daninos 2011, pp. 212-63.
10. Balducci 1767-74, vol. XII (1772), p. 179.
11. Firenze, Archivio di Stato di Firenze (di seguito ASF), Guardaroba Medicea, 992, *Inventario di Mobili e robe diverse alla proprietà della Ser.ma Gran Duchessa Vittoria, esistenti nella Villa Imperiale*, 6 marzo 1692, fol. 3v. Si veda Daninos 2008, pp. 92-94.
12. Su Antoine Benoist, Daninos 2008, pp. 92-94; Daninos 2016, pp. 15-16; Daninos 2017.
13. Sulle cere anatomiche bolognesi, Armaroli 1981; Bertoli 1988; Bottarelli 1988, pp. 65-70.
14. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (di seguito BCAB) Ms. B 95, *Vita di Filippo Scandellari Scultore Bolognese scritta da lui medesimo consegnatami dallo stesso li 10 Maggio dell'anno 1769*, fols. 299r-304r.
15. BCAB, Ms. B 133, M. Oretti, *Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori e architetti bolognesi e de forestieri de sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti*, fols. 181r-188v.
16. BCAB, Ms. B 95, *Vita di Filippo Scandellari...*, fol. 300v. Oretti interpreta erroneamente il manoscritto ritenendo che le cere «di mezzo naturale» fossero quelle realizzate per Savorgnan: «Io adunque incomincerò per serie d'Anni a descrivere le sue opere col dire che in Bologna fece al P. Urbano Savorgniani due mezze figure in cera cioè uno che ride, altro che piange minori del naturale e sono Villani». BCAB, Ms. B 133, M. Oretti, *Notizie de professori del disegno...*, fol. 181r.
17. Bologna, Archivio di Stato di Bologna (di seguito ASB), Assunteria d'Istituto, Diversorum, busta 13, n. 6, fol. 2v. Si veda Cammarota 1997, pp. 42-43. L'oratorio Lodovico Moretti (1667-1743) possedeva con il fratello Bartolomeo, una ricca collezione di dipinti ereditata dal padre Giovan Battista, mercante di cera e di dipinti, cognato e agente del pittore Lorenzo Pasinelli, con il quale condivideva la proprietà della sua collezione. Si veda Morselli 1998, pp. 372-78.

18. BCAB, Ms. B 105, M. Oretti, *Descrizione delle Pitture che sono state esposte nelle Strade di Bologna in occasione degli Apparati fatti per le Processioni generali del SS.mo Sacramento che si fanno ogni dieci anni in Bologna*, fol. 38v: «Un S. Carlo, S. Filippo Neri, mezze figure al naturale fatte di cera da D. Luigi Dardani».
19. BCAB, Ms. B 105, M. Oretti, *Descrizione delle Pitture...*, fol. 264v: «SS. Cosmo [sic] e Damiano 22 giugno 1778 [...] Casa Canonici. S. Carlo Borromeo con San Filippo Neri [...] mezze figure in cera di Don Luigi Dardani». ASB, Ufficio del Registro, *Testamento Dardani*, Libro delle copie n. 1156, trascritto in Vassena 1996, p. 350: «Al Padre Franco Ant. Dioli d'Argenta lascio la custodia, metà inclusa l'immagine di S. Carlo, e di S. Filippo Neri di Cera tale e quale si ritrova».
20. «Si veggono pure nella sua casa due belle mezze figure di un S. Filippo e di un S. Carlo di cera, vestite di panni veri, che sembrano vive». Crespi [1769] 1980, p. 329. Crespi cita inoltre una «mezza figura al naturale di un S. Filippo Neri che è nella casa de' Filippini di Roma». *Ibidem*, p. 329.
21. Si veda Daninos 2012a. La cera è stata riconosciuta come opera di Scandellari da Eugenio Riccòmini (1977, p. 69).
22. BCAB, Ms. B 95, *Vita di Filippo Scandellari...*, fol. 300v.
23. Sul tema, Bonfait 1990.
24. «[...] quantunque belli siano oltremodo i Ritratti, che ne sono poi stati fatti, uno di rilievo in cera dal Signor Angelo Piò [...]». Isolani 1743, p. 184. Alla morte di padre Ercole Isolani (1686-1756) «per godere almeno della sua effigie, più di un cavo del suo volto in gesso fu fatto sul di lui cadavero; dal quale ne furono poi gittate molte forme in cera che lo rappresentano al naturale». Barbieri 1761, p. 36. Scandellari ne realizzò due versioni, una per i padri della chiesa del

la Madonna di Galliera e «altro simile del d.o in Casa Isolani», l'unico giunto sino a noi. Altri ritratti in cera dell'Isolani furono realizzati da Anna Morandi e da Filippo Balugani. Si veda Daninos 2012b.

²⁵ BCAB, Ms. B 95, *Vita di Filippo Scandellari...*, fols. 300v-301r. Il *San Pietro* si conserva nella chiesa di Santa Maria della Pietà a Bologna. Si veda Tumidei 1991.

²⁶ Della celebre ceroplasta anatomica Anna Morandi (1717-1774) sono noti tre soli ritratti in cera, l'*Autoritratto*, il ritratto di *Giovanni Manzolini* suo marito (Museo di Palazzo Poggi, inv. CECO-MA 153-154) e il perduto ritratto di Ercole Isolani. Le due cere sono elencate tra le opere della Morandi vendute nel 1769 e nel 1771, con la sua biblioteca e i suoi strumenti di lavoro, al conte Girolamo Ranuzzi che le cederà nel 1776 all'Istituto delle Scienze. Tra le opere presenti nel suo studio è elencato un «ritratto in cera del defunto P. Isolani Prete dell'Oratorio da Lei parimenti formato», oggi perduto. Vassena 1996, p. 300 e 303. Su Anna Morandi, Focaccia 2008; Messbarger 2010.

²⁷ In occasione della *Mostra del Settecento Bolognese* (Longhi y Zucchini 1935, p. 145) ben sette ritratti in cera furono attribuiti a Piò, uno solo dei quali, il ritratto dell'architetto Carlo Francesco Dotti gli è oggi ancora, ascritto sebbene non vi siano documenti che possano confermarne in pieno la paternità. L'unica opera attribuibile con certezza a Piò è la *Sacra Famiglia* nella chiesa bolognese dei santi Vitale e Agricola citata da Marcello Oretti in casa del senatore Sampieri: «la B.V. col Bambino, e S. Giuseppe mezze figure come il vero fatti di cera e vestiti di cendali di diversi colori». Sempre Oretti ricorda in «Casa delle Longhi Stampatori in Mirasole grande, il Ritratto di Giuseppe Longhi mezza figura al naturale

fatto in cera», il suo unico ritratto in cera citato dalle fonti. BCAB, Ms. B 133, M. Oretti, *Notizie de professori del disegno...*, fol. 133r.

²⁸ ASB, Assunteria d'Istituto, *Diversorum*, busta 30, fol. 1r -v. Scandellari sarà eletto Accademico del Numero il 6 maggio del 1760.

²⁹ Campana 1742.

³⁰ BCAB, Ms. B 95, *Vita di Filippo Scandellari...*, fol. 304v.

³¹ Nel 1935 le due cere vennero esposte come opera di Angelo Piò nella *Mostra del Settecento* Bolognese; a quella data risultavano di proprietà dei «F.lli Rizzi, Pontecchio (Bologna)» (Longhi y Zucchini 1935, p. 135, fig. LXXXII). Nel 1812 Girolamo Ghisilieri vendette le terre e il complesso edilizio di Colle Ameno a Pietro Rizzi; Colle Ameno rimase di proprietà Rizzi fino agli anni settanta del Novecento. Guidotti 1986, p. 44. Nel catalogo della mostra è riprodotto il solo *Fattore*, del quale esiste una lastra danneggiata (Archivio Villani, n. 22332, Direzione Regionale Musei dell'Emilia-Romagna) mentre della *Fattressa* pare esistere unicamente un positivo che ho potuto rintracciare nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio a Bologna (Fondo Oreste Trebbi, busta XX. 10b. 8).

³² González-Palacios, 1993a, vol. I, p. 161.

³³ Passarini 1698. Sulle cornici e sugli intagliatori bolognesi, Morazzone 1953; Bentini 1979; Colle 1992, pp. 69-70; Tumidei 2000, pp. 34-51.

³⁴ Su Müller-Deym, Deutsch 1948; Hatwagner 2008.

³⁵ Tra le opere realizzate a Napoli vanno probabilmente annoverati busto di Ferdinando IV a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommissbibliothek, inv. PK-S I.140), e quello di Maria Carolina (Napoli, Palazzo Reale, inv. 1085) ritrovato da Alvar González-Palacios nei depositi di Palazzo Reale a Napoli e

da lui correttamente attribuito. González-Palacios 1980. Sul busto di Maria Carolina si veda inoltre Goudie 2013.

³⁶ Una dettagliata descrizione delle cere presenti nell'esposizione si ha nella guida di Gianluigi de Freddy del 1800 dove si ritrovano: «Ai due angoli della terza sala stanno a cavallo l'uno all'altro di rimpetto il *Re delle due Sicilie* ed il di lui *Primogenito*, entrambi rivolti verso la suddetta Imperiale Quadriga. Quindi miransi dall'una e dall'altra parte le effigie della *Regina di Napoli*, coll'*Augusta* di lei figlia la *Regnante Imperatrice*». De Freddy 1800, vol. I, p. 426.

³⁷ Varey 1995, p. 148; Vega 2010a, pp. 444-45; Vega 2010b, p. 461.

³⁸ Varey 1995, p. 148.

³⁹ Dopo il 1793 non possediamo altre notizie sull'esposizione, ma nel dicembre del 1796 l'italiano «Miguel Arigone» espone a Madrid una serie di figure di cera che paiono essere le stesse presentate da Maggi negli anni precedenti. Varey 1995, p. 159.

⁴⁰ *Aviso al Público*, Valladolid, 1784, trascritto in Urrea 1979, p. 495.

⁴¹ *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, abril 1784, pp. 39-41. Pardo Canalís 1955. Su Ermenegildo Silici (?-1816) si veda anche González-Palacios, 2000 (ripubblicato in González-Palacios 2010, pp. 57-70). Il Sansone anatomico risulta ancora esposto a Madrid nel gennaio-marzo del 1810 e nel febbraio del 1816, anno della morte di Silici. Varey 1995, pp. 112-13.

⁴² Varey 1995, pp. 112-13; Vega 2010a, p. 440; Vega 2010b, p. 458.

⁴³ Cañada 1997, p. 36; Vega 2010b, p. 461.

⁴⁴ Hammerl 2008.

⁴⁵ «Foglio d'annunzi» della *Gazzetta di Milano*, 7 agosto 1816, p. 176; Chiappori 1820, p. 84.

⁴⁶ Cañada 1997, p. 39; Varey 1995, pp. 372-73.

⁴⁷ Schlosser [1911] 2011, p. 1.

El *Boletín del Museo del Prado* es una publicación científica de carácter anual que recibe artículos de especialistas nacionales e internacionales. A través de ella y desde 1980, el Museo del Prado da a conocer a la comunidad académica y al público interesado los resultados de las últimas investigaciones sobre la historia de la institución, las colecciones que alberga o sobre cuestiones de la Historia del Arte específicamente relacionadas con ellas. A través de su página web, el *Boletín del Museo del Prado* facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/historico>).

INSTRUCCIONES PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Envío por email a: boletin@museodelprado.es

El envío deberá incluir el siguiente material en documentos independientes y debidamente nombrados siguiendo el orden que aparece a continuación.

- Doc. 1 [1_Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Texto en un documento en formato Word a doble espacio (Times New Roman, 12 puntos), con las páginas numeradas, las notas a pie de página y la bibliografía desarrollada al final del texto. El documento debe ir encabezado exclusivamente por el título en el idioma original y en inglés. Para garantizar el anonimato del autor y el proceso de revisión por pares ciegos, su nombre (o mención que permita identificarle) no podrá aparecer en este documento ni en sus metadatos.
- Doc. 2 [2_Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: El mismo texto del Doc. 1 en formato PDF. Al principio del texto se añadirán el resumen y las palabras clave en idioma original y en inglés; al final del texto, se incluirán la bibliografía y las ilustraciones con sus pies de foto.
- Doc. 3 [3_CV + Apellido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Información sobre el autor: título del trabajo, nombre del autor o autores, correo electrónico, número de teléfono, afiliación institucional, breve currículo (80-100 palabras máximo), identificador ORCID (<https://orcid.org/>) si se dispone de él y fecha de envío a la revista.

La dirección de correo electrónico del autor y su currículo serán publicados junto con el artículo.

- Doc. 4 [4_RESUMEN + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Resumen (de 80-120 palabras) y palabras clave (de 3 a 6 aprox.) en el idioma del texto y en inglés.
- Doc. 5 [5_PIES FOTO + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Listado de las imágenes ilustrativas con sus pies de foto correctamente numerados.
- Doc. 6 [6_BIBLIOGRAFÍA + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Bibliografía: debe seguir el sistema autor-año (estilo Harvard). Solo deben incluirse las publicaciones que aparezcan citadas en las notas. Los nombres propios se indicarán completos, es decir, no solo por las iniciales.
- Si el artículo contara con anexos o transcripciones de documentos, estos documentos se nombrarán de manera consecutiva: Doc. 7 [7_ANEXO/TRANSCRIPCIÓN + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN].
- Si el artículo se basara en la publicación y transcripción de documentos inéditos se debe especificar la procedencia de dichos documentos y suministrar, siempre que sea posible, fotocopias de los originales de adecuada calidad para facilitar el trabajo de edición.
- Imágenes en baja resolución en formato jpg o tiff correctamente numeradas e identificadas siguiendo el orden del listado de ilustrativas (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3...).
- El formulario de Declaración de autoría (disponible en la página web) debidamente cumplimentado y firmado por todos los autores.

El envío debe seguir las normas de la hoja de estilo del Boletín disponible en la página web (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/introduccion>)

ORIGINALES

Los textos podrán ser presentados a lo largo de todo el año y serán inéditos y originales. No deben haber sido sometidos, ni siquiera parcialmente, a la aprobación de otra publicación ni en español ni en cualquier otro idioma extranjero.

TIPO DE TEXTOS

- El *Boletín del Museo del Prado* publica artículos en castellano, inglés, italiano, francés y alemán, con su traducción al castellano.
- Artículos de entre 1.000 y 8.000 palabras (notas y bibliografía incluidas) con entre 2 y 8 imágenes aprox.
- El Consejo de Redacción podrá variar el número de ilustraciones si lo considera necesario.
- Los textos que excedan el número máximo de palabras establecido serán devueltos al autor.

ILUSTRACIONES

El Museo del Prado gestionará la obtención de las imágenes en alta resolución y sus derechos de reproducción. Los autores suministrarán las ilustraciones (cuyo número máximo se ha especificado más arriba) en formato digital en baja resolución y debidamente identificadas. Deberán ir numeradas correlativamente en el texto, indicándose en este el lugar donde deben incluirse de la siguiente manera: (fig. 1). Los autores proporcionarán los datos suficientes o, en su caso, los contactos de las imágenes que sean de difícil localización (por ejemplo las que pertenezcan a colecciones privadas). En el listado de ilustrativas y pies de foto habrán de seguirse las indicaciones de redacción que aparecen en la hoja de estilo del *Boletín del Museo del Prado*.

EVALUACIÓN Y PUBLICACIÓN

- El Consejo de Redacción acusará recibo del texto en un plazo no superior a un mes.
- No se aceptarán textos que requieran un trabajo sustancial de edición como borradores, resúmenes, artículos e investigaciones sin terminar.
- Primera revisión: el equipo editorial (Jefe de Redacción y Secretaria de Redacción) podrá rechazar las propuestas recibidas sin realizar una revisión externa si se considera que no cumplen con los requerimientos de calidad, contenido y adecuación a los

objetivos científicos de la revista, presentación y formato indicados anteriormente.

- Evaluación por pares ciegos: el método de evaluación empleado será el «doble ciego», y se mantendrá el anonimato del autor y los evaluadores. Los originales se someterán al dictamen externo de dos especialistas en la materia. Si los informes están en desacuerdo se solicitará otra evaluación a un tercer especialista. Tras el dictamen, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación y se lo notificará a los autores en un plazo aproximado de nueve meses. El Consejo de Redacción decidirá el número del *Boletín del Museo del Prado* en el que se publicará el artículo aceptado y trasladará a los autores su decisión.
- El listado de los evaluadores por pares ciegos que han colaborado con el *Boletín del Museo del Prado* se publicará cada cinco años.

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

- El editor enviará a los autores el texto en formato Word con sus comentarios, dudas y correcciones. El autor deberá devolver estas cuestiones resueltas en el plazo establecido.
- Los autores dispondrán de su artículo maquetado para su corrección, que se limitará a las erratas de imprenta. No se permitirán cambios sustanciales ni correcciones que alteren la maquetación o el estilo del artículo. El autor deberá devolver sus correcciones en el plazo establecido.

El *Boletín del Museo del Prado* se incluye en las siguientes bases de datos: International Bibliography of Art; DIALNET; ISOC-CSIC; Regesta Imperii; Cucc; Scopus
Y está recogido en las plataformas de evaluación MIAR; CIRC; CARHUS+; DICE

© Museo Nacional del Prado. Los artículos publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad del Museo Nacional del Prado.

The *Boletín del Museo del Prado* is an annual scientific publication that welcomes papers from scholars from Spain and the rest of the world. Since 1980 the Museo del Prado has used the *Boletín* to present to the academic community and the general public the outcome of new research on the history of the institution and its collections and on related topics in the field of Art History. The *Boletín del Museo del Prado* provides unrestricted access to all its content through its website (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/historico>)

SUBMISSION GUIDELINES

Papers must be sent by email to: boletin@museodelprado.es

Submissions must include the following items, each in a separate file, properly named in the order outlined below.

- Doc. 1 [1_ Short title + YEAR OF SUBMISSION]: Text in a double-spaced Word document (12-point Times New Roman). All pages must be numbered and footnotes must be included at the bottom. The bibliography must appear at the end of the text. The document header must only include the title in the original language and in English. To ensure the anonymity of the author and the blind peer review process, the name of the author (or any mention that allows them to be identified) must not be included in the document or in its metadata.
- Doc. 2 [2_ Short title + YEAR OF SUBMISSION]: The same text as Doc. 1 in PDF format. The abstract and the keywords in the original language and in English must appear at the beginning of the text; the bibliography and images, together with their captions, must be included at the end of the paper.
- Doc. 3 [3_CV + Surname + YEAR OF SUBMISSION]: Information about the author including the title of the paper, name of author/s, email, telephone number, institutional affiliation, brief CV (80–100 words max.), ORCID identifier (<https://orcid.org/>), where applicable, and date of submission. Both the author's email address and CV will be published together with the paper.

- Doc. 4 [4_ABSTRACT + Short title + YEAR OF SUBMISSION]: Abstract (80–120 words) and keywords (approx. 3 to 6) in the same language as the paper and in English.
- Doc. 5 [5_FOOTNOTES + Short title + YEAR OF SUBMISSION]: List of illustrative images with correctly numbered captions.
- Doc. 6. [6_BIBLIOGRAPHY + Short title + YEAR OF SUBMISSION]: Bibliography in the Harvard style (author-date system). Only publications cited in the notes should be included. Full given names should be used, rather than just initials.
- If the paper includes annexes or document transcriptions, said documents should be named consecutively: Doc. 7 [7_ANNEX/TRANSCRIPTION + Short title + YEAR OF SUBMISSION].

- If the paper is based on the publication and transcription of unpublished documents, the provenance of said documents must be indicated and, where possible, photocopies of the originals of a suitable quality must be provided to enable the editing process.
- Low resolution images in JPG or TIFF format, properly numbered and identified according to the order of the list of images (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, etc.).
- A Declaration of Authorship (available on the website), correctly filled out and signed by all authors.

Submissions must follow the style guide of the *Boletín*, which is available on the website (<https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/introduction>).

ORIGINAL PAPERS

Papers may be submitted throughout the year and must be originals that have not been previously published. They must not have been subject, not even partially, to the approval of another publication in Spanish or in any other language.

TYPE OF TEXTS

- The *Boletín del Museo del Prado* publishes papers in Spanish, English, Italian, French and German, together with their Spanish translation.

- Papers of between 1,000 and 8,000 words (notes and bibliography included) with between approximately two and eight images.
- The Editorial Board may change the number of images that are included if it deems it necessary.
- Texts that exceed the maximum number of words will be returned to the author.

IMAGES

The Museo del Prado will obtain high resolution images as well as permission to reproduce them. The author/s must provide properly identified, low resolution images (according to the maximum number outlined above) in digital format. They must be consecutively numbered throughout the text, indicating where they should appear (i.e.: fig. 1). The author/s must provide sufficient information or, where applicable, contacts for the images that are difficult to locate (such as those that belong to private collections). The list of images and footnotes must follow the editorial guidelines, which appear in the style guide of the *Boletín del Museo del Prado*.

REVIEW PROCESS AND PUBLICATION

- The Editorial Board will acknowledge receipt of the paper within a month of its submission.
- Texts that require a substantial amount of editorial input such as drafts, abstracts and unfinished papers and research will not be accepted.
- First review: the editorial team (editor-in-chief and editorial assistant) may reject submissions, without conducting an external review, if it deems that they do not meet the criteria outlined above related to quality, content and conformity with the scientific objectives of the *Boletín*, presentation and format.
- Blind peer review: papers will be subject to a double-blind peer review, maintaining the anonymity of both the author and the

reviewers, and will be externally reviewed by two specialists in the field. If their feedback differs in opinion, the paper will be referred to a third reviewer. After the review, the Editorial Board will then decide whether the paper will be published and the author/s will be notified within approximately nine months. The Editorial Board will decide in which issue of the *Boletín del Museo del Prado* the accepted paper will be published, informing the author/s of its decision.

- The list of blind peer reviewers working jointly with the *Boletín del Museo del Prado* will be published every five years.

PROOFREADING AND CORRECTIONS

- The editor will send the text in Word format to the author/s with their comments, queries and corrections. The author must respond, having resolved these issues, before the established deadline.
- The author/s will receive a galley proof for them to correct, which shall be limited to printing errors. Substantial changes or corrections that effect the layout, style or content are not permitted. Corrections must be returned before the established deadline.

The *Boletín del Museo del Prado* is indexed in the following databases: International Bibliography of Art; DIALNET; ISOC-CSIC; Regesta Imperii; CUCC; Scopus

And is included in the evaluation platforms MIAR; CIRC; CARHUS+; DICE

© Museo Nacional del Prado. The papers published in the printed and online editions of this magazine are the property of the Museo Nacional del Prado.

LISTADO DE REVISORES 2016-2022

ALZAGA RUIZ, Amaya (Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia)
 ARANA COBOS, Itziar (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
 ARCINIEGA GARCÍA, Luis (Universitat de València)
 ARIAS DE COSSÍO, Ana María (Universidad Complutense de Madrid)
 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (Madrid, Museo Nacional del Prado)
 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (Universidad Complutense de Madrid)
 BACCHI, Andrea (Università di Bologna)
 BAEZA CHICO, Eleuterio (Madrid, Instituto Geológico y Minero de España)
 BANN, Stephen (Bristol University)
 BARKER, Sheila (University of Pennsylvania)
 BARRIO OLANO, Maite (San Sebastián, Albayalde Conservatio)
 BASSEGODA HUGAS, Bonaventura (Universitat Autònoma de Barcelona)
 BERGDOLL, Barry (Nueva York, Columbia University)
 BOTO VARELA, Gerardo (Universitat de Girona)
 BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (Universidad Complutense de Madrid)
 BRADY, Aoife (Dublín, National Gallery of Ireland)
 CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (Universidad de Granada)
 CAGEAO SANTACRUZ, Víctor (Madrid, Museo Nacional del Prado)
 CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (Universidad Complutense de Madrid)
 CARRETE PARRONDO, Juan (Madrid, investigador independiente)
 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (Universitat Autònoma de Barcelona)
 CHAPARRO, Francisco J. R. (Nueva York, Institute of Fine Arts)
 CHERRY, Peter (Dublín, Trinity College)
 CHRISTIANSEN, Keith (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art)
 COMPANY I CLIMENT, Ximo (Universitat de Lleida)
 CORNELIS, Bart (Londres, The National Gallery)
 CRUZ YÁBAR, Juan María (Madrid, Museo Arqueológico Nacional)

DE BLAS BENITO, Javier (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
 DE BRUYN, Eric (s-Hertogenbosch, Jheronimus Bosch Art Center)
 DE CARLOS VARONA, María Cruz (Universidad Autónoma de Madrid)
 DE DIVITIIS, Bianca (Università degli Studi di Napoli Federico II)
 DE FRUTOS SASTRE, Leticia (Ministerio de Educación y Formación Profesional)
 DE MIERI, Stefano (Università della Calabria)
 ESPINOSA MARTÍN, Carmen (Madrid, Museo Lázaro Galdiano)
 FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc (Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)
 FORT GONZÁLEZ, Rafael (Madrid, Instituto de Geociencias)
 FRANCESCINI, Chiara (Múnich, Institut für Kunstgeschichte)
 GADY, Bénédicte (París, Musée des Arts décoratifs)
 GAMBERINI, Cecilia (Universidad Autónoma de Madrid)
 GARCÍA CUETO, David (Madrid, Museo Nacional del Prado)
 GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (Barcelona, Universitat Pompeu Fabra)
 GARCÍA PÉREZ, Noelia (Universidad de Murcia)
 GARRARD, Mary D. (Washington D. C., American University)
 GIL MEDINA, Lázaro (Universidad de Granada)
 GIUSTI, Anna Maria (Florencia, investigadora independiente)
 GÓMEZ FRECHINA, José (Madrid, Nicolás Cortés Gallery)
 GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (Universidad Autónoma de Madrid)
 GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos (Madrid, Museo Nacional del Prado)
 GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (Castellón, Universitat Jaume I)
 GUARDIA PONS, Milagros (Universitat de Barcelona)
 GUILLÉN MARCOS, Esperanza (Universidad de Granada)
 HELLWIG, Karen (Múnich, investigadora independiente)
 HENRY, Tom (Washington D. C., American University)
 HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (Universidad de Zaragoza)
 HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (Universidad de Valladolid)
 JONES, Susan (Bruselas, KIK-IRPA)
 KNIGHTON, Tess (Barcelona, Institució Milà i Fontanals-CSIC)
 KOLDWEIJ, Jos (Nimega, Radboud Universiteit)
 LADRERO CABALLERO, Tomás (Madrid, investigador independiente)

LAGUNA PAÚL, Teresa (Universidad de Sevilla)
LAMMERTSE, Friso (Ámsterdam, Rijksmuseum)
LAZARTE, José L. (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art)
LETVIN, Alexandra (Princeton University Art Museum)
LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (Universidad de Zaragoza)
LOZANO FERNÁNDEZ, Rafael Pablo (Madrid, Instituto Geológico y Minero de España)
MACARTNEY, Hilary (University of Glasgow)
MACDONALD, Mark (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art)
MARTENS, Didier (Université Libre de Bruxelles)
MARTÍNEZ LEIVA, Gloria (Madrid, investigadora independiente)
MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (Madrid, Museo Nacional del Prado)
MAURER, Gudrun (Madrid, Museo Nacional del Prado)
MAZZOTTA, Antonio (Università degli Studi di Milano)
MEIJER, Fred G. (Ámsterdam, investigador independiente)
MOLINA FIGUERAS, Joan (Madrid, Museo Nacional del Prado)
MORSELLI, Raffaella (Università di Teramo)
MUÑOZ MARTÍN, Roberto (Madrid, Patrimonio Nacional)
NASH, Susie (Londres, The Courtauld Institute of Art)
NICKSON, Tom (Londres, The Courtauld Institute of Art)
PALENCIA CEREZO, José María (Museo de Bellas Artes de Córdoba)
PANIAGUA PÉREZ, Jesús (Universidad de León)
PANZANELLI, Roberta (Los Ángeles, Otis College of Art and Design)
PARK, Jeongho (Austin, Blanton Museum of Art)
PÉREZ DE TUDELA, Almudena (Madrid, Patrimonio Nacional)
PÉREZ MORERA, Jesús (Tenerife, Universidad de La Laguna)
PÉREZ PRECIADO, José Juan (Madrid, Museo Nacional del Prado)
PIERGUIDI, Stefano (Sapienza Università di Roma)
PLESCH, Véronique (Maine, Colby College)
PORTÚS PÉREZ, Javier (Madrid, Museo Nacional del Prado)
PORZIO, Guiseppe (Università di Napoli L'Orientale)
PUGLISI, Catherine (Nueva Jersey, Rutgers University)
QUESADA VALERA, José María (Madrid, investigador independiente)

REIS, Inge (Nueva York, The Frick Collection)
REYERO HERMOSILLA, Carlos (Madrid, investigador independiente)
RODRÍGUEZ CHAPARRO, Francisco J. (New York University)
RUBIN, Patricia L. (Nueva York, Institute of Fine Arts)
RUIZ GÓMEZ, Leticia (Madrid, Patrimonio Nacional)
SAGUAR QUER, Carlos (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano)
SANCHO GÁSPAR, José Luis (Madrid, Patrimonio Nacional)
SANTOS GÓMEZ, Sonia (Universidad Complutense de Madrid)
SCHEFFLER, Félix (Colegio Alemán de Madrid)
SCHRÖDER, Stephan F. (Madrid, investigador independiente)
SERRA DESFILIS, Amadeo (Universitat de València)
SILVA MAROTO, Pilar (Madrid, investigadora independiente)
SILVER, Larry (University of Pennsylvania)
SIMAL LÓPEZ, Mercedes (Universidad de Jaén)
SOTO CANO, María (Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson)
STRAUSSMAN-PFLANZER, Eve (Washington D. C., The National Gallery of Art)
TIMÓN TIEMBLO, María Pía (Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España)
TOMLISON, Janis A. (University of Delaware)
ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (Madrid, Museo Nacional del Prado)
URQUÍZAR HERRERA, Antonio (Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia)
UTRERA GÓMEZ, Reyes (Madrid, Patrimonio Nacional)
VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (Universidad de Sevilla)
VAN DER STIGHELEN, Katlijne (Katholieke Universiteit Leuven)
VÉLIZ BOMFORD, Zahira (Londres, investigadora independiente)
VERGARA SHARP, Alejandro (Madrid, Museo Nacional del Prado)
VILLA, Giovanni C. F. (Università degli Studi di Bergamo)
VLACHOU, Foteini (Universidade Nova de Lisboa)
YEYES ANDRÉS, Juan Antonio (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano)

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Las fotografías han sido realizadas por los fotógrafos del Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado (José Baztán y Alberto Otero).

Barcelona, © 2006 Institut Amatller d'Art Hispànic – im. 01534009 (foto Gudiol-15500 / 1941-1945): pp. 9, 16 (derecha), 17 (arriba derecha y abajo derecha), 18 (izquierda)
Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio: p. 139 (derecha)
Bologna, Cortesía colección particular: p. 137 (derecha)
Bologna, Cortesía Collezione Zucchini: p. 137 (izquierda)
Bologna, su concesión del Ministero della Cultura – Archivio Fotografico Direzione regionale Musei dell'Emilia-Romagna: p. 139 (izquierda)
Bryn Athyn, Pennsylvania, Glencairn Museum: p. 18 (derecha)
Cortesía Colección Banco Santander: p. 72 (izquierda)
Cortesía del autor: pp. 43, 71 (derecha), 74
Ciudad de México, Cortesía Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim: p. 24
Estocolmo, Nationalmuseum Photo: Nationalmuseum, Sweden: pp. 32 (derecha), 76
Filadelfia, Philadelphia Museum of Art: The Philip S. Collins Collection, gift of Mrs. Philip S. Collins in memory of her husband, 1945, 1945-65-4: pp. 15 (izquierda), 16 (izquierda)
Fontanellato, Parma, Cortesía Collezione Franco Maria Ricci, Labirinto della Masone: p. 136
Hampshire, Inglaterra, © Stratfield Saye Preservation Trust: pp. 86-88, 90, 91
La Haya, Koninklijke Bibliotheek, National Library of the Netherlands: p. 15 (derecha)
Madrid, © Museo Lázaro Galdiano: p. 99 (izquierda)
Madrid, Cortesía del Archivo de la Villa: p. 100
Madrid, Cortesía GALERIABERNAT: p. 45 (derecha)
Madrid, Cortesía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: p. 72 (derecha)
Madrid, Imágenes procedentes de los fondos Biblioteca Nacional de España: p. 99 (derecha)
Murcia, Cortesía Museo de la Catedral de Murcia: p. 40
París, Ville de Paris, COARC/Jean-Marc Moser: p. 75
Pasadena, California, The Norton Simon Foundation: p. 78
Roma, iglesia de San Carlo al Corso, Fotografía: Stefano d'Amadio: p. 74
Sevilla, Cortesía del Cabildo de la Catedral de Sevilla: p. 71 (izquierda)
Turín, Cortesía Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino: p. 18 (izquierda)
Valencia, Cortesía Catedral de Valencia: pp. 41 (arriba), 42
Valencia, Fotografía: Diego de Calpena: p. 45 (izquierda)
Valencia, Fotografía: Paco Alcántara: p. 13
Valencia, © Museo de Bellas Artes de Valencia: pp. 41 (abajo), 46
Viena, Dorotheum, auction catalogue 8.6.2021: p. 44

Coordinación

Área de Edición del Museo Nacional
del Prado y Pepa Moreno

Edición

Pepa Moreno

Proyecto gráfico

Erretres Diseño

Maqueta

Isolina Dosal

Fotomecánica

Lucam

Impresión

Palermo

Control del color

Archivo Fotográfico del Museo
Nacional del Prado
Ana Écija

- © Museo Nacional del Prado
- © de los textos, sus autores
- © de las ilustraciones, las instituciones
correspondientes

ISSN: 0210-8143

NIPO: 829-19-077-6

DEPÓSITO LEGAL: M-4118-1980

Imagen de cubierta: Rodrigo y Francisco
de Osona, *Cristo ante Pilatos* (detalle),
h. 1495 (p. 27)

El Boletín del Museo del Prado

es una publicación del Museo
que se edita gracias a la generosa
financiación de la Fundación
Amigos del Museo del Prado



Fundación Amigos
Museo del Prado

