

107

REVISTA DE
HISTÓRIA
DA ARTE



IH | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL



ON COPYING: COPIES OF PAINTINGS FROM RENAISSANCE TO BAROQUE

JOURNAL DIRECTORS (IHA/FCSH/UNL)

Joana Cunha Leal
Alexandra Curvelo
Margarida Brito Alves
Pedro Flor

JOURNAL COORDINATION

Ana Paula Louro (IHA/FCSH/NOVA)

PUBLISHER

Instituto de História da Arte

EDITORS

Pedro Flor
Raquel Seixas

AUTHORS

Miquel Herrero-Cortell | Isidro Puig Sanchis
Pedro Flor | Almudena Pérez de Tudela
Paula Leite Santos | David García Cueto
Susana Varela Flor | Rafael Japón | Clara Bargellini
Elsa Arroyo | Eumelia Hernández | José Luís Ruvalcaba
Marco Cardinali | Iván Rega Castro | Nuno Saldanha
José Policarpo Cruz Cabrera
Clara Habib de Salles Abreu

REVIEWERS (in alphabetical order)

António Candeias (HERCULES / Universidade de Évora)
Carla Mazzarelli (Università della Svizzera italiana)
David García Cueto (Universidad Granada)
Eduardo Lamas-Delgado (KIK-IRPA - Brussels)
Isabel Mendonça (IHA/FCSH/UNL)
José Alberto Gomes Machado (Universidade de Évora)
Luísa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid)
Maria João Pereira Coutinho (IHA/FCSH/UNL)
Sílvia Ferreira (IHA/FCSH/UNL)
Vitor Serrão (ARTIS/FLUL/Univ. de Lisboa)

DESIGN

José Domingues (Undo)

Cover

*Anonymous 19th century painter, St. Jerome,
Cathedral of Puebla, Puebla, Mexico.
Photo: Eumelia Hernández, IIE, UNAM.*

3

EDITORIAL

Pedro Flor

5

ENTREVISTA

David García Cueto

7

DOSSIER

151

BOOK REVIEWS

155

NOTÍCIAS

EDITORIAL

O presente número 7 da Revista de História da Arte — série W tem por base o trabalho desenvolvido por uma seleção de autores que participaram em Outubro de 2016 no Congresso Internacional “A Cópia Pictórica em Portugal, Espanha e no Novo Mundo, 1552-1752”, promovido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no âmbito da sua integração no projecto internacional “COPIMONARCH — La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII) — HAR2014-52061”, financiado pelo Ministério da Economia e Competitividade do Governo de Espanha. Tal encontro de carácter científico pretendeu então reflectir sobre o fenómeno da cópia nesses territórios, abarcando um período de cerca de dois séculos, iniciando-se em 1552, data da chegada do pintor Antonio Moro a Portugal e concluindo-se em 1752, momento da fundação da Real Academia de Belas Artes de São Fernando em Madrid. A escolha das datas não foi inocente e, como ficou dito então no livro de resumos do Congresso, ambos os acontecimentos pressupunham um certo tipo de início e termo para o fenómeno da cópia durante a Idade Moderna no âmbito Ibérico.

No universo das pinturas realizadas entre os séculos XVI e XVIII, em contexto peninsular e transatlântico, contam-se inúmeros exemplos que, por exigência do mercado de obras de arte ou ainda por motivações devocionais, mimetizaram modelos dos mestres mais reputados ao tempo: as cópias pictóricas. Ao contrário desses arquétipos procedentes das

mais afamadas oficinas, as obras copiadas não têm merecido a devida atenção por parte da historiografia. O mero rótulo de ‘cópia’ apostado a tais pinturas conferiu-lhes um estatuto de menoridade, do nosso ponto de vista incompreensível, pelo facto de constituírem igualmente um documento do gosto artístico e das inclinações religiosas da sociedade da época.

Além disso, como testemunho de um tempo passado, as cópias pictóricas revelam-nos alguns dos mais importantes processos de transferência e disseminação de modelos, conducentes à actualização dos referentes iconográficos e plásticos de pintores, de acordo com os ditames do consumo artístico. Dando continuidade à prática medieval da cópia, as oficinas de pintura do período moderno citam flagrantemente, por vezes na íntegra, os artistas mais considerados ao tempo. A aprendizagem do processo criativo e a interiorização dos sinais estéticos e das soluções ornamentais desses mestres tornavam-se vitais na formação de artistas, tanto em ambiente corporativo oficial, como nas primeiras academias criadas para o ensino da nobre arte da pintura.

A emergência do mercado de pinturas e do coleccionismo na Europa moderna impõe um amplo e eficaz mecanismo de cópia e reprodução de obras, para o qual contribuiu definitivamente a impressão e circulação das gravuras no meio artístico. Estas facilitaram a retoma dos temas ou a cópia de pormenores de pinturas italianas ou flamengas, entretanto consagradas pela recepção do tempo, na hora de (re)criar novas peças, posteriormente lançadas no mercado. A título de exemplo, refira-se que desde cedo as pinturas de Rafael,

PEDRO FLOR

Universidade Aberta / Instituto
de História da Arte
NOVA-FCSH

Ticiano, Bassano, Rubens ou Van Dyck se transformaram em alvos preferenciais para a cópia pictórica, viajando por todo o continente europeu e demais territórios exógenos, prestando testemunho dos vínculos diplomáticos, comerciais e culturais que uniam os vários centros e periferias artísticas.

Constituída a Comissão Científica do Congresso para arbitragem, foi lançado um *call for papers* de índole internacional, procurando captar na comunidade científica as principais tendências historiográficas e as mais recentes práticas metodológicas de investigação para contribuir positivamente para o *status quaestionis*. As propostas a submeter dividiram-se em quatro grandes áreas, seguindo um critério cronológico e também monográfico, onde não faltou a dimensão de análise da

cópia por via dos exames laboratoriais, campo cada vez mais imprescindível para o correcto entendimento do fenómeno da cópia. Seleccionaram-se as melhores propostas e as mais exemplificativas do assunto em apreço, incluindo também alguns contributos de investigação desenvolvida entretanto no seio do projecto “Copimonarch”. Este número da série W resulta naturalmente das comunicações apresentadas, do esforço investigativo dos autores e instituições que os apoiaram, e da incorporação das sugestões prestadas pela arbitragem científica, sempre que consideradas necessárias.

ENTREVISTA

1) Qual a importância para a História da Arte do estudo da cópia pictórica na época moderna (XVI-XVIII)?

Desde el modelo historiográfico más actual, que tiende a valorar no solo la dimensión estética, sino también la significación de la obra de arte en su contexto orginario, el estudio de la copia pictórica aporta numerosos elementos para la mejor comprensión de los procesos creativos y la transmisión de modelos en la Edad Moderna. Gracias a las copias, las novedades ofrecidas por grandes maestros italianos o flamencos -Caravaggio, Guido Reni, Rubens o Van Dyck, entre muchos otros- fueron conocidas en lugares geográficamente distantes a donde se conservaban los originales de estos creadores, contribuyendo así a la evolución estilísticas de escuelas como la portuguesa o la española. Por otro lado, el coleccionismo de copias por parte de miembros de la realeza, la aristocracia y el alto clero durante los siglos XVI al XVIII pone de manifiesto que la consideración de este tipo de obras no fue la de subproducto, sino que por el contrario tuvieron un notable aprecio como modo de conocer las “invenciones” de los más afamados artistas.

2) Temos assistido a um crescente interesse na questão da cópia pictórica nos últimos anos ou é matéria que ainda não foi alvo de séria reflexão pela historiografia recente?

El interés académico por el fenómeno de la copia ha ido claramente en aumento en estos últimos años, circunstancia



DAVID GARCÍA CUETO
Profesor Titular de Historia del Arte
Universidad de Granada
davidgcueto@gmail.com

que se encuentra también aparejada de una mayor cotización de ciertas copias pictóricas en el mercado del arte y las subastas. Este ascenso seguramente va ligado a ciertas particularidades de la cultura postmoderna en la que actualmente vivimos, en la que la multiplicación de las imágenes a través del formato digital nos lleva a convivir diariamente con infinidad de “copias”, las cuales marcan de forma constante nuestra manera de relacionarnos con el mundo. Esta nueva sensibilidad postmoderna seguramente ha tenido que ver en el renacer del interés por las copias pictóricas.

3) Da experiência da coordenação do projecto “Copimonarch”, podemos definitivamente afirmar que a cópia pictórica é apenas um exercício prático elaborado a partir de uma obra de um grande mestre?

Podríamos decir que el tipo elemental de copia parte en efecto de ese proceso de replicar la obra de un maestro célebre por parte de otro artista, pero la diversidad de variantes que ese procedimiento encierra son muy numerosas, haciendo más complejo el fenómeno. Podemos encontrar copias hechas directamente a la vista del original, copias hechas a partir de otra copia, copias realizadas basándose en un grabado, copias que retoman solo en parte un original... Esa variedad de casos puede también establecerse en cuanto a la variedad de las motivaciones del copiado: copias hechas para aprender, para conservar la memoria de un original que

se está deteriorando, para sustituir un original que cambia de ubicación, por motivos de devoción... De esta manera, el alcance del fenómeno de la copia pictórica es enorme, tanto para el avance de una moderna Historia del Arte como para la mejor comprensión del patrimonio histórico artístico que poseen, por ejemplo, las naciones ibéricas.

4) O tema da cópia pictórica ficou esgotado ao longo da duração do projecto “Copimonarch”?

En absoluto! El proyecto “Copimonarch” ha dado unos primeros pasos en el conocimiento del fenómeno, pero es muchísimo lo que aún queda por investigar en el ámbito de los territorios hispánicos, y me atrevería también a afirmar que la situación es análoga en los países de cultura lusa. En el horizonte de esta investigación se entrevé además, desde mi punto de vista, la cercanía con otros soportes de la imagen, como puede ser en el caso portugués el azulejo. La copia de modelos pictóricos célebres a través de la azulejería portuguesa ofrece un campo vastísimo de trabajo, como ha puesto de manifiesto el proyecto DIGITILE [<http://www.digitile.org>]. Animo desde aquí a los investigadores que puedan estar interesados a seguir trabajando sobre la copia pictórica, es mucho aún lo que nos puede aportar para el conocimiento de la Historia del Arte.

DOSSIER

8

EVIDENCIAS DE PROCESOS MECÁNICOS Y SEMIMECÁNICOS DE COPIA

MIQUEL HERRERO-CORTELL
ISIDRO PUIG SANCHIS

46

TRÊS PLACAS COM CENAS DA VIDA DA VIRGEM NO MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS...

PAULA LEITE SANTOS

82

COPIAS SACRAS Y ORIGINALES PROFANOS: LA COLECCIÓN PICTÓRICA...

RAFAEL JAPÓN

115

ANDRÉ GONÇALVES — O TALENTO DE BEM FURTAR. A ABELHA E O MACACO...

NUNO SALDANHA

19

UNE COPIE D'UN ORIGINAL DE FRANÇOIS CLOUET (C.1515-1572) AU PALAIS NATIONAL DA AJUDA

PEDRO FLOR

56

MADRID COMO CENTRO DE COPIADO PICTÓRICO DURANTE...

DAVID GARCÍA CUETO

96

CARAVAGGIO COPIES IN MEXICO

CLARA BARGELLINI
ELSA ARROYO
EUMELIA HERNÁNDEZ
JOSÉ LUIS RUVALCABA
MARCO CARDINALI

131

COPIA PICTÓRICA Y DIFUSIÓN DE MODELOS EN EL VIAJE DE ESPAÑA DE ANTONIO PONZ...

JOSÉ POLICARPO CRUZ
CABRERA

32

ALGUNAS COPIAS DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DE FELIPE II PARA EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

ALMUDENA PÉREZ
DE TUDELA

69

PORTRAITS OF KING JOHN IV OF PORTUGAL: ICONOGRAPHY AND COPIES

SUSANA VARELA FLOR

103

EL CALCO EN MURILLO. LAS COPIAS Y EL PROCEDIMIENTO DE COPIA...

IVÁN REGA CASTRO

141

MODELOS EUROPEUS NA PINTURA COLONIAL BRASILEIRA...

CLARA HABIB DE SALLES
ABREU



**EVIDENCIAS DE
PROCESOS MECÁNICOS
Y SEMIMECÁNICOS
DE COPIA EN PINTURAS
DE LA EDAD MODERNA:
ALGUNOS CASOS
PRÁCTICOS**

EVIDENCIAS DE PROCESOS MECÁNICOS Y SEMIMECÁNICOS DE COPIA EN PINTURAS DE LA EDAD MODERNA: ALGUNOS CASOS PRÁCTICOS*

MIQUEL HERRERO-CORTELL
ISIDRO PUIG SANCHIS

Departament d'Història de l'Art Història Social, Universitat de Lleida.

miquelangel.herrero@hahs.udl.cat

isidro.puig@hahs.udl.cat

* El presente trabajo se inscribe dentro de las actividades del el grupo de investigación consolidado ACEM ("Arte y Cultura de Época Moderna"), financiado por la Generalitat de Catalunya, [2014SGR242] y cuenta también con el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, mediante la concesión de una ayuda [FPU2014/01768] para el desarrollo de la tesis doctoral: "Procedimientos técnicos, soportes, y materiales empleados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (S. XV- XVI)".

RESUMEN

El estudio analítico procedimental de las copias pictóricas revela información sustancial sobre su propia génesis, que a su vez desvela aspectos relevantes para la comprensión de la obra y su contexto. Toda copia pictórica deja por lo general algún tipo de vestigio, bien en la obra objeto de copia, bien en un soporte auxiliar, o bien en la obra resultante del proceso de duplicado, pistas que permiten identificarlas como copias o entender su rol dentro de este proceso, tan habitual en los talleres pictóricos de la Edad Moderna. El presente artículo repasa algunas de estas evidencias en varios casos de estudio, que sintetizan las diversas metodologías existentes entre los siglos XV y XVIII, con la finalidad de obtener duplicados de pinturas.

PALABRAS CLAVE COPIAS; PINTURAS; DIBUJO; CUADRÍCULAS; CALCOS

ABSTRACT

The analytical and procedural study of pictorial copies reveals substantial information about the creation of those paintings, which in turn shows relevant aspects for the understanding of those artwork in their context. Every pictorial copy usually leaves some kind of vestige, either in the work object of copy, either in an auxiliary medium, or in the work resulting from the duplication process. All that clues allow us to identify them as copies as well as to understand their role within this process of copying, so usual in the pictorial workshops of the Modern Age. This paper reviews some of these evidences in several case studies, which synthesize the different methodologies existing between the 15th and 18th centuries, in order to obtain duplicates of paintings.

KEYWORDS COPIES; PAINTINGS; DRAWINGS; SQUARE GRIDS; TRACINGS



1. Introducción

A bordar el fenómeno de la copia pictórica en la Edad Moderna desde un prisma eminentemente práctico —técnico o procedimental— supone una vía todavía algo inusual de aproximación a su estudio, en un momento tan fecundo para la investigación metaformal y material de las obras de arte. Un cierto poso peyorativo orbita todavía alrededor del propio concepto de ‘copia’; un lastre romántico que la historiografía todavía arrastra. Consideradas tradicionalmente objetos artísticos ‘de segunda clase’ (Herrero-Cortell 2016, 12), a las copias se les ha despojado —a menudo injustamente— del *hic et hoc*,¹ del aura de lo original, único e irrepetible y, salvando algunas excepciones, se les ha desterrado a los confines de la investigación histórico-artística (Morón 1998, 117-119). Este hecho ha motivado que los análisis técnicos efectuados a copias, a diferencia de aquellas obras consideradas ‘originales’ sean todavía inusuales entre algunas instituciones, ya no tanto por sus costos —que no tienen por qué ser tan elevados como siempre se les presupone—, sino por todo lo que implica trabajar en un ámbito como el de la copia, que parece adolecer de cualquier interés y suena tan baladí como innecesario.² Sin embargo, en los próximos años, una mayor sistematización en su estudio va aportar resultados significativos y deparará notables sorpresas, al evidenciar que no siempre lo que se ha considerado copias son en realidad duplicados, y viceversa, del mismo modo que no siempre la pintura más acabada y la más perfecta resulta ser la original.³

Si el estudio analítico de las pinturas ‘originales’ permite entender una serie de factores que dan respuestas a su propia existencia, esto mismo es aplicable a los duplicados pictóricos. Sin embargo, estos últimos aportan otro tipo de información diferente a aquella relacionada con los avatares del proceso creativo de una determinada obra: la realidad física, material y formal de las copias pictóricas también atesora pequeñas pistas y claves que nos permiten precisar y concretar técnicamente cómo se ejecutaron. Esto, a su vez, aporta información colateral sobre el contexto cronológico y espacial que las creó, el propósito o finalidad de su propia

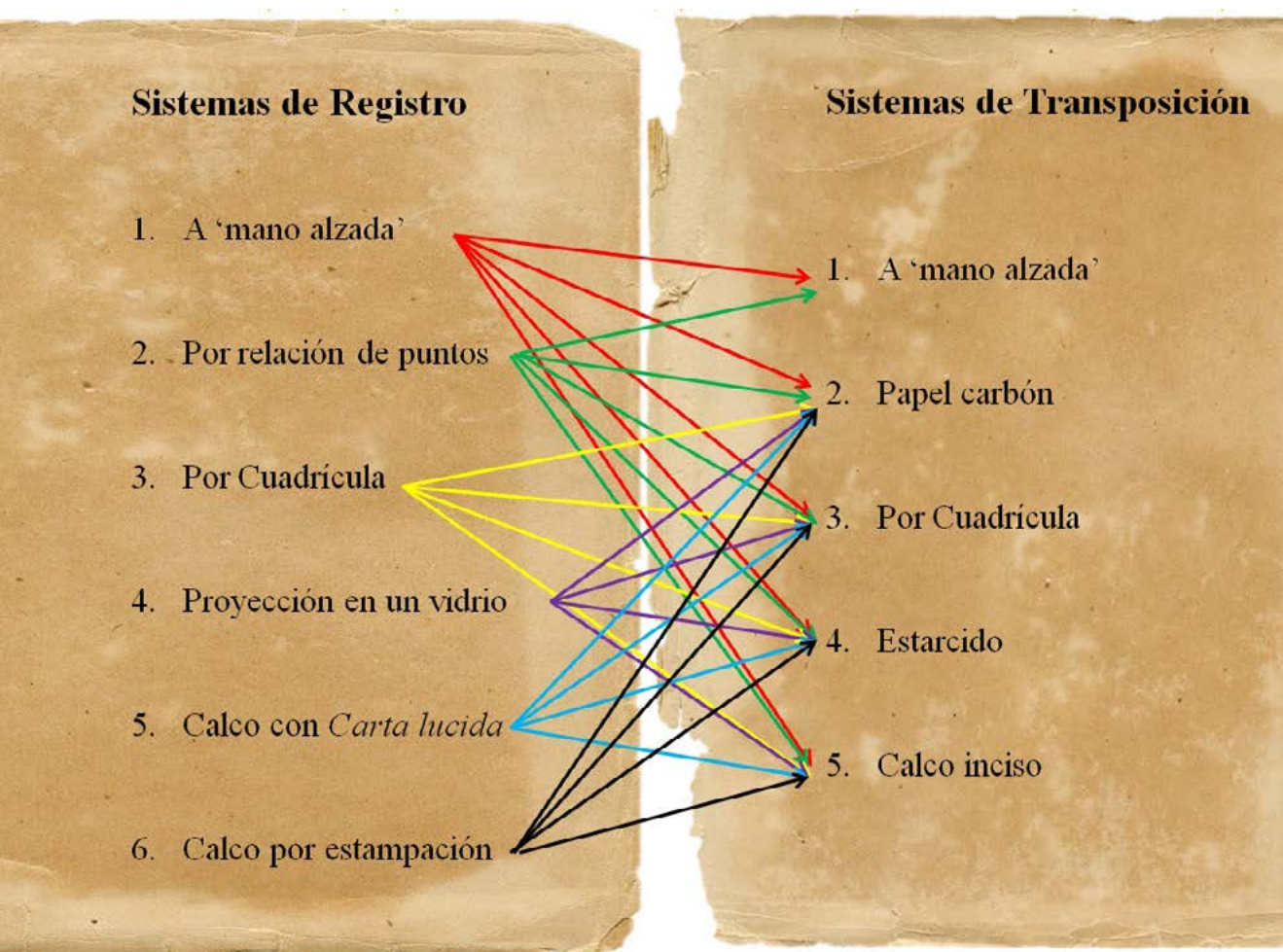
existencia, —a veces más allá de la voluntad inicial de sus autores—, el grado de conocimiento técnico de quienes las realizaron, la consideración que tenían por el modelo, su nivel de dependencia al mismo, etc. Todos estos factores, en una lectura holística, proporcionan, en última instancia, datos sociales, históricos, empíricos, materiales, procedimentales, técnicos o científicos que vienen a enriquecer el análisis del hecho artístico.

Antes de entrar en materia, conviene efectuar algunas aclaraciones y establecer una serie de premisas que nos ayudarán a entender qué vestigios pueden buscarse en las copias y dónde localizarlos. En primer lugar es necesario tener en cuenta que, de cara al estudio técnico, material y procedimental, en los procedimientos de duplicado de una pintura intervienen dos grandes bloques de procesos técnicos: por una parte aquellos que constituyen sistemas de registro o de captura del modelo y, por otra, aquellos alusivos a las técnicas de transposición, que permiten la fijación de los antedichos modelos (fig. 1). Entre los primeros, que se usan para sacar de otras pinturas, destacan: los efectuados ‘a mano alzada’; los que se realizan por relación de puntos; mediante cuadrícula; con calcos en soportes transparentes (vidrios, velos, pergaminos o papeles translúcidos); o por estampación. Entre los segundos, utilizados para transferir el dibujo del auxiliar al soporte definitivo, se encuentran: la transposición ‘a mano alzada’; los resultantes del uso de papel-carbón o papeles impregnados con pigmentos; los procedimientos relacionados con la cuadrícula; el estarcido; o los diversos métodos de incisión. Se trata de dos procesos bien diferenciados, que necesariamente han de darse conjuntamente, lo que puede acabar redundando en una treintena de posibles métodos, al combinarse entre sí.

¹ Este concepto, desarrollado por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de Arte en la época de la reproductibilidad técnica*, ha sido tradicionalmente esgrimido en contra de las copias al no hecerlas partícipes del fenómeno de la originalidad acotado por las coordenadas espacial y temporal. (Benjamin 2003). En realidad el fenómeno de las copias pictóricas también presenta sus propias coordenadas *hic et hoc* y, aunque no pueda gozar del estatus de ‘originalidad’ goza, en cambio, de otro fenómeno importantísimo en un ámbito como el de la difusión de las imágenes: el de la ‘multiplicidad’.

² En un reciente artículo defendíamos también la necesidad de publicar los estudios técnicos y analíticos de obras consideradas de menor relevancia, para evitar caer en el tópico de hacer una Historia del Arte parcial, sesgada y determinada por grandes intereses modales (Puig; Herrero-Cortell 2016, 62-65).

³ Resulta conveniente aquí apuntar cómo muchas veces se ha pervertido el concepto de ‘originalidad’ en la pintura; en ocasiones se ha obviado, por ejemplo la existencia de ‘originales múltiples’; se ha jerarquizado en obras ‘de primera y de segunda’ sin ni siquiera atender a criterios cualitativos, tan sólo repitiendo patrones historiográficos resultantes del influjo de las modas, tendencias y gustos. El estudio de las copias, al igual que el estudio de las falsificaciones, se hace necesario como contorno delimitador, como frontera imprescindible para comprender el dintorno del hecho artístico: difícilmente se puede acotar aquello ‘original’ sin definir aquello que no lo es. Para concluir baste mencionar aquí el ejemplo del recientemente descubierto prototipo del retrato de Carlos IV elaborado por Francisco de Goya, que se consideró una copia de taller hasta que una profunda investigación desveló su verdadera naturaleza de ‘cabeza de serie’ (Puig, et al. 2016).



En segundo lugar, es necesario atender a que estos procesos se clasifican en manuales, semimecánicos, y mecánicos, en función del grado de dependencia de elementos auxiliares (Bamabach, 1999). Mientras que para la ejecución de un proceso manual se requieren dotes para el dibujo, (mano o un cierto talento artístico que garantice un resultado apropiado), los procesos mecánicos pueden ser ejecutados por cualquiera, con independencia de sus habilidades artísticas, al servirse de sistemas auxiliares que garantizan la fidelidad. Esto nos lleva, en tercer lugar a las fuentes: estos procesos gozaron generalmente de una escasa reputación en la literatura artística de la Edad Moderna, por lo que son muy infrecuentes las referencias a este tipo de metodologías.⁴ Tan sólo algunos textos, fundamentalmente de carácter práctico, recogen información sobre los diversos procedimientos utilizados para tal fin, y es necesario evaluar el posible acceso de los artistas a este tipo de escritos como posibles fuentes de aprendizaje.

Por último, conviene tener en cuenta que no todos estos sistemas tuvieron una misma acogida, ni fueron igual de relevantes: la elección que los artistas y artesanos hacían de ellos dependía de diversos factores, como su formación, sus capacidades y habilidades técnicas, la eficacia de cada método, la necesidad de fidelidad con respecto al modelo, la inversión que supusiese el método en tiempo y en recursos, la utilidad que fueran a dar a la copia, etc. En cualquier caso hubo también algunos sistemas que se utilizaron de manera habitual en algunos lugares: la cuadrícula, por ejemplo, fue el método predilecto para copiar en Italia durante la Edad Moderna, lo que no quita que se usase también en otros territorios, como Flandes o la Península Ibérica.

2. Evidencias de copia

Durante la Edad Moderna la copia de pinturas fue un fenómeno mucho más habitual de lo que se ha considerado, y respondía a motivaciones bien distintas: didáctica y aprendizaje en los talleres, procedimientos derivados del proceso de creación, optimización de la producción del obrador, transferencia y difusión de modelos, necesidad de ubicuidad de la imagen, incluso plagios y falsificaciones. En todos estos procesos, cuando no se realizaban puramente 'a mano alzada', intervenían metodologías mecánicas y semimecánicas, susceptibles de dejar ciertas evidencias. Tales pesquisas pueden todavía rastrearse sobre las obras de arte, bien desde la observación organoléptica o bien mediante los análisis del espectro lumínico invisible. Conviene tener presente el rol que juega la obra sujeto de análisis dentro del proceso, es decir, si se trata de una obra matriz, de la que se van a sacar copias, o si por el contrario el caso de estudio es una copia sacada a partir de otra fuente, pudiendo darse el caso también de que, en momentos diversos del tiempo, haya cumplido los dos roles anteriores. Por último puede ser que se trate de un soporte auxiliar, es decir una obra intermedia derivada del proceso de copiado.

FIG. 1 En la columna de la izquierda se presentan los diferentes tipos de sistemas de registro u obtención del modelo y en la derecha sus correspondientes vías de transposición o fijación. Obsérvese que las combinaciones entre ambos métodos pueden ser diversas y que, además en ocasiones pueden implicar el uso de un tercer soporte auxiliar.

⁴ Sobre este tema nos ocupamos también en un artículo que se encuentra actualmente en prensa, titulado "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas en los siglos XV y XVI a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica" que se publicará en *Revista de Humanidades durante 2018*. Véase también el capítulo dedicado a la censura de la copia en Bamabach (1999, 127-136).

2.1 Evidencias directas en la obra que es objeto de copia

Las evidencias directas sobre la obra de arte matriz constituyen el grupo menos frecuente ya que muchas veces, pese a que existieron, los vestigios de los procesos de copiado no han llegado hasta nuestro días. En todos los casos se trata de sistemas de registro, es decir, de huellas del proceso de capturado de la imagen. El conjunto de vestigios más habitual sobre obras matriz es el del uso de la cuadrícula sobre la la pintura modelo. Esta cuadrícula podía trazada directamente sobre la superficie, con medio seco (tiza, pastel, piedra negra, o carbón) o con medio líquido (tinta aguada, laca, acuarela, o colorantes aglutinados en una aguacola suave). También podía ser virtual, a base de hilos claveteados en el bastidor, en los cantos laterales o en su reverso, aunque en ocasiones, un segundo exobastidor interino podía utilizarse con este fin.⁵ Las retículas constituyen un recurso bastante habitual en la literatura artística, si bien rara vez se indica su utilidad con propósitos de copia. Uno de los textos que sí refiere este uso es el manuscrito de las *Reglas para pintar* de Santiago de Compostela:

”La otra manera [de copiar] es por cuadrículas, que es para dos efectos, o para sacar de la pintura grande una pequeña, o para de una pequeña sacar una grande; porque con un compás, hechos los quadros en la pintura hecha, puedes hazer otro tantos en la tabla o lienço que as de contra hazer; y por allí te podrás guiar para hazer tu pintura advirtiendo que las cuadrículas se hazen en dos maneras: una señalándolas con hilos atrabesados para no señalar la pintura, la otra es señalando con ieso mate o alvaialde seco (...)”(Bruquetas 1998, 38).

Cualquier señal realizada sobre la superficie de la pintura era posteriormente borrada, por lo que rastrearla puede resultar una labor muy difícil. Sin embargo, en ocasiones, sí pueden encontrarse marcas

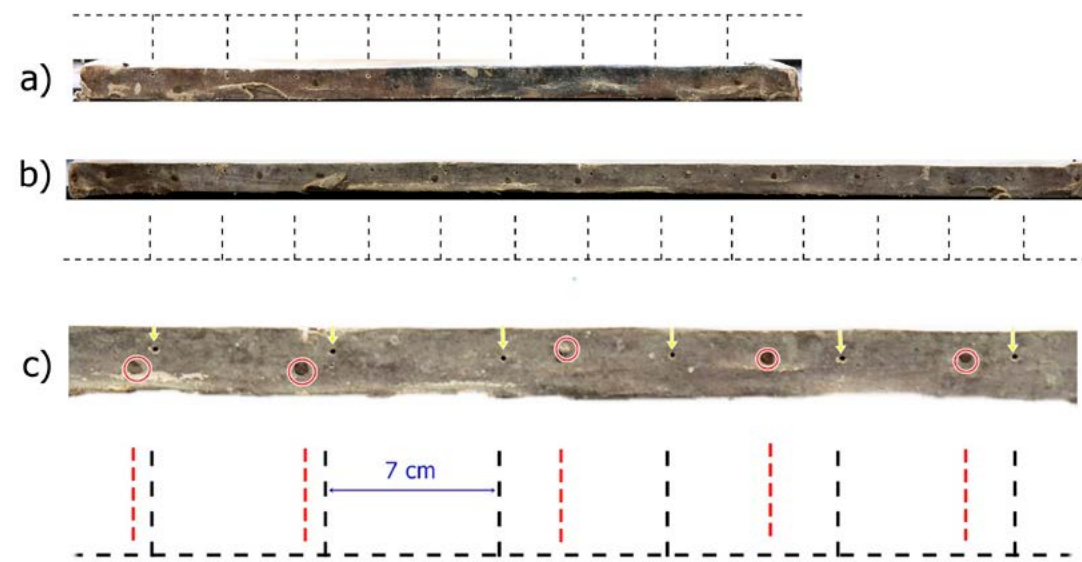


FIG. 2: A Y B) Fotografías del perfil de un bastidor (lado corto y largo, respectivamente) que presenta perforaciones debidas a la implementación de una retícula de hilo. c) Estos orificios marcados por flechas amarillas se presentan a una distancia constante aproximada de 7cm. Obsérvese cómo los agujeros de las tachuelas (en rojo) no resultan, en cambio, equidistantes. Fotografía Centre d' Art d' Époque Moderna (CAEM).

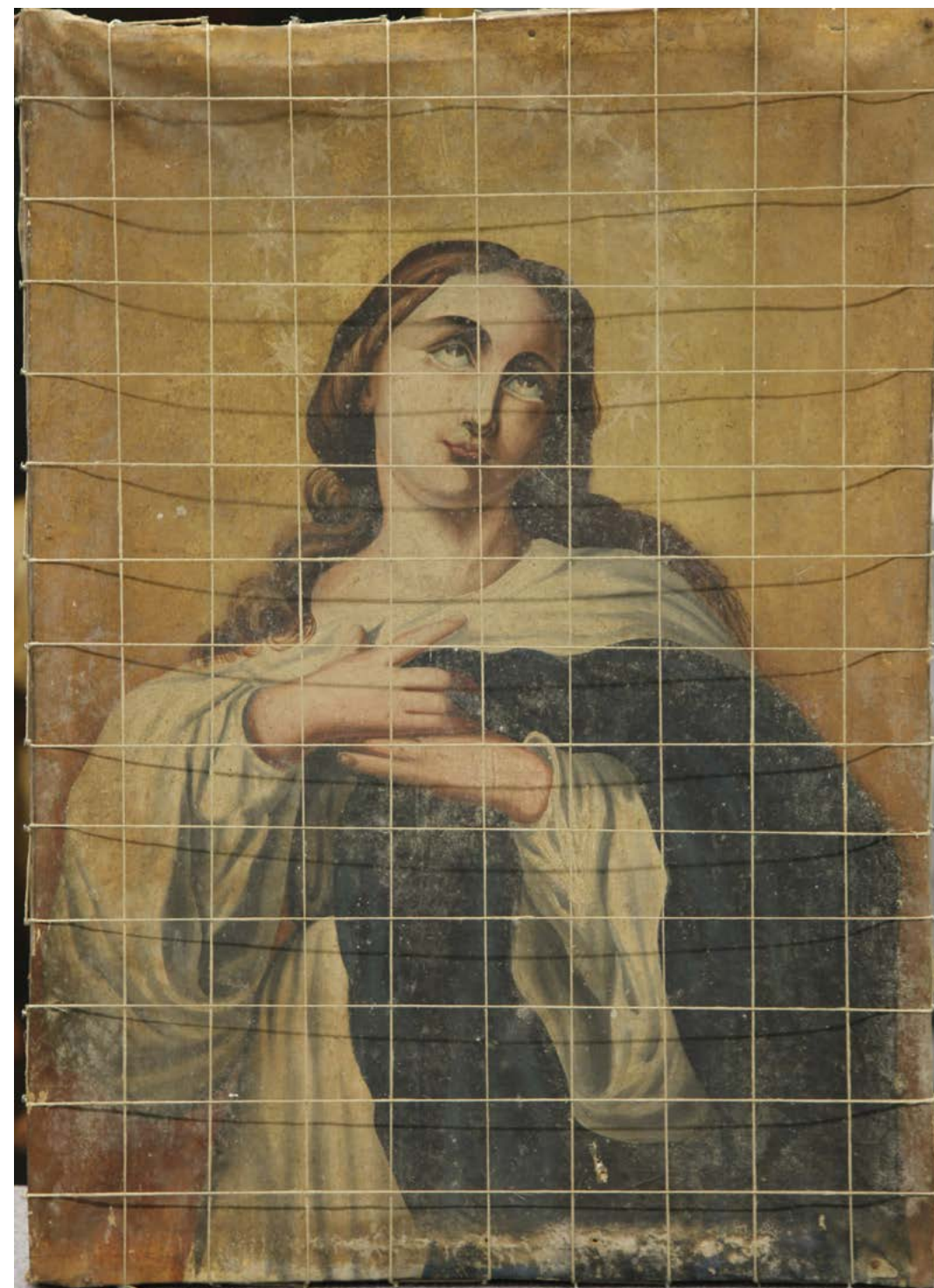


FIG. 3 Reconstrucción de una cuadrícula virtual de hilos aprovechando los agujeros hallados en el original. Se trata de una pintura anónima de fines del siglo XVIII, que posiblemente fuese utilizada como modelo para otras representaciones marianas, en un ámbito artesanal o popular, fuera del circuito académico, habida cuenta de la escasa calidad de la representación. El hecho de que se utilizase una cuadrícula nos hace pensar que el copista pretendía escalar la imagen, ampliándola o reduciéndola. Fotografía Centre d' Art d' Époque Moderna (CAEM).

⁵ Conviene tener en cuenta que en la pintura sobre tela era habitual que los lienzos se fijasen siempre en bastidores interinos de mayor tamaño que la tela, mediante un sistema de cordeles tensores perimetrales, y nunca se fijaban a su bastidor final hasta que la pintura estaba acabada, algo que varió notablemente a partir del siglo XIX, con la llegada de los lienzos preparados. Así, los exobastidores constituían un sistema útil para tensar una cuadrícula con hilos independiente del lienzo. Muchos de estos bastidores interinos tenían alcayatas o perforaciones a distancias similares, cada pocos centímetros, que permitían enganchar los cordeles distribuyendo de un modo homogéneo la tensión. Estos anclajes podían ser reaprovechados para trazar una retícula lo bastante regular como para poderla utilizar con el fin de la copia.

de una cuadrícula claveteada en el bastidor. Se trata de una serie de agujeros que guardan una distancia simétrica y que son independientes de aquellos dejados por las tachuelas del lienzo, rara vez equidistantes (figs. 2-3).

2.2 Evidencias directas en soportes auxiliares

Las diversas metodologías de trabajo inherentes a la copia pasan muchas veces por el uso de una serie de soportes auxiliares, bien en los procedimientos de obtención o registro, o bien en los de fijación. Además, estos auxiliares pueden también mediar entre ambos bloques procedimentales.

Siguiendo con el procedimiento de la cuadrícula, es típico hallar estas en dibujos preparatorios y cartones, pero también en estampas y grabados. Recordemos que la cuadrícula, cuando se utiliza como una vía de registro, como se ha visto en el epígrafe anterior, necesita de un reticulado análogo con las mismas divisiones, bien a la misma escala o bien a una diferente, ya que el redimensionado del dibujo suele ser el propósito más común de selección de este método. Esta segunda retícula puede trazarse directamente sobre el soporte final o sobre otro papel o cartón, que luego se transfiera por otro método al lienzo o tabla. Así pues, aun hallándola en soportes auxiliares, dependiendo de su naturaleza se considerará una evidencia de registro (por ejemplo en grabados en los que la imagen a copiar adquiere significación de original), o bien puramente una herramienta auxiliar (en cartones y dibujos en los que la retícula se ha utilizado para escalar una imagen previamente cuadrículada). Al respecto de la cuadrícula dice Armenini:

“Entonces se mide y traza sutilmente la cuadrícula con el mismo número de cuadrados que se habrán hecho antes en el dibujo pequeño que se va a copiar a mayor tamaño, y se empieza a trasladar con mucho cuidado y destreza todo lo que se ve en ese dibujo, hasta que todo esté en el lugar apropiado” (Armenini 2000, 146).

En general, puesto que rara vez se borraban las líneas de la cuadrícula, es muy fácil encontrar abundantes ejemplos de este procedimiento sobre papel (fig. 4).



Otro de los procedimientos auxiliares más habituales para la obtención de modelos era el uso de papeles aceitados y otros soportes translúcidos. Se trata también de métodos bien conocidos desde la Edad Media, y consecuentemente comentados por autores como Cennini (1998, 52-53), Jean Le Begue (Marryfield 1999, 192), Leonardo (Rejón 1827, 124), o Borghini (1584, 144), entre otros. El sistema más común consistía, básicamente, en embeber un papel de algodón con algún tipo de aceite para tornarlo transparente y poder calcar con él los contornos de aquello que se pretendía copiar. En general este método aseguraba la fiabilidad con respecto al original calcado, y era un procedimiento barato, sencillo y muy rápido, por lo que es lógico que fuese uno de los más utilizados. Sin embargo, paradójicamente, son escasas las evidencias que se conservan de este procedimiento (Nimmo; Olivetti 1985/86,

FIG. 4 *Visión de San Jerónimo*, 1605. Domenico Zampieri, 'Il Domenichino'. Dibujo preparatorio para uno de los lunetos de la Iglesia de San Onofre en el Gianicolo romano. Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Fotografía Centre d' Art d' Època Moderna (CAEM). Se trata de un ejemplo de cuadrícula trazada con lápiz sobre un boceto en sanguina. Este reticulado en el auxiliar se ampliará notablemente al ser pasado al muro.

407) y (Galassi 2013). Desde un punto de vista de conservación de obras de arte es lógico pensar que las evidencias que nos han llegado de este método son relativamente mínimas. Por una parte, el papel embebido en aceite no es más que un soporte efímero y temporal, que en ocasiones podía ser utilizado reiteradamente. Por otra parte no es el tipo de material que se conserva con facilidad, no tanto por su bajo interés como obra gráfica, sino por la consabida tendencia del aceite a ennegrecerse, que con el tiempo estropearía muchos de los ejemplares conservados haciendo que pasasen a tener escaso interés comercial, estético o artístico. Sin embargo muchos de los dibujos sencillos sobre papeles con tonalidades manifiestamente oscuras pueden ser, en realidad, productos de calco sobre soportes aceitados (fig. 5).

Otro tipo de papeles llamados también 'de calco' son los utilizados para la transposición. Se trata de soportes que presentan una de sus caras manchada con carbón restregado o con otro pigmento. Si los antedichos papeles aceitados servían para obtener el modelo, aquellos cuyos reversos se mostraban tiznados de carbón (Vasari 2002, 72) o coloreados, tenían una finalidad de transferencia. En ocasiones estos reversos se teñían de blanco de plomo para que el dibujo de la transferencia destacase sobre una imprimación parda u oscura (Bruquetas 1998, 37); (Borghini 1584, 145-146).

Un último tipo de evidencia que puede encontrarse en soportes auxiliares son las marcas de perforación de los estarcidos. Sobre papel, las pesquisas de esta técnica se manifiestan como diminutas perforaciones en los contornos, con eventuales manchados de carbón, por efecto de la muñequilla (fig. 6).

Es más fácil identificar este procedimiento sobre el auxiliar que sobre los trabajos definitivos puesto que las hileras de puntos de carbón o pigmento eran posteriormente unidas con líneas, haciendo desaparecer cualquier atisbo de esta práctica.

2.3 Evidencias directas en la obra copiada.

Las evidencias halladas en las pinturas resultantes de proceso de copia se encuentran siempre en los estratos subyacentes, por lo que rara vez se presentan como marcas



FIG. 5 Reverso de un papel aceitado que permite transparentar un dibujo a tinta y carbón en el anverso. Con el tiempo este tipo de soportes pierden su transparencia y se vuelven pardos. Fotografía Centre d' Art d' Époque Moderna (CAEM).

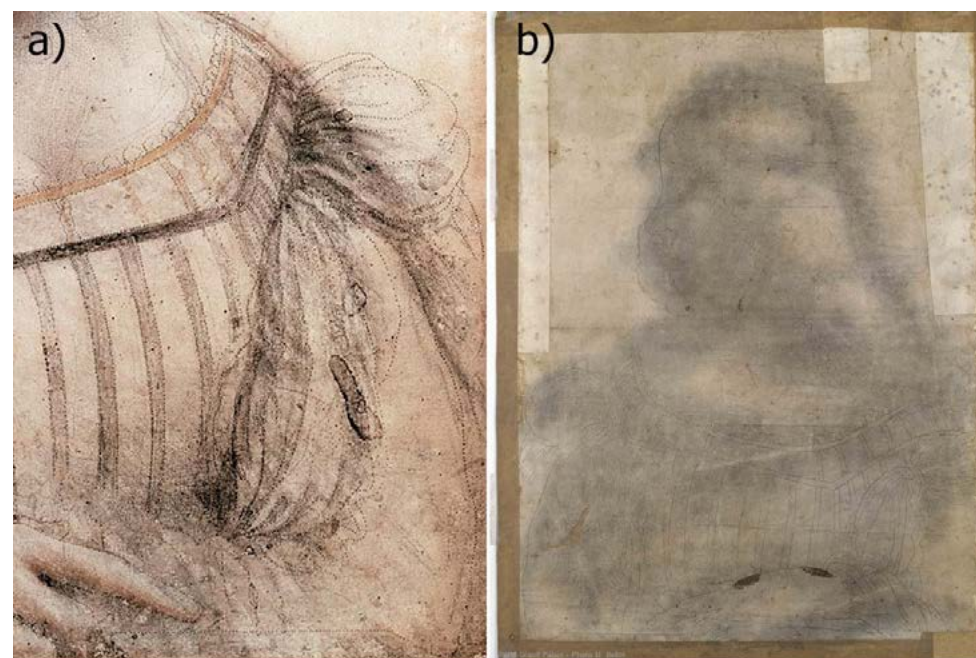
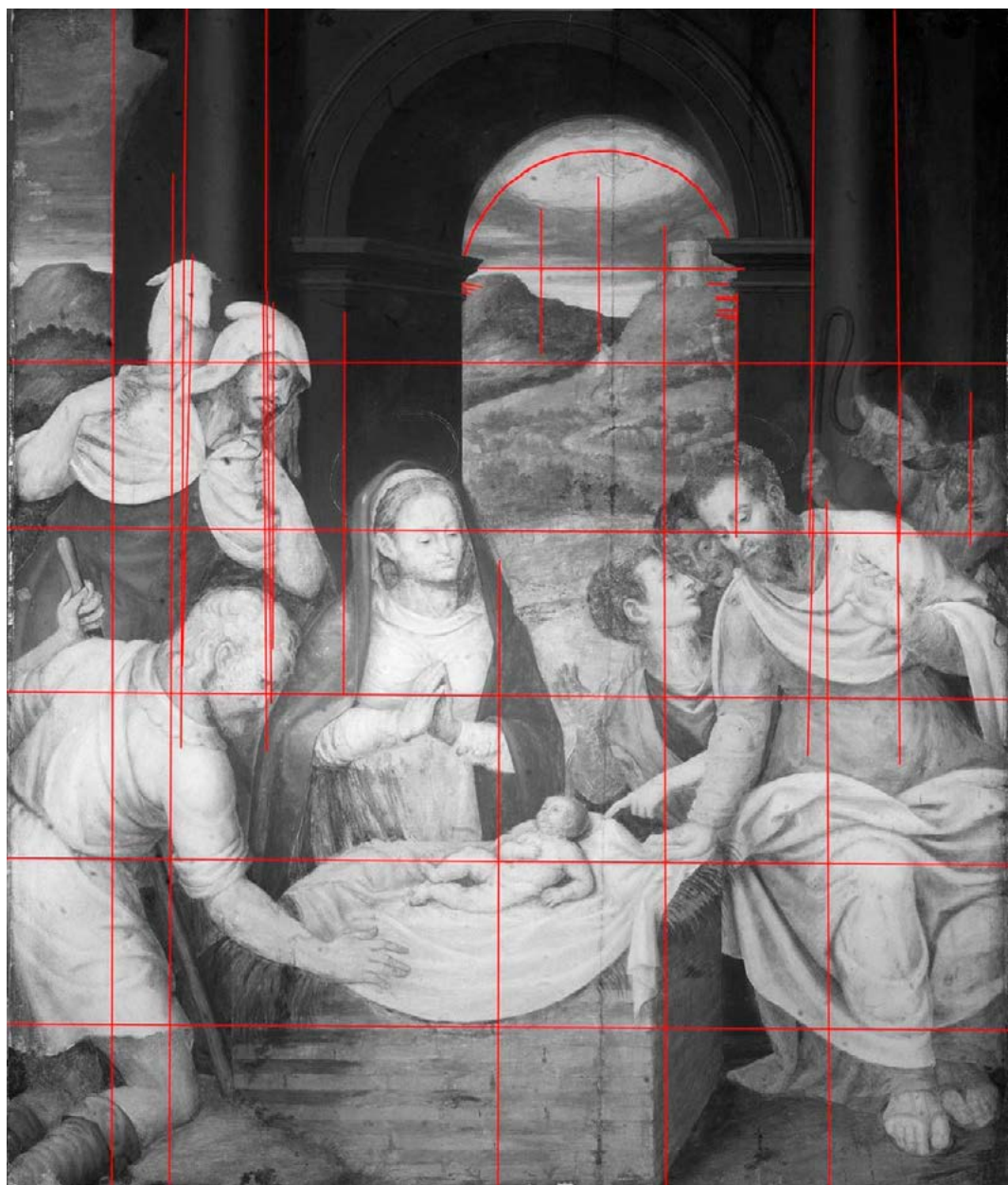


FIG. 6 Retrato de Isabel de Este. Leonardo da Vinci. Museo de Louvre. a) Detalle de los contornos perforados del dibujo. b) Reverso del papel en el que se aprecia las manchas dejadas por el carbón. RMN, Grand Palais, Photo M. Bello. Fotografías en dominio público obtenidas en Commons Wikimedia: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45679496>.

visibles. Hay que recurrir, por tanto, a sistemas que permitan ver en otros campos más allá del visible, y entre los que destaca, por su utilidad, el infrarrojo. Todas las evidencias presentadas en este epígrafe se han recogido a partir de la obtención de fotografías digitales infrarrojas en alta resolución, y constituyen ejemplos de marcas en el dibujo subyacente, no perceptibles, por tanto, a simple vista.

Tal y como ya se ha expuesto con anterioridad, el procedimiento de cuadrícula como método de transposición puede dejar en la obra copiada vestigios de su trazado. A veces tan solo se trata de una parte de la misma, utilizada, por ejemplo, para escalar una figura o para dibujar un elemento en concreto, quedando el resto de la composición ajena al sistema cartesiano (fig. 7). En ocasiones la inexistencia de cuadrículas en determinadas copias puede estar relacionada con diversos factores. En primer lugar hay que considerar el material con el que fuese trazada sobre la preparación, ya que algunas materias, como las lacas, el índigo, o la tiza, no dejan



vestigios en el infrarrojo. En segundo lugar conviene recordar que tal estructura es un efímero apoyo del que se sirve el pintor para el encaje, y que, una vez concluido este, resulta un elemento prescindible, que puede llegar a estorbar. Por ello, en ocasiones, las evidencias de la cuadrícula se intuyen más que se ven con nitidez. En el estudio infrarrojo de la obra, la cuadrícula se percibe, a menudo, como un elemento prácticamente desdibujado que fue borrado casi en su totalidad tras cumplir su cometido.

El antedicho papel carbón deja también una serie de señales características que lo hace muy fácil de identificar, (aunque en ocasiones puede llegar a confundirse con un dibujo subyacente a mano alzada con el lineamiento resultante de este procedimiento). Sin embargo son características de la utilización de este método líneas regulares, largas y constantes, que no suelen mostrar arrepentimientos ni trazos dubitativos, que rara vez presentan correcciones, configurándose siempre como un dibujo limpiísimo, firme y decidido. Es los retratos, en general, donde más se rastrea el uso de este procedimiento, puesto que la dependencia absoluta con el modelo ha de garantizarse para no comprometer el parecido fisonómico con el retratado, razón por la que, en ocasiones, esta técnica se limita a los lineamientos del rostro (fig. 8).

El estarcido, por su parte, es muy complejo de rastrear en los dibujos subyacentes puesto los puntos de carbón o pigmento, al no estar fijados al soporte, se borraban con facilidad, y además se perdían al ser unidos, bien con trazos de un medio sólido, como el carbón o el lápiz, o bien mediante un medio líquido, generalmente una tinta. No obstante, en ocasiones queda algún somero vestigio de los mismos (fig. 9).

Por último, apuntar que buena parte de las copias se realizaban a mano alzada, cuando no exigían un alto nivel de fidelidad. Para identificarlas basta superponer dos fotografías de las obras a comparar, mediante un programa digital que permita un control de la opacidad, y respetando la escala de tamaños. Rápidamente se observarán discordancias entre ellas, pequeñas desproporciones y desigualdades de encaje fruto de la falta de precisión o juicio del ojo, que determina este método. Aunque este tipo de copias no suelen dejar

FIG. 7 Ejemplo de una cuadrícula parcial en una fotografía infrarroja del *Nacimiento*, de Joan de Joanes, procedente del retablo mayor de Bocairente (Palacio Real, Madrid). Se han resaltado en rojo las líneas que de otro modo son apenas visibles. La inexistencia de trazado en algunas partes de la obra puede deberse a una omisión voluntaria del pintor o a una pérdida debida al ulterior borrado de dicho elemento. Fotografía Centre d' Art d' Època Moderna (CAEM).



FIG. 8 Ejemplo de trazado con papel de carbón. Francisco de Goya y taller. *María Luisa de Parma*, 1789. Colección Altadis, Sevilla. Fotografía digital HDIR, (detalle del rostro). Los elementos fisonómicos de la cara, a diferencia de lo que acontece para el resto de la obra, han sido trazados mediante un calco de carbón, que delimita las anatomías faciales asegurando así el parecido con respecto al modelo. Fotografía Centre d' Art d' Època Moderna (CAEM).

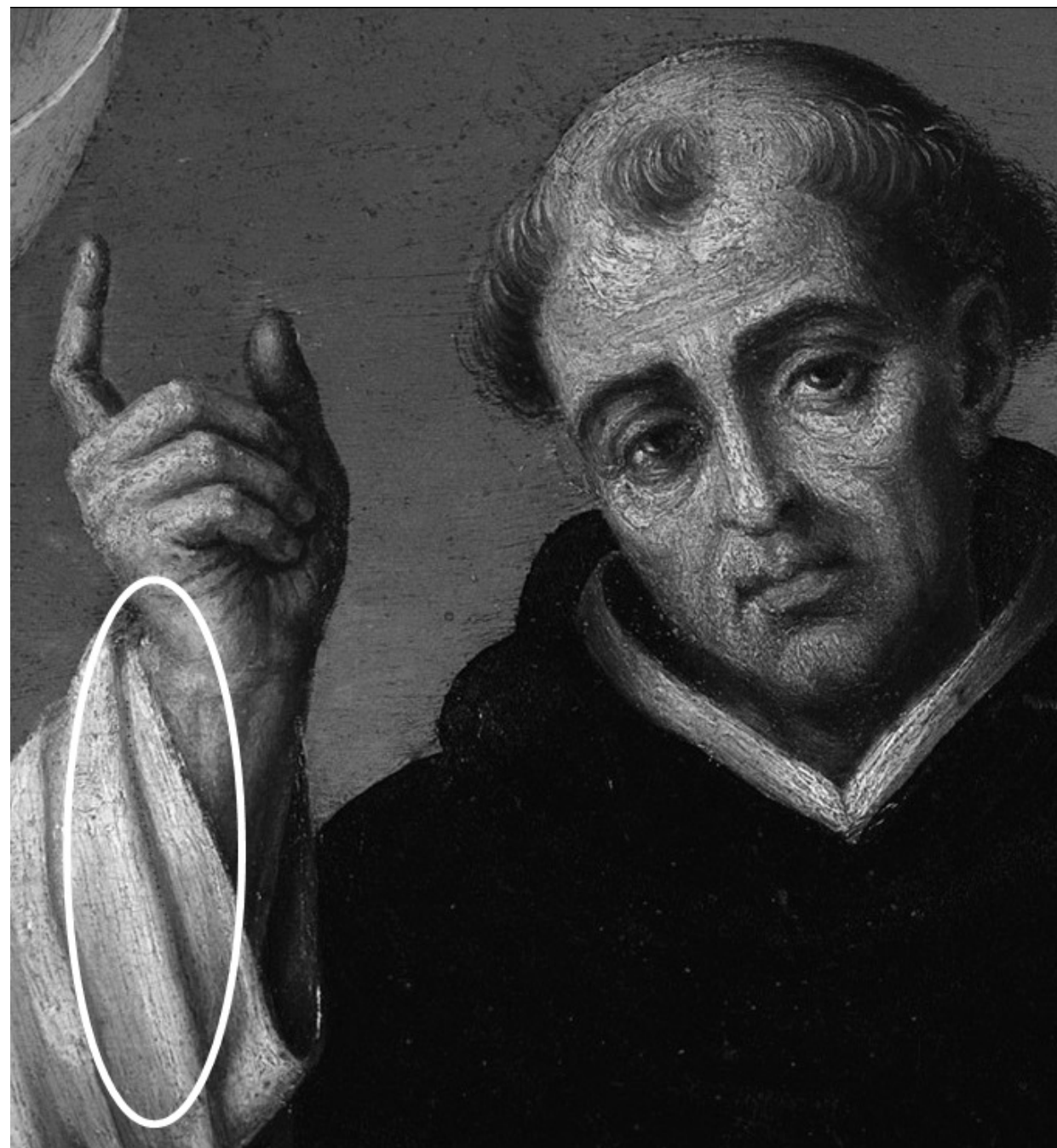


FIG. 9 Ejemplo de vestigio de estarcido. *San Vicent Ferrer*, Joan de Joanes, del Museo del Patriarca de Valencia. Fotografía digital HDIR, (detalle del rostro). Se ha retocado la fotografía para hacer más visibles los puntos, de los que se conserva un mínimo vestigio, al no quedar fijados, por su condición pulverulenta, al soporte. Fotografía Centre d' Art d' Època Moderna (CAEM).



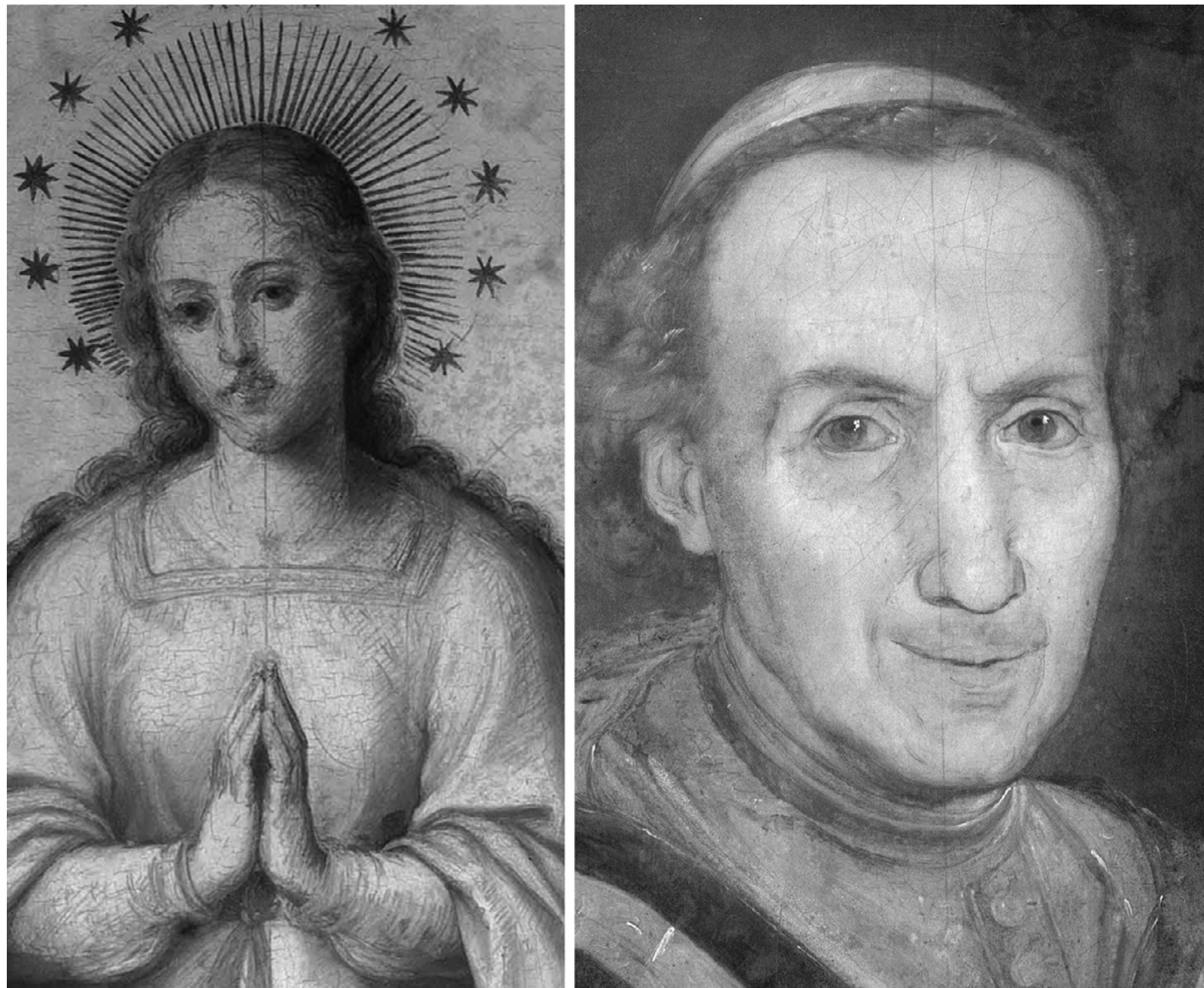


FIG. 10 Dos ejemplos de referencias axiales en copias 'a mano alzada'. *Inmaculada Concepción*, Joan de Joanes, de la Parroquia de Santo Tomás de Villanueva de Valencia, y *Retrato de cardenal Luis María de Borbón*, Matías Moreno, de colección particular. Fotografías digitales HDIR, (detalles). En ambos casos se aprecia el eje que, más que un eje de simetría, es una referencia axial que sirve como ayuda en la fase de dibujo a mano alzada. Fotografía Centre d' Art d' Època Moderna (CAEM).

evidencias procesuales, no están exentas de pequeños trucos. Leonardo, por ejemplo, recomienda el uso de una plomada para establecer relaciones entre los diversos puntos, líneas, direccionalidades y ángulos (Rejón 1827: 17). Por ello, a veces se encuentra un eje cardinal en el soporte de la copia que se acomete. Esto permite ubicar con mayor precisión el resto de líneas y calcular sus angulaciones y direccionalidad, al tiempo que sirve como referencia axial (fig. 10).

3. Conclusiones

Se han presentado aquí las principales evidencias dejadas por los procesos mecánicos y semimecánicos utilizados con propósitos de copia pictórica. Los vestigios analizados, propios de los elementos auxiliares del proceso de copia, son un tema todavía bastante desconocido, que sin embargo puede aportar una notable información sobre el procedimiento de ejecución de la obra de arte. Si bien es cierto que se pueden encontrar otras evidencias que no se han comentado, se ha tratado de recoger aquellas que, a nuestro criterio, constituyen el núcleo de mayor importancia. El tema de la copia pictórica ha carecido tradicionalmente de la atención que merece, y es por ello que los duplicados de pinturas, salvo contadas excepciones, aún se resisten la mayoría de las veces a ser estudiadas como objetos con verdadera entidad artística. Valgan al menos estas líneas para alertar sobre la existencia e importancia de este tipo de vestigios que, más por desconocimiento que por falta de voluntad, pasan totalmente desapercibidos a los ojos de los historiadores del arte, quedando así el valor de su potencial aportación desaprovechado. Se trata, a menudo, de una información que, de ser correctamente advertida e interpretada, aporta datos que pueden trascender lo material y lo procedimental, incurriendo en aspectos sociales, estéticos y culturales.

REFERENCIAS

- ARMENINI, Giovanni Battista. 2000. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor libros.
- BAMBACH, Carmen. 1999. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, 2. vol. Cambridge: Cambridge University Press
- BENJAMIN, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico City: Itaca.
- BORGHINI, Raffaello. 1584. *Il Riposo*. Florencia: Giorgio Marescotti.
- BRUQUETAS, Rocío. 1998. “‘Reglas para pintar’. Un manuscrito anónimo del siglo XVI”. *PH: boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 6, n. 24, 33-44.
- CENNINI, Cennino. 1988. *El libro del arte*. Madrid: Ediciones AKAL.
- GALASSI, Maria Clelia. “Visual evidence for the use of ‘carta lucida’ in the Italian Renaissance workshop”, en (Saunders;Spring y Meek, Eds.) *The Renaissance Workshop*. Londres: Archetype Publications, 2013, pp. 130-137.
- HERRERO-CORTELL, Miquel. 2016. “Ars geminis pro ars. Las copias y reproducciones patrimoniales: usos, tendencias, percepción, y repercusión social”. *Revista de Museología*, nº 67, 11-21.
- LOMAZZO, Gian Paolo. 1974. *Trattato dell’Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*. Florencia: R.P Ciardi.
- MORÓN, María Fernanda. 1998. “Originales y copias: la ilusión en la creación”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 24 vol. 6, 117-121.
- NIMMO, Mara; Olivetti Carla. 1985-1986. “Sulle tecniche di trasposizione dell’immagine in época medioevale”. *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, n.8-9, 399-411.
- PUIG, Isidro; Company, Ximo; Garrido, Carmen; Herrero-Cortell, Miquel. 2016. *Francisco de Goya: Carlos IV*. Lleida: Universitat de Lleida.
- PUIG, Isidro; Herrero-Cortell, Miquel. 2016. “Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer Renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I.” *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XCVII, 62-65.
- REJÓN de Silva, Diego. 1827. *El tratado de la pintura por Leonardo Da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*. Madrid: Imprenta Real.
- VASARI, Giorgio. 2002. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros días*. Madrid: Cátedra.



**UNE COPIE D'UN
ORIGINAL DE
FRANÇOIS CLOUET
(C.1515-1572) AU
PALAIS NATIONAL
DA AJUDA**

UNE COPIE D'UN ORIGINAL DE FRANÇOIS CLOUET (C.1515-1572) AU PALAIS NATIONAL DA AJUDA

PEDRO FLOR

Universidade Aberta /Instituto de
História da Arte
NOVA-FCSH

RESUMO

A partir de um estudo de caso, o retrato dito do rei português D. Sebastião (1554-1578) exposto no Palácio Nacional da Ajuda, procuraremos discorrer sobre os usos da retratística durante o Renascimento, bem como a importância da cópia no desenvolvimento da carreira dos pintores e respectivas oficinas e no estabelecimento dos cânones iconográficos da representação. Com base em investigação histórico-artística e nos exames fotográficos realizados, analisaremos a pintura mencionada apresentando alguns dados relevantes quanto ao processo criativo e à execução pictórica na segunda metade do século XVI, sem esquecer uma nova proposta de identificação da personagem retratada.

PALAVRAS-CHAVE FRANÇOIS CLOUET, CARLOS IX DE FRANÇA, RETRATO NO RENASCIMENTO, REFLECTOGRAFIA A INFRAVERMELHO, CÓPIA PICTÓRICA

ABSTRACT

The portrait said to be the Portuguese King Sebastião (1554-1578), exhibited at the Palácio Nacional da Ajuda, will be discussed in terms of the uses of portraiture during the Renaissance. We will also assess the importance of copying not only in the development of the painters' careers and workshops, but also the creation of iconographic canons of representation. Based on both historical-artistic research and photographic exams, we will analyze the painting by presenting some relevant data on its iconography, the creative process and pictorial execution in the second half of the sixteenth century. In the end, we will propose a new hypothesis for identification the character portrayed.

KEYWORDS FRANÇOIS CLOUET, CHARLES IX OF FRANCE, RENAISSANCE PORTRAITURE, INFRARED REFLECTOGRAPHY, PAINTING COPIES



La collection de peinture du Palais National da Ajuda présente une qualité artistique et un intérêt historique de la plus grande pertinence dans le contexte national et international de la Renaissance au Baroque. D'une œuvre d'un maître encore inconnu du Trecento florentin, en passant par des pièces attribuées à Giovanni-Battista Moroni, El Greco, Guercino et Zurbarán; l'histoire de la peinture de l'Occident européen y est représentée. Néanmoins, ces œuvres requièrent encore une étude historique approfondie, en particulier dans le domaine de l'analyse laboratoire, non seulement pour identifier les auteurs, les écoles et les provenances, mais aussi pour distinguer les originaux des copies. Dans une première approche, la pertinence culturelle et patrimoniale de l'ensemble de la série, qui comprend principalement des spécimens du dix-huitième siècle, est évidente¹

Parmi les différents exemples picturaux présents dans ce palais, il est important d'apporter à la discussion une copie picturale du XVIe siècle, un tableau identifié depuis longtemps comme un portrait de Sebastião (1554-1578), roi du Portugal (Fig. 1).² C'est une huile sur une petite planche qui représente un jeune homme en buste, visage et corps de trois quarts, sur fond vert. La figure, élégante et sobre, porte une *ropilla* noire, ourlée de fourrure blanche au centre et aux épaules. Il porte une collerette blanche plissée et sur la tête, un bonnet de velours noir, descendant bas sur le front, avec un panache blanc, entouré d'une fine corde et parsemé de petites perles. Il porte au cou un collier en or composé de chaînettes et de coquillages entrelacés et un pendentif ovale où est gravée une silhouette ailée.

L'histoire de la pièce n'est pas entièrement élucidée. Nous savons seulement qu'elle entre dans les collections royales du Palais da Ajuda, offerte par le 1er Comte de Burnay (1838-1909), le 3 juin 1888, d'après l'inscription manuscrite au dos de la peinture (fig.2). Elle a toujours figuré dans cette collection, comme le prouvent les registres des *Paços Reais*, rédigés en 1910, après l'implantation de la République, par la *Direção Geral da Fazenda Pública* (Direction Générale des Finances Publiques), plus précisément le 13 février 1912. En décrivant un compartiment annexe à l'Atelier ;— salle U"— de l'étage noble du palais, il est indiqué:



“Portrait qui serait de Sebastião, bonnet de velours et plumes, collerette en dentelle, collier en or, de chaînettes et coquilles, pendant une médaille représentant un ange peint de style gothique sur bois de cèdre, apparaissant écrit au dos, 3 juin 1888 Comte de Burnay, mesurant 0,38 de H et 0,28 de L, montrant trois réparations et un cadre en bois aux filets dorés”³. Ces interventions, témoignage de restauration, sont encore visibles au dos de la peinture, comme on peut le voir sur la Fig. 2.

FIG. 1 Maître inconnu, *Portrait du roi Sebastião*, huile sur bois, h. 38 cm x l. 28 cm; n° inv. 51874, Palácio Nacional da Ajuda — ©Maria Pedro Fonseca.

¹ Remerciements: Monsieur José Alberto Ribeiro (Directeur du Palácio Nacional da Ajuda), Madame Cristina Neiva Correia (Palácio Nacional da Ajuda), Monsieur João Vaz (Palácio Nacional da Ajuda), Professeur António Candeias (Directeur do Laboratório HERCULES / Universidade de Évora), Madame Sónia Costa (Laboratório HERCULES / Universidade de Évora), Professeur David García Cueto (Professeur titulaire da Universidad de Granada et Coordinateur du projet d'investigation COPIMONARCH), Madame Ana Maria Nobre (Universidade Aberta, responsable de la traduction) et Susana Varela Flor (Instituto de História da Arte — NOVA/FCSH).

² “Auteur Inconnu, *Portrait du roi Sebastião*, huile sur bois, h. 38 cm x l. 28 cm; n° inv. 51874 (Palácio Nacional da Ajuda).

³ DGARQ/TT, *Direção Geral da Fazenda Pública, Arrolamentos dos Paços Reais, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda*, vol. VIII, Auto de Arrolamento n° 260, 13/02/1912, n° 60, fl. 2577.



FIG. 2 Revers du *Portrait du roi Sebastião* avec l'inscription dans le coin inférieur gauche — ©Maria Pedro Fonseca.

Nous ne sommes pas en mesure de déterminer les circonstances exactes de l'acquisition de la planche et de la subséquente offre à la famille royale, car aucune trace de cet achat n'est présente dans les vastes archives Burnay. Si nous nous centrons sur les années 1880, nous constatons que ce fut un temps de grand mécénat pour ce banquier. En effet, en 1882, Henri Burnay acquit le magnifique Palácio dos Patriarcas à Junqueira afin d'affirmer le prestige social et le pouvoir économique acquis dans l'activité développée jusque-là comme banquier et marchand dans la capitale. La nécessité d'équiper et de décorer la récente adresse lui font dépenser des sommes considérables tant en marbres colorés, ornements damasquinés, stucs décoratifs, murs et plafonds peints où sont accrochés des lustres luxueux, ainsi que de la porcelaine, verreries, textiles, tapisseries, meubles et peintures. La rapidité et l'efficacité de ces acquisitions contribuèrent à remplir le palais d'énormes richesses, objets modernes et anciens mais toujours somptueux, au goût de certains bourgeois aisés du XIXe siècle à Lisbonne.⁴

À ce goût de la classe bourgeoise et citadine, nous pouvons également ajouter le désir de Burnay de posséder une collection qui corresponde à la mode plus récente des expositions d'art ornemental (1881-82) et puisse accompagner d'autres qu'il connaissait bien comme celles du Marquis de Foz, du Comte de Daupias et du Comte de Carvalhido.⁵ L'accumulation d'œuvres d'art et de pièces raffinées régla en partie l'esprit de la formation de la collection de Burnay et il vit ainsi dans cette stratégie un moyen efficace de meubler rapidement sa nouvelle résidence d'objets originaux et de valeur, correspondant de cette façon au désir dominant d'acquisition d'antiquités et de bric à brac. A son tour, l'offre du marché est grande, objets artistiques et pièces anciennes nationales ou étrangères représentaient d'excellentes opportunités de négoce; Burnay avait

⁴ Giulia Rossi VAIRO, "Origem e formação da Coleção Burnay", *Henri Burnay — de banqueiro a colecionador*, Maria Antónia Pinto de MATOS (coord.), Catálogo da Exposição, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves / IPM, 2003, pp. 41-63.

⁵ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. II, Lisboa, Liv. Bertrand, 1966, pp. 75-81.

recouru, en territoire français, aux services de Eugène Larrouy, associé de la maison bancaire “Henri Burnay et Cie.”⁶ Larrouy, demeurant à Paris, représentait la compagnie et les intérêts de Burnay en France, mais il assurait aussi le rôle d’agent sur le marché artistique parisien, surtout dans les ventes aux enchères à Drouot, soit choisissant et expédiant les pièces, soit obéissant aux demandes du banquier, mais confiant presque toujours dans le revendeur et restaurateur de tableaux Lannoy et ceci surtout dans les années 1880⁷. Ainsi, entre Lisbonne et Paris, à travers Larrouy et Lannoy, nous retrouvons le contexte de la commande du tableau. Les caractéristiques morphologiques et plastiques de la peinture ont certainement dû paraître aux agents français qu’il s’agissait d’une planche de l’atelier de Clouet, il était à l’époque le portraitiste le plus connu et le plus actif de la Cour des derniers Valois. La présomption d’un exemple iconographique du jeune roi Sebastião aurait aiguisé l’appétit de Henri Burnay qui, postérieurement, offrait l’oeuvre à la maison royale portugaise. On peut noter, à titre de curiosité, que le personnage du tableau, identifié comme un prototype de jeune homme vêtu à la mode française de la Renaissance, ressemblait à la silhouette et aux vêtements de l’iconographie *sébastienne* qui circulait alors en France, du moins à partir de novembre 1843, par exemple sur le livret lithographique de Jules David (1808-1892) dans la maison Formentin et Cie, pour l’opéra “Don Sébastien” de Donizetti. Par analogie avec la mode des Valois en France, on pensait alors que le roi portugais devait se vêtir de la même façon au Portugal, de plus, la véritable iconographie de Sebastião n’était pas connue en territoire français.

Il reste encore à confirmer la validité de l’identification iconographique proposée dans les “*Arrolamentos da Casa Real*” (les Archives de La Maison Royale) et qui provenait d’une information transmise oralement et certainement véhiculée par Henri Burnay et la famille royale. En réalité, une observation moins attentive de la physionomie joviale au teint blond du visage, sans oublier l’indumentaire du XVI^{ème} siècle, collerette, bonnet et collier, peut induire l’observateur en erreur, en nous rappelant vaguement les traits de Sebastião, immortalisés par exemple par le peintre Cristóvão de Morais

(act. 1537-70). Cependant, lors d’un examen plus minutieux, nous relevons que les yeux du personnage sont bruns alors que ceux du roi portugais étaient bleus. De plus les boucles blondes caractéristiques de Sebastião ne correspondent pas au cheveu court et plutôt lisse du personnage peint à Ajuda.

Bien plus encore, sur le collier du personnage n’apparaît pas le pendentif exhibant la Croix de l’Ordre du Christ comme il serait attendu de la part d’un monarque lusitain mais un emblème de l’Ordre de St Michel (fig. 3). De la chaîne qui apparaît au cou et composée de coquillages, est suspendue une pièce ovale représentant l’archange St Michel empoignant une épée et soumettant le démon représenté sous la forme d’un dragon. Egalement appelé “Ordre du Roi” et créé en contrepoint à l’ordre rival de la Toison d’Or, cet ordre de chevalerie et de fidélité a été fondé en 1469 par le roi français Louis XI (1423-1483) et établi dans l’abbaye normande du Mont-Saint Michel. Décrit comme protecteur et guerrier dans le livre de Daniel (Dn. 10:13,21 e Dn. 12:1), l’Archange St Michel *victoriosus* est souvent associé à la qualité de militantisme chrétien de l’Eglise et au triomphe du Bien sur le Mal (Ap. 12:7,9).

A son tour, la combinaison visuelle entre l’armure portée par l’Archange et l’attribut de Palas Athena/Minerva contribue à la personnification de la Sagesse, vertu martiale qui doit accompagner, dans ce cas, la personne qui porte le collier de l’Ordre⁸. Le choix de St Michel comme patron du nouvel Ordre instauré au XV^{ème} siècle trouvait une origine plus ancienne. Son rôle dans l’assistance aux Morts, dans le Jugement des Âmes et leur pesée et le fait d’avoir guider les Juifs dans le désert étaient des arguments de liaison aux idéaux de la chevalerie chrétienne du royaume français que l’on voulait raviver, au moins depuis Charles VII (1403-1461).⁹

L’ordre de St Michel fonctionnait comme modèle de dévotion et de cohésion militaire sous l’égide du Saint patron national, surtout durant les cérémonies organisées autour de l’Archange et présidées par le monarque, qui

⁶ Miguel Figueira de FARIA e José Amado MENDES (coord.), *Dicionário de História Empresarial Portuguesa – sécs. XIX e XX*, vol. I – Instituições Bancárias, Lisboa, INCM, 2013, “Banco Burnay (1925-1967)”.

⁷ Giulia Rossi VAIRO, “Origem e formação da Coleção Burnay”, pp. 55-56.

⁸ Louis RÉAU, *Iconografia del arte cristiano (Antigo Testamento)*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, Ed. Serbal, 1996, pp. 67-78; Pierre GRIMAL, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, (trad. Victor Jabouille), Lisboa, Difel, 1992, p. 349.

⁹ Colette BEAUNE, *Le Mirroir du Pouvoir – Les Manuscrits des Rois de France au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997, pp. 71-77.

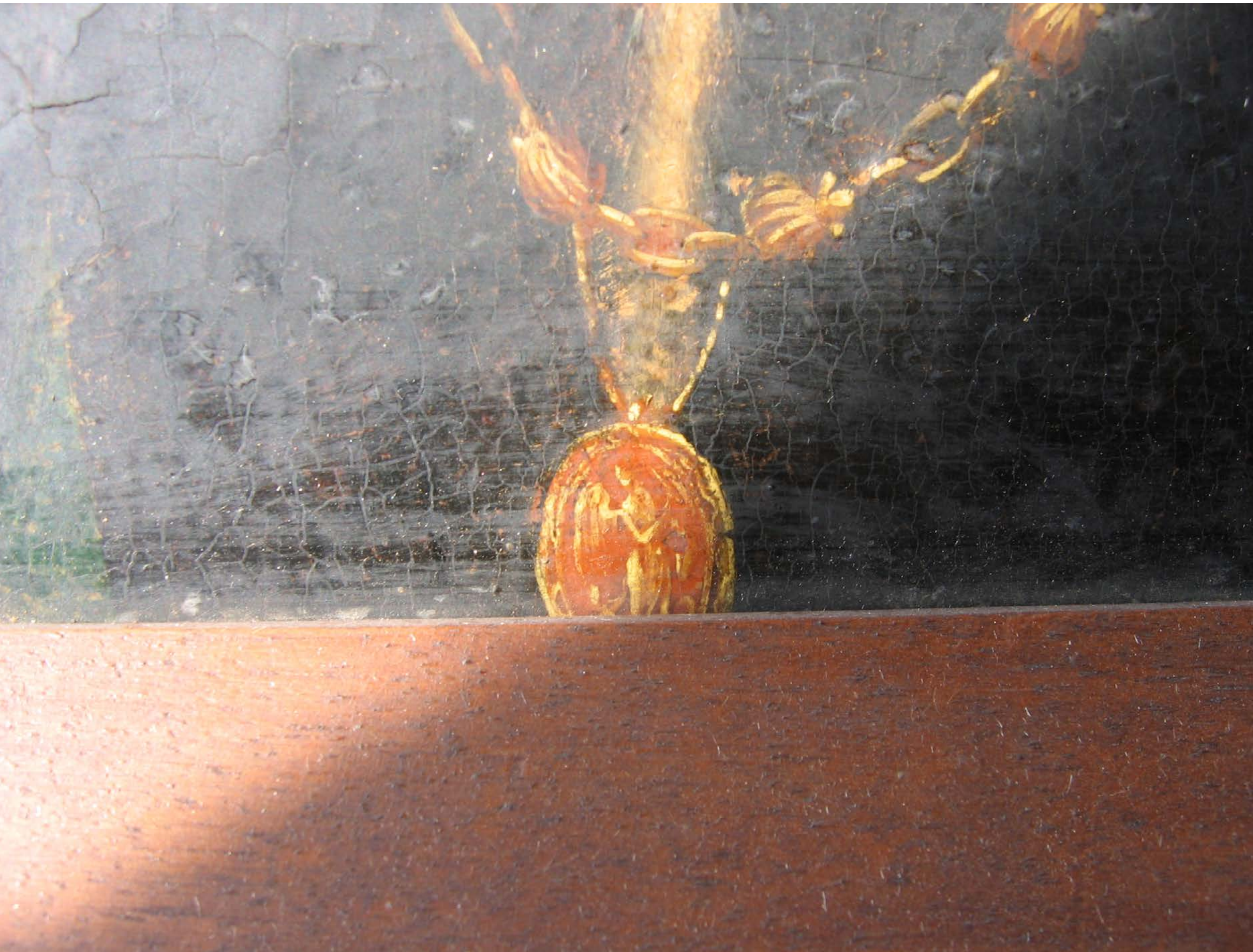


FIG. 3 Détail du pendentif du collier de l'Ordre de St. Michel — ©Pedro Flor.

soulignait avec insistance le lien mystique établi entre lui et les chevaliers. Ce lien était immédiatement visible dans les rituels pratiqués lors de ces cérémonies, aussi bien sur les vêtements et les insignes portés que dans les idéaux préconisés: tout concourait à la communion du même esprit chevaleresque au service de La Couronne et de Dieu.

Le renforcement systématique des liens de fidélité et de croyance des chevaliers de l'Ordre envers le Roi, de façon à réunir autour de lui et sous son égide l'élite aristocratique, devient évident en France dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, en particulier lors du règne de Charles IX. Ce roi arrive même à banaliser la concession du titre au long de son gouvernement (cinquante en 1565), dépassant ainsi le nombre maximum de trente-six chevaliers prévu dans les Statuts de l'Ordre et donnant même naissance, plus tard en 1578, au nouvel Ordre de l'Esprit Saint par son successeur, son fils Henri III, en tant que réforme de l'Ordre de St Michel¹⁰.

Pour associer le portrait du Palais National de Ajuda au monde français et à l'Ordre de St Michel, il importe de référer que du point de vue plastique la peinture présente effectivement des affinités avec l'école française, représentée par les grands noms de la Renaissance, comme Corneille de la Haye (1510-1574) ou François Clouet (c.1515-1572). Si le fond vert et le personnage de deux tiers à la manière flamande nous rappellent en partie le monde du premier peintre, la ressemblance iconographique avec les modèles au crayon exécutés par le deuxième souligne l'origine artistique française. En comparant le portrait de Ajuda et l'iconographie des derniers Valois, en particulier la descendance du roi Henri II (1519-1559) et de la reine, sa femme, Catherine de Médicis (1519-1589) l'association entre les deux exemples se confirme.

Dans un premier temps, il serait tentant d'identifier le personnage de Ajuda avec le malheureux roi François II (1544-1560) qui succéda à son père en 1559 et mourut un an plus tard. Cependant, si nous observons avec attention, nous pouvons voir que la figure ressemble en tout point au frère de François II, Charles-Maximilien, duc d'Angoulême et d'Orléans et, à partir de 1560, Charles IX, roi de France. Fort heureusement l'iconographie de ce monarque est bien

documentée au long du règne, arrivant même à être presque possible de tracer l'évolution précise de la physionomie de sa jeunesse à l'âge adulte. À la demande de sa mère, Catherine de Médicis, le roi Charles IX a été représenté, dès le 15 mai 1561, peu de temps après le couronnement à Reims réalisé par l'influent Cardinal Charles de Lorraine (1524-1574), répondant ainsi à l'exigence d'une iconographie actualisée du plus récent souverain¹¹. Ce portrait a été exécuté par François Clouet qui occupait les fonctions de valet de chambre et peintre du roi depuis le règne de François 1er (c.1540), assurant ainsi la charge qui appartenait à son père, Jean Clouet (c.1475-1541) en tant que peintre royal.

François Clouet dirigea un important atelier d'artistes à Paris qui l'aida à répondre aux commandes qu'on lui adressait, des portraits en miniature et peints à l'huile, ou des dessins au fusain et à la sanguine, ainsi que des matrices pour des gravures et des médailles ou encore pour des motifs ornementaux de certains espaces auliques (emblèmes héraldiques par exemple), des masques funéraires en cire qui figuraient dans les cérémonies qui leur étaient consacrées. Afin de répondre à ces demandes, le peintre pouvait compter sur l'aide de quelques collaborateurs habituels dont nous connaissons quelques noms comme ceux de Jean et Jacques Patin, François Brimbal, Guyon Ledoux e Laurent Dujardin, en activité entre 1550 et 1575.¹²

Nous n'allons pas ici traiter de l'ensemble des portraits attribués à Charles IX, élaborés à partir de dessins ou originaux de François Clouet. Nous allons plutôt centrer notre attention sur des exemples réalisés au début même du règne du monarque, c'est-à-dire, entre le 5 décembre 1560, date où il accède au trône à la mort de son frère, François II, et le 15 mai 1561 au moment de l'apothéose de son sacre fastueux dans la Cathédrale de Reims, sans oublier l'attribution de l'Ordre de St. Michel et l'apposition de ses insignes le 11 décembre 1560 à Orléans, peu avant la réunion des États Généraux, moment clé pour

¹⁰ *Statuts de l'ordre de Saint Michel* (BNF, FR 19819, fl. 3) – consulté GALLICA/BNF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427226q>. Voir l'édition de 1725 qui p. 206 décrit l'investiture de Charles IX como chevalier da Ordem, par Antoine de Bourbon (1518-1562), roi de Navarre. Voir aussi le *Recueil historique de l'Ordre de Saint-Michel, établi sur titres, actes et monumens authentiques et d'après les historiens les plus accrédités*, J-Fr. HOZIER (ed.), Tome III (1560-69), BNF, FR 32866, fl. 1).

¹¹ Cf. R. J. KNECHT, *Catherine de' Medici*, London/New York, Routledge, 2014, pp. 59-72.

¹² Cf. Guy-Michel LEPROUX, *La Peinture à Paris sous le règne de François Ier*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2001; Catherine GRODECKI, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVI^e siècle (1540-1600)*, vol. II, Paris Archives Nationales, 1986.



l'affirmation de l'héritier de Henri II qui plus est de la faction catholique¹³.

Le portrait le plus ancien de Charles IX semble être celui de Clouet, il intègre aujourd'hui la collection de gravures de la Bibliothèque Nationale de France (Res. n°22). Il y apparaît sans aucune indication extérieure de sa récente condition de monarque, précisant même l'attribution du titre de Duc d'Angoulême-Orléans. De cette même époque pourrait dater le portrait existant au Musée de la Cour d'Or de Metz (n° inv. 11394), attribué à l'école du maître, où la figure ne présente aucun bijou ou ornement identificateur de son statut. Le modèle aurait encore été fait du vivant du roi François II, vers 1559/1560, au moment où Clouet exécutait différents portraits de la famille royale et de la cour des Valois.

Suivant les mécanismes de reproduction et copie de l'époque, ce modèle aurait servi pour l'élaboration d'autres portraits parmi lesquels nous remarquons la version présente au Kunsthistorisches Museum de Vienne (n° inv. 5638) daté de 1561 (Fig. 4). Elle doit correspondre à un buste peint par Clouet en tant que peintre royal à l'occasion du couronnement de Reims et donc, postérieure à l'investiture de l'Ordre de St Michel en décembre 1560, une fois qu'il en arbore le collier. Le bonnet au panache blanc, élément iconographique qui nous renvoie au moment de l'entrée d'un chevalier dans l'Ordre, peut également faire allusion à cet acte solennel, devenant ainsi un attribut de facile identification, tout comme le collier au pendentif de St Michel et le dragon. Cette

FIG. 4 François Clouet, *Portrait de Charles IX*, huile sur bois, h. 25 cm x l. 21 cm; n° inv. 5638, Kunsthistorisches Museum de Viena, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) / ©KHM-Museumsverband.

¹³ *Entrée à Reims pour le couronnement, lire L'entrée, sacre, et couronnement du roy Charles neufiesme, faite en la ville de Reims, le mercredy xiiii. jour de may 1561*: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111598c>. Sobre os Estados-Gerais, ver Georges PICOT, *Histoire des Etats généraux : considérés au point de vue de leur influence sur le gouvernement de la France de 1355 à 1614*, tome II, Genève, Mégariotis Reprints 1979, pp. 19-33. Ver também Linda BRIGGS, "‘Concernant le service de leurs dictes Majestez et auctorité de leur justice’ Perceptions of Royal Power in the Entries of Charles IX and Catherine de Médicis (1564-1566)", in *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, J. R. MULRYNE, Maria Ines ALIVERTI e Anna Maria TESTAVERDE (eds.), London/New York, Routledge, 2015, pp. 37-52.

constance se vérifie dans l'enluminure du temps de Henri II, relativement au chapitre des chevaliers de l'Ordre (*Statuts* de c. 1548-1550 de la Bibliothèque Municipale de Saint Germain-en-Laye), où tous les participants semblent porter le même bonnet de la peinture de Ajuda.¹⁴

Aujourd'hui, il subsiste encore différentes variations sur le thème proposé par Clouet dans l'exemplaire de Vienne. Les versions du buste du Metropolitan Museum de New York (n° inv. 32.100.124) ou la miniature ronde de la *Royal Collection* à Londres (n° inv. RCIN 420931) ne sont à peine que quelques exemples (figs. 5 e 6), auxquels nous pourrions en ajouter bien d'autres comme ceux de la Pinacoteca Tosio à Brescia ou du marché des antiquités (Christies' 08/12/2016 à Londres). De la même façon que pour le buste peint, à partir du modèle de Clouet, il en existe encore d'autres, d'une technique plus ou moins fine, mais suivant dans l'essentiel la leçon iconographique du peintre royal. Ainsi au Musée Condé de Chantilly, inspirés sans doute de cette matrice mais s'éloignant du traitement plastique, nous retrouvons trois portraits, un en demi-corps (n° inv. PE267) et deux bustes (n° inv. PE559 e PE571) dans des versions plus iconiques et moins expressives¹⁵.

Quand nous comparons tous ces portraits de Charles IX à celui de Ajuda, il n'existe aucune approche de sa plastique, il subsiste seulement le même personnage et, dans deux exemplaires (PE267 e PE571), le collier de l'Ordre de St Michel et les coquillages. À l'exception de la collerette qui est extrêmement abondante pour l'époque dans l'exemple de Ajuda, le rebord du bonnet, le panache blanc et la *ropilla* fourrée de peau de cygne intègrent le même air de famille que celles du Musée Condé. Le dénominateur commun, suivant le cas, de toutes ces pièces est la pose prise *ad vivum* par François Clouet, même si le collier présente des variations de forme et ornements. Si le bonnet noir semble faire allusion au chapitre de l'Ordre comme nous l'avons vu, il est également possible que le vêtement noir porté par Charles IX ne se réfère pas à cette cérémonie mais au deuil que la famille royale vivait encore à la suite de la mort de François II. L'apparition du noir dans presque tous les portraits de 1560/1561 du monarque français autorise l'hypothèse maintenant formulée même s'il est

affirmé que le noir dans les vêtements, utilisé dans différentes occasions est prescrit par l'étiquette de la cour.¹⁶ À l'autorité politique que le monarque possédait, soulignée par la sobriété du noir (contrastant avec les autres couleurs), s'ajoutait le sens moral, conféré par l'association entre la tonalité et la vertu de la Tempérance¹⁷.

Déterminer l'auteur de l'exemplaire de Ajuda devient alors bien difficile car il s'agit de la copie d'un original et sans inscription ou signature qui puisse faciliter son identification exacte. De plus, la faiblesse de la peinture se traduit dans un coloris peu dense de la couche picturale, au contraire des modèles français contemporains. Quand nous pensons à l'atelier de ce peintre et au nom de ses habituels collaborateurs, d'importance considérable, le problème augmente encore et la détection du nom correct se révèle comme une tâche bien ardue. Chaque nom secondaire de la scène artistique parisienne de l'époque peut avoir exécuté cette copie en suivant le modèle flamand de François Clouet qu'il diffusa parmi ses proches¹⁸. Il convient de rappeler que la position de cet artiste découlait de son accès facilité par les fonctions qu'il assurait à la cour, ce qui ne serait pas possible pour d'autres peintres moins importants.

Le goût pour le portrait en tant que genre et sa propriété en signal de richesse et de pouvoir reçurent un énorme encouragement de la part de Catherine de Médicis, issu de l'environnement culturel qu'elle connut à Florence et à Rome, avant son arrivée en France en 1533. A son tour, la reine possédait une collection importante et originale de portraits peints ou au crayon d'une partie significative de la famille royale et de la cour, attribués, entre autres, à Jean et François Clouet, Germain et Eloy Le Mannier et Guillaume Bouteloup.¹⁹ La production picturale, graphique ou miniature de portraits abondait dans ses commandes et éveilla l'intérêt de l'élite des courtisans. La rédaction du traité de Jean Cousin (1522-1594), intitulé *Le livre de Pourtraicture*, édité à Paris en

¹⁴ Voir les statuts de la Bibliothèque de Saint Germain-en-Laye à : https://issuu.com/patrimoine78/docs/statuts_de_l_ordre_saint_michel_minimal

¹⁵ Voir les images : <https://www.photo.rmn.fr/>

¹⁶ José Luís COLOMER, "El negro y la imagen real", *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 77-111.

¹⁷ Voir par exemple Liana de Girolami CHENEY, "Virtue / Virtues", in *Encyclopedia of Comparative Iconography — themes depicted in works of art*, Helen E. ROBERTS (ed.), vol. II, Chicago/London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, pp. 907-922.

¹⁸ Alexandra ZVEREVA, *Portraits dessinés de la Cour des Valois*, Paris, Arthena, 2011, pp. 33-46; Étienne JOLLET, *Jean et François Clouet*, Paris, Lagune, 1997, pp. 29-41.

¹⁹ Cf. Alexandra ZVEREVA, *Les Clouet de Catherine de Médicis: chefs-d'oeuvre graphiques du Musée Condé*, Paris, Somogy Éditions d'Art / Musée Condé — Château de Chantilly, 2002, pp. 12-21.



FIG. 5 François Clouet (atrib.), *Portrait de Charles IX*, huile sur bois, h. 31,4 cm x l. 22,9 cm; n° inv. 32100124, Metropolitan Museum, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) / ©Metropolitan Museum.



FIG. 6 François Clouet (atrib.), *Portrait de Charles IX*, miniature en parchemin sur carte, 4,3 cm diamètre; n° inv. RCIN 420931, Royal Collection, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) / Royal Collection Trust / ©Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.



1571, semble être le point culminant théorique de la pensée esthétique de l'époque, à propos de l'art du bien faire un portrait.²⁰

L'abondance de main-d'oeuvre capable d'exécuter et copier à Paris dans les années 1560 facilitait la production de ces pièces qui ainsi, suppléaient à l'absence visuelle du roi, toujours en déplacement, et à l'affirmation d'une image de souveraineté face à ses sujets. La présence d'autres portraitistes près de la famille royale, au delà des noms déjà cités, nous remarquons Antoine de Bourgogne, Jean Decourt, Jean Scipion, Marc du Val ou René Tibergeau, complique ce travail d'identification des noms d'auteur de la peinture de Ajuda, car la maigre information dont nous disposons sur ces artistes et le manque d'éléments iconographiques de comparaison ne nous permettent pas d'avancer des hypothèses crédibles.

En contrepartie, une analyse du spectre invisible du tableau nous montre un dessin sous-jacent bien défini de l'expression du regard, contribuant ainsi à la finesse de la composition en général (Fig. 8).²¹ À en juger les images obtenues, le dessin ne serait pas réalisé au pinceau, on relève la marque au fusain de petits traits courts et bien définis dans les limites du visage où la présence des ombres en petites lignes parallèles est visible par exemple sur l'oreille, le nez, le menton, la plume et la collerette. L'opacité du noir de la couche chromatique appliquée au vêtement de Charles IX empêche une lecture du dessin sous-jacent, à l'exception de la marque du pendentif, ce qui signifie que l'artiste a gardé pour la phase de l'exécution picturale le lancement de l'Archange et du dragon, tout en ayant réservé cet espace durant l'étape préparatoire.

FIG. 7 François Clouet (atrib.), *Portrait de Charles IX*, huile sur bois, h. 33,8 cm x l. 22,8 cm; lot n° 11 vendu le 8 décembre de 2016 — Enchères 11975 — Old Masters Evening Sale / ©Christies

²⁰ Cf. Charles BOULEAU, *The Painter's Secret Geometry: a Study of Composition in Art*, Mineola, New York, Dover Publications, 2014 [1963], pp. 21-23; André CHASTEL, *L'Art Français — temps modernes 1430-1620*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 179-188.

²¹ Photographies développées dans le projet COPIMONARCH: La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII), HAR2014-52061, projet financé par le Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España, réalisées par le Laboratório HERCULES da Universidade de Évora dans le cadre de notre coopération avec ce centre de recherche. Nous remercions le Directeur du Laboratoire, Professeur António Candeias, et à Sónia Costa leur disponibilités et les registre photographiques pour l'élaboration de ce travail.



Cependant, le tableau révèle encore certaines hésitations dans le dessin du personnage, en particulier dans la finition de la collerette et les proportions de l'épaule et du bras. Il en va de même pour le marquage du visage qui, dans un premier temps, semble avoir été pensé pour se situer légèrement plus à gauche dans la composition. Ces apparentes indécisions de l'artiste, auxquelles nous ajoutons bien sûr les zones où son intervention fut plus décidée, nous disent que ce portrait ne résulte pas d'une transposition d'un dessin préexistant à travers d'un poncif et si commun dans l'art de copier ou de transférer des matrices vers de nouvelles peintures. Bien au contraire, l'artiste semble avoir copié à vue un modèle doucement défini en traits courts, parfois ondulés, la physionomie et les proportions du personnage. Considérant que le dessin sous-jacent et la phase préparatoire de la peinture illustrent de forme indélébile le processus créatif de l'artiste, ces éléments prouvent que le peintre a recouru à la copie et au dessin à vue (et non une matrice préexistante) pour réaliser l'oeuvre finale. Malheureusement, l'impossibilité de procéder à des analyses laboratoire de la couche préparatoire de la planche et des pigments appliqués rend incomplète cette première approche effectuée du tableau de Charles IX du Palais National de Ajuda.

En guise de synthèse, le tableau qui représente Charles IX de Valois, roi de France, aurait été acquis à Paris par Henri Burnay et offert à la famille royale en 1888, ayant alors intégré les collections de Ajuda (Salle U'' près de l'atelier). Il fut acheté en tant que portrait du roi Sebastião, ou du moins, il fut ainsi identifié à l'occasion de l'inventaire de la Maison Royale, élaboré après l'implantation de la République. Cependant, la comparaison entre l'iconographie de Sebastião et celle du roi français empêche cette supposition, sans compter la présence du collier de coquillages de l'Ordre

FIG. 8 Réflectographie infrarouge de la peinture *Portrait du roi Sebastião* do Palácio Nacional da Ajuda. ©Sónia Costa / Laboratório HERCULES

français de St Michel auquel le roi Sebastião n'a jamais appartenu.

De la même façon, la comparaison entre la vaste iconographie de Charles IX produite juste après sa montée sur le trône en 1560 et le tableau de Ajuda montre la coïncidence de physionomie et de vêtement. Nous vérifions, dans le début des années 1560, et par décision de l'habile reine et veuve Catherine de Médicis, que le jeune monarque récemment couronné apparaît sur plusieurs portraits, cherchant ainsi presque dans l'urgence à forger l'image d'un roi qui prétendait défendre la foi catholique et promouvoir la croisade, dans le prolongement des idéaux de la chevalerie qu'il convenait d'incarner. Au delà de la virilité qu'il s'imposait de divulguer, la sérénité, la piété et la contenance exigées à la majesté d'un roi convergeaient en tout à la gravité du noir où ne se détachait à peine que le collier d'or de chainettes et de

coquillages au pendentif carmin de St Michel vainqueur du dragon. Face aux factions anti-catholiques de l'aristocratie française qui furent alternativement tolérées (Édit d'Amboise, 1563) et réprimées (massacre de la St. Barthélémy, 1572), la dissémination de cette rhétorique de représentation au moyen de copies était essentielle pour affirmer le prestige et l'autorité du monarque qui rapidement serait associé à Jupiter lors de son entrée royale à Troyes, en 1564. Le choix de représenter le roi portant le collier de l'Ordre de St Michel, à l'encontre de son rival de la Toison d'Or, caractéristique des Habsbourg, créait d'indéniables parallèles visuels et symboliques avec les prédécesseurs de la maison royale française, surtout François 1er et Henri II, ce qui renforçait le statut de souverain pieux et puissant de Charles IX.





**ALGUNAS COPIAS
DE PINTURAS DE
LA COLECCIÓN
DE FELIPE II PARA
EL MONASTERIO
DE EL ESCORIAL**

ALGUNAS COPIAS DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DE FELIPE II PARA EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA

Real Monasterio de El Escorial
(Patrimonio Nacional)

RESUMEN

Felipe II (1527-1598) fue uno de los primeros grandes coleccionistas de pinturas en la España del siglo XVI. Aparte de su herencia su gusto se refleja en la adquisición y encargo de numerosas obras para decorar sus palacios destacando las destinadas a la ornamentación del Real Monasterio de El Escorial, la empresa artística más importante de su reinado donde predominaban las pinturas de temática religiosa. Sin embargo, a pesar de que se consideró un museo desde época fundacional, también adquiere y encarga copias pictóricas que se analizan en este trabajo.

PALABRAS CLAVE FELIPE II DE ESPAÑA, MONASTERIO DE EL ESCORIAL, COPIAS, COLECCIONISMO, PINTURAS RELIGIOSAS

ABSTRACT

Felipe II (1527-1598) was one of the first great collectors of paintings in sixteenth-century Spain. Apart from his heritage, his taste is reflected in the acquisition and commissioning of numerous works to decorate his palaces, highlighting those destined for the decoration of the Royal Monastery of El Escorial, the most important artistic enterprise of his reign, where religious-themed paintings predominated. However, despite the fact that it was considered a museum since its foundation, it also acquires and orders pictorial copies that are analyzed in this work.

KEYWORDS FELIPE II OF SPAIN, MONASTERY OF EL ESCORIAL, COPIES, COLLECTING, RELIGIOUS PAINTINGS



I N D E X



E D I T O R I A L



D O S S I E R



P R I N T

Felipe II fue sin duda uno de los coleccionistas más importantes de la Europa de la segunda mitad del siglo XVI dando gran importancia a las pinturas que empezó a apreciar desde su juventud. Durante un segundo viaje a Flandes encargará copias por dos motivos principales: dejarlas en los lugares de donde toma las originales o como sustitutorias de originales difíciles de obtener. En el primer caso estaría una que comisiona a Moro

en 1555 de *El Calvario* de Van der Weyden de la Certosa de Bruselas¹. Como ejemplo del segundo caso estaría la copia del *Políptico de San Bavon* en Gante por Coxcie que presidirá en España la Capilla Real en el alcázar de Madrid².

Esta práctica la continuará en España. Cuando traslada al Escorial en 1566 *El Descendimiento* de Van der Weyden de El Pardo lo sustituirá por una copia de Coxcie (fig. 1). En 1567 ordena a Navarrete que copie *El Calvario* del flamenco para

¹ Soenen 1979, 126-126, recordado por Campbell 2015, 45.

² Pérez de Tudela 2013, 114, nota 40. Existen muchas copias derivadas a su vez de copias y posiblemente no directas del original, como por ejemplo la Virgen del Museo Diocesano de Palencia.



FIG. 1 Miguel Coxcie. *Descendimiento* (copia de Roger van der Weyden). Anterior a 1566, Depósito del Museo del Prado en Patrimonio Nacional



FIG. 2 Antonio Segura, *La Gloria* (copia de Tiziano). 1580. Real Monasterio de Yuste. Patrimonio Nacional

reemplazarlo en la capilla en la capilla de Valsaín³. También lo ejemplifica la copia *La Gloria* de Tiziano por Antonio de Segura (fig. 2) a partir de 1580 en el propio Escorial, donde se le habilita un taller, para llevar a Yuste⁴.

Asímismo encargará copias de originales que están deteriorados como el *Noli me tangere* de Tiziano antes de que en 1566 lo corte Navarrete⁵. La copia la realiza Alonso Sánchez Coello (fig. 3) posiblemente en 1564 en su taller en lo que será la Casa del Tesoro y ambas se entregan al monasterio de prestado⁶.

No le importa tener varias versiones o réplicas del mismo cuadro como ocurre con *El Entierro de Cristo* de Tiziano, pero también debe recurrir a copias. En 1591 adquiere una serie de copias de Bassano, de menor calidad respecto a los originales que poseía, en la almoneda del secretario Mateo Vázquez (fig. 4)⁷. Las destina a la galería de la infanta que en principio puede considerarse un espacio secundario del monasterio, pero es donde se ubicó el tríptico del *Jardín de las Delicias* de El Bosco, llegado en la misma entrega.

Aparte de los encargos personales de copias, recibe otras de pinturas famosas como regalo, especialmente de Italia. Así Juan de Cardona le envía en 1578 una buena copia del *Spasimo di Sicilia* de Rafael que despertaría en interés de la familia real española para conseguir el original ya en la siguiente centuria⁸.

En otras ocasiones aún resulta un misterio cómo llegan a sus manos copias como *El Descanso en la Huída a Egipto* de Correggio que en las entregas ya se identifica como una copia de un oficial del pintor⁹. Tiene el mismo tamaño que el original, aunque en lienzo más fácil de transportar. Una buena copia de *La Zingarella* de Correggio pudo llegar al monasterio también en el reinado de Felipe II¹⁰.

En otras ocasiones estos envíos son más o menos obligatorios como sucede en *La Última Cena* del Refectorio del Colegio, hoy perdida,

³ Modino 1985, 254 y 258. Signatura actual: Archivo General de Simancas (AGS), Casas y Sitios Reales, legajo 258: 1, ff. 12 y 377; Sigüenza, 495.

⁴ Morán Cabré, con bibliografía anterior. Patrimonio Nacional (PN) 00800019.

⁵ Museo del Prado (MP), P-442. 1553. Óleo sobre lienzo, 68 x 62 cm. Sentenach, 41-42.

⁶ PN 10014705, 190 x 190 cm (sin marco); Zarco 1930, 41, nº 978 y 44-45, nº 1004, para una Magdalena en pie "contrahecha" de Tiziano.

⁷ Pérez de Tudela 2014b, 84 y 88, nota 23, Instituto Valencia Don Juan de Madrid, Envío 63, f. 219: "treinta y siete mil y quin.os mrs dellos por un lienço de pintura al olio de Xto nro s.r a la columna y treinta mil mrs por otro lienço de la creación del mundo y ciento y doze mil y quinientos mrs por cinco lienços de pintura al olio del diluvio y arca de noe"; Ruiz Manero 2011, 24-25, 203-204 y 516-517; Serían los que Sigüenza, 532 juzga copias en la galería de la Infanta. PN 10034409, 10014842, 10014843, 10014847 y 10004092.

⁸ Pérez de Tudela 2001, 478. Cruz Yábar, 41 lo identifica con la P-7195 del Museo del Prado. Mide sin el marco, 94 x 69 cm.

⁹ Zarco 1930, 662, nº 878. Llega al Escorial en la Entrega 6. MP, P-115, 211 x 140 cm, óleo sobre lienzo. El P. Sigüenza, 533 lo considera copia y no excelente y la emplaza en una de las entreventanas del Capítulo Prioral.

¹⁰ Ruiz Manero 1995a.



FIG. 3 Alonso Sánchez Coello, *Noli me tangere* (copia de Tiziano). 1564. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional

se consideraba copia de Leonardo y el propio rey pide a los canónigos de Valencia que se la envíen en 1586¹¹.

Aunque la colección filipina se enriquezca con copias no se debe perder la perspectiva del valor que el rey concedía a los originales. Resulta muy elocuente la petición de su sobrino Rodolfo II en 1593 a través de su embajador Khevenhüller de alguno de los originales de El Bosco o Tiziano de los que tenía el rey, no accede a desprenderse de ellos¹². Rodolfo II tendrá que esperar al reinado de Felipe III, cuando se le envían originales de Correggio quedándose su primo con copias de Eugenio Cajés (Museo del Prado, P-119 y 120).

Otro género donde a menudo debe recurrir a copias es el de los retratos de hombres ilustres como la completa serie que le envía desde Roma el dominico Alfonso Chacón en 1587



FIG. 4 Copia de Leandro Bassano. *El diluvio Universal*. Anterior a 1585. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional

para decorar el Salón Alto de la Biblioteca de El Escorial, en la que no nos podemos detener¹³.

Copias de pinturas religiosas

Como resulta lógico, en el monasterio de El Escorial predomina la pintura religiosa. Entre las pinturas donadas al Escorial, aparece con cierta frecuencia la denominación “contrahecha”, esto es, copia de un original¹⁴. Uno de los pintores más copiados fue Tiziano con ejemplos como *La Dolorosa*, *El Ecce homo* o *El Cristo con la cruz a cuestas*.

En ocasiones era muy difícil conseguir el original por el valor devocional de estas

¹¹ Sigüenza, 378-380; Pérez de Tudela 2001, 479; Bassegoda 2002, 363-364. Conforme a su costumbre el rey promete que lo sustituiría por otra copia del cuadro que se envió al Escorial.

¹² Pérez de Tudela 2014, 199.

¹³ Andrés 1965; Herlotz 2009, 120-121.

¹⁴ Por ejemplo, Zarco 1930, 70, nº 1366.



imágenes, algunas consideradas reliquias. Camino a los Países Bajos, el III duque de Alba consigue una copia de la *Santa Sindone* cuando aún se encontraba en Chambéry y la envía a la corte española. El rey siente deseos de una copia que el duque encargará en octubre de 1567 como reza en su inscripción (fig. 5)¹⁵. También tendría copias de su rival en Besançon, realizada por el pintor protegido del cardenal Granvela Pierre de Argent y a instancias del fraile lego y director del taller de bordados del monasterio de El Escorial, fray Lorenzo de Montserrat, Grillet para el siglo¹⁶.

Otra copia en pintura de la reliquia de la Catedral de Milán sería el *Freno de Constantino* que el cardenal Borromeo hace en 1577 y toca con el original para transmitirle sus propiedades (fig. 6). Se entrega al Escorial en 1584¹⁷. Estas copias pictóricas, tocadas con las originales, tendrían valor de reliquias.

El Arzobispo de la Nueva España, Monseñor Alonso de Montufar, parece que regala a Felipe II entre los años de 1551 y 1570 una copia de la *Virgen de Guadalupe* mejicana. A su vez parece que el monarca español la entrega a Juan Andrea Doria, pero las copias genovesas ya parecen del siglo XVII¹⁸. Añadir una nota: Stagno 2008. Entre las imágenes de El Escorial figuraba otra copia de pequeño formato que no ha llegado hasta nuestros días¹⁹.

Otra devoción mariana sería la copia de *Nuestra Señora la Antigua* de la Catedral de Sevilla (fig. 7). En su marco original hay una inscripción de que la regala el asistente de la ciudad, don Francisco Chacón, en 1564²⁰. De Valencia vendría una Virgen el Puig con Jaime I a los pies, pero que se destina al alcázar²¹.

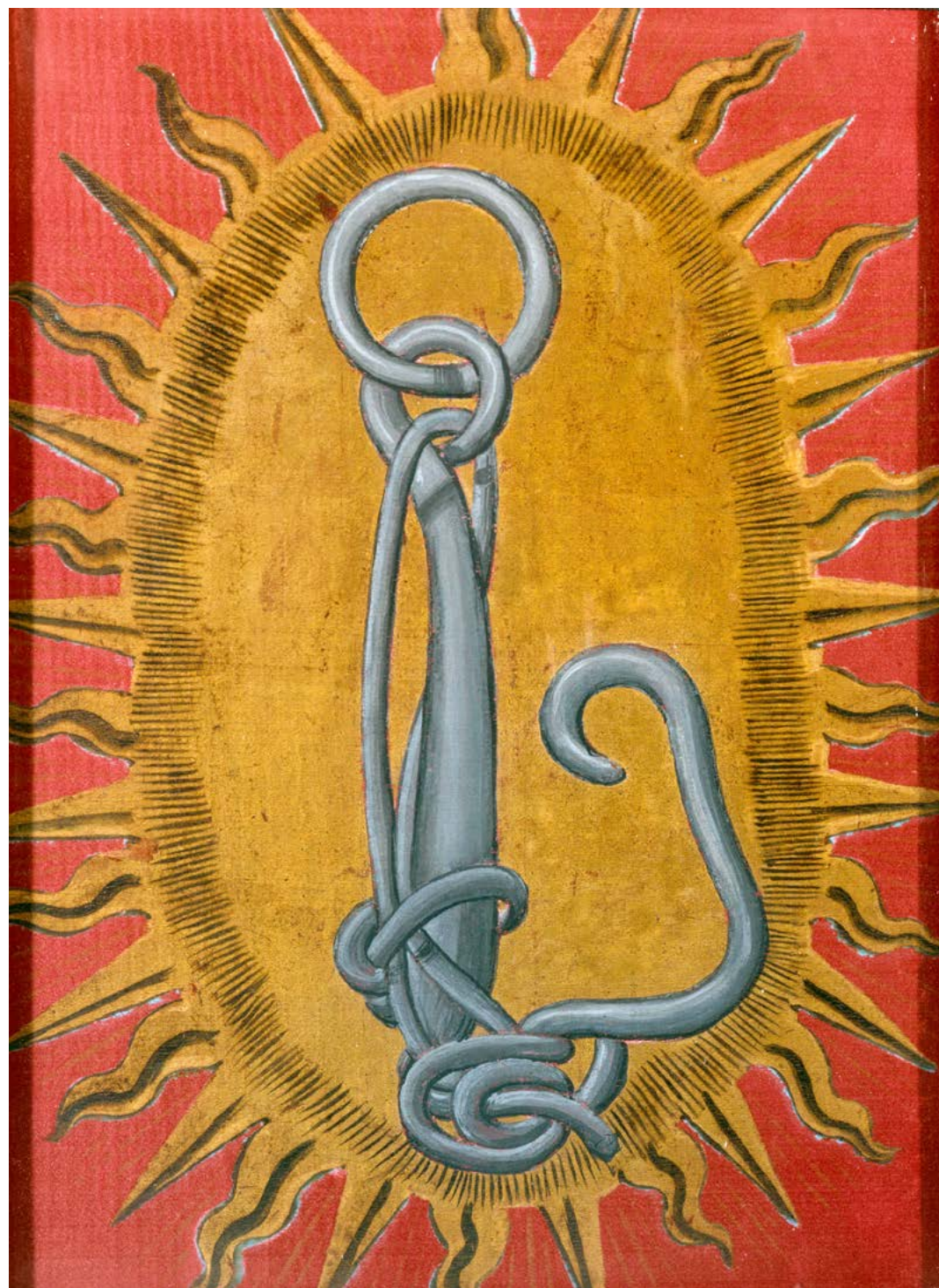


FIG. 5 Anónimo francés, *Copia de la Santa Sindone cuando aún estaba en Chambéry*, 1567. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional

FIG. 6 Anónimo Milanés. *Copia pictórica tocada con la reliquia del freno de Constantino*. 1577. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional

¹⁵ PN 10035183. Lleva la inscripción: "1567/ A LA REQVESTA DIL ILLVSTRISS[IM]O DVCA D'ALVA QVESTA IMAGINE E STATA FATA ET EXTEZA/ SOPRA IL SANTO ET PRECOSO RELIQUIARIO CHE RIPOSSA NEL CASTELLO DI CHA[M]BERE ALLI 19 OCTOBRE 1567".

¹⁶ Pérez de Tudela (en prensa).

¹⁷ Mediavilla y Rodríguez, 342, PN 10014402, mide, con su marco, 48 x 38 cm y es seda pegada a una tabla. Zarco 1930, 98, nº 1532.

¹⁸ Stagno 2008

¹⁹ Zarco 1930, 69, nº 1634.

²⁰ PN 10034646, óleo sobre lienzo, 211 x 130 cm. "ESTA YMAGEN MANDO SACAR AL NATURAL DE LA YMAGEN DE NRA SEÑORA DELANTICVA DE SEVILLA EL MUY ILLE SEÑOR DON FRAN[CIS]CO CHACON SEÑOR DE LAS VILLAS DE CASARNUIOS Y ARROYO DE MOLINOS:



También de Roma recibirá en torno a 1570 una copia de la imagen de *Nuestra Señora del Popolo* que se custodiaba en Santa Maria la Maggiore a través de san Francisco de Borja²². El santo hizo sacar una copia del original que conservaba con gran devoción y a su vez la hace reproducir en varios ejemplares que envía tanto a la corte española como a la portuguesa. Se podría identificar con este modelo una pintura que aparece en la segunda entrega al monasterio con un manto azul y una estrella en el hombro²³. Como veremos, Sánchez Coello copiará esta imagen y se conocerá como la Virgen de la Salud, teniendo gran difusión en la corte.

El fresco de *La Annunziata* de Florencia del siglo XIII era un caso parecido al anterior. Por ello se encarga una copia de gran tamaño a Alessandro Allori en 1584 que llega a la corte en 1585 (fig. 8)²⁴. Su éxito es tal que pronto son necesarias otras copias de menor tamaño para complacer a personajes como el príncipe Felipe (III)²⁵. En el monasterio de El Escorial aún se conserva una pequeña copia de esta imagen que atestigua la gran difusión que tuvo en la corte a finales del reinado Felipe II e inicios del de Felipe III.

El príncipe Felipe (III) reunió una discreta colección pictórica encargando algunas copias de obras señeras de la colección paterna. En 1591 comisiona un pequeño retablo en madera copia del altar mayor de la Basílica con sus escenas pintadas por Nicolás Granello y la central por Francisco de Ribalta²⁶. Hasta la guerra civil española estaba en la parroquia de Cuerva (Toledo) una pieza muy similar (fig. 9)²⁷. El príncipe regalaba o dejaba en depósito a nobles de su cámara algunas pinturas, como sucede con una de los volantines²⁸. Quizá este retablo fuese el del príncipe que cedió a los condes de Arcos o Añover y estos lo destinaron a su capilla.

Pronto se sacaron copias de estos originales escurialenses encontrándose aún muchas en las Descalzas Reales, como la de Gossaert, a su vez interpretación de la parte superior del

SIENDO ASSISTENTE EN LA DICHA CIUDAD. AÑO DE 1564". Zarco 1930, 42, nº 979.

²¹ Sánchez Cantón I: 29, nº 79.

²² Franco Llopis 2009, 403.

²³ Zarco 1930, 68, nº 1356.

²⁴ Zarco 1930, 36, nº 930, PN 10009242, 269 x 333 cm. Sigüenza, 537 lo ve en la Ante-Sacristía. Para la problemática de esta copia, Mulcahy 1998, 171-2.

²⁵ Goldberg, 108 y 110. El príncipe anhelaba tanto su copia que en 1589 toma una de las que el embajador entrega a García de Loaysa. En 1591 recibirá de Cristina de Lorena un ejemplar mayor, Mulcahy 1998, 174.

²⁶ Pérez de Tudela 2008, 115.

²⁷ Fotografía de Moreno en Conde de Cedillo, *Catálogo Monumental Español de Toledo*, nº 100, 79 x 55 cm. Para estos personajes y su cercanía a Felipe III, Martínez Hernández 2009.

²⁸ Gómez Martínez 1996, 499, nota 3: "un lienzo de los volantines, sin marco, que dicen que esta prestado (...) parece que es del rey", en 1602. Sería el que encarga en 1596, Pérez de Tudela 2008, 116 y 117.

FIG. 7 Anónimo sevillano. copia de *Nuestra Señora la Antigua* de la Catedral de Sevilla. 1564. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional. 10034646



FIG. 8 Alessandro Allori, Copia de *La Annunziata* de Florencia. 1584. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional. 10009242

políptico de los hermanos Van Eyck en Gante²⁹. Otras copias tempranas serían la *Santa Cecilia* de Coxcie de 1569 o *La Madonna de Mondovi* de Giovanni Caracca que llega en 1597 al monasterio de El Escorial como regalo de Catalina Micaela a su padre (fig. 10)³⁰. También desde fecha temprana menudean las copias de la en cursiva de Lavinia Fontana de 1589, en las Salas Capitulares desde 1593³¹.

El mecanismo de las copias en la Colección Real

La documentación apunta a que los pintores que realizan estas copias de obras de la colección filipina serían los propios pintores cortesanos, ya que se encontraban en espacios de acceso muy restringido.

En 1567, cuando llegó *El Calvario* de Van der Weyden desde Valsaín al Escorial, Juan Fernández Navarrete *el mudo* realizaría una copia para sustituirlo en la capilla de la Casa de El Bosque. Se ha identificado con el hoy conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo³². También se le atribuyen las dos figuras laterales la Virgen y san Juan del Monasterio

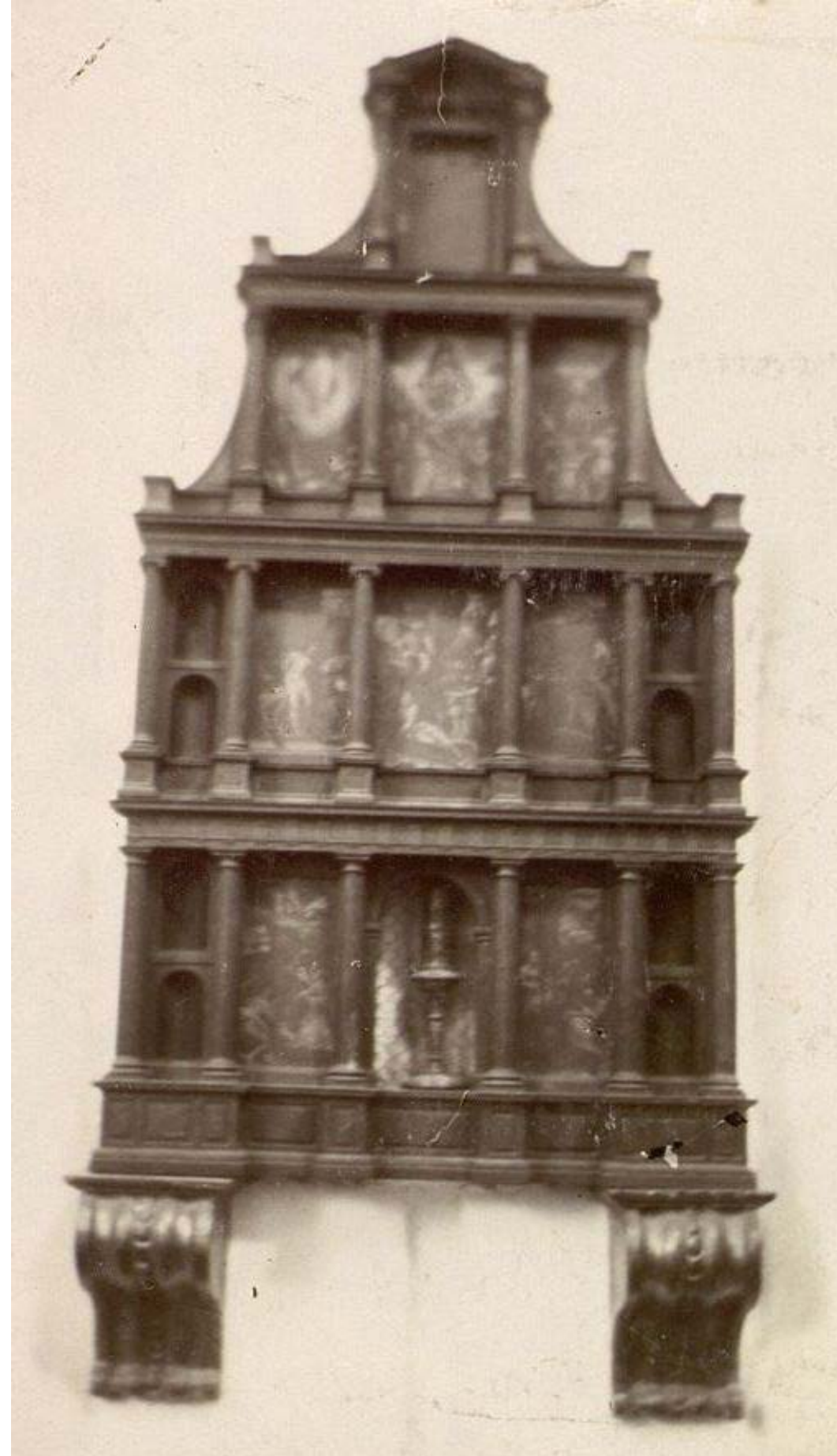


FIG. 9 Moreno. Fotografía de la copia en miniatura del Retablo Mayor de la Basílica de El Escorial. Hasta 1936 en la Iglesia de Cuerva (Toledo), Catálogo Monumental Español

²⁹ El original en El Escorial desde 1584 y actualmente en el Museo del Prado (P-1510) y la copia PN 00612355.

³⁰ El original en el Monasterio de El Escorial, PN 10034631 (137,5 x 87,5 cm), Zarco 1930, 74, n° 391 y la copia 00615727 (124 x 91 cm).

³¹ El original en PN 10045145 (167 x 125).

³² Navarrete "el Mudo" pintor de Felipe II, 1995, n° 12, 262-265; Mulcahy 1999, 16; Campbell 2009, 466-468, n° 62. Óleo sobre lienzo, 320 x 191 cm. El original sobre tabla, 326 x 191 cm.

³³ Navarrete "el Mudo" pintor de Felipe II, 266-267, n°s 13 y 14, óleo sobre lienzo, 176 x 71 cm.

³⁴ "Y como una vez le mostrase la cena de Ticiano, traída para el refetorio del convento, y por no cortarla (que era más alta que el sitio) intentase el Mudo hiciese una copia, él se ofreció por señas a copiarla en seis meses, o dar la cabeza. Resolvióse el Rey (por no esperar) a cortar el lienzo, lo cual sintiendo el Mudo, haciendo instancia, significaba a su Magestad que haría otra y que en remuneración le honorase con un hábito haciendo la señal en el pecho", Pacheco 1649, 186. Una idea de cómo podría ser el lienzo originalmente la ofrece la copia de la Galleria Brera de Milán, Wethey 1969, n° 229. En el monasterio de El Escorial y en el Museo del Prado se conservan dos copias muy similares, pero ya del s. XVIII.

de El Escorial³³. Asimismo ofrecería al rey realizar una copia de *La Última Cena* del tamaño del testero del Refectorio del monasterio para evitar recortar en su parte superior y lateralmente el original del veneciano³⁴. Giles de Boullon hace el marco a esta pintura en 1571, por lo que la propuesta sería



FIG. 10 Giovanni Caracca, copia de la *Madonna di Mondovi*. 1596. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional

en torno a esta fecha³⁵. En su inventario de bienes redactado el 14 de abril de 1579 aparecen “dos quadros del Ecceomo contra hechos del Ticiano”³⁶. A principios del siglo XVII González Dávila ya se le atribuye la copia del *Entierro de Cristo de Tiziano* de 1572³⁷ en la capilla del Presidente de la Real Chancillería de Valladolid, don Francisco Fernández de Liébana, en la Catedral Nueva de Salamanca que realizaría al final de su vida, ya que este cortesano la dotó en 1577³⁸.

El éxito de las imágenes religiosas de Navarrete para El Escorial hará que sean también copiadas. En El Escorial copiará el *San Lorenzo* Juan Gómez en 1596³⁹. Se encuentran copias de las parejas de santos, aunque de menor tamaño que los altares comunes de la Basílica en el Colegio del Patriarca de Valencia⁴⁰. Otra proveniente de la colección real en el Museo del Prado⁴¹. Así mismo algunas escenas como *La Flagelación* fueron copiadas en el convento de Santa Clara de Lerma, ya en el reinado de Felipe III, por Bartolomé Carducho quien también trabaja en el monasterio⁴². En el monasterio de El Escorial se conservan algunas copias de menor formato de pinturas suyas como *Abraham y los tres ángeles* o *El Martirio de Santiago* quizá para lugares secundarios. También existía una copia hoy en paradero desconocido que salió del monasterio durante la francesada del *San Jerónimo penitente*⁴³. La estela de Navarrete perdura con copias en la segunda mitad del s. XVII en las parejas de santos del convento de la Encarnación en Boadilla del Monte⁴⁴ y en *La Flagelación* de la catedral de Jaén, ya a finales de la siguiente centuria.

Los copistas

Aunque no nos podemos extender en esta ocasión en el tema de las copias de los retratos de la colección real, el sistema que se empleaba cuando se concedía este privilegio, nos puede servir para imaginar cómo se sacaban copias

³⁵ Andrés 1974, 22-23.

³⁶ Mulcahy 1999, 91.

³⁷ Museo Nacional del Prado P-441. Falomir 2003, 260-263.

³⁸ Navarrete “el Mudo” pintor de Felipe II, 294-295, nº 22, 216 x 267 cm. La parte superior en forma de arco de medio punto también se inspira en *La aparición de Cristo a su Madre* del logroñés, 290-293, nº 21.

³⁹ Zarco 1931, 118, 125 y 127. En 1593, copiará la Virgen del retablo de la Capilla del Alcázar de Madrid, 110-111.

⁴⁰ Benito Domenech 1980, pp. 285-286.

⁴¹ Miden 130 x 100 cm y serían *San Pedro y san Pablo*, P-5422; *San Felipe y Santiago*, P-5126, *San Marcos y san Lucas*, P-3868; *San Andrés y Santiago el menor*; *San Juan y san Mateo*, P-3869 y *San Simón y san Judas*, P-5423. En 1995, p. 303 se recoge otra serie que señala Ponz en el monasterio jerónimo de Santiponce.

⁴² Valdivieso 1973. Antonio Vidal que restaura la copia del Políptico de San Bavon en el alcázar sería quien posiblemente hiciese la de San Blas en Lerma.

⁴³ Navarrete “el Mudo” pintor de Felipe II, 271.

⁴⁴ Agradezco a la restauradora Ana de Marichalar que llamase mi atención sobre este conjunto, de Antonio 1987, 77. Ponz 1947, 561, destaca un *Martirio de San Lorenzo* que parece copia de Navarrete.

del resto de las pinturas. Solían ser los mismos pintores que trabajaban para el rey y se aprovechaba para descolgarlos cuando el rey estaba fuera del lugar en una de sus famosas jornadas. Así sucede en 1586 cuando Alonso Sánchez Coello puede copiar para el príncipe de Urbino, educado en España, los retratos del III duque de Alba y su rival en la corte, el príncipe de Éboli que decoraban la Galería de Retratos del Palacio de El Pardo⁴⁵. También cuando en 1594 don Juan de Silva, a la sazón en Lisboa, desea copiar un retrato de Ferrante Gonzaga, el marqués de Pescara (1490-1525) y de su sobrino el marqués del Vasto (1502-1546), estimando que los mejores originales eran los que tenía el rey en el alcázar madrileño, se piensa que la mejor coyuntura es esperar a que el rey no esté en el palacio para descolgarlos y poder hacer la operación⁴⁶. Al tratarse de cortesanos muy cercanos al monarca, hace pensar que este era el procedimiento habitual para sacar estas copias de las colecciones regias. El que muchas de estas pinturas no se mencionen en los inventarios, indica que pudo tener muchas más copias de las que hoy conocemos.

Palomino relata que vio unas copias de Coello a menor tamaño de los originales de las cuatro *Furias* de Tiziano fechadas en 1554⁴⁷. Ese año es cuando Binche fue destruido y cuando el periodo de la biografía del pintor es más difuso. Aunque se formó con Moro en Bruselas, hasta 1557 no aparece con nitidez llevando un retrato de don Sebastián desde Lisboa su madre en Valladolid. Por lo tanto, esta noticia de Palomino ya de 1724 habría que tomarla con precaución en especial respecto a la fecha de ejecución. Posiblemente fuesen llevadas a cabo a partir de 1557 cuando Coello realiza varias copias de retratos familiares de Moro de la colección de María de Hungría para Juana de Austria (hoy en su mayoría en las Descalzas Reales). También Palomino pudo equivocarse con 1564, año en el que sabemos que estaba en la Casa de Leonor de Mascareñas en las inmediaciones del alcázar copiando obras de Tiziano deterioradas⁴⁸.

El inventario de su hijo religioso Juan nos informa de algunas de las copias de pinturas religiosas de la colección real como una *Virgen de la Salud* (Madonna del Popolo) que su hijo quiere donar a Felipe III⁴⁹. Así mismo copió en un lienzo

de gran formato *El Martirio de san Lorenzo* de Tiziano de la Iglesia de prestado de El Escorial y también el *Entierro de Cristo*⁵⁰. Hay que considerar que este espacio funcionó como capilla y panteón del monasterio de El Escorial hasta que se inaugura la gran Basílica en el verano de 1586, por lo que se puede valorar el privilegio que disfrutó el pintor de Benifayó a la hora de poder sacar estas copias. Sabemos que residió allí algunas temporadas pudiéndose ocupar en retratos o en dorar las cajas de los grandes órganos de la Basílica. No obstante, cabe pensar que estas copias de los lienzos de la Iglesia de prestado, no se realizarían hasta que saliesen los cuerpos en 1586. Así sucedería con la del *Entierro de Cristo* por Tiziano de la capilla de san Martín en la Catedral de Palencia⁵¹. Por último, copia una *Santa Catalina de Siena* de otro ejemplar que tenía el rey, según refiere también el testamento de su hijo.

Hermanastro del retratista regio y también pintor sería Jerónimo Sánchez. Tras iniciarse en el taller de su hermanastro, pasó en 1574 a Italia para formarse copiando pinturas tanto en Venecia, como en Roma. En la ciudad lagunar copia el gran lienzo de altar de *San Pedro mártir* de Tiziano en para el rey. Pintado sobre tabla por Tiziano y acabado en 1530 solo lo conocemos por copias y grabados. Desde que se pintó se consideraba una obra maestra y por eso sería elegida por Jerónimo Sánchez para cumplimentar al rey. El embajador español en Venecia la alaba cuando la encamina a la corte española en septiembre de 1575⁵². Hay que esperar a 1584 para que se le pague con destino a la Iglesia⁵³. El Padre Sigüenza se refiere a él elogiosamente, pero se perdería en el incendio que asoló el monasterio en 1671⁵⁴. Cuando estuvo en Roma, copió en un lienzo grande el fresco del *Triunfo de la Galatea* de Rafael en la villa Farnesina del Trastevere. Esta práctica era muy habitual dentro de la formación de pintores de la época que viajaban a la Urbe y las pinturas de Rafael serían de las más copiadas, junto a famosas esculturas.

⁴⁵ Pérez de Tudela 2010, 1635-1636.

⁴⁶ Don Juan de Silva al marqués de Velada, Lisboa, marzo de 1594, CODOIN XLIII, 1863, 518.

⁴⁷ Palomino, ed. 1988, 80 "*las copió Alonso Sánchez de orden del rey. Y yo he visto en esta Corte y otras cuatro copias de las dichas furias, o condenados; que aunque son menores, son del tamaño del natural, y están firmadas de Alonso Sánchez en el año de 1554, y copiadas con excelencia*". Para esta serie Falomir 2014.

⁴⁸ Breuer 1991, 18 y 25 señala esta incongruencia respecto a la biografía de Sánchez Coello. Pedro de Hoyo a Felipe II, 6 de septiembre de 1564, se refiere a la saleta "donde esta el pintor portugués que retrata los lienzos gastados de tiçiano", Andrés 1981, 29; Barbeito 1992, 71-72.

⁴⁹ San Román 1930, 174, nº 70.

⁵⁰ Ambos se mencionan en el testamento de su hijo, San Román 1930, 197.

⁵¹ Copia del *Entierro de Cristo* de Tiziano P-440, en la catedral de Palencia, Millicua 1954, 30 y Wethey 1969, 91 en mal estado. Para otras copias en España, 92.

⁵² Zarco del Valle 1888, 235; Mulcahy 1990, 305-306.

⁵³ Zarco 1930, 46, nº 1014; 1931, 151. Se valora en 100 ducados. Sigüenza, 530.

⁵⁴ Wethey 1969, 155, nº 133, 2.

Lo dejó en 1576 en la residencia del embajador español Juan de Zúñiga y el secretario Antonio Pérez le pide de parte de Felipe II, a quien iría destinada, que cuide su envío a España y que avise de la vía para que sufra lo menos posible⁵⁵. Parece que en 1578 estaría de nuevo en Venecia donde copia para marquesa de Santa Cruz unos santos en mosaico sobre la puerta del Tesoro de San Marco. Después aparece en otras cortes italianas como la del duque de Saboya antes de regresar a España en 1583. En Sevilla también haría algunas copias basadas en pinturas tizianescas a las que tuvo acceso gracias a su hermanastro⁵⁶.

Un pintor de Besançon envió en 1582 al cardenal Granvela un lienzo de una *Crucifixión* y una copia del *Descendimiento* de Bronzino de Besançon como muestra de su arte para entrar al servicio del rey. El cardenal se lo muestra “a los pintores del rey”, posiblemente a Sánchez Coello con el que le unía una profunda relación desde que se formase con Antonio Moro en su palacio de Bruselas y no ven su calidad suficiente para servir a Felipe II, por lo que el cardenal sugiere que se gane la vida en la corte imperial⁵⁷.

Juan Pantoja de la Cruz, el principal discípulo de Coello, continuaría copiando retratos de la colección real, como los III duques de Alba⁵⁸. Así mismo copiaría también para la reina Margarita de Austria unas *Tentaciones de San Antonio* “ynbençion de Geronimo Bosque” que entrega al guardajoyas real Antonio Voto en Valladolid el 9 de junio de 1605⁵⁹.

En el inventario de la marquesa de marquesa de Velada de 1616 aparece como Juan de la Cruz copió para ella uno de los *Martirios de san Lorenzo* de El Escorial, posiblemente el de Tiziano en la Iglesia Vieja⁶⁰. En el inventario de esta dama se mencionan otras copias de la colección real como “*quatro lienços del diluvio y arca de noe sacados del original de bassan*”⁶¹ y también sería receptora de una de las copias de *La Annunziata* de Florencia.

En el monasterio de El Escorial se conservan algunas pinturas del siglo XVI que aunque no sean estrictamente copias, se inspiran mucho en pinturas originales, aunque algunas nunca llegaron al monasterio. Rodrigo de Holanda se inspira *Madonna de Foligno* de Rafael para algunas de las



FIG. 11 Rodrigo de Holanda (Diriksen), *Virgen con el Niño*, último cuarto del s. XVI. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional

Virgenes que realiza para las celdas de los religiosos (fig. 11)⁶². El monarca aparte de pinturas, reunirá una importante colección de grabados que podían servir a los pintores escorialenses

⁵⁵ Antonio Pérez de Juan de Zúñiga, Madrid, 17 de abril de 1576, Bustamante 1995, 307. La pintura que más se aproximaría, aunque con variantes con respecto a la posición del Cupido, sería una que se identifica como Venus en el inventario postrimero de Felipe II en el alcázar de Madrid, donde se destinaría dado su carácter profano, Sánchez Cantón II, 239, n.º 4.035. Mediría aproximadamente 195 x 174 cm y se tasa en 180 reales.

⁵⁶ Malo Lara y Santos Marcos 2014.

⁵⁷ Granvela a Monseñor de Saulcy, Madrid, 2 de junio de 1582, AGS, Secretarías Provinciales, libro 1419, f. 91.

⁵⁸ En 1599 se refiere a los que había hecho por encargo de su sobrino, Fernando de Toledo, hermano del marqués de Velada, Sánchez Cantón 1947, 112. Para la biografía del pintor Kusche 2007.

⁵⁹ Aguirre 1922, 19. El lienzo mediría aproximadamente 209x126 cm. Para la copia de *Las Once mil vírgenes*, véase el trabajo de Villán en esta misma revista.

⁶⁰ Archivo Zabálburu, Madrid, Altamira, 198, f. 100: “*un lienço de martirio de s[an]t lor[enz]o como esta en el escurial de mano de Ju[an] de la Cruz pintor*”. Para esta familia, Martínez Hernández 2003.

⁶¹ Un panorama en Ruiz Manero 2011, con bibliografía anterior.

⁶² PN 10233068. Para su historia García-Frias 2013.

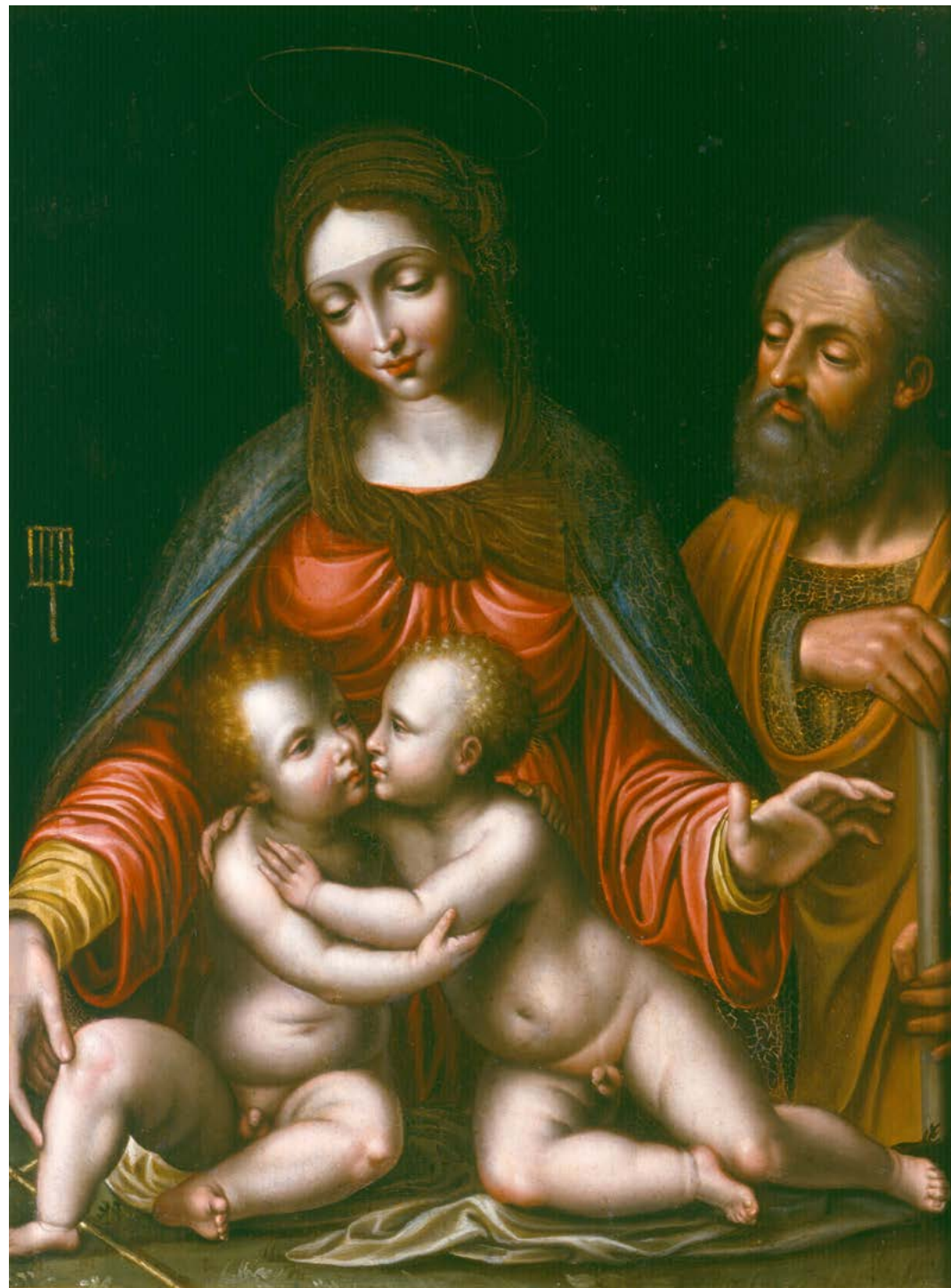


FIG. 12 Rodrigo de Holanda (Diriksen), *El niño Jesús abrazado a san Juanito* de (copia de Bernardino Luini a su vez inspirado en Leonardo), último cuarto del s. XVI. Real Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional. 10014427

como fuente de inspiración⁶³. Para las celdas se copia *El niño Jesús abrazado a san Juanito* de Bernardino Luini a su vez inspirado en Leonardo (fig. 12)⁶⁴.

Resulta difícil determinar dónde se colocaron estas copias en la segunda mitad del siglo XVI, ya que las fuentes son pocas en darnos información. Aunque algunas se relegaban a espacios menores como las celdas, otras alternaban con originales en lugares preeminentes. El P. Sigüenza ubica muchas excelentes de Rafael en el Capítulo Vicarial y en otras dependencias importantes⁶⁵. También habla de tres buenas copias de *La Transfiguración*, desde 1523 en San Pietro *in montorio*. Hoy en día se conservan algunas pequeñas copias y también influyó sobre otras pinturas como el altar de Romulo Cincinnato en el Claustro Principal, pintado entre 1587 y 1589. Del *Cristo portacroce* de Sebastiano del Piombo, sobre la silla del prior en el coro, Sigüenza señala dos copias: una sobre la fuente de la Ante-Sacristía y otra en el zaguán de los Capítulos⁶⁶.

Aunque no son copias directas, algunos pintores que pasaron por El Escorial resultaron muy influidos por sus pinturas en su producción posterior. Ponemos como ejemplo el caso de Alonso de Herrera, quien trabajó previamente en el monasterio, en cuyo retablo para la capilla del tesorero en la Catedral de Segovia vemos ecos de *La vocación de San Andrés* de Barocci o los ángeles del *Martirio de san Lorenzo* de Tiziano. También copia otras pinturas como *El martirio de Santiago*, la advocación de la capilla, de Navarrete⁶⁷. Francisco Ribalta quien copiará para el príncipe Felipe la escena central del *Martirio de San Lorenzo* de Tibaldi en una pequeña chapa de cobre, estará muy influido por algunas pinturas de Navarrete como *El Martirio de Santiago* de Algemesi⁶⁸.

Como vemos, la alta calidad de las colecciones reunidas por Felipe II en El Escorial hará que se saquen copias de ellas desde época fundacional, tendencia que se continuará hasta el siglo XIX, estando las copias influidas por las características estilísticas de cada momento.

⁶³ González de Zarate 2004.

⁶⁴ PN 10014427. Cuando llega en el cuadro de Luini, hoy en el Museo del Prado (P-242) se considera original de Leonardo, Zarco 1930, p. 48, 1026. Sigüenza, 527 lo ve en la Sacristía.

⁶⁵ Sigüenza, 527; Zarco 1930, 41 para estas copias de Rafael.

⁶⁶ Sigüenza, 531. El original está hoy en el Ermitage.

⁶⁷ Collar de Cáceres 1989, 261.

⁶⁸ Benito Domenech 1987, 116.

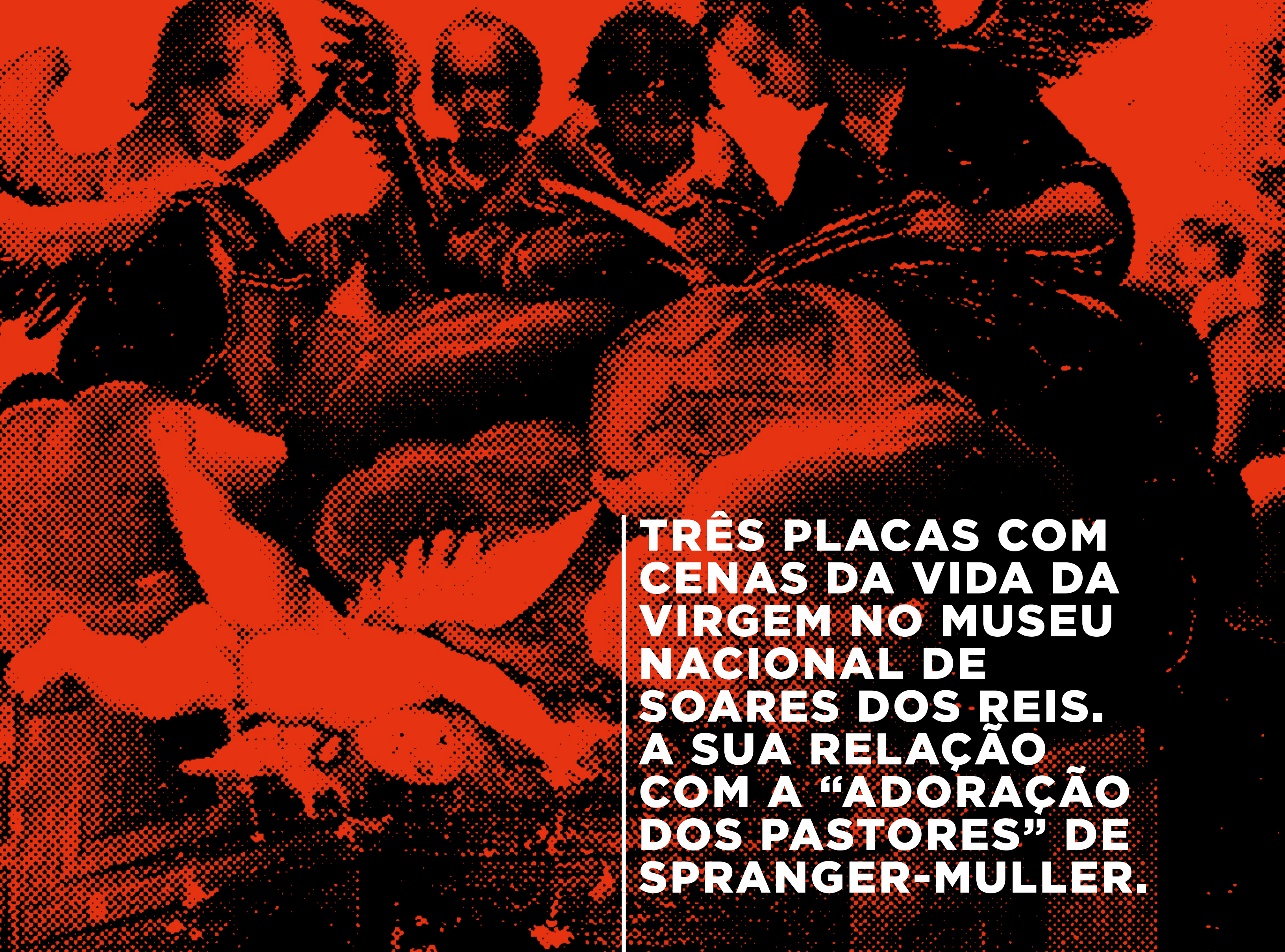
BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Ricardo de. 1922. "Juan Pantoja de la Cruz. Pintor de cámara (I)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. XXX, 1: 17-22.
- ANDRÉS, Gregorio de. 1965. "Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Madrid: Edes, VIII: 125-158.
- ANDRÉS, Gregorio de. 1974. "Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca". *Archivo Español de Arte*. 185 (anejo),
- ANDRÉS, Gregorio de. 1981. "Documentos del Siglo XVI Sobre el Escorial que se conservan en el Archivo del Instituto Valencia de Don Juan". *Ciudad de Dios*. 194, 511-594
- ANTONIO, Trinidad de. 1987. *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid. Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*. tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.
- BARBEITO, José Manuel, 1992. *El alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos
- BASSEGODA, Bonaventura, 2002. *El Escorial como museo*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona
- BENITO Domenech, Fernando, 1980. *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Domenech
- BENITO Domenech, Fernando, 1987. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid: Museo del Prado.
- BREUER, Stephanie, 1991. "Alonso Sánchez Coello. Vida y obra", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado, 13-35.
- BUSTAMANTE, Agustín. 1995. "Datos sobre el gusto español del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 271: 304-308.
- CAMPBELL, Lorne, 2015. "Rogier van der Weyden y los reinos ibéricos", en *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 33-53.
- COLECCIÓN de Documentos Inéditos para la Historia de España (CODOIN), XLIII, Madrid 1863
- COLLAR de Cáceres, Fernando, 1989. *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia (1500-1631)*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 2 vols.
- CRUZ Yábar, Juan, 2015. "La llegada del Pasmó de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo". *De Arte*, 14: 38-53.
- CHERRY, Peter. 1993. "Nuevos datos sobre Bartolomé González". *Archivo Español de Arte*, LXVI, 261: 1-9.
- FALOMIR Miguel (comisario), 2003. *Tiziano*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- LAS Furias: alegoría política y desafío artístico*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014
- FRANCO Llopis, Borja. 2009. *Francisco de Borja: Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- GARCÍA-FRIAS, Carmen. 2013. "Recuperación de un cuadro de la colección de Felipe II en el Monasterio de El Escorial: una Virgen con el Niño de Rodrigo Diriksen". *Reales Sitios*. 198: 70-76.
- GOLDBERG, Edward L. 1996. "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: Part I". *The Burlington Magazine*, 1115: 105-114.
- GÓMEZ Martínez, Javier. 1996. "La galería de retratos de Álvaro de Córdoba, gentilhomme de cámara de Felipe II y Felipe III", *Academia*, 83: 473-506.
- GONZÁLEZ de Zarate, Jesús María (ed.). 1994. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 10 vol.
- HERKLOTZ, Ingo, 2009. "Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Contrariforma", en Patrizia Tosini (ed.), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di di Cesare Baronio. Frosinone*, Roma: Gangemi, 111-142.
- MALO Lara, Lina y Santos Márquez, Antonio Joaquín, 2014. "Jerónimo Sánchez Coello: un discípulo de Tiziano en Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 345: 15-28.
- MARTÍNEZ Hernández, Santiago. 2003. *El Marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro*. Valladolid: Junta de Castilla y León
- MARTÍNEZ Hernández, Santiago. 2008. "Discreto, artífice y erudito: Un retrato abocetado de don Pedro Laso de la Vega, conde de los Arcos, mayordomo de la reina Margarita de Austria y de Felipe IV (1559-1637) José Martínez Millán y M^a Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*. Arte, música, espiritualidad y literatura, Madrid: Polifemo, II, 1187-1220
- MEDIAVILLA Martín, Benito y Rodríguez Díez, José (eds.). 2005. *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial*, Madrid: Ediciones Escorialenses.
- MILICUA, José, 1954. *Palencia Monumental*, Madrid: Plus Ultra.
- MODINO de Lucas, Miguel. 1985. *Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional
- MORÁN Cabré, Juan Antonio. 2003. "El retablo del Juicio Final en la Iglesia monacal de Yuste". *Bienes Culturales*. 2: 53-80.
- MULCAHY, Rosemarie. 1990. "En la sombra de Alfonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez". *Archivo Español de Arte*. LXIII, 250: 304-308
- MULCAHY, Rosemarie. 1998. "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 159-184.
- MULCAHY, Rosemarie. 1999. *Juan Fernández de Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- PACHECO, Francisco. 1649. *Tratado del Arte de la Pintura*. Sevilla: Simón Faxardo.
- PALOMINO, Antonio. ed. 1988 [1724]. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar
- PÉREZ de Tudela, Almudena. 2001. "Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI", en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 467-489.
- PÉREZ de Tudela, Almudena. 2008. "La educación artística y la imagen del príncipe Felipe (III)", en José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (eds.), *La monarquía de Felipe III: La corte*, Madrid: Fundación Mapfre-Tavera, III, pp. 108-146.
- PÉREZ de Tudela, Almudena. 2009. "Las relaciones artísticas de la familia della Rovere con la corte española durante el reinado de Felipe II en la correspondencia del Archivo de Estado de Florencia", en J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (eds.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica*, Madrid: Polifemo, III, 1543-1714.
- PÉREZ de Tudela, Almudena. 2013. "Michiel Coxie. Court Painter", en Koenraad Jonckheere (ed.). *Michiel Coxie (1499-1592) and the Giants of His Age*. Turnhout: Brepols, 98-115.
- PÉREZ de Tudela, Almudena. 2014 a. "Acceptance of Bosch's Works by courtiers during the reing of Philip II: New examples". en *Jheronimus Bosch. His patrons and his public*. Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 190-205.
- PÉREZ de Tudela, Almudena. 2014 b. "La recepción del Greco en la corte de Felipe II". en F. Marias (dir.), *El Greco*, actas del congreso internacional, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 80-89.

- PÉREZ de Tudela, Almudena. "Copie della Santa Sindone alla corte di Filippo II di Spagna", en el congreso internacional *La Sindone a corte. Storia, pratiche, immagini di una reliquia dinastica*, Universidad de Turín-Venaria Reale, 5-7 de mayo de 2015 (en prensa)
- PONZ, Antonio, ed. 1947. *Viaje de España*, Madrid: Aguilar
- RUIZ Manero, José María. 1995. "Una copia del siglo XVI y otra posterior de «La Zingarella» de Correggio". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 61: 59-62.
- RUIZ Manero, José María. 1995. "Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España". *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 272: 365-380.
- RUIZ Manero, José María. 2011. *Los Bassano en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- SAN Román, Francisco de Borja. 1930. "Alonso Sánchez Coello. Ilustraciones a su biografía", *Boletín de la academia de bellas artes y ciencias históricas de Toledo*, 11: 158-209.
- SÁNCHEZ Cantón, Francisco Javier. 1947. "Sobre la vida y obras de Juan Pantoja de la Cruz". *Archivo Español de Arte*, 20:95-120.
- SÁNCHEZ Cantón, Francisco Javier. 1959. *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid: Real Academia de la Historia. 2 vols.
- SENTENACH y Cabañas, Narciso. 1907. *La pintura en Madrid desde sus comienzos hasta el siglo XIX*. Madrid: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
- SIGÜENZA, Fray José de. Ed. 1988 [1604]. *La Fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar
- SOENEN, Micheline, 1979. "Un renseignement inédit sur la destinée d'une oeuvre bruxelloise de Van der Weyden, le Calvaire de la chartreuse de Scheut", en *Rogier van der Weyden/Rogier de le Pasture, peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la cour de Bourgogne*, Bruselas: Musée Communal, 126-128.
- STAGNO, Laura, 2008. "Immacolata India. L'immagine della Vergine di Guadalupe messicana a Genova e in Liguria", en Alessandra. Anselmi (ed.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: De Luca, pp. 379-396
- VALDIVIESO, Enrique 1973. "Una pintura inédita de Bartolomé Carducho en Lerma". *Boletín de la Institución Fernán González*, LI, 180: 667-670
- WETHEY, Harold Edwin. 1969. *The paintings of Titian. The Religious Paintings*. I. Londres: Phaidon.
- ZARCO Cuevas, Fray Julián. 1930. "Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598". *Boletín de la Academia de la Historia* 96: 545-668.
- ZARCO Cuevas, Fray Julián. 1931. *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
- ZARCO del Valle, Antonio Remon, 1888. "Unveroffentliche Beitrage zur Geschichte der Kunstbestrebungen Karl V. und Philipp II". *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des aller hochsten Kaiserhauses*, VII: 221-237.

Catálogos de Exposiciones:

JUAN Fernández de Navarrete "el Mudo", pintor de Felipe II. Logroño: Caja Rioja 1995



**TRÊS PLACAS COM
CENAS DA VIDA DA
VIRGEM NO MUSEU
NACIONAL DE
SOARES DOS REIS.
A SUA RELAÇÃO
COM A “ADORAÇÃO
DOS PASTORES” DE
SPRANGER-MULLER.**

**TRÊS PLACAS COM CENAS
DA VIDA DA VIRGEM
NO MUSEU NACIONAL
DE SOARES DOS REIS.
A SUA RELAÇÃO
COM A “ADORAÇÃO
DOS PASTORES” DE
SPRANGER-MULLER.**

PAULA LEITE SANTOS*

Museu Nacional de Soares dos Reis —
Direção Geral do Património Cultural
paulasantos@mnsr.dgpc.pt

* Mestre em Museologia pela Universidade Nova de Lisboa (1997) com a dissertação *João Allen, colecionador 1781-1848* (FCT, 2005). Doutoramento em História da Arte pela Universidade de Santiago de Compostela (2011) — Grau de Suficiência Investigadora com o trabalho de investigação tutelada *A fase portuguesa de Jean Pillement (Lyon 1728-1808)* e a dissertação *Marcas do Tempo. Ensaio sobre Pintura de mestres de Antuérpia nos Museus do Porto* (disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>).

RESUMO

Em 1998 demonstrámos a proveniência de alguma pintura a óleo sobre cobre de atelier maneirista pertencente ao fundo antigo do Museu Nacional de Soares dos Reis: as incorporações deram-se em 1834 no Museu Portuense tendo como origem o secularizado Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Recentemente foi-nos possível relacionar a placa de uma Adoração dos Pastores com uma gravura de Jan Muller segundo Bartholomeus Spranger, cujos anjos músicos são retomados numa outra lâmina da Visitação. A gravura data de 1606 tendo sido a última colaboração entre os dois artistas neerlandeses ativos em Praga sob a égide de Rodolfo II. Uma terceira placa da Adoração da Virgem por S. Luís e Santo António alinha-se com a Visitação traduzindo o processo de compilação de modelos maneiristas ainda por identificar. No seu conjunto, este estudo traz consigo problemas difíceis de resolver mas muito estimulantes para a pesquisa em torno da cópia pictórica.

PALAVRAS-CHAVE CÓPIA PICTÓRICA; PINTURA A ÓLEO SOBRE COBRE; MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS; BARTHOLOMEUS SPRANGER; JAN HARMENSZ MULLER

ABSTRACT

In 1998 we showed the provenance of some oil paintings on copper from Mannerist atelier, belonging to the old fund of the Museu Nacional de Soares dos Reis: in 1834 they were registered in the Porto Museum as being from the secularized Monastery of Santa Cruz de Coimbra. Now we can see the relation between the copper plate Adoration of the Shepherds and the engraving by Jan Muller after Bartholomeus Spranger; its angels are taken up again on another plate with The Visitation. The engraving dates from 1606 and was the last collaboration between the two Dutch artists, active in Prague under Rudolf II. A third copper plaque with Adoration of the Virgin by St. Louis and St. Anthony is related with The Visitation illustrating the process of compiling Mannerist models still unknown for us. After all, this study shows us difficult problems but very stimulating for the pursuit of research around the pictorial copy.

KEY WORDS PICTORIAL COPY; PAINTING ON COPPER; MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS (OPORTO); BARTHOLOMEUS SPRANGER; JAN HARMENSZ MULLER



Durante muito tempo desconheceu-se a origem da Pintura sobre cobre do Museu Nacional de Soares dos Reis. O problema foi em parte resolvido através de um estudo de proveniências que nos levou a uma coleção de placas oriundas do Santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, as quais deram entrada no antigo Museu Portuense ao abrigo da lei de extinção das ordens religiosas (Santos 1998).

O ponto de partida foi a exploração de um “Termo de entrega das pinturas e mais objectos para o Museu da Cidade do Porto” passado em Coimbra a 4 de junho de 1834¹ posteriormente publicado (Madahil 1943). Em paralelo procedemos à verificação da entrada de cada uma das obras no “Inventário dos objectos pertencentes ao Museu Portuense” de 5 de janeiro de 1834², bem como num registo designado por “Relação dos objectos do Museu Portuense entregues pelo ex Director do mesmo, João Baptista Ribeiro à Comissão da Academia Portuense de Belas Artes”, documento de 6 de julho de 1839, que nos coube publicar (Santos 1999, 284-305)³.

Referimo-nos pois às primeiras incorporações no Museu Soares dos Reis. Esta situação arrasta consigo um problema de base ligado ao nosso fundo antigo: a partir de 1933, a sua catalogação oficial foi feita de forma dispersa, com perda da informação dos referidos inventários de 1834 e 39. Portanto, era preciso formar conjuntos, rever atribuições e recuperar o contexto produtivo das obras tendo em vista o avanço do estudo acerca da pintura sobre cobre no Museu Nacional do Porto.

Distinguiremos aqui as classificações mais recentes. Em primeiro lugar, a *Adoração dos Pastores* (fig. 1)⁴, que identificámos numa gravura de Jan Harmensz Muller segundo Bartholomeus Spranger editada em 1606 (fig. 2)⁵. Nessa pintura a óleo a composição desenvolve-se num ambiente noturno em dois níveis: do alto irrompe um clarão numa nuvem povoada por anjos músicos iluminando o presépio. No médio formato, a noção de espaço é obtida em parte à custa de jogos de luz e da inserção de figuras *repoussoir*. Sob efeito da luz dourada, no fundo escuro sobressaem as vestes das figuras em combinações magníficas de rosa e azul, violeta, laranja

e verde. A caracterização dos adueiros faz exhibir corpos musculados que se insinuam com garbo; destaca-se, pela pose altiva, o pastor da direita empunhando uma gaita-de-foles. Vem seguido por uma pastora, figura de elegante perfil, que se aproxima de chapéu de abas e lanterna na mão.

O desenho da *Adoração dos Pastores* ficou a dever-se ao artista flamengo Bartholomeus Spranger (Antuérpia 21.03.1546 — Praga 27.09.1611) que na Boémia foi o primeiro pintor da corte de Rodolfo II. Spranger chegou a Praga no outono de 1580 confrontando-se com o esplendor e a vitalidade da nova capital do Sacro Império, pautada pela magnificência e a inovação numa linha de exuberante Maneirismo. Em 08.12.1581 foi designado *Hofkünstler* (artista áulico) vindo a casar com Christina Muller, filha de Nicolaus Muller, um ourives da corte (seria homem culto pois deixou-lhe volumes em grego e latim). No acordo nupcial com essa menina de 14 anos interferiu Wolfgang Rumpf, chanceler de Rodolfo II. A biografia do pintor é destacada nas obras *Prag um 1600* (Fucíková 1988, 274-84) e *Rudolf II and Prague* (Fucíková 1997, 20-3) agora desenvolvida no catálogo de uma exposição monográfica do Metropolitan Museum (Metzler 2014, 16-61), onde se extraem dados interessantes⁶.

Retomemos o desenho da *Adoração dos Pastores* dado a gravar a Jan Muller em 1606 (fig. 2)⁷. Este obteve de Rodolfo II o exclusivo da gravura conforme se indica na base “CUM PRIVIL/ S. CAES. M.^{TIS}”. A estampa é subscrita por Spranger e Muller sendo dedicada a Johann Baruitius, doutor em cânones, nos seguintes termos: “Consiliario Imperiali, Aulico et intimo Secretario, Bart. Spranger Inventor/ et Joan Muller Sculptor”. Segue-se na margem

¹ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Termo de entrega das pinturas e mais objectos para o Museu da Cidade do Porto*, III-1ª D-10-5-43. Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.

² Câmara Municipal do Porto — *Fundo Vitorino Ribeiro, Inventário dos objectos pertencentes ao Museu Portuense*.

³ Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.

⁴ *Adoração dos Pastores*, c. 1606, óleo sobre cobre, 55 x 42,7 cm — 54 Pin MNSR.

⁵ *Adoração dos Pastores*, 1606, Joan Harmensz. Muller seg. Bartholomeus Spranger, grav. a buril, 57,2 x 44 cm; numa laje, ao centro “CUM PRIVIL/ S. CAES. M.^{TIS}”; na margem, dedicatória ao centro “Illu. viro Domino Joanni Baruitio, utriusq[ue] Juris Doctori, Sacrae Caes.^{ae} Matis/ Consiliario Imperiali, Aulico et intimo Secretario, Bart. Spranger Inventor/ et Joan. Muller Sculptor, observantiae et gratitudinis ergo. D. D./ M. DC. VI.”; duas colunas de texto com quatro linhas cada uma em latim “Hei mihi! quò male — suada rapit nos gratia fastus?/ Quid sumus? Ah! Tandem nos meminisse invet./ Unde Superbit homo. Cuius conceptio culpa./ Nasci poena, labor vita, nacesse mori?” (à esq.) e “Ille Sator mundi, Proles aequaeva Parenti./ Cuius ad imperium flectitur omne genu:/ Ille Opifex rerum, et summi Fabricator Olympi,/ In Stabulo abjectus paruulus, ecce, iacet.” — The British Museum F.1.145AN390100.

⁶ Em Antuérpia, sua cidade-natal, Bartholomeus Spranger foi discípulo de Jan Mandyn, Gillis Mostaert e Cornelis van Dalem, um pintor aristocrata que lhe deu acesso a uma educação clássica. Esteve em Paris, Milão (1565) e Parma, onde contactou com obras de Parmigianino, Correggio e autores contemporâneos. No outono de 1566 partiu para Roma onde teve oportunidade de ir trabalhar para Caprarola (a cerca de 56 km) na decoração do Palácio Farnese, local onde pôde ver o teto do *Hall da Farnesina Magnificência* de Taddeo Zuccaro (com a colaboração do seu irmão Federico Z.). O contacto com reputados pintores italianos e a participação num programa iconográfico erudito refletiram-se na sua carreira futura (mostra-o a influência do fresco *Hermathena* que Federico Zuccaro pintou na referida Villa Caprarola). Ao serviço de Pio V (1570-72), Spranger realizou um *Juízo Final* (segundo o tríptico de Fra Angelico) para o túmulo deste Papa dominicano no Mosteiro de Santa Cruz, em Bosco Marengo. Durante dez anos alargou horizontes e adquiriu experiência em alinhamento com os italianos através das relações com o Cardeal Alessandro Farnese e do patrono Pio V. De Itália vai ser Spranger atraído para o centro da Europa, ao Sacro Império Romano sob domínio de Maximiliano II. Em novembro de 1575 chegou a Viena com a perspectiva de pintar na corte imperial temas profanos (alegoria, mitologia) e, de facto, aos 29 anos vem a participar na decoração do *Neugebäude*. Com a subida ao poder de Rodolfo II, em 1577, a corte foi transferida para Praga, capital da Boémia.



FIG. 1 *Adoração dos Pastores*, c. 1606
(Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 54 Pin MNSR)



FIG. 2 Joan Harmensz Muller (grav.)
Bartolomeus Spranger (des.) — *Adoração dos Pastores*, 1606 (The British Museum F.1.145)

um texto moralista em latim que adverte para a precariedade da vida fazendo alusão à condição humilde de Jesus, Filho de Deus. Detalhes sobre a gravura e a tradução do latim constam no catálogo do Metropolitan (Metzler 2014, 341). O sentido metafórico da inscrição condiz com o valor dado na época ao significado de uma obra de arte aspeto que ajuda a caracterizar o meio intelectual onde se moviam os pintores da corte imperial. O seu alto estatuto pode ser resumido inclusivamente pela expressão “Pictor Doctus” que dá título a um ensaio da obra *Rudolf II and Prague* (Vignau-Wilberg 1997).

Verificámos que as dimensões da placa do Porto 54 Pin MNSR correspondem à gravura de Muller (excluindo a margem). Esta constatação permite fundamentar melhor a aproximação da obra ao seu contexto produtivo. Filedt Kok disse-nos a propósito: “A placa com tais medidas foi escolhida precisamente para se fazer a transferência direta da gravura para o suporte; como foi isso exatamente feito (provavelmente por calque), depende da prática seguida na oficina.” (trad. nossa)⁸.

A *Adoração dos Pastores* 54 Pin MNSR reporta-se sem dúvida à atividade artística na corte de Praga sob a égide de Rodolfo II. Este período foi favorecido por um ambiente de grande liberdade criativa fazendo valer conceitos de erudição e virtuosismo patentes no campo artístico, entre outros, que vários ensaios exploram (Fucíková 1988; Gerszi 1988; Fucíková 1997; Konečný 1997; Limouze 1997). O patrocínio das artes e o mecenato ficaram a dever-se, em grande parte, a iniciativas levadas a cabo pelo próprio Rodolfo II, em linha com outro impulsionador da cultura no Sacro Império que foi o seu antecessor, Maximiliano II.

Para entendermos melhor a legenda da gravura de Muller convém que entremos especificamente nesta área do trabalho gráfico na Praga rodolfina: referimo-nos à prerrogativa do *privilegia* imperial como sendo um incentivo dado aos gravadores que trabalhavam no Sacro Império e nas Províncias do Norte, os quais viam decretados os seus direitos de autor impedindo a “pirataria”, i.e., a cópia de uma gravura por outro gravador; quanto às dedicatórias a personalidades da corte, em tom laudatório, careciam de autorização do primeiro pintor

imperial para serem publicadas abonando por arrastamento em favor do prestígio dos artistas (Limouze 1997, 174).

Foi o que sucedeu com Jan Muller na corte de Rodolfo II. Ele conta-se entre os neerlandeses que gravaram segundo desenhos de Spranger e recebeu em 1606 um *privilegium* por seis anos, sendo que o respetivo decreto imperial faz referência justamente à sua grande e seleta gravura da *Adoração dos Pastores* segundo Spranger (Ibidem). Foi este o último trabalho de colaboração entre Spranger e Muller culminante com o facto de ter sido a única vez que este, antevendo os resultados, solicitou a Rodolfo II o direito exclusivo de gravar uma composição de Spranger (Metzler 2014, 341). O nome de Jan Muller vem incluído entre os cerca de 21 gravadores, em maioria dos Países Baixos, que transpuseram a buril as composições de Spranger, profanas e religiosas (Metzler 2014, 263-349), tendo dado à estampa diversos trabalhos nesse contexto rodolfino (Gerszi 1988, 422-6).

Ainda a propósito do tema, falta fazer referência a um dos preparatórios de Bartholomeus Spranger para a sua composição da *Adoração dos Pastores* dada a gravar a Muller: existe um esboço à pena com aguada a preto e castanho na galeria Albertina de Viena⁹, o qual é agora considerado cópia de um original desaparecido de Spranger (Metzler 2014, 353). É preciso acrescentar que não chegou até nós o nível final do desenho para a mencionada Natividade dada a gravar a Muller nem qualquer pintura a óleo assinada pelo seu verdadeiro criador.

Em matéria de cópias em pintura a óleo, importa reter o painel da *Adoração dos Pastores* de Matthäus Gundelach (Kassel 1566 — Augsburg 1654) pois está assinado, com as iniciais “MG”, sendo possível datá-lo (fig. 3)¹⁰. Em 1912 pertencia à coleção do Conde Buquoy em Praga e em 1945 foi transferido já do Castelo de Rožmberg (sul da Boémia) para a Galeria Nacional; mas na origem formava “pendant” com uma *Adoração dos*

⁷ Jan Harmensz. Muller (Amesterdão 1571-1628), gravador e editor. Foi discípulo do seu pai, Harmen Jansz, que laborava em impressão de livros e na edição. Sob influência de Hendrick Goltzius, com quem trabalhou até por volta de 1589, Muller seguiu a tendência maneirista. A partir do ano seguinte, a grande parte das gravuras de Muller aparece com o endereço do pai e algumas das últimas dão-no como editor. Depois da morte deste, ocorrida em 1617, Muller pôde dispor das suas chapas gravadas, obras de arte e estampas, tendo mantido a loja com uma irmã, Maritge, com a morada “Den Vergulden Passer”, em Amesterdão. Muller esteve um longo período na corte de Rodolfo II, alegadamente entre 1590-1606, como gravador de obras de Bartholomeus Spranger. Cf. <http://www.britishmuseum.org/research/collection/JanHarmensz.Muller> [consulta em 01.10.2016].

⁸ Jan Piet Filedt Kok, especialista holandês em gravura (parecer de 01.05.2017).

⁹ *Adoração dos Pastores*, desenho à pena com aguada a preto e castanho, 10,1 x 7,4 cm, proveniente da coleção de Alberto Casimiro, Duque de Saxe-Tesche. Albertina, Viena (Inv. 13260). Disponível em <http://sammlungenonline.albertina.at/query=Inventar> [consulta de 14-04-2016].

¹⁰ *Adoração dos Pastores*, Mattäus Gundelach, óleo sobre madeira, 49,5 x 34,3 cm, monog. “MG”. Národní Galerie (Inv. DO 457).



FIG. 3 Matthäus Gundelach — *Adoração dos Pastores*, c. 1606 (Praga, Galeria Nacional, DO 457)

Magos que permaneceu no castelo¹¹. Quem era este Matthäus Gundelach? Ao falar da atividade pictórica no Castelo de Praga, Eliska Fucíková diz que entrou ao serviço de Rodolfo

II sob recomendação dos colegas devendo ter praticado antes em Kassel e aparecido em Praga em 1593; crê-se que o seu primeiro compromisso se ligou ao atelier de Spranger onde deve ter ajudado na realização de grandes ciclos (ex.: Convento de S. Jorge) e por essa via terá surgido a dita cópia assinada da *Adoração dos Pastores* (Fucíková 1997, 56-7)¹².

Comparando a tábua de Praga com a lâmina do Porto 54 Pin MNSR, vemos que a grande margem de autonomia dos pintores reside na policromia ao reproduzirem de gravura (isenta de cor). As imagens em alta resolução mostram ser o cobre do Porto muito mais fidedigno em relação à gravura de Muller: naquele o traço é primoroso e o modelado excelente não havendo praticamente nenhuma falha ou acrescento. Pelo contrário, a tábua de Gundelach mostra debilidades de execução, notórias em observação de pormenor, tendo acrescentado por opção uma filacteria. Outra diferença reside no formato: o cobre do Porto tem uma dimensão maior, mais próxima da gravura de Muller. Não é demais insistir: a nossa placa deixa bem patente um desenho irrepreensível sendo o domínio cromático favorecido pela superfície macia do suporte metálico. Mais diferenças haverá a estabelecer com outras cópias, o que não cabe nos limites deste texto pelo que indicamos as duas não assinadas do Mosteiro de Strahov em Praga e na Catedral de S. Pedro e S. Paulo em Naumburg (Metzler 2014, 341).

Em Portugal verifica-se que a placa 54 Pin MNSR vinha atribuída à Escola Italiana do séc. XVII e como tal foi catalogada em 1999 numa exposição no Museu da Música (Trindade 1999, 82-3). Está documentada em termos da sua história desde Santa Cruz de Coimbra ao Museu do Porto: consta entre os “Cinco nascimentos do Menino, em cobre” referidos no mencionado “Termo de entrega... para o Museu da Cidade do Porto”, datado de Coimbra em 4 junho de 1834 (Madahil 1943, 78)¹³. e foi inventariada em 1834 e 39 nas secções de cobres do Museu Portuense¹⁴, este último publicado (Santos 1999, 284)¹⁵.

¹¹ Informação de Marius Winzeller, Diretor da Galeria Nacional de Praga, em 13.04.2016, citando Kaufmann, Thomas DaCosta — *The School of Prague*. University of Chicago Press, 1988 (n.ºs 6.2 e 6.3).

¹² Fucíková levanta a hipótese de Gundelach ter encontrado emprego após 1600 na oficina de Joseph Heinz progredindo em busca de estilo próprio. Com a morte deste em 1609, ficou com a posição de pintor de corte e o estúdio de Heinz, casou com a viúva e assumiu a guarda dos seus filhos. Após o falecimento de Rodolfo II permaneceu alguns anos em Praga repartindo trabalho entre o Imperador Matias e outros patronos vindo a fixar-se em Augsburg em 1617.

¹³ Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.



FIG. 4 Visitação, 1.º quartel do séc. XVII
(Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, Pin 51 MNSR)

Atenções voltadas para a *Visitação da Virgem a Santa Isabel* (fig. 4)¹⁶. A cena é conhecida nos Evangelhos pela saudação “Bendita és tu entre as mulheres e Bendito o fruto do teu ventre” (Lc 1, 39-40). Na placa do Porto incluem-se as figuras de Maria Jacobeia (ou de Cléofas) e de Maria Salomé, testemunhas da Crucifixão e da Ressurreição (Mc 16,1-11), que na cena fazem alusão ao sacrifício de Cristo, Redentor da Humanidade. De uma nuvem povoada de anjos destaca-se um *putto* lançando pétalas de flores em louvor de Maria e Santa Isabel. No pátio da casa, de arcadas sumptuosas, S. José saúda Zacarias, futuro pai de João Batista. Ao longe veem-se edifícios pelo campo, em fundo montanhoso.

A composição mostra várias retomas de Bartholomeus Spranger. O pintor não só replicou por gravura os anjos músicos da *Adoração dos Pastores* de Muller (fig. 2), como se inspirou no *putto* lançando pétalas do *Casamento de Cupido e Psique*¹⁷, desenho de Spranger gravado em 1587 por Goltzius¹⁸. É preciso dizer que esta gravura de enormes dimensões gozava de grande prestígio, desde logo porque foi dedicada a uma figura eminente da corte de Praga, Wolfgang Rumpf, chanceler de Rodolfo II (fig. 5)¹⁹. Neste aspeto da dedicatória, podemos calcular a projeção que deu a Goltzius, na verdade um gravador já reputado quando chegou à capital da Boémia, onde foi o segundo neerlandês a gravar desenhos de Spranger, logo a partir de 1585 (Limouze 1997, 173). Para isso converge o catálogo do Metropolitan Museum, que conta Goltzius entre os cerca de 21 gravadores, em grande parte neerlandeses que, como dissemos, passaram a buril as criações de Spranger, agora revistas (Metzler 2014, 263-349).

Retomando a placa da *Visitação* 51 Pin MNSR, reconhecemos portanto os modelos de anjos músicos da gravura de Spranger-Muller e o *putto* inspirado na de Goltzius. Quanto às figuras de Maria Jacobeia e de Santa Isabel,

¹⁴ Ref. Cat.: N.º 322 Inv. 1834 (cobres): “D.ª [Adoração] dos Pastores 19-4 pollegadas e linhas”; N.º 18 Inv. 1839 (cobres): “Ditta [Adoração] dos Pastores 19-4 x 15 pollegadas e linhas”.

¹⁵ Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.

¹⁶ *Visitação*, 1.º quartel do séc. XVII (at.), óleo sobre cobre, 48 x 39 cm — 51 Pin MNSR.

¹⁷ Segundo parecer de Sally Metzler emitido em 24.03.2014.

¹⁸ **Hendrik Goltzius** (Mühlbracht 1558 — Haarlem 1617). Pintor, gravador e editor de Haarlem c. 1582-98. Começou a trabalhar como gravador e estabeleceu-se no negócio em 1582. Nos seis anos seguintes teve o exclusivo, a Norte dos Países-Baixos, na publicação de desenhos de artistas coevos. Entre 1586-90 desenvolveu-se a publicação de gravura e ele viajou por Itália, em 1590-91, deixando o negócio a cargo de Jacob Matham e Jan Saenredam. Por volta de 1598 associou-se na gravura e edição ao genro, Jacob Matham. Após 1598 deixou o negócio de gravador concentrando-se na pintura até à morte. Entre os seus discípulos contam-se Jacob Matham, Jan Saenredam, Jan Muller e Jacques de Gheyn II. Cf. http://www.britishmuseum.org/research/collection/Hendrik_Goltzius [consulta em 01.10.2016].

¹⁹ *Casamento de Cupido e Psique* (parte central da chapa), 1587, Hendrik Goltzius seg. Bartholomeus Spranger, 42,7 x 28,4 cm (The British Museum 1852,1211.64).



FIG. 5 Hendrik Goltzius seg. Bartholomeus Spranger — Casamento de Cupido e Psique (parte central), 1587 (The British Museum 1852,1211.64)

não andam longe de modelos femininos de Spranger, mais em particular no painel de *Santa Úrsula* (c. 1584), a saber, na mártir abrigada no manto (à esquerda) e na figura de cabeça coberta, do outro lado. Este painel parece ter sido exposto como retábulo e sabe-se que estava em Roma ainda no séc. XIX tendo ido em 1907 para o Museu da Lituânia (Metzler 2014, 100-102). Quer dizer, a *Visitação* 51 Pin MNSR não se afasta das criações religiosas de Spranger que, com as suas vestes sumptuosas, joias e poses elegantes inspiraram artistas. Na falta de alguma gravura ou outra obra que tenha servido de modelo à cena principal, é com base na retoma dos anjos músicos de Spranger-Muller que avançamos com a proposta de datação para cerca de 1606, no máximo o 1.º quartel do séc. XVII. Vários especialistas, inclusivamente os estudiosos dois artistas, debruçaram-se sobre esta questão mas sem resultados²⁰.

Não sabemos como vieram os dois cobres da *Visitação* e da *Adoração dos Pastores* para a comunidade dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho em Coimbra, mas isso pode ter a ver com relações entre o mosteiro crúzio e a *Igreja de S. Tomás*, em Praga, afeta à mesma Ordem. A iconografia era apropriada a clérigos e difunde-se, como sabemos, numa época de grande afirmação do culto mariano. Michal Sroněk fala especificamente de um aumento de encomendas para igrejas de Praga e, em particular, para ordens religiosas, que deu muito trabalho a pintores e escultores durante a década de 1580; acrescenta casos, como a reforma na Igreja de S. Tomás em 1593 e a dos Franciscanos de Nossa Senhora das Neves em 1610, advertindo que numerosas obras ficaram no anonimato ou desapareceram (Sroněk 1997, 365).

Entre nós, a *Visitação* 51 Pin MNSR documenta-se no material de arquivo referente ao santuário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde é referida como “Outra ditta [Pintura] = Vesitação de Santa Izabel, em Cobre” no “Termo de entrega... para o Museu da Cidade do Porto”, datado de Coimbra em 4 junho de 1834 (Madahil 1943, 79)²¹; foi inventariada em 1834 e 1839 nas secções de cobres do Museu Portuense (Santos 1998, 3:

²⁰ Consultámos Sally Metzler (parecer de 24.03.2014); Erik Hinterding, conservador de gravura do Rijksmuseum que pesquisou sem resultados por Maarten de Vos, os Wierix e os Collaert, entre outros (parecer de 31.03.2014); Jan Piet Filedt Kok, que pesquisou sem resultados em torno da época de 1600 na produção dos Galle e dos Wierix e segundo Maarten de Vos (parecer de 05.01.2017).



FIG. 6 Adoração da Virgem por S. Luís e Santo António, 1.º quartel do séc. XVII (Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, Pin 49 MNSR)

83, 84)²², este último publicado (Santos 1999, 294)²³. No Museu Nacional de Soares dos Reis, a obra vinha atribuída à Escola Italiana do séc. XVII e assim foi sendo exposta (Trindade 1999, 83-4)²⁴.

Falta falar na *Adoração da Virgem por S. Luís e Santo António* (fig. 6)²⁵. Este é um pequeno formato que ainda não foi possível relacionar com gravura²⁶. Mas ao confrontá-lo com a *Visitação* logo se veem afinidades na indumentária de Nossa Senhora, com o seu vestido rosa velho e o manto azul de remate dourado em zig-zag. Notar que esta zona mostra um empastelamento da camada cromática, comum às duas placas. No halo luminoso que emana da Virgem e nesta mesma figura reconhecemos uma filiação maneirista, mas o atelier onde se produziram estas duas últimas lâminas parece ter produzido com menor qualidade em relação à *Adoração dos Pastores* 54 Pin MNSR. Filedt Kok pôde concluir que: “Desde o momento em que falta unidade estilística às duas pinturas da ‘Visitação’ e da ‘Adoração da Virgem’ (unidade patente na placa da ‘Adoração dos Pastores’ tirada pela gravura de Spranger-Muller) é provável que nelas não haja nenhum modelo de gravura nórdica segundo o qual tenham sido copiadas” (trad. nossa)²⁷.

No seu conjunto, tal como os dois casos da *Adoração dos Pastores* e da *Visitação*, desconhecemos como entrou este cobre da *Adoração da Virgem por S. Luís e Santo António* na comunidade dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho (Santos 1998, 3: 83, 84). Pode explicar-se, não só por estarmos numa época de grande afirmação do culto mariano, como ainda, e aqui principalmente, por se tratar da invocação da primitiva capela-oratório da comunidade que era dedicada a S. Francisco (anterior à construção do novo santuário, em 1621).

Em Coimbra, a chapa 49 Pin MNSR vem referida no documento do santuário do Mosteiro de Santa Cruz, o já referido “Termo de entrega... para o Museu da Cidade do

²¹ Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.

²² Ref. Cat.: N.º 329 Inv. 1834 (cobres): “A Visitação 17-1 x 13-5 pollegadas e linhas”; n.º 25 Inv. 1839 (cobres): “Vizitação 17-1 x 13-5 pollegadas e linhas”.

²³ Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.

²⁴ Cf. n.º 6 do texto policopiado *O Ciclo do Natal* (exp.), MNSR 23.11.1990 — 25.01.1991.

²⁵ *Adoração da Virgem por S. Luís e Santo António*, 1.º quartel do séc. XVII (at.), óleo sobre cobre, 35,2 x 26,5 cm — 49 Pin MNSR.

²⁶ Consultámos Sally Metzler (parecer de 24.03.2014); Erik Hinterding, conservador de gravura do Rijksmuseum que pesquisou sem resultados por Maarten de Vos, os Wierix e os Collaert, entre outros (parecer de 31.03.2014); Jan Piet Filedt Kok, que pesquisou em torno da época de 1600 junto dos Galle e dos Wierix e segundo Maarten de Vos (parecer de 05.01.2017).

²⁷ Opinião de Piet Filedt Kok (parecer de 01.05.2017).

Porto”, datado de 4 junho de 1834 onde se regista: “Outra ditta [Pintura] de Nossa Senhora entre huma gloria de Meninos com dois Santos em adoração” (Madahil 1943, 78)²⁸. Foi inventariada como uma “Nossa Senhora, S. Luís e Santo António” em 1834 e 39 nas respetivas secções de cobres²⁹, este último inventário publicado (Santos 1999, 294)³⁰. No Museu Nacional de Soares dos Reis a peça vinha atribuída ao séc. XVII sem referência ao contexto de produção.

Em conclusão: com base neste estudo de conjunto não é de excluir que a pintura a óleo sobre cobre com cenas da Vida da Virgem originária do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra possa ter sido adquirida por contactos entre a congregação de Praga e os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. A *Adoração dos Pastores* foi tirada diretamente da chapa da gravura de Spranger-Muller, aí publicada em 1606 com exclusivo do gravador Jan Muller. A partir desta obra de grande unidade estilística foi criada a cena da *Visitação*, com retoma do motivo dos anjos músicos de Spranger-Muller em combinação com um anjo baseado no *Casamento de Cupido* de Spranger-Goltzius. Em formato diferente saiu outra cena, de inferior qualidade plástica, a *Adoração da Virgem por S. Luís e Santo António*, cuja filiação na mesma oficina maneirista é indesmentível. A perda de unidade estilística (por comparação com a *Adoração dos Pastores* segundo Spranger-Muller) leva a crer que estes dois últimos casos sejam combinações cujos modelos ainda não se identificaram em gravura neerlandesa. Daqui podemos pensar na existência de outro tipo de modelos, inspirados talvez em Pintura desaparecida de mosteiros ou igrejas da Boémia — todo um tipo de questões que bem exprimem a margem de incerteza e a complexidade dos estudos em torno da cópia pictórica.

Cada uma a seu modo, as placas com a *Adoração dos Pastores* e *A Visitação* revelam a influência de um reputado mestre, Bartholomeus Spranger, que através do trabalho gráfico de Jan Muller deu o seu original contributo para o desenvolvimento de um dos temas prediletos da arte europeia. O prestígio desta obra gráfica levou à realização de repetições em Pintura subsistindo em Praga uma cópia de Mattäus Gundelach, um seguidor de Spranger na capital da Boémia.

Tomando-a como ponto de comparação por estar assinada, o resultado revelou-se fundamental para concluirmos acerca da superioridade plástica da placa do Porto 54 Pin MNSR: sobressai como exemplar mais fidedigno da *Adoração dos Pastores* de Spranger-Muller valorizado por magistral desenho e esplendorosa interpretação de luz e cor.


²⁸ Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.

²⁹ Ref. Cat.: N.º 334 Inv. 1834 (cobres): “N. Snr.ª S. Luiz e S.º Ant.º 12-2 x 9-1 pollegadas e linhas”; n.º 30 Inv. 1839 (cobres): “N. Senhora, S. Luiz e S.º António 12-31 x 9-2 pollegadas e linhas”.

³⁰ Transcrição disponível em <http://hdl.handle.net/10347/3699>.

BIBLIOGRAFIA

- FUCÍKOVÁ, Eliska. 1988. “Die Malerei am Hofe Rudolfs II”, in *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II*. Kunsthistorisches Museum Wien. Freren: Lucas Verlag, 1: 177-200 (Katalog 209-300).
- FUCIKOVA, Eliska. 1997. “Prague Castle under Rudolp II”, in *Rudolf II and Prague*. London: 2-71.
- GERSZI, Teréz. 1988. “Zeichnung und Duckgraphik”, in *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II*. Kunsthistorisches Museum Wien. Freren: Lucas Verlag, 1: 301-27 (Katalog 328-431).
- KONECNÝ, Lubomir. 1997. “Picturing the Artist in Rudolfine Praga”, in *Rudolf II and Prague*. London: Thames & Hudson: 107-21.
- LIMOUZE, Dorothy. 1997. “Engraving at the Court or Prague”, in *Rudolf II and Prague*. London: Thames & Hudson: 172-8.
- MADAHIL, A. Gomes da Rocha. 1943. “*Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção*”. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1943.
- METZLER, Sally. 2014. *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague*. (cat. exp. The Metropolitan Museum of Art 04.11.2014 — 01.02.2015). Met Publications/ Yale Univerity Press.
- SANTOS, Paula Leite. 1998. “Coleções monásticas de Pintura no Museu Soares dos Reis. Pintura sobre cobre e esmaltes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”. *O Tripeiro*. 7.ª série, ano XVII, 1: 12-21; 3: 81-9; 4: 114-20.
- SANTOS, Paula Leite. 1999. “Museu Nacional de Soares dos Reis: um contributo para a história da Museologia portuguesa”. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo IV série, 8: 284-305.
- SRONĚK, Michal. 1997. “Sculpture and Painting in Prague. 1550-1650”, in *Rudolf II and Prague*. London: Thames & Hudson: 353-75.
- TRINDADE, Maria Helena et al. 1999. *Arte e Música. Iconografia musical na Pintura do séc. XV ao séc. XX*. (cat. exp. Museu da Música, set.'99-ab.'00). Lisboa: IPM.
- VIGNAU-WILBERG, Thea. 1997. “‘Pictor Doctus’: Drawing and the Theory of Ate around 1600”, in *Rudolf II and Prague*. London: Thames & Hudson: 179-88.



**MADRID COMO
CENTRO DE COPIADO
PICTÓRICO DURANTE
LA FASE FINAL DE
LA UNIÓN IBÉRICA
(1621-1640)**

MADRID COMO CENTRO DE COPIADO PICTÓRICO DURANTE LA FASE FINAL DE LA UNIÓN IBÉRICA (1621-1640)

DAVID GARCÍA CUETO

Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Campus de Cartuja s/n 18071 Granada
Instituto de Investigaçãõ; Universidad de Granada

davidgcueto@gmail.com

RESUMEN

Tras su declaración como capital de los territorios hispánicos, la villa de Madrid se convirtió en uno de los centros artísticos más importantes de Europa. Este artículo analiza la práctica del copiado pictórico en Madrid los últimos veinte años de la Unión Ibérica. En ese periodo comenzó el copiado de los primeros retratos que Velázquez hizo de Felipe IV, así como importantes artistas de la talla de Bartolomé González dedicaron sus esfuerzos a la creación de copias pictóricas. Madrid fue también un centro de atracción para pintores extranjeros interesados en hacer copias de las obras maestras conservadas en las colecciones reales, como Peter Paul Rubens o Michael Cross.

PALABRAS CLAVE MADRID, PINTURA, COPIAS, UNIÓN IBÉRICA, FELIPE IV

ABSTRACT

Madrid became after its declaration of capital of the Spanish territories one of the most important artistic centres of Europe. This article takes in consideration the practice of pictorial copying in Madrid during the last twenty years of the Iberian Union. In that period, began the copying of the first portraits that Velázquez made of Philip IV, as well as important artists as Bartolomé González devoted their efforts to create pictorial copies. Madrid was also a centre of attraction for foreign painters interested in making copies of the masterpieces in the royal collections, as Peter Paul Rubens or Michael Cross.

KEYWORDS MADRID, PAINTING, COPIES, IBERIAN UNION, PHILIP IV



Con la designación de Madrid como capital de los reinos hispánicos en 1561 por Felipe II (Alvar Ezquerro 1985), la que hasta entonces era una pequeña villa comenzó a ser receptora de las importantes colecciones artísticas de la corona y la alta nobleza asentada en la corte, al tiempo que fue asistiendo al desarrollo de un escenario artístico de creadores y mercaderes capaz de atender las demandas de los que en ella residían (fig. 1). Unos veinte años más tarde, circunstancias sucesorias en las coronas de España y Portugal determinaron el inicio de la llamada Unión Ibérica (1580-1640), durante la cual el reino luso se integró en el sistema político de la Monarquía Hispánica. La lectura de aquel periodo compartido ha estado a menudo condicionada por una visión historiográfica en ocasiones sesgada, en la cual la posibilidad de intercambios culturales y enriquecimientos mutuos parecía negada por las circunstancias políticas adversas. Desde una visión renovada de esa etapa, no es de descartarse que determinadas dinámicas propias del gran centro artístico español en aquellos momentos, la villa de Madrid, tuviesen incidencia en el territorio portugués (Bouza 1998: 58-133; Bouza 2000; Varela Flor 2016).

Entre estos actores del medio madrileño comenzaron a surgir pintores con habilidad como copistas, que atendieron las demandas del mercado y los coleccionistas copiando las obras más célebres y apreciadas de la pinacoteca regia, los tizianos, sin duda las más afamadas pinturas en posesión del soberano español. El copiado de Tiziano tuvo en efecto una enorme vitalidad en el Madrid del último tercio del siglo XVI, siendo algunos de los responsables del fenómeno pintores como Alonso Sánchez Coello (1531-1588)¹, su hermano Jerónimo (c. 1540-1592)² o Blas de Prado (c. 1545-1599)³. Tal tendencia continuaría ya entrada la centuria sucesiva, con maestros como Pedro de Orrente (1580-1645) o Diego Polo (c. 1610-c.1655)⁴. Un hecho semejante, aunque de menor impacto y más circunscrito a las fechas del cambio de siglo, fue el del copiado de las obras de los Bassano presentes en las colecciones madrileñas⁵. La habilidad como copista de Juan Fernández de Navarrete *e/ Mudo* (1526-1579), que viajó durante su juventud por Italia y supuestamente estuvo en el taller de Tiziano, fue también muy

apreciada por entonces (Palomino 1986:43), siendo su misma obra reiterado objeto de copiado en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras de la siguiente centuria.

Encontrándose ya Madrid como una capital consolidada tras el breve traslado de la corte a Valladolid (1601-1606) bajo el valimiento del duque de Lerma, en 1621 se producía un relevo al frente de la corona con el fallecimiento de Felipe III (II de Portugal) y la subida al trono del joven Felipe IV (III de Portugal). El nuevo monarca no brillará por su acción de gobierno, pero sí por su condición de amante de las artes y coleccionista. Cuando era aún príncipe heredero, desde 1616, Felipe IV había recibido instrucción en el arte de la pintura por Juan Bautista Maíno (1581-1649). Tras ascender al trono en 1621 las clases con Maíno cesaron (Marías y De Carlos 2009: 63-65), pero el artista seguramente ya habría podido por entonces transmitir al joven rey su pasión por la pintura. Parte de la formación de Felipe como pintor hubo de ser mediante la actividad de copista de los grandes maestros del pasado, como parecen testimoniar varias copias, entre ellas una de la *Transfiguración* de Rafael, vistas por Antonio Ponz en El Escorial a finales del siglo XVIII⁶. En el monasterio se conservan aún dos copias de esa obra, una de las cuáles, anónima y de mediocre calidad, tal vez se podría relacionar con las ejercitaciones del joven príncipe (fig. 2). De estarse en lo cierto, estas copias se habrían hecho a su vez a partir de otras fieles del original. Tal vez aquel aprendizaje mediante el copiado influiría en que durante su reinado las copias de autores célebres coleccionadas en la pinacoteca regia aumentasen exponencialmente, hasta alcanzar en 1686 casi un 8% del total de las pinturas reunidas en el Alcázar (Martínez y Rodríguez 2015: 919).

¹ Palomino 1986:61, *Vida de Alonso Sánchez Coello*: “Son también de su mano el Sísifo, y Ticio (...) por no haberse podido conseguir las otras dos, las copió Alonso Sánchez de orden del Rey. Y yo he visto en esta Corte otras cuatro copias de las dichas furias, o condenados; que aunque son menores, son del tamaño del natural, y están firmadas de Alonso Sánchez en el año de 1554, y copiadas con excelencia”. Pérez Sánchez 1993: 45-52, en el epígrafe “Los discípulos y copistas españoles de Tiziano”, menciona como copistas del maestro véneto a Navarrete, Alonso Sánchez Coello, Jerónimo Sánchez Coello, El Greco, Juan Pantoja de la Cruz, Roelas, Orrente y otros.

² Jerónimo Coello copió el *Martirio de San Pedro de Verona* de Tiziano, obra criticada por el padre Sigüenza. Checa 1994: 174; Malo y Santos 2014.

³ Mateo y López-Yarto 2003: 251: “Madrazo recoge una noticia curiosa en el catálogo del Prado de 1872, tomada de los inventarios de Felipe III, en la que nos presenta a Prado como copista de Tiziano, en la obra de *Felipe II ofreciendo su hijo a un ángel que baja del cielo*”. Sobre Blas de Prado, véase Cruz Yábar 2014.

⁴ Cherry 2008: 253: “Otros pintores en el Madrid de la época, entre ellos Diego Polo, presumían de emular el estilo de Tiziano, como si recuperaran el ejemplo de Juan Fernández Navarrete”; véase también Angulo y Pérez Sánchez 1983: 240-253. Palomino 1986: 136, *Vida de Diego Polo*: “fue muy imitador de Tiziano”. Pérez Sánchez 1993: 29: “Orrente copió a la letra la *Adoración de los Reyes*, del maestro de Cadore, en El Escorial, en un lienzo hoy propiedad particular andaluza (...) Diego Polo se forma en el monasterio copiando a Tiziano, y funda su lenguaje en el del Tiziano viejo”.

⁵ La serie bassanesca más exitosa en cuanto al copiado fue la de los *Doce meses del año*, hoy en el Museo del Prado procedente de la colecciones del duque de Lerma, donde estaban en la primera década del siglo XVII (Ruiz Manero 2011: 142-150). Su llegada a España se fecha no obstante años antes, en 1590, cuando el gran duque de Toscana Fernando I envió a Madrid como regalo diplomático una serie de doce lienzos con los meses del año asociados a los distintos signos zodiacales. Desde entonces hasta 1601, cuando se entregaron al duque de Lerma, estuvieron en manos de la legación toscana en España. La serie de los meses del año tuvo un éxito muy considerable entre los aficionados al arte entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII (Falomir 2007: 22-24).

⁶ Sobre Felipe IV como pintor, véase Gállego 1979. Ponz 1772-1794, I: 409, al hablar del oratorio de la celda prioral de El Escorial: “también hay algunas cosillas, como es una copia, aunque no muy diligente, del cuadro de Rafael que representa la Transfiguración y dos San Juanes niños, que dicen haberlos pintado el señor Felipe IV”.

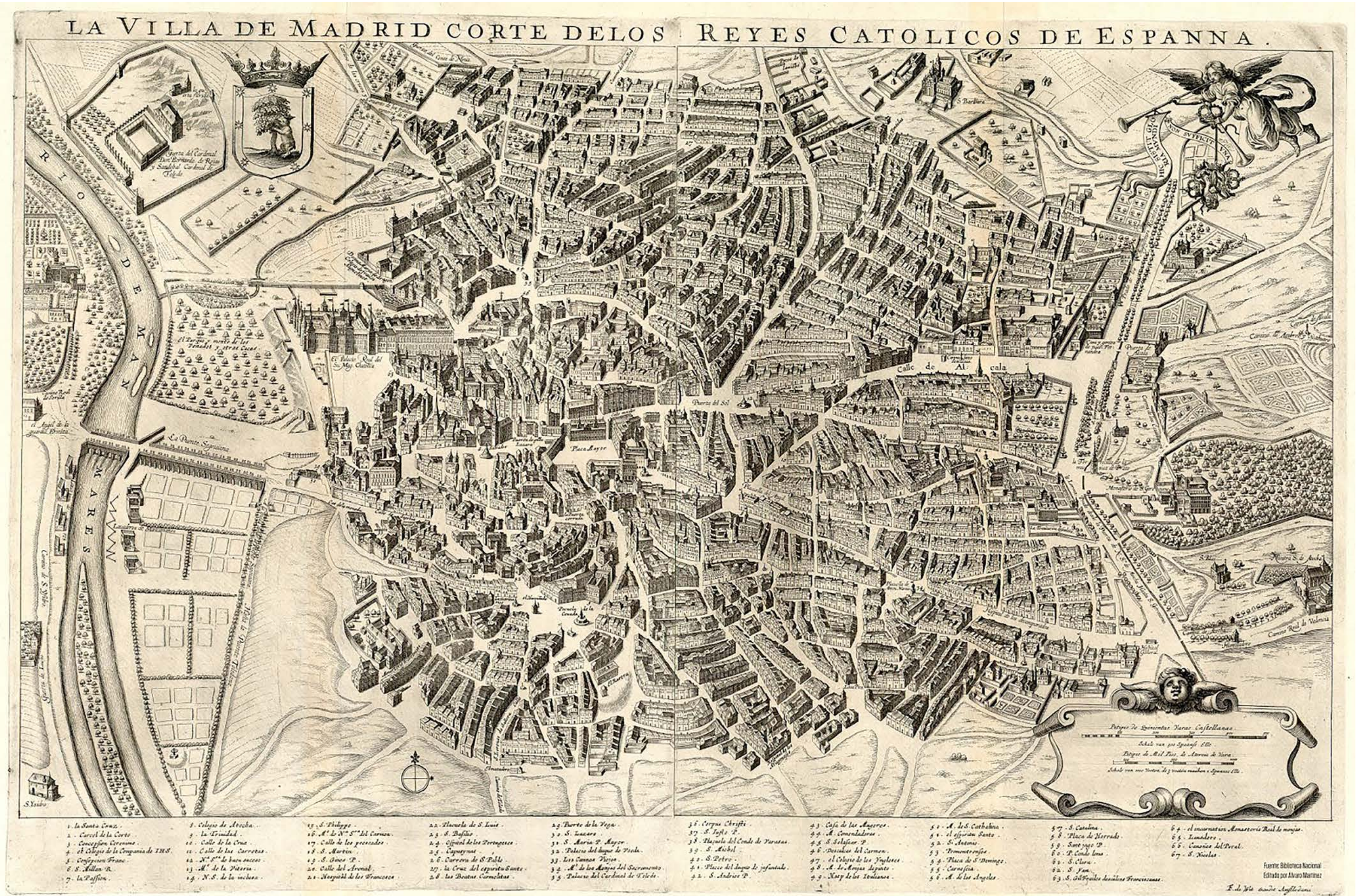


FIG. 1 Mancelli-Witt, *La Villa de Madrid*, hacia 1623. Madrid, Biblioteca Nacional



FIG. 2 Anónimo, copia de Rafael. *La Transfiguración*. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo.

En los inicios del reinado de Felipe IV, el primer fenómeno de copiado masivo que hubo de darse en Madrid sería el relacionado con la difusión de la imagen oficial del nuevo soberano. El copiado de la imagen regia era una de las competencias que el medio artístico madrileño había asumido desde los inicios de la capitalidad, si bien no se trató de un monopolio absoluto de los pintores de palacio, ya que ciertos talleres comunes al margen de este lo realizaban habitualmente. Tal fenómeno en tiempos de Felipe IV no diferiría mucho de los desencadenados en otras coyunturas análogas de los siglos XVI, XVII y XVIII, aunque sí cobraría un particular interés por haber sido uno de sus protagonistas el mismo Diego Velázquez (1599-1660), quien fue nombrado pintor del rey en 1623 tras haber satisfecho al soberano retratándole. Los primeros retratos del rey realizados por Velázquez proseguían en la disposición y atavío del modelo la tradición de las efigies tempranas de Felipe IV, aunque su estilo suelto y abocetado resultó sin duda revolucionario frente al de su predecesor Rodrigo de Villandrando (1588-1622) (Varela 1999). Ambos desempeñarán en diversa proporción y en momentos sucesivos la tarea de configurar la primera imagen oficial del monarca, labor que requerirá de la realización de innumerables copias de los prototipos originales por ellos creados. El propio obrador de Velázquez hubo seguramente de forzar su producción de retratos regios en esos años iniciales del reinado, valiéndose de calcos con el rostro del monarca para acelerar la creación de obras (García-Máiquez 2014). Las múltiples copias realizadas de los primeros retratos regios de Velázquez se debieron a una necesidad operativa, pero también supusieron un triunfo de su enfoque pictórico, aunque el descenso de la calidad artística en las sucesivas fases de copiado fuera del ámbito palatino requirió varios procesos de inspección y censura a lo largo del siglo⁷.

Las copias producidas en Madrid por entonces excedían con mucho la repetición de los retratos regios y la ya consolidada tradición de copiar a Tiziano. Una buena muestra de ello nos la ofrece Bartolomé González (1564-1627), pintor del rey Felipe III desde 1617. Su propia

⁷ Pérez Sánchez 2010: 57: "El deseo de poseer la efigie del soberano llevaba a la multiplicación de esas imágenes a veces por obra de artesanos modestos que, con su torpeza, podían incluso suponer un atentado a la dignidad del monarca. Fue preciso, pues, establecer una especie de control sobre los "retratos" que se vendían en tiendas públicas. Carducho y Velázquez hubieron de realizar esa censura en 1633, y Carreño y Rizi en 1679".

viuda redactó un inventario de los bienes del artista el 8 de noviembre de 1627, una semana más tarde de su muerte, aunque las propiedades de González serían tasadas de nuevo por Antonio Lanchares (c.1590-c.1630) el 5 de abril de 1629, con motivo de la partición de su hacienda (Cherry 1993). Este último documento resulta sumamente revelador de la naturaleza de los lienzos que el pintor había acumulado en su taller; entre ellos, la mayoría eran retratos, pero se encuentran también veintiuna copias, de las que en torno a la mitad reproducen obras venecianas célebres, fundamentalmente de Tiziano. Pero además de los venecianos, se encontraban en su taller varias copias de afamados maestros de otras regiones de Italia, como un *Salvador* de Rafael, un *San Francisco* del Bronzino y *La Virgen y el Niño con Santa Catalina* del Correggio. Enormemente revelador por lo que supone de conocimiento de la actualidad artística italiana es encontrar una copia del *Ecce Homo* de Caravaggio, tal vez del que las fuentes dicen pintado para un miembro de la familia Massimo. No hubo de ser en absoluto la primera copia de Caravaggio que llegase a Madrid, pero resulta aún así significativo constatar que uno de los más relevantes pintores de la Villa y Corte se hubiese dedicado a reproducir una obra del maestro lombardo tal vez pasada por España. En el taller de González también se encontraban dos copias de Blas de Prado y Navarrete *El Mudo*, artistas hispanos que habían ya fallecido tiempo atrás, pero también la había de uno vivo y de gran fama en Italia, José de Ribera (1591-1652), representado con una de su *San Pedro*.

Aquella variedad de autores copiados en el taller de Bartolomé González pone de manifiesto la vitalidad del fenómeno de la copia en el Madrid de la tercera década del siglo XVII, circunstancia a la que también hubo de contribuir con seguridad una de las personalidades más singulares del momento, la del aristócrata romano Giovan Battista Crescenzi (1577-1635), llegado a la corte en 1617 de mano del cardenal Zapata para entrar al servicio regio (Del Val, 2014 y 2015; Von Bernstorff, 2010 y 2013). Ya en su ciudad de origen, Crescenzi había iniciado una actividad de pintor *dilettante* e intermediario artístico, tarea asociada a la instauración en su propio domicilio de una academia de arte (Del Val 2015: 111). En ella recibieron

formación y protección algunos artistas que luego brillarían en la escena italiana, como fue muy particularmente el caso de Bartolomeo Cavarozzi (c. 1590-1625) (Pérez Sánchez 1964, Papi 1996, Papi 2015, Cottino 2016, Pupillo 2017). El interés principal del marqués en el ámbito de la pintura se centró en las naturalezas muertas, tal y como recuerda Giovanni Baglione en un elocuente pasaje dedicado a describir la *Accademia Crescenzi*⁸.

Giovan Battista Crescenzi dio cabida en su residencia madrileña a una academia de pintura semejante a la que había sostenido antes de su venida a España en el palacio que habitaba en Roma (Del Val 2015: 138). En ella, dispensó su amparo e instruyó a artistas como Juan Van der Hamen (1596-1631), Juan Fernández *El Labrador* (activo h. 1629-1636) o Antonio de Pereda (1611-1678), a quienes ayudó igualmente a introducir sus obras en el mercado artístico madrileño. Junto a Crescenzi había llegado desde Roma en 1617 su protegido Bartolomeo Cavarozzi, quien traería consigo ciertas novedades sobre el arte de corte naturalista con el que se había consagrado como pintor. Cavarozzi residió dos años en Madrid, y tras su marcha Crescenzi tardaría un largo tiempo en asumir la protección de otro artista. El siguiente beneficiado sería Antonio de Pereda, quien hubo de trasladarse a su casa poco antes de 1629, cuando contaba en torno a dieciocho años (Del Val 2015: 613). Previamente, Pereda había servido en casa del auditor Francisco de Tejada, notable coleccionista y mecenas⁹. Pese a vincularse con Crescenzi, Pereda no hubo de cortar los lazos con su antiguo protector, a quien consta sirvió como hábil copista en un curioso y comprometido trance. Como informaba el secretario florentino Bernardo Monnani desde Madrid el 3 de diciembre de 1633, Tejada quiso proteger sus mejores pinturas de la forzosa donación de obras de arte que por entonces muchos potentados de la corte hubieron de hacer para contribuir a la decoración del nuevo palacio del Buen Retiro.

⁸ Baglione 1642: 365: "Il Signor Gio Battista havea gusto, che sempre nella sua Casa si essercitasse la virtù, e continuamente vi facea studiare a diversi giovani, che alla pittura erano inclinati, e sempre vi teneva Accademia tanto di giorno, quanto di notte tempo, acciochè havessero tutti maggiore occasione d'apprendere le difficoltà dell'arte; & anche talvolta havea gusto di far ritrarre dal naturale, & andava a prender qualche cosa di bello, e di curioso, che per Roma ritrovavasi di frutti, di animali, e d'altre bizzerrie, e consegnavala a quei giovani, che la disegnassero, solo perchè divenisser valenti, e buoni Maestri, si come veramente adivenne. Era il suo Palagio una scuola di virtù; e dindi sono usciti bravi soggetti".

⁹ Angulo y Pérez Sánchez 1983: 139: "Del taller de [Pedro] Cuevas, donde en poco tiempo dio muestras de buen ingenio y natural para pintor, le sacó la protección de Don Francisco de Tejada, oidor del Consejo Real, coleccionista y mecenas que, según Carducho, tenía en su casa "un discreto museo". En esta casa y con este amparo dibujaba y pintaba copiando de pinturas originales de grandes artífices, que le fue de mucha utilidad, porque viendo su aplicación el oidor le daba con todo cuidado más de lo necesario para animarle a los estudios".

Para ello, hizo que se copiaran rápidamente y sustituyó con esas copias los originales. Su argucia fue descubierta al llegar los cuadros a palacio, obligándosele a enviar al rey las pinturas auténticas¹⁰. El autor de aquellas copias probablemente fue su antiguo protegido Pereda. Esta habilidad suya como copista vendría a poner de manifiesto que el copiado de ciertos modelos de prestigio en la academia madrileña de Crescenzi hubo de ser frecuente, atendiendo con él no solo a la formación de sus jóvenes protegidos, sino también a la orientación de sus preferencias como pintores. Así se ha puesto de manifiesto con el caso de una naturaleza muerta de controvertida autoría, hoy en colección particular, la cual interpreta un motivo que se repite literalmente en una pintura de Van der Hamen (Von Bernstorff 2010). Puede que un fenómeno paralelo de gran interés, aunque todavía por indagar en sus extremos, se relacionase con la práctica de copiado en casa de Crescenzi; se trata de la difusión en suelo español a través de copias de ciertas obras de Bartolomeo Cavarozzi, y muy particularmente de su *Sacrificio de Isaac* (Di Tomasi 2016).

La revalorización estética del copiado pictórico vivió sin duda uno de sus momentos más gloriosos cuando durante su segunda visita a Madrid entre 1628 y 1629, el genial flamenco Pedro Pablo Rubens decidió copiar algunas de las obras maestras de Tiziano conservadas en la colección real, buscando con ello complementar su propia práctica pictórica (Wood 2010: 30). Rubens copió con el permiso del rey y la probable colaboración de algunos ayudantes no menos de veintidós lienzos del maestro véneto, de los cuales la gran mayoría fueron retratos, un pequeño grupo de mitologías y tan solo un argumento religioso, el *Adán y Eva* hoy en el Prado (fig. 3)¹¹. Tras la muerte del maestro en Flandes, Felipe IV adquirió en 1640 algunas de aquellas copias hechas años atrás en Madrid y llevadas consigo a su patria en el regreso.

El encuentro entre Rubens y Velázquez en esos meses de estancia del maestro flamenco en Madrid fue decisivo para que el pintor sevillano, posiblemente persuadido por el ilustre huésped, se determinase a viajar a Italia¹². Según el relato de



FIG. 3 Pedro Pablo Rubens, copia de Tiziano. *Adán y Eva*. 1628-1629. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 4 Diego Velázquez, copia de Tintoretto. *La Última Cena*. 1630. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Palomino, Velázquez durante su primera visita a la vecina península dibujó algunas de las más famosas obras de Venecia y Roma, pero tan solo se detuvo a copiar al óleo una de ellas, la *Última Cena* de Tintoretto de la Scuola Grande di San Rocco (1579-1581)¹³. Esta copia ha sido recientemente identificada, empleando sólidos argumentos, con una conservada en

la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 4) (Martínez y Rodríguez 2011). Tal revelación ha dado pie a reconsiderar la casi desconocida labor de Velázquez como copista, posiblemente más extensa de cuanto hasta ahora se suponía. Otra significativa evidencia se encuentra en el testimonio que don Baltasar Barroso de Ribera, marqués de Malpica, mayordomo del rey y miembro de la Junta de Obras y Bosques, presentó en el proceso de concesión del hábito de Santiago al pintor. En la testificación que hizo en 1658 a este respecto afirmaba que Velázquez “ha ido muchas veces a Italia por orden de Su Magestad y con su real hacienda a traer orixinales y estautarios (sic) y a copiar de su mano las que hallase de los pintores grandes que a tenido Italia” (Martínez y Rodríguez 2011: 331).

Como contraposición a la actividad de Velázquez como copista, podría mencionarse el tímido pero significativo proceso de copiado de su obra durante el siglo XVII. Las grandes composiciones velazqueñas, tal vez por su ambición y su ubicación en lugares de difícil acceso en los palacios reales de Madrid, fueron escasamente copiadas en vida del artista. La más relevante parece ser la que hubo en colección particular de *La Túnica de José*, hoy en paradero desconocido (fig. 5). Dicha copia, seguramente del siglo XVII, cuenta con el valor añadido de mostrar la obra original en sus dimensiones primeras, apreciándose en ella un sentido espacial de emulación de Tintoretto aún más fuerte que en el modo que *La Túnica de José* ha llegado hasta nosotros (Mena Marqués 2016). Nada puede apuntarse de su autor por el momento, aunque sí podría mencionarse cómo existen evidencias de hábiles copistas en el entorno de Velázquez, y más concretamente en su aún no del todo bien conocido taller madrileño. El caso de su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo es notorio y no se abundará aquí en él (Cherry 2008). Hay otro

¹⁰ Archivio di Stato di Firenze (ASF), filza 4959: “L’auditor Texada [Francisco de Tejada] ricco, vedendo che si pigliavano le pitture buone a tutti et havendone alcune, le fece copiare in fretta et nascondere gli originali. Sichè, andando a sua casa il Contestabile [de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco y Tovar], vi rimase colto, pigliano le copie, le quali però quando arrivarono il Buon Ritiro, furon conosciute et si tornarono a cambiare con gli originali”.

¹¹ Algunas de aquellas pinturas son mencionadas por Palomino 1986: 119-120, *Vida de Rubens*: “Retrató también a la serenísima señora Infanta de las descalzas, de más de medio cuerpo e hizo de ellas diferentes copias (...) Copió las pinturas de Tiziano, que tiene Su Magestad, que son el Adonis, y Venus; la Venus, y Cupido; el Adán, y Eva, y otras muchas; de lo que llevó también diferentes borroncillos de su mano, como lo dice el Bellori; y de retratos copió el de Landgrave; el del Duque de Sajonia; el de Alba; el de Cobos el simple; un Dux veneciano; y otros muchos cuadros, fuera de los que Su Magestad tiene. Copió el retrato del señor Rey Don Felipe Segundo, entero y armado”.

¹² Así lo narra Palomino 1986:162, *Vida de Velázquez*: “tuvieron los dos [Rubens y Velázquez] especial deleite en ver, y admirar tantos y tan admirables prodigios en aquella excelsa máquina; y especialmente en pinturas originales de los mayores artífices, que han florecido en Europa; cuyo ejemplo servía a Velázquez de nuevo estímulo, para excitar los deseos, que siempre había tenido de pasar a Italia, a ver, especular, y estudiar en aquellas eminentes obras, y estatuas, que son antorcha resplandeciente del arte, y digno asunto de admiración”.

¹³ Palomino 1986: 164, *Vida de Velázquez*: “Hizo una copia de un cuadro del mismo Tintoretto, donde está pintado Cristo comulgando a los discípulos, el cual trajo a España, y sirvió con él a Su Magestad”.



FIG. 5 Anónimo, copia de Velázquez. *La Túnica de José*. Siglo XVII. Paradero actual desconocido.

nombre menos conocido del taller velazqueño que también fue al parecer un hábil copista; se trató de Francisco de Burgos Mantilla, en cuya almoneda de 1648 se encontraron varias copias de carácter devocional, probablemente realizadas por él mismo: una del *San Francisco* de El Greco, otra del *Sepulcro* de Tiziano y una muy significativa “Adán y Eva expulsados del Paraíso, copia de Jussephe Arpinas”¹⁴.

La producción de copias por parte de los pintores asentados en Madrid o que visitaban la corte se vio complementada por la llegada, a través del mercado del arte, de otras realizadas en puntos distantes de la geografía, tanto española como europea. Un caso significativo lo ofrece el mercader de lonja Daniel Sabola, de posible origen italiano. Entre los bienes que poseía a su muerte en 1632 se encontraron “dos copias de la

Gentilesca de la Madalena de dos baras escasas de alto cada una a çiento y çinquenta reales cada una”, clara referencia a la famosa *Magdalena penitente* de Artemisia Gentileschi entonces en posesión del III duque de Alcalá y hoy en la catedral de Sevilla (Lollobrigida 2017). El hecho de que Sabola poseyese no una, sino dos copias de esta pintura, sugiere que estaban en su poder para ponerlas en venta. Tal vez una de ellas sea la que, dudosa entre original y copia, se conserva hoy en el Museo Soumaya de Ciudad de México (fig. 6). El mismo individuo tenía en su poder otra obra de lenguaje novedoso y creación más bien reciente, un *San Jerónimo* de Ribera, también en copia. Puede así especularse sobre si este Sabola comerciaría con copias de obras

¹⁴ Venta y almoneda de los bienes del pintor Francisco de Burgos Mantilla, 15 de junio de 1672: “Yten se remató en el dicho Pedro de la Mota un San Francisco, copia del Griego, de una bara de alto. 172 rs”. Se entregan como pago por diferentes deudas “La copia del Sepulcro de Tiziano”, “Adán y Eva expulsados del Paraíso, copia de Jussephe Arpinas”. Publicado por Agulló 2006: 43-45.



FIG. 6 Original o copia de Artemisia Gentileschi. *Magdalena penitente*. Después de 1622. Ciudad de México, Museo Soumaya.

italianas relativamente recientes de maestros reputados de la pintura naturalista¹⁵.

Uno de los eventos más significativos, a la vez que controvertidos, del Madrid de los primeros años del reinado de Felipe IV, fue la visita de incógnito a la Villa y Corte en marzo de 1623 del por entonces príncipe de Gales, futuro Carlos I de Inglaterra, quien deseaba concertar su propio matrimonio con la infanta María, hermana casadera del soberano español (Redworth 2004). La diferencia de credo entre el príncipe y la infanta hicieron inviable tal deseo, pero la estancia en Madrid sirvió al príncipe inglés, entre otras cosas, para forjar su gusto artístico y afianzar una especial predilección por la obra de Tiziano. Felipe IV quiso satisfacer el apetito del ilustre visitante con un regalo extraordinario, el de *La Venus del Pardo* de Tiziano -hoy en el Louvre-, aunque tal presente no bastó para saciar los deseos del príncipe por hacerse con más obras del maestro véneto. Una década más tarde, ya convertido en rey de Inglaterra, Carlos I había dado como causa perdida el conseguir más obras de Tiziano en Madrid, por lo que desarrolló una estrategia alternativa a modo de consolación (Brown 2002:55). Hizo que un hábil copista a su servicio, Michael Cross, viajase a Madrid para copiar algunas obras célebres de la colección de Felipe IV. La correspondencia del embajador español en Madrid, Sir Arthur Hopton, fechada del 9 de mayo de 1633 al 25 de febrero de 1635, desvela diversos aspectos de la tarea de copista desempeñada por Cross en Madrid; el inglés copió en primer lugar algunas obras célebres de El Escorial, pasando luego a Aranjuez para hacer lo mismo con la célebre *Anunciación* de Tiziano, por entonces en la capilla del palacio y hoy perdida. De su acertada actividad como copista quedan algunos testimonios en Ham House, a las afueras de

Londres, donde un conjunto de copias de obras célebres sigue dando testimonio del especial valor que este producto artístico tuvo para los británicos del siglo XVII (Trapier 1967, Brown 2002, Bracken 2013). Para los entendidos en arte de Madrid tampoco pasó desapercibida la actividad de Cross, castellanizado Miguel de la Cruz, como puso de manifiesto Vicente Carducho¹⁶.

Los episodios hasta ahora recordados, si bien no reconstruyen la totalidad del fenómeno del copiado pictórico en el Madrid de 1621 a 1640, sí son lo suficientemente representativos de la complejidad y variedad del mismo en aquellas fechas. Como centro de producción, venta y coleccionismo de copias, Madrid alcanzó un rango de primer orden en el panorama europeo del momento. Desde la nueva historiografía que está reconsiderando los años de la Unión Ibérica, será tal vez posible determinar en estudios futuros si aquel auge del copiado en la capital hispana pudo de algún modo influir en el desarrollo de las artes portuguesas del siglo XVII.

¹⁵ Agulló 1978: 26. Inventario de los bienes de Daniel Sabola, mercader de lonja, difunto. Madrid, 13-7-1632, AHPM, 5876, fols. 184v-186. Se encuentran entre sus pinturas: "Dos copias de la Gentilesca de la Madalena de dos baras escasas de alto cada una a çiento y çinquenta reales cada una" (...) "Un sant Geronimo copia del Españolete de bara y media de alto y bara y quarto de ancho en çien reales". Las pinturas serán retasadas el 14-8-1632 por el pintor Josef Leonardo de Chabazier, AHPM, 5875, fols. 207-209. Agulló 1978: 80-81: "Una Magdalena sentada en silla, la caveza sobre la mano, la retassò en doze ducados y no tiene marco, es en lienzo. 132 reales" (...) "Otra Magdalena como la de arriba, en doze ducados. 132 reales".

¹⁶ Carducho 1979: 100-101: "Ahora [los ingleses] tienen aquí a Miguel de la Cruz, que anticipa sus obras a su edad, que le está copiando todas las pinturas de Tiziano, que nuestro Rei tiene en Palacio; y después irá al Escorial a copiar las que allí huviere, que ya que no puede tener las originales, no quiere carecer de las copias".

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ 1978

AGULLÓ y Cobo, Mercedes. 1978. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad de Granada.

AGULLÓ 1981

AGULLÓ y Cobo, Mercedes. 1981. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

AGULLÓ 2006

AGULLÓ y Cobo, Mercedes. 2006. *Documentos para la Historia de la pintura española*, III. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

ALVAR EZQUERRA 1985

ALVAR Ezquerro, Alfredo. 1985. *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ 1983

ANGULO, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso E. 1983. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Pereda, Leonardo, Rizi*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.

BAGLIONE 1642

BAGLIONE, Giovanni. 1642. *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*. Roma: Andrea Fei.

BOUZA 1998

BOUZA Álvarez, Fernando. 1998. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal.

BOUZA 2000

BOUZA Álvarez, Fernando. 2000. *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*. Lisboa: Cosmos.

BRACKEN 2013

BRACKEN, Susan. 2013. "Copies after old masters at Ham House in the context of Caroline Patronage and Collecting", en Rowell, Christopher (editor). *Ham House. 400 years of collecting and patronage*. New Haven: Yale University Press: 37-48.

BROWN 2002

BROWN, Jonathan. 2002. "Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654", en *La Almoneda del siglo*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado: 41-68.

BROWN Y ELLIOTT 2016

BROWN, Jonathan y Elliott, John H. 2016. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus.

CARDUCHO 1979

CARDUCHO, Vicente. 1979. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner [1633].

COTTINO 2016

COTTINO, Alberto. 2016. "L'Accademia del marchese Crescenzi e il caso Tommaso Salini", en Anna Coliva y Davide Dotti (comisarios). *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*. Milán: Skira: 145-157.

CRUZ YÁBAR 2014

CRUZ Yabar, María Teresa. 2014. "El final madrileño de Blas de Prado". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54: 33-87.

CHECA 1994

CHECA Cremades, Fernando. 1994. *Tiziano y la Monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España*. Madrid: Nerea.

CHERRY 1993

CHERRY, Peter. 1993. "Nuevos datos sobre Bartolomé González". *Archivo Español de Arte*, 261: 1-9.

CHERRY 2008

CHERRY, Peter. 2008. "Juan Bautista del Mazo, copista", en Benito Navarrete Prieto (director). *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*. Sevilla: Focus Abengoa: 250-257.

DEL VAL 2014

GLORIA Del Val Moreno. 2014. "La identidad cortesana de G. B. Crescenzi: marqués de la Torre y caballero de Santiago", en Sofía Rodríguez Patao (ed.). *Los lugares del arte*, I. Barcelona: Laertes: 219-245.

DEL VAL 2015

DEL Val Moreno, Gloria. 2015. *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2 vols.

DI TOMASI 2016

DI Tomasi, Renato. 2016. *Il sacrificio di Isacco del conte di San Clemente nella questione caravaggesca*. Roma: Bonnano editore.

FALOMIR 2007

FALOMIR, Miguel (comisario). 2007. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado.

GÁLLEGO 1979

GÁLLEGO, Julián. 1979. "Felipe IV, pintor", en Gallego Morell, Antonio (coord.). *Estudios sobre arte y literatura dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada: 533-540.

GARCÍA-MÁIQUEZ 2014

GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime. 2014. "La cuadratura del círculo: calco y originalidad en la pintura del primer Velázquez", en Benito Navarrete Prieto (ed.). *El joven Velázquez. A propósito de la Educación de la Virgen de Yale*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla: 574-593.

LLOBRIGIDA 2017

LLOBRIGIDA, Consuelo. 2017. "Artemisia Gentileschi. *Magdalena*", en Felipe Serrano Estrella (director). 2017. *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada: Universidad de Granada: 132-134.

MALO Y SANTOS 2014

MALO Lara, Lina y Santos Márquez, Antonio Joaquín. 2014. "Jerónimo Sánchez Coello, un discípulo de Tiziano en Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 345: 15-28.

MARÍAS Y DE CARLOS 2009

MARÍAS, Fernando y De Carlos Varona, María Cruz. 2009. "El arte de las acciones que las figuras mueven: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid", en Leticia Ruiz Gómez (editora). *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado: 57-75.

MARTÍNEZ Y RODRÍGUEZ 2007

MARTÍNEZ Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel. 2007. *Quadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

MARTÍNEZ Y RODRÍGUEZ 2011

MARTÍNEZ Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel. 2011. "La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto", *Archivo Español de Arte*, 336: 313-336.

MARTÍNEZ Y RODRÍGUEZ 2015

MARTÍNEZ Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel. 2015. *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Polifemo.

MATEO Y LÓPEZ-YARTO 2003

MATEO Gómez, Isabel y López-Yarto, Amelia. 2003. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: CSIC.

MENA MARQUÉS 2016

MANUELA Mena Marqués. 2016. "La Túnica de José », en Gonzalo Redín Michaus (comisario). *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales*. Catálogo de exposición. Madrid: Patrimonio Nacional: 177-181.

PALOMINO 1986

PALOMINO, Antonio. 1986. *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory. Madrid: Alianza.

PAPI 1996

PAPI, Gianni. 1996. "Riflessioni sul percorso caravaggesco di Bartolomeo Cavarozzi", *Paragone*, 47: 85-96.

PAPI 2015

PAPI, Gianni. 2015. *Bartolomeo Cavarozzi*. Soncino: Edizioni del Soncino.

PÉREZ DE TUDELA 2010

PÉREZ de Tudela Gabaldón, Almudena. 2010. "La decoración del Alcázar de Madrid en la segunda mitad del siglo XVI", en De Jonge, Krista, Esteban Estringana, Alicia y García García, Bernardo J. *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes: 109-141.

PÉREZ SÁNCHEZ 1964

PÉREZ Sánchez, Alfonso E. 1964. *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*. Madrid: CSIC.

PÉREZ SÁNCHEZ 1993

PÉREZ Sánchez, Alfonso E. 1993. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza.

PÉREZ SÁNCHEZ 2010

PÉREZ Sánchez, Alfonso E. 2010. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Cátedra.

PONZ 1772-1794

PONZ, Antonio. 1772-1794. *Viage de España*. Madrid: Ibarra, 1772-1794, 18 vols.

PUPILLO 2017

PUPILLO, Marco. 2017. "Alla ricerca dell'Accademia dei Crescenzi", en Chiummo, Carla, Gieremicca, Antonio y Tosini, Patrizia (eds.). *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademia tra Cinque e Seicento*. Roma: De Luca: 169-179.

REDWORTH 2004

REDWORTH, Glyn. 2004. *El príncipe y la Infanta. Una boda real frustrada*. Madrid: Taurus.

RUIZ MANERO 2011

RUIZ Manero, José María. 2011. *Los Bassano en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

SALORT 2002

SALORT Pons, Salvador. 2002. *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

TRAPIER 1967

DU Gué Trapier, Elizabeth. 1967. "Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the seventeenth century", *The Connoisseur*, 164: 239-43 y 165: 60-3.

VARELA 1999

VARELA Merino, Lucía. 1999. "Muerte de Villandrando, ¿fortuna de Velázquez?", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, 11: 185-210.

VARELA FLOR 2016

VARELA Flor, Susana. 2016. "Vias de introdução do primeiro naturalismo na pintura do século XVII em Portugal", en Quiles García, Fernando y López, María del Pilar (editores). *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide I: 116-133.

VON BERNSTORFF 2010

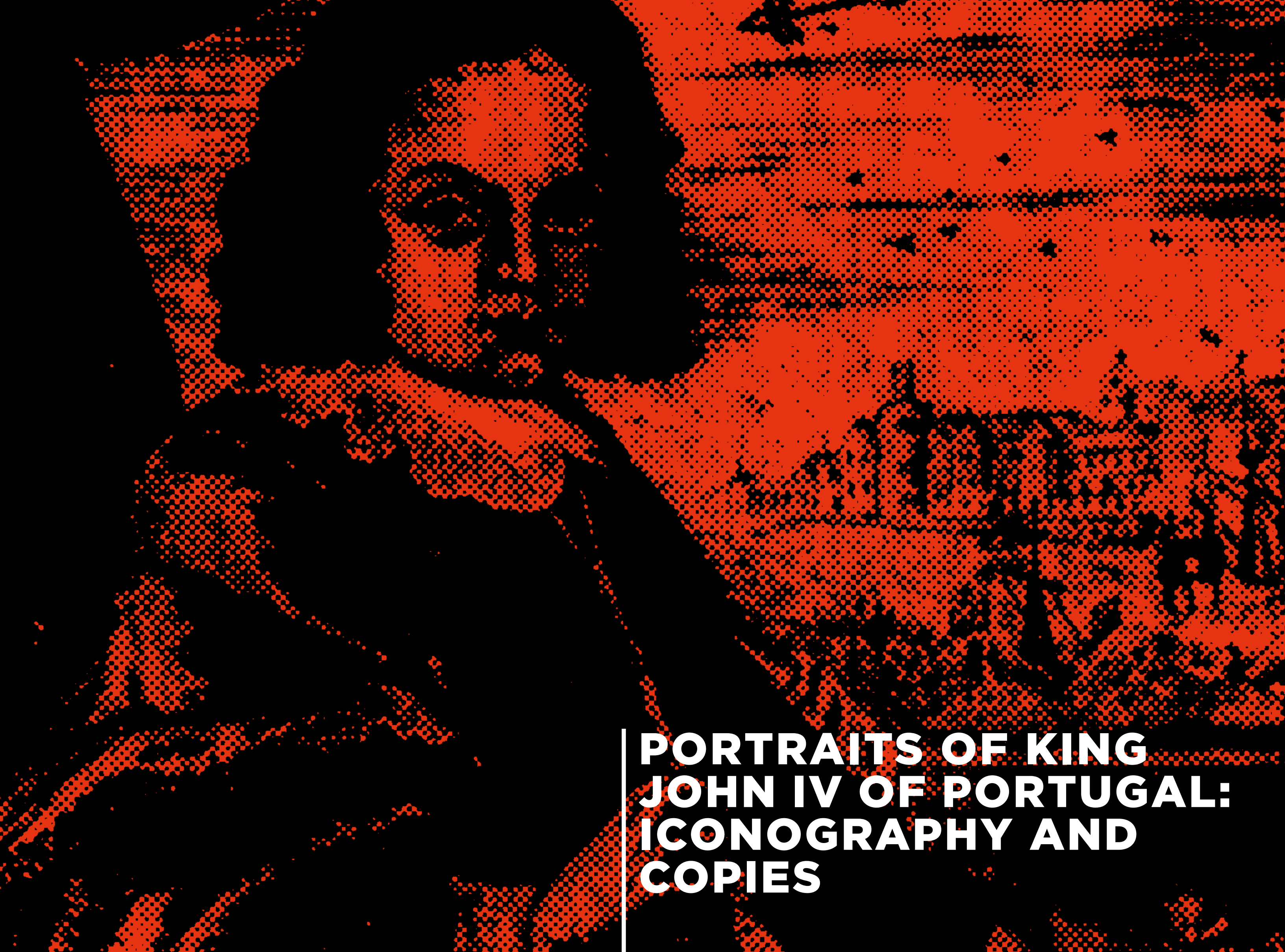
VON Bernstorff, Marieke. 2010. *Agent und Maler im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*. Munich: Himler Verlag.

VON BERNSTORFF 2013

VON Bernstorff, Marieke. 2013. "Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature morte presentate da Giovan Battista Crescenzi a Filippo III e Cassiano dal Pozzo", en Von Bernstorff, Marieke y Kubersky- Piredda, Susanne (editoras). *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Milán: Silvana Editoriale: 161-181.

WOOD 2010

WOOD, Jeremy. 2010. *Rubens. Copies and adaptations from Renaissance and later masters. Italian Artists. II. Titian and North Italian art*. Londres-Turnhout: Harvey Miller Publishers.



**PORTRAITS OF KING
JOHN IV OF PORTUGAL:
ICONOGRAPHY AND
COPIES**

PORTRAITS OF KING JOHN IV OF PORTUGAL: ICONOGRAPHY AND COPIES

SUSANA VARELA FLOR

(IHA-NOVA/FCSH/Lab. HERCULES-Univ.
Évora)

RESUMO

O presente texto insere-se no âmbito de uma investigação pós-doutoral desenvolvida no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e no Laboratório HERCULES da Universidade de Évora. Tem como objectivo o estudo da iconografia de D. João IV, envolvendo as abordagens da História da Arte como sejam as autorais, a representação da imagem, bem como a utilização de cópias para a composição da retratística régia de Seiscentos.

PALAVRAS-CHAVE RETRATO, ICONOGRAFIA, PINTURA BARROCA, RESTAURAÇÃO

ABSTRACT

This paper is in the scope of a post-doctoral research developed at the Instituto de História da Arte from the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of Universidade Nova de Lisboa and the HERCULES Laboratory of Universidade de Évora. It aims at studying the iconography of King João IV. It also aims at approaching Art History fields such as authorship, image representation, as well as the use of copies to compose the royal imagery of the 17th century.

KEYWORDS PORTRAIT, ICONOGRAPHY, BAROQUE PAINTING, RESTORATION



Introduction

The theme of this study falls within the scope of my post-doctoral research work done between the Art History Institute of Lisbon NOVA University and the HERCULES Laboratory at the University of Évora.

For the *Copimonarch* Conference, we have chosen a figure that we have been studying — King John IV of Portugal, the Restorer — since we have several examples of pictures and engravings that help us to understand the production of the royal image and the related dissemination processes, for which copying was an essential tool.¹

I — John, the Restorer (1604-1656)

King John IV was born at the Ducal Palace of Vila Viçosa on the 18th March 1604, on the eve of St. Joseph's Day. For that reason, he would be compared to Christ's adoptive father and was often called the "Hidden", a type of messianic omen that directly connected him to the figure of King Sebastian and provided a genealogical and legitimating continuity of his ascension to "royal dignity" in 1640 (SPINOLA, 1681:651; MENEZES, 1679:592).

The work of Francisco Manuel de Melo titled *O Tácito Portuguez* is instructive enough to understand King John IV's childhood, with the advantage of the writer using a freer tone than the official records. When reading it, we clearly understand the environment in which the monarch-to-be grew up, his harsh upbringing, disagreements with his father and the political manoeuvres of the then young Duke of Barcelos. King John IV became known in history for his love of hunting at the Ducal Hunting Ground of Vila Viçosa, an activity which is also mentioned by Francisco Manuel de Melo (MELO, 1940:5). Physical descriptions of the monarch have been well recorded in pictures and engravings, and also in the words of Ericeira — raised in the princes' quarters of the Ribeira Royal Palace with Prince Theodosius — who knew the Portuguese royal family very well:

"King John IV was of average stature, a very genial man before the pox, which altered his initial face: his hair was

blond, his blue eyes joyful and pleasant, his beard fairer than his hair, his body was stocky, but so strong that the disorder that fed it had not degraded it, and it promised a great duration" (MENEZES, 1679:905).

II — Who painted the King?

The task of tracing the iconography of King John IV is not an easy one. The 1755 earthquake and resulting destruction of the "House of Portraits" at Ribeira Palace (MARTINHO, 2009: 86), as well as the later 1834 confiscation of the assets of the religious orders caused physical and contextual losses in the iconography of both the House of Aviz and the House of Braganza. The portraits belonging to the royal series in convent galleries are prime examples of this statement. As an example, as regards John *the Restorer*, three of the portraits in existence today in national collections come from former convents, and the reports on their suppression are often vague in the description of the pieces, a situation that hampers the history of the artworks.

The oldest known image [Fig. 1] of the monarch is offered to us by an engraving in the book *Cordel Triplicado de Amor*, published in 1670 and dedicated to the *Infante* Prince Peter (the future king). The book was written by António Ardizzone Spinola, founder of the Theatine Clerics Regular of the Divine Providence of the city of Goa and Lisbon, with the political and financial support of King John IV and Queen Luísa de Gusmão. It is a piece that defends the restoring monarchy and contains a range of images showing, for example, the "Apparition of Christ to King John IV". The engraving that is most important to examine here is the one in which King John is depicted as a rather younger man, with a plump appearance, probably before the pox "which altered his initial face". We believe that this is a representation of King John IV, not

¹ Acknowledgements: Dr.^a Maria de Jesus Monge (Head of the Museu-Biblioteca da Fundação da Casa de Bragança), Dr.^a Silvana Bessone Head of the Museu Nacional dos Coches, Dr.^a Graça Santa-Bárbara (MNC), Prof.^a Doutora Clara Moura Soares, Dr.^a Rute Massano Rodrigues, Prof.^a Doutora Alice Nogueira Alves, Prof.^a Doutora Fernanda Olival, Prof. Doutor Miguel Figueiredo de Faria, Sr. Embaixador Dr. Manuel Côrte-Real (Palácio das Necessidades), Dr.^a Hélia Silva, Doutora Susana Valdez, Dr.^a Odete Martins (Torre do Tombo), Dr.^a Raquel Seixas. The laboratory results, in the more technical sense, will be the topic of another joint article with HERCULES Laboratory researchers. Susana Varela Flor is a researcher at the Art History Institute of Lisbon NOVA University's Science Faculty, where she is working on a post-doctoral project funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT), the European Social Fund and Portuguese Ministry of Science, Technology and Higher Education national funds [SFRH/BPD/101741/2014]. She is also a researcher-associate at the HERCULES Laboratory of the University of Évora. The development of the research presented here was carried out under the COPIMONARCH Project.



FIG. 1 Print depicting King João IV in his youth, published in *Cordel Triplicado de Amor* [1680] of Dom António Ardizzone Spinola. © https://books.google.pt/books?id=fAGoIAWQo1AC&pg=RA2-PR49&dq=antonio+ardizzone+cordel&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjJ6J_24sXWAhUHSBQKHZvFDIEQ6AEIKDAA#v=onepage&q&f=false

only because the engraving is specifically included in Book III — “Desired Years and Happy Births of His Majesty the King of Portugal John IV explained in four sermons that The Most Reverend Father Antonio Ardizzone Spinola preached at the royal chapel in Lisbon and that their royal highnesses witnessed”, 1648 — but also because the engraving is signed. In the lower right-hand corner of it, the name Antonio Ardizzone Spinola appears accompanied by “DD”, a detail that may claim authorship of the text in Latin.² On the left-hand side, the illustration is also signed “T.D.F.”, i.e. “Thomas Dudley *fecit*”. Dudley was an English engraver living in Lisbon perhaps in the 1670s. He would have gone to Lisbon on the orders of Catherine of Braganza, Queen of England, to reproduce family portraits based on existing works, perhaps viewed in the royal collections at Ribeira Palace and later lost in the 1755 earthquake. It is therefore also worth recording that the book was printed at the workshop of António Craesbeeck de Mello, Printer to the Royal Household, who had the privilege of circulating the royal image (DIAS, 1996). There is a final argument that can strengthen this point of view: the engraving of King John IV is integrated into the text that mentions his childhood: “and his highness’ birth as flower of Portugal in Vila Viçosa, for King and Lord of his Kingdom on the day of St. Joseph of a rod that appeared unblossomed, and forgotten by the Portuguese kings...”. This prose appears to align with the engraved image, in which the young Duke receives the Portuguese crown and sceptre from the hands

of an angel. Following a chronological order, the second image [Fig. 2] to consider is the painting of John II while still a Duke, preserved at the Royal Castle in Warsaw, deposited there by the Ciechanowiecki Foundation.³ Looking young, approaching thirty years of age, John II is depicted as the 8th Duke of Braganza with the physiognomy we know he had: blond hair and moustache, fair complexion and blue eyes inherited from his father Theodosius II. He is shown dressed in the Spanish style with a

² On the art of engraving in Portugal, see FARIA, 2005:229.

³ Count Andrzej Stanislaw Ciechanowiecki (1924-2015) was born in Poland to a family connected to diplomacy. He himself was an ambassador until 1947, when he started teaching history of art at Krakow University, completing his doctorate in 1960. He was in Lisbon in the 1960s, studying with a grant from the Calouste Gulbenkian Foundation, and then returned to London where he engaged in the art trade. In 1986, he set up the Ciechanowiecki Foundation at the Royal Castle in Warsaw, to which the portrait of King John IV belongs, under inventory number ZKW -sep.FC/25. We would like to thank Dr. Hanna Malachowicz and Dr. Dorota Juszcak for all their help. For more on the founder, see <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/12066787/Count-Andrew-Ciechanowiecki-obituary.html>

black, embroidered doublet that contrasts with the whiteness of the falling band. He wears short trousers to his knees adorned with rosettes in gold thread trimming. The ensemble ends with black, high-heeled shoes. To complement this, the outfit includes a short brimmed hat decorated around the crown with gold buttons, a detail that can also be observed throughout the entire outfit.

In a previous study (FLOR, 2016:127-141), we suggested that the 1630s as the time this painting was made, a time when Theodosius II was arranging, in highly confidential negotiations, the marriage of his son to Italian princesses, by way of the Jesuit priest Nuno Mascarenhas, who was in Rome (COSTA; CUNHA, 2006: 62). At the time, the topic of the Duke-to-be's marriage was the cause of disagreements between father and son, since Theodosius II did not look favourably upon John's growing closeness to the Madrid government, specifically to the Count-Duke of Olivares, through Francisco de Melo, Count of Assumar. In fact, the words of Francisco Manuel de Melo tell us that "for Theodosius, it was the utmost scandal and the final straw" (MELO, 1940: 5). At the beginning of the year 1631, Francisco de Melo, Count of Assumar, wrote to Duke John II suggesting Luísa de Gusmão of the House of Medina Sidonia as consort (RAPOSO, 1987:86). The greatest fears of the deceased Theodosius II therefore came to pass; he had made an effort to escape the Spanish entourage but had encountered obstacles not only with his own son but also in Assumar.

It is necessary to remind ourselves of the historical context described to try and better understand the painting in the Polish collection because, as the negotiations went on, Francisco de Melo, Count of Assumar, said that Luísa de Gusmão was:

"17 to 18 years old, dark-skinned, beautiful, with big, dark eyes and they say extraordinary parts; I am negotiating a portrait because they are reluctant to move the matter forward..." (RAPOSO, 1987: 87).

The expression "I am negotiating a portrait", alluding to an attempt to obtain a portrait, is ambiguous, simply because



FIG. 2 Anonymus, *Portrait of Duke of Braganza (João II, future King João IV)*, c. 1630, The Royal Castle in Warsaw, INV. n° ZKW – dep. FC/25. ©Andrzej Ring, Lech Sanzewicz.

it could mean that the Count of Assumar was requesting that the Duke of Medina Sidonia provide a portrait of his daughter already in existence, to be viewed by the Duke of Braganza, or he could mean he was making his own efforts to send a painter

to San Lucar de Barrameda to obtain the image of the future Duchess. A plausible description of this second possibility may well have taken place in Vila Viçosa, with John II (to be King John IV) posing for an as-yet unidentified artist in order to show his image to the young Luisa.

Foreign artists being sent to Vila Viçosa was not unprecedented, if we remember the presence of the Italian painter Bernardino Della Aqua, who was hired the same year, 1631, by the representative of the Duke of Braganza, Francisco de Sousa Coutinho (FLOR, 2016b:116-133). The piece held by the Ciechanowiecki Foundation has been attributed to Peter Paul Rubens, but style analysis⁴ and historical setting do not allow us to make this assumption. We know that the Flemish artist was in Madrid for nine months on diplomatic duties, and during this time he produced roughly 40 pieces (VILAAMIL, 2004:143). It may have been in that context that Francisco de Melo, Count of Assumar, or Francisco de Sousa, John IV's agent in Madrid, approached the Flemish artist to investigate the possibility of producing a portrait. However, echoes of this attempt may have been twisted, with historiography leaving a report of ridicule of the House of Braganza which, unlike what was conveyed, was used to receiving great entourages such as those of Cardinal Alessandrino (1571) and Cardinal Albert, Viceroy of Portugal (1583):

“During Rubens’ stay in Spain, John, Duke of Braganza (later King of Portugal), who loved painting, and having spoken of Rubens, wrote to some gentlemen who were his friends in the court of Madrid to entreaty them to press Rubens to go and see him at Vila Viçosa, his place of residence. Rubens undertook this journey with pleasure, but as the friends of the Duke had warned him that Rubens had departed with a magnificent convoy, this terrified him in such a way that he sent a nobleman to meet him to tell him that the Duke, his master, had been compelled to leave for an important matter, he begged him to go no further and to accept a present of fifty *pistoles* to repay some of the expenses he had made during the journey. Rubens refused the fifty *pistoles* and replied that he had no need for this little rescue, and that he

had brought two thousand to spend at the court of this Duke in the fifteen days he had decided to stay there” (PILES, 1715:387-388).

Of these supposedly historical reports, what we would like to highlight is the fact that the acquisition of a portrait of the Duke of Braganza in a modern style and in a state to be married would be arranged in the city of Madrid. Francisco de Melo and the Count-Duke of Olivares were the architects of this arrangement, something that displeased Duke Theodosius, as we have already seen. It is therefore possible that the image of the future Duke in the Polish collection can be explained either by a Flemish painter being sent to Vila Viçosa, of which no memory remains, or the making of a portrait in Madrid of a copy supplied for that purpose by agents of the Duke. The Count of Assumar in fact allowed himself to be painted by an artist from Flanders, who is not identified in the corresponding engraving, which was made by Antonius Van der Does, the usual engraver for Rubens and Van Dyck.

Some years later, there is an image of King John IV of which we only have record by way of an engraving. It is highly important for studying Johannine iconography because it is signed by a still-unknown painter: *Francis Ravenna pinx ad vivum*. The engraving is in the care of the Austrian National Library, and there is no information about the bibliographic work to which it was intended to. The picture shows the King wearing the collar of the Order of Christ, an attribute for the King and Master of the Order. This feature may place the painting of the portrait at the beginning of 1641, at a time when an updated iconography of the restorer monarch was being demanded. Francesco da Ravenna's presence in Portugal has not yet been detected in Portuguese sources, but the indication of having painted the King in person



FIG. 3 Print depicting King João IV, after an original of Francis Ravenna, n° inv. PORT.00042420_01. ©Austrian National Library

⁴ I am grateful to Dr. Bert Schepers of the Centrum Rubenianum in Antwerp for his help on this matter.



FIG. 4 Anonymus, *Portrait of King João IV*, c. 1641, n^o inv. PT/TT/QDR/000002, ©DGLAB/ANTT

(*ad vivum*) is extremely significant, since the piece would condition later representation of the King. Military attire was chosen to represent him, in order to show “The most serene and powerful Prince”, according to the engraving’s caption. The King’s image became the base for the martial iconography of the restorer and we see it copied in the engraving by João Baptista Lusitano, done for the work *Restauração Portugal Prodigiosa* (1643), and for the painting of the Ducal Palace of Vila Viçosa, a theme to which we shall return later. Similarly, he is reproduced in painting on tiles, specifically at the entrance to the monastery of São Vicente de Fora, produced by artist Manuel dos Santos (FLOR, 2014:416).

The Portuguese national archive, Torre do Tombo, owns a painting depicting the early days of the new Braganza monarchy [Fig. 4]. King John IV is shown in a full-body pose with some royal emblems in a piece we believe to be an official portrait. Although there are discrepancies as to the measurements,⁵ we would propose that this piece comes from the monastery of Santa Maria de Alcobaça. This hypothesis is based on several documentary sources. The first was taken from reading the description of the refurbishment of the decoration at the Library in 1654 under the management of Friar Manuel de Moraes, where we know that a gallery of royal portraits was placed to embellish the room (BERNARDO, 2012). The second source goes back to the 19th century, specifically the inventory of assets drawn up by the Deposit of the Libraries of Suppressed Convents in 1835, which recorded, under numbers 45 and 46, “two pictures of King John IV on cloth, black frame, with golden decorations.”⁶ Unfortunately, both portraits (the second of which we shall discuss further ahead) were inventoried away from their physical context (the monastery cloister) and without measurements, which makes them harder to identify. We know both were brought to Lisbon to the above-mentioned Deposit operating in the former convent of São Francisco da Cidade. In 1854, Canaes de Figureiredo recorded in his book “two full-body portraits of King John IV”

⁵ The measurements are our biggest cause for concern. The 1835 inventory does not supply them. In 1900, Gabriel Pereira gives the measurement of 228x137 in his list of full-body portraits (PEREIRA, 1900:6), a size that matches the portrait that went to the National Archive in 1915 (PESSANHA et al., 1915:112-117). Currently, the measurements supplied by the National Archive are: 250x160cm with frame, but 198x110cm without frame.

⁶ Biblioteca Nacional de Portugal, “Relação dos Quadros do extinto Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça da Ordem de S. Bernardo, Março de 1835”. BN/AC/INC/DLEC/15/Cx05-02. A set of 18th century royal portraits inventoried in that document went to Moita Municipal Council but this does not include the image of King John IV.

belonging to the Public Library based in the same building (CASTELO-BRANCO, 1854:294) and, in August 1888, two images of the “Restorer” were worked on by Luciano Freire (SOARES; RODRIGUES, 2016:231-232), which we believe were the pieces under analysis in this text.⁷

It is therefore possible to posit that this painting of King John IV may have belonged to the former collection of the Library, since the 1835 inventory includes records of unpaired portraits from another 18th century royal series of Miguel António do Amaral. In fact, there are repetitions of royal images in the works, specifically: Afonso Henriques; Sancho II; Ferdinand I; Peter II and Joseph. There is also the detail that Amaral’s set appears not to have belonged to the Library, as it had been described by James Murphy in 1795 as being in the rooms of state (MURPHY, 1795:95), the former abbot’s residence.⁸ The inspector of Erudite Libraries and Archives, Júlio Dantas, provides another argument for this painting having its origins at the Cistercian monastery: he organised a room called the “Alcobaça Room” at the Public Library, where he placed bookshelves from the monastery’s Library; 17th-century tiles with a “strip of dragons”, many of which had been chiselled off, and portraits on canvas and wood that he called “precious iconographic monuments”.⁹ This consideration had led to the transfer of full-body portraits of King John IV (among others) to the Lisbon Academy of Fine Arts, in the same building, where they were received by Luciano Freire in 1911.¹⁰ Four years later, most were returned to the National Library, where a list was drawn up under Inspector Júlio Dantas’ guidance, titled: “Report on the pictures in rooms 22 and 25 of the Lisbon National Library and in other offices that, due to their value as paintings and iconographic documents, should be properly treated and preserved” so they could be integrated into the National Archive (PESSANHA; VALDEZ; SOUZA, 1915: 112-117). The series of documents presented here may be a way of explaining the integration of this 17th-century portrait into the Torre do Tombo National Archive in 1915. It remained there until 2010, when it was moved to Necessidades Palace, under a deposit agreement with the Portuguese Ministry of Foreign Affairs.

As for an iconographic analysis of the painting, the King is wearing the dress of the day of the Acclamation which took place on 15th January 1641 at Terreiro do Paço:

“the king departed dressed in a dark, gold-embroidered *risso*¹¹, and a lavish, brilliant collar, from which the emblem of the Order of Christ was hanging. He was wearing an *opa*¹² of trailing brocade, lined with white netting, all scattered with gold branches. He held a sceptre that had been some of the spoils from the Battle of Ajubarrota, in memory of how at the battle King John had taken it from the mother of Spain...The chamberlain João Rodrigues de Sá, count of Penaguião, lifted the train of the *opa*...Once the function was completed, the King came down to Terreiro do Paço and mounted a beautiful brown and richly caparisoned horse, with all the nobility accompanying him on foot...The senate received him under the canopy..” (MENEZES, 1679:112).

As well as this information, there are two paintings at the Ducal Palace of Vila Viçosa showing the “Oath” and the “Acclamation” of King John IV, which are the images of texts by the major paraenetic writers of the time. The King is shown in a minuscule drawing, but the similarity of the dress can be observed. The works are not signed, although the name of the royal painter at the time, Miguel de Paiva, hovers in our mind for an attribution, since the inherent position he held enables us to do so.¹³

The royal portrait embodied in the painting belonging to the Torre do Tombo National Archive refers to the “Acclamation of 1641” and the need for the Portuguese crown to disseminate the royal investiture by means of visual propaganda. That urgency could also be seen in publications and António Caetano de Sousa himself confessed, years later, that reports of military successes dictated by John IV came from the hands of António Cavide (SOUSA, T. VII, 1740:132).

⁷ DGARQ/TT/Inspeção Superior Biblioteca Arquivos, FREIRE, Luciano “Conta e Relação dos Quadros que tenho restaurado pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa” Cx. 170, 1888.

⁸ On the Moita series, see the work of Anísio Franco; Pedro Penteado and Vítor Serrão listed in the bibliography.

⁹ DGARQ/TT/Inspeção Superior Biblioteca Arquivos, Livro 405, “Carta de Júlio Dantas” de 21 de Junho de 1913.

¹⁰ BNP, Arquivo Histórico da Biblioteca Nacional, “Guia em duplicado dos retratos em tela que o Director d’esta Bibliotheca remette para a Academia de Bellas Artes de Lisboa”, Bn/gpa/01/Cx 01 — 0117-7-1911

¹¹ Silk cloth. (BLUTEAU, vol. IX, 1728:189).

¹² *Opa real*: a lavish, grandiose and trailing garment that Kings wore on the day of consecration or at public ceremonies; regale paludamentum or with less meticulousness regia or regalis trabea (BLUTEAU, vol. VI, 1712:81-82).

¹³ On Miguel de Paiva, read SERRÃO, vol. II, 1992:147-164.

Furthermore, the fact that the painting shows papers and an inkwell on the table and that the King holds a letter in one of his hands seems to coincide with the reason it was at the Library: that John IV returned all privileges to the Cistercian monks and this is celebrated by Friar Manuel dos Santos. The chronicler, when describing the Library, mentions the drawers in which the most valuable documents of the Cistercian Order could be found, including “the letter of restitution of King John IV; and others of this regard” (NASCIMENTO, 1979:57).

Two years later, the King appeared in a new portrait [Fig. 5], thankfully signed and dated (*Auellar fecit 1643*). We have already discussed its provenance in part since, like the previous one, the piece would have belonged to the Cistercian monastery, in particular to the rooms of state at the Royal Monastery of Alcobaça, in the new area that “the monks made at their expense in 1649” where, according to Friar Manuel dos Santos, John IV’s portrait could be found in the *Sala del Rei* (King’s Room), on the walls alongside Theodosius, Peter II and John V (NASCIMENTO, 1979:41).¹⁴ In 1835, when the religious orders were suppressed, the whole journey of the previous painting became known: it was placed in the Deposit, integrated into the Lisbon Public Library and restored by Luciano Freire (SOARES; RODRIGUES, 2016:231-232). In our opinion, it would have been the work by Avelar Rebelo that suffered the greatest intervention by the conservator-restorer, something that laboratory analyses will be able to prove in the near future. In 1900, the then-director Gabriel Pereira recorded it under number 22 to decorate the Library’s Geography Room (PEREIRA, 1900:7). Eleven years later it was sent to the Academy of Fine Arts, but in 1915, when two lists of pieces at the National Library were organised, it cannot be found on either, since its value, in light of the artists who made it, meant it was not suitable to be left unused nor to be given to another institution. It therefore remained at the Lisbon Public Library until 1953, when it was transferred to the Ducal Palace of Vila Viçosa following a request by the committee responsible for the new museum at the monument (MONGE: 2017:87-88).

As in the previous portrait, John IV is shown smartly dressed, this time not in the coronation ceremony outfit, but



FIG. 5 José de Avelar Rebelo, *Portrait of King João IV*, 1643
© J.Real Andrade / MBCB,
Arquivo Fotográfico

¹⁴ In the *Sala del Rei*, the chronicler regretted the absence of a King: “The effigy of King Afonso VI is desired, as such a benefactor of this Royal House.”

displaying the military breastplate in what is, in our opinion, an intentional move. The autographed date of 1643 indicates a specific context: the year in which John IV decided to join the Portuguese army in the Alentejo in order to fight the Castilian troops of the Governor of Extremadura, the Count of St. Estevão:

“This resolution having been taken, and all preventions taken too, the King announced that Queen Luisa would stay in Lisbon to govern in his absence... On the afternoon of 19 July, the King mounted the horse adorned, like those who accompanied him, with military dress; he went to the Cathedral to bless the standard...” (MENEZES, 1679: 377).

The work is signed by José de Avelar Rebelo, an artist close to the Ducal Household whose initial training is unknown (FLOR; FLOR, 2016: 148-150). In *Arte da Antiguidade da Pintura* (1696), Félix da Costa Meseen states that he was close to the King (we know he worked for the Ribeira Palace on works for the Library and Royal Chapel). For this reason, he was commissioned to paint the full-body portrait in 1643 to commemorate the first military intervention in the Alentejo, the area that was most affected by the wars of the Portuguese Restoration.

What is important to note in the execution of this portrait is that the head and face of the piece appear to have been copied from a lost base painting by the Italian Francesco da Ravena, only with modifications to his garments, in a compromise between courtly style and military dress with the respective emblems (sword, Portuguese shield and commander’s baton). The image therefore corresponded to the view of the nation reported in *História de Portugal Restaurado*:

“The King returned to Évora and on 5 October he left for Lisbon, with the people loving him as a father, venerating him as king and considering him victorious” (MENEZES, 1679: 392).

FIG. 6 Anonymus, *Portrait of King João IV*, 1640-50, nº inv. ID 0002, Museu Nacional dos Coches.
©José Pessoa - DGPC/DDCI.



The date on which the painting was delivered to the monastery of Santa Maria de Alcobaça is unknown, but again we believe the gift is grounded in the large donation that John IV made to the monks of St. Bernard under the title of Commended Abbey of the Royal Monastery of Alcobaça, restoring revenues, jurisdictions and assets taken in 1580 (SOUSA, 1740:112).

Vergílio Correia discovered the authorship of this portrait of John IV that is located in the *Sala dos Capelos*, the former grand hall of the Royal Palace of Coimbra. In the chapter in his book *Obras* dedicated to the history of the University of Coimbra and the great baroque decoration campaign, Correia said he had found a book containing the expenses of works between 1601 and 1707. In it, he found receipts from the agent of the University of Lisbon to pay for the production of a royal gallery entrusted to a foreign painter by the name of Carlos Falch (CORREIA, 1946:187). Thanks to recent research we have carried out, we know that he lived in Rua das Parreiras, in the parish of Santa Catarina, in Lisbon, and that, in April 1652, he was excommunicated for not attending confession: “Carlos Falque, Simão Fogaça and Todo Jacobo the servant.”¹⁵

The work to refurbish the university spaces was done on the initiative of university rector Manuel de Saldanha and the undertaking of eighteen kings’ portraits in university’s great hall began to be paid on 12 June 1655 until 28 December 1655 in a total of 142,000 *reis*. The last stage of payment involved 72,000 *reis* “for the rest of the eighteen kings’ portraits you made for the university hall”, thereby attesting to the terms of this commission. The production of these portraits, from Afonso Henriques to John IV (excluding the Philips), over the course of six months required a partnership and the names cited above residing with the master — Simão Fogaça and Todo Jacobo — were perhaps members of his studio. The University of Coimbra’s series of royal paintings followed the models of the work *Elogios* by Bernardo de Brito that, having been done during Philip III’s reign, did not include an image of John the Restorer (FRANCO, 1993:490).

Perhaps due to the absence of an engraving, perhaps due to the disparity between the people involved or perhaps even

due to an accident during transport, the portrait of John IV did not satisfy the taste of the demanding rector Manuel de Saldanha. As a result, Carlos Falch was paid another 4,000 *reis* on 11 March 1656 “for the portrait of King John IV which he went to alter in Lisbon” (CORREIA, 1946:189). We do not know how Falch worked around capturing the true royal image, anachronistically crowned, and it has as yet been impossible to uncover the reason for this important commission from the foreign painter, but we believe the answer may lie in studying the rector Manuel de Saldanha, an important patron who supported art and several artists. As is known, in 1641, he had commissioned a book, frontispiece from the University of Évora, from the engraver Agostinho Soares Floriano (SOARES, LIMA, II vol., 1948:196-206), which shows the portrait by José Avelar Rebelo later copied by the engraver Cristiano Lobo. Five years later, the same Manuel de Saldanha supported the painter Filipe Lobo, perhaps a relation of Cristiano Lobo, paying him to paint a marine painting, a field in which he was a specialist.¹⁶

The last portrait of John the Restorer to be discussed in this text now belongs to the Portuguese National Coach Museum, exhibited there since 1923 on the initiative of the then-director and painter-conservator Luciano Martins Freire. According to him, the painting came from the Colégio dos Nobres, previously the novitiate of Cotovia (FREIRE, 1928).¹⁷ At the end of the 19th century, it joined the Deposit of the Libraries of Suppressed Convents. In 1864, it was one of many paintings restored under the management of Mendes Leal (SOARES, RODRIGUES, 2016:230),¹⁸ perhaps by the hand of João António Gomes (NOGUEIRA, 2016: 236-244). It is likely to have undergone new restorations around 1911, when it was sent to the Lisbon Academy of Fine Arts and again rescued by the Inspector of Libraries and Archives at the time, Júlio Dantas. As we have seen, at this point Luciano Freire was called upon to “restore a series of portraits, worthy

¹⁵ Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Rol de Confessados da Freguesia de Santa Catarina, 1652, fl. 40. See also SERRÃO, 1992:490.

¹⁶ DGLAB/TT, Arquivo Conde da Ponte, Cx 13, S 78. Unfortunately this is just the existing reference to the painter.

¹⁷ Although the inventory file published by the Calouste Gulbenkian Foundation contains no record of these portraits (LINO et al., 1959), it should be noted that Luciano Freire was familiar with the Jesuits’ assets. In his memoirs, he tells us that he knew the director of the Campolide school, Father Cabral, and he had given painting lessons at the same school.

¹⁸ Biblioteca Nacional de Portugal, “Relação dos retratos que foram restaurados e se acham collocados nas salas, corredores e escadas da Bibliotheca Nacional de Lisboa” in Arquivo Histórico da Biblioteca Nacional de Portugal, BN/GPA/06/Cx 01-06 — 15 de Outubro de 1864 (signed by A da Silva Tullio).

of attention as documents and historical commemoration” (SOARES, RODRIGUES, 2016:233).

The painting in the Coach Museum’s collection is in fact a historical document, not just because it shows the King in a painting contemporary to him, but also because of the reflection it elicits. Firstly, the great connection the Portuguese Royal Household had with the Society of Jesus. The presence of a portrait of John IV (and Luísa de Gusmão) at Cotovia can be better justified if we remember that Father João Nunes was the Queen’s confessor and knew the King and Queen well from his times as Superior of the Professed House of Vila Viçosa (FRANCO, 1717:421). We have tried to locate the royal portraits in older descriptions of the monument but this has not been possible. A brief note about the existence of a confessors “room”, a space that is a candidate for displaying royal portraits:

“it is in these cubicles [the windows of which follow the frontage of the church,] which have a very good view, that the priests confessors of our Queens have sometimes spent time, where they speak to people of respect that seek them without them having to enter the Novitiate” (LIMA, 1972:57).

The King wears a black doublet, overlaid with contrasting gold buttons, a collar and white cuffs. To complete the ensemble, he holds a hat and displays a cape or vestment with a pleated shoulder (SILVA, 2007:162). The golden sword at his side contrasts with the clothing and provides John the Restorer with authority.

If we observe King John IV’s clothing carefully, we can see that it is the same as he was wearing as Duke in the Warsaw collection, analysed above. Except for John IV’s face, which is notably younger, and the sword placed on the opposite side, all the rest (clothing and adornments) follow the Spanish model and fashion, established, for example, in the Velázquez-style palette. This curious detail leads us to reflect on the production of the royal portraits and the copying thereof, since it appears to us that the painting at the Coach Museum was inspired by the model painted a decade and a half previously.

The origins of the portrait of John IV (and Luísa de Gusmão) belonging to the novitiate of Cotovia force us to mention the figure of one of the painters most active during the first decade of the 17th century: the painter Domingos da Cunha “The little goat” (1598-1644), thus named for his features. He was born in Lisbon to a family “of good standing”. He learned the art of painting in the capital, but later went to Madrid where he improved his craft with Eugenio Cajés, painter of Philip II of Portugal. He return to Portugal in 1623, living in one of the tall houses in Rua do Telhal, in the parish of São José in Lisbon, and was reported to the visiting bishop by other residents of the same street for living in sin with a widow (1628).¹⁹ In professional terms, he was highly sought after for the art of portraiture, since he “made them very naturally” for noblemen and clerics of the court. At the age of 34 he joined the Society of Jesus, where he produced many pieces for different Jesuit buildings in Lisbon and Évora. Shortly after the acclamation of John IV in Lisbon, an event that he attended, he portrayed the new monarch following a recommendation from the Archbishop of Lisbon, Rodrigo da Cunha. Father António Franco, in *Imagem de Virtude*, reports that the painter went to Ribeira Palace several times to paint the young monarch, a difficult task because of John IV’s impatience. Laboratory analyses underway may confirm this historical context and add other explanatory data.

Regardless of who made the pieces, what is essential in this article is to record the matter of copying pictures, when it involved painting the monarch during the turbulent years in which he reigned and, above all, appreciating those same copies intended for convents, since in the absence of a main royal gallery, they were the custodians of the iconographic memory of the Portuguese Restoration period.

¹⁹ Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Livro dos termos desta cidade de Lisboa (1628), nº 133.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

- Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Rol de Confessados da Freguesia de Santa Catarina*, 165.
- Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Histórico - DLEC, "Relação dos quadros do extinto Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça da Ordem de S. Bernardo Março de 1835", BN/AC/INC/DLEC/15/Cx05-02.
- BNP/AH/BN/DGA /15/cx.01 (Relatório de Mendes Leal), 1857-9, fl. 9-9v
- BNP/AH/BN/GPA/06/Cx. 01-06, 15 Out. 1864
- BPN/AH,BN/DGA/01/L. 01-02, Liv. 01, fls 63-63v
- BPN/AH,BN/GF/28/Cx. 01-14, 9 de Abril de 1864
- Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo
- Inspecção Superior Biblioteca Arquivos, FREIRE, Luciano "Conta e Relação dos Quadros que tenho restaurado pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa" Cx. 170, 1888.
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino ...*, vol. VI, no Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, pp. 81-82.
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez & Latino*, vol. IX, Coimbra, no Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728.
- COSTA, Félix da, *The Atiquity of the art of Painting by Felix da Costa* [1996], introd. e notas de KUBLER, George, New Haven and London, Yale University Press, 1967.
- FRANCO, Pe. António, *Imagem da virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus na Corte de Lisboa ...*, Coimbra, no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1717.
- LIMA, Durval Pires de (ed.), "Da Casa do Noviciado da Companhia de Jesus" in *História dos Mosteiros Conventos e Casas Religiosa de Lisboa*, , Tomo II, Lisboa, Imprensa Municipal de Lisboa, 1972, p. 57.
- LINO, Raul; SILVEIRA, Luís, *Documentos para a História da Arte em Portugal - Noviciado da Cotovia*; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1959.
- MELLO, D. Francisco Manuel de, *Tacito Portuguez: vida e morte, ditos e feytos D'el Rey Dom João o Quarto de Portugal*, Afrânio PEIXOTO; Rodolfo GARCIA e Pedro CALMON (Introdução, notas a partir do manuscrito setecentista da Biblioteca do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, 1940, Centenário da Restauração.
- MENEZES; Luís de [Conde de ERICEIRA], *História de Portugal Restaurado*, Tomo I, Lisboa, na Oficina de João Galvão, 1679.
- MURPHY, James, *Travels in Portugal ...*, London, A. Strahan; T. Cadell Jun., &W Davies, 1795.
- PESSANHA, D. José da Silva; VALDEZ, José Joaquim d'Ascensão; SOUZA, Alberto, "Quadros da Biblioteca Nacional de Lisboa" in *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, Vol. 1, nº 3, Abril de 1915, Lisboa, 1915.
- PILLES, Roger de, *Abregé de la Vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, A Amsterdam et a Leipzig, 1767, pp. 342-343.
- SOUZA, António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo VII, Lisboa, na Regia oficina Sylviana e da Academia Real, 1740.
- SPINOLA, Dom Antonio Ardizzone, *Cordel Triplicado de Amor ...oferecido ao Serenissimo Senhor Dom Pedro, Principe e Regente da Monarchia de Portugal*, Lisboa, na impressão de Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor da Casa Real, anno de 1680.

Secondry sources

- BERNARDO, Alex Sousa, *Um Palácio para um Abade*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.
- CASTELO-BRANCO, José Barbosa Canaes de Figueiredo, *Estudos Biográficos ou Notícia de pessoas retratadas nos Quadros Historicos pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, na Loja do Editor F.A. da Silva, 1854.
- COSTA, Leonor Freire, CUNHA, Mafalda Soares da, *D. João IV*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006.
- CORREIA, Vergílio, *Obras*, Vol. 1, *Acta Universitatis Conimbrigensis por ordem da Universidade*, Coimbra, 1946, p. 176. Ver também SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657...*p. 490.
- DIAS, João José Alves, *Craesbeeck - uma Dinastia de Impressores em Portugal*, Associação Portuguesa de Livreiros alfarrabistas, Lisboa, 1996.

- FARIA, Miguel Figueira de, *A Imagem Impressa: produção, consumo de gravura no final do Antigo Regime*, Tese para provas públicas de candidatura ao grau de Doutor no ramo de conhecimento de História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005.
- FLOR, Susana Varela "A presença de artistas estrangeiros no Portugal restaurado", in *A Herança de Santos Simões - novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica*, FLOR, Susana Varela (Coord.), Lisboa, Ed. Colibri, 2014, p.416.
- FLOR, Susana Varela, "Las imagenes adora, quien conoce la figura: a pintura de retrato como instrumento visual da Diplomacia Seiscentista" in *Pensar História da Arte - Estudos de Homengam a José Augusto França*, coord. Pedro FLOR, Esfera do Caos/ Associação portuguesa de Historiadores de Arte, 2016, pp. 127-141.
- FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro, *Pintores de Lisboa - Séculos XVII-XVIII: a Irmandade de S. Lucas*, Lisboa, Edições Scribe, 2016, pp. 148-150.
- (B)FLOR, Susana Varela, "Vias de introdução do "primeiro naturalismo na pintura do Século XVII em Portugal" in *Visões renovadas del Barroco Ibero-Americano* ed. María del Pilar LÓPEZ e Fernando QUILES; Universo Barroco Iberoamericano, Sevilha, 2016, vol. I, pp. 116-133.
- FRANCO, Anísio, "As séries régias do Mosteiro de Santa Maria de Belém e a origem das fontes da iconografia dos Reis de Portugal" in *Jerónimos: Quatro Séculos de Pintura*, II vol., Secretaria de Estado da Cultura, 1993.
- FRANCO; Anísio; PENTEADO, Pedro "A Série Régia de Miguel António do Amaral na Câmara Municipal da Moita" in *Iªs Jornadas de História e Património Local*, Teresa Rosa SILVA (org.) Moita, Câmara Municipal da Moita, 2004.
- FREIRE; Luciano, *Catalogo Ilustrado*, Museu Nacional dos Coches, Lisboa, Edição oficial, 1928.
- MARTINHO, Bruno A., *O Paço da Ribeira nas vésperas do Terramoto*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009 [texto policopiado].
- MONGE, Maria de Jesus, "Museu-Biblioteca da Casa de Bragança: de Paço a Museu" in *Livros de Muitas Cousas*, nº 5, Fundação da Casa de Bragança, 2017.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, leitura introdução e notas de SANTOS, Frei Manuel dos, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, [1702] nº 3, Alcobaça-Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1979.
- NOGUEIRA, Alice Alves, "Os Restauradores da Colecção de Pintura da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa Provenientes dos Conventos Extintos" in *Artison: O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a actualidade*, nº 3, 2016.
- PEREIRA, Gabriel, *Notícia dos Retratos em tela*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1900.
- RAPOSO, Hipólito, *D. Luísa de Gusmão*, Lisboa, 1947.
- SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, Vol. II, Coimbra, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.
- SERRÃO, Vítor, "A Arte da Pintura entre o Gótico Final e o Barroco na Região dos Antigos Coutos de Alcobaça" in *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, (org. Maria Augusta FERREIRA), Lisboa, Edições IPPAR/ASA, 1995, pp. 85-113.
- SILVA, Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e, *O Traje Civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Dissertação de Mestrado de Artes Decorativas, Universidade Católica Portuguesa Escola das Artes, Porto, 2007.
- SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa (retratos de Portugueses e de Estrangeiros em relações com Portugal)* II Volume, Lisboa, Instituto de Alta cultura, 1948, pp. 196-206.
- SOARES, Clara Moura, RODRIGUES, Rute Massano, "O Restauro das Pinturas Conventuais à guarda da Biblioteca Nacional (1835-1913) - contributos para a História da Conservação e Restauro in *Artison: O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a actualidade*, nº 3, 2016.
- VILAAMIL, Gregorio Cruzada, *Los viajes de Rubens a España - ofícios diplomáticos de un pintor*, Ed. de José Luis SÁNCHEZ, Madrid, Miraguano Ediciones, 2004.

Webography

- Luciano Freire's diary
<http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4727086>.



**COPIAS SACRAS
Y ORIGINALES
PROFANOS:
LA COLECCIÓN
PICTÓRICA DEL
ARCEDIANO DOMINGO
DE MENDIOLA EN EL
PRIMER TERCIO DEL
SEISCIENTOS EN ROMA**

COPIAS SACRAS Y ORIGINALES PROFANOS: LA COLECCIÓN PICTÓRICA DEL ARCEDIANO DOMINGO DE MENDIOLA EN EL PRIMER TERCIO DEL SEISCIENTOS EN ROMA.

RAFAEL JAPÓN
Universidad de Granada
Università di Bologna

RESUMEN

En este ensayo se presentan los avances conseguidos hasta la fecha sobre el estudio del inventario de las pinturas del arcediano Domingo de Mendiola. Fechado en Roma en 1633, fue redactado con la intención de traer a España la colección de treinta y ocho obras de arte que se encontraban en la residencia del arcediano de Zamora en el barrio de Sant'Andrea delle Fratte. En esta ocasión, se da a conocer datos inéditos de la biografía de este eclesiástico y de su estancia romana, así como el análisis de las copias de carácter religioso, a través de las cuales se puede advertir la predilección hacia los nuevos modelos concebidos en la Roma del primer tercio del siglo XVII. Además, se presentan dos obras originales de temática profana —un bodegón y una escena mitológica—, que por lo inusual de su iconografía permiten formular una hipótesis sobre sus actuales paraderos.

Los datos obtenidos permiten también ofrecer una reflexión sobre la concepción de la copia de obras religiosas en el ámbito hispano, como adaptación de la tendencia italiana en la Edad Moderna. En este sentido, se subraya el importante papel que la comunidad de religiosos españoles jugó en Roma y, como parte integrante de la misma y a modo de ejemplo, se aporta las primeras notas biográficas de Domingo de Mendiola.

PALABRAS CLAVES DOMINGO DE MENDIOLA, PINTURA ITALIANA, COPIAS, ROMA, SEVILLA

RESUME

This essay presents the inventory of the paintings belonged to the Spanish Archdeacon of Zamora Domingo de Mendiola. Dated in Rome in 1633, it was written with the intention of shipping to Spain his collection, composed by thirty-eight works of art that were reunited in the residence of the Archdeacon in the neighbourhood of Sant'Andrea delle Fratte. On this occasion, unpublished data on the biography of this ecclesiastic and his Roman stay are provided, as well as the analysis of his religious copies. Through them, we can notice the predilection he had towards the new artistic tendencies and models conceived in Rome during the first third of the seventeenth century. In addition, some original works of profane themes — a still life and a mythological scene — are considered. Both, due to the unusual nature of their iconography, make possible to formulate a hypothesis about their current whereabouts.

The facts obtained also allow us to offer a hypothesis on the conception of the copy of religious works of art in the Hispanic sphere, as an adaptation of the Italian trend in the Modern Age. In this sense, the important role that the community of Spanish religious men played in Rome is emphasized and, as a complement of it and as an example, the first biographical notes of Domingo de Mendiola are provided.

KEYWORDS DOMINGO DE MENDIOLA, ITALIAN PAINTING, COPIES, ROME, SEVILLE



La presencia española en la Italia de la Edad Moderna, por más que objeto habitual de estudio en los últimos años, sigue aún suscitando numerosas incógnitas. Algunas de ellas se refieren a la estancia en la ciudad de Roma de ciertos clérigos al servicio de los cabildos catedralicios españoles, situación a menudo documentada a través de los actos notariales que rogaron en la Urbe. Igualmente, los inventarios de sus propiedades indican tanto el nivel al que llegaron sus adquisiciones como su grado de integración en la sociedad que los acogía. Los objetos artísticos que se encuentran enumerados en ellos juegan un papel muy importante en este último aspecto, pues más allá de las nociones de gusto que representan, aportan relevantes datos sobre las relaciones de mecenazgo. Roma fue ciudad clave para embajadores, agentes y religiosos que en ocasiones llevarían a cabo su periodo de formación en el núcleo teológico más potente del mundo; en otras ocasiones, estos religiosos acudían para ocupar puestos en las iglesias romanas, o para llevar a cabo una misión, como interceder en la curia papal para conseguir la santificación de un personaje de nuestro país (Dandelet 2002: 81-87). En esta ocasión se analizará el inventario inédito de las pinturas que decoraban la residencia romana del arcediano Domingo de Mendiola, lo que permitirá además reflexionar sobre la concepción del fenómeno de la copia pictórica de obras de carácter religioso en el ámbito hispano como una adaptación de la análoga tendencia italiana en la Edad Moderna.

1. El arcediano de Zamora Domingo de Mendiola

El inventario aquí considerado se encuentra en los fondos del Archivo Storico Capitolino de Roma, y fue redactado en 1633 como petición del ya citado Domingo de Mendiola a uno de los notarios de la nación española.¹ En él se mencionan exclusivamente las pinturas que decoraban su residencia, con la intención de traerlas consigo a España tras su vuelta al finalizar la estancia romana que llevaba a cabo. Nada se conocía hasta el momento de este personaje, que se presenta a sí mismo como presbítero del obispado de Calahorra y arcediano de la

Fuente del Saúco en la catedral de Zamora.² Desgraciadamente no trasciende la edad que alcanzaba en el año en que se firmó el documento, ni tampoco cuánto tiempo llevaba en Roma o siquiera a qué ciudad volvió. Sin embargo, en el expediente de limpieza de sangre de uno de sus descendientes tardíos, el sacerdote sevillano Gaspar Domingo de Mendiola y Atienza, redactado en 1726 —cerca de un siglo más tarde— se hace mención de nuestro personaje.³ Entre los datos aportados para demostrar la pureza de su linaje, se hacía enumeración de varias generaciones de familiares, desde sus padres hasta sus bisabuelos. Todos los individuos que se pueden ver en el árbol genealógico —realizado a partir de los datos del mencionado documento (fig. 1)—, fueron vecinos de la ciudad de Sevilla, a pesar de señalarse que en algunos casos procedían de otros lugares de España, como Juan Bautista de Mendiola, uno de los bisabuelos paternos natural de Lequeitio. Entre los testigos que dan fe de la veracidad de la información aportada por el sacerdote, se encuentran algunos procedentes de esta villa vizcaína que añadieron diversos datos adicionales sobre los integrantes ilustres de esta rama de la familia, entre ellos Francisco de Licona que aseguraba conocer a “*Don Joseph de Mendiola hermano de don Juan Bautista de Mendiola bisabuelo paterno del pretendiente fundador que fue del colegio de la Compañía de Jesús de esta villa y alcalde de ella, y que también conoció a Don Domingo de Mendiola también hermano del dicho don Juan Bautista de Mendiola, comisario del Santo Oficio*”.⁴ Se confirma así que Mendiola volvió a España tras su estancia en Roma y que consiguió un puesto de mayor importancia dentro de la curia española como comisario de la Inquisición.

Sin embargo, no se sabe aún a qué ciudad trajo su colección, pero teniendo en cuenta que gran parte de su familia vivía en Sevilla y que trabajaría para el Santo Oficio, institución tan activa en la capital hispalense, se podría llegar a pensar a falta de otra prueba documental que quizás pudo ser a la citada

¹ El documento original se encuentra en Archivo Storico Capitolino di Roma (ASC), Archivio Notarile Generale Urbano (ANGU), sez. 1, prot. 520, ff. 235r-235v. Este artículo forma parte del proyecto de tesis *La influencia de la pintura italiana en la escuela barroca sevillana*, inscrita en la Universidad de Granada y en la Università di Bologna, dirigido por los profesores D. David García Cueto, D. Daniele Benati y D. Gabriele Finaldi.

² Se tiene escasas noticias de otro personaje con el mismo nombre que fue pagador de la fábrica de Monasterio de San Lorenzo de El Escorial a finales del siglo XVI (AGUILÓ, 2001: 186-187), que por el momento no se puede identificar o relacionar con el arcediano aquí analizado.

³ Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sección I, caja 7604, nº Exp. 41. Documento citado en parte por Adolfo de Salazar Mir en el gran volumen dedicado a los expedientes de limpieza de sangre de la catedral de Sevilla (Salazar 1996: 26-27)

⁴ ASC, Sec. I, c. 7604, nº Exp. 41, f. 129r.

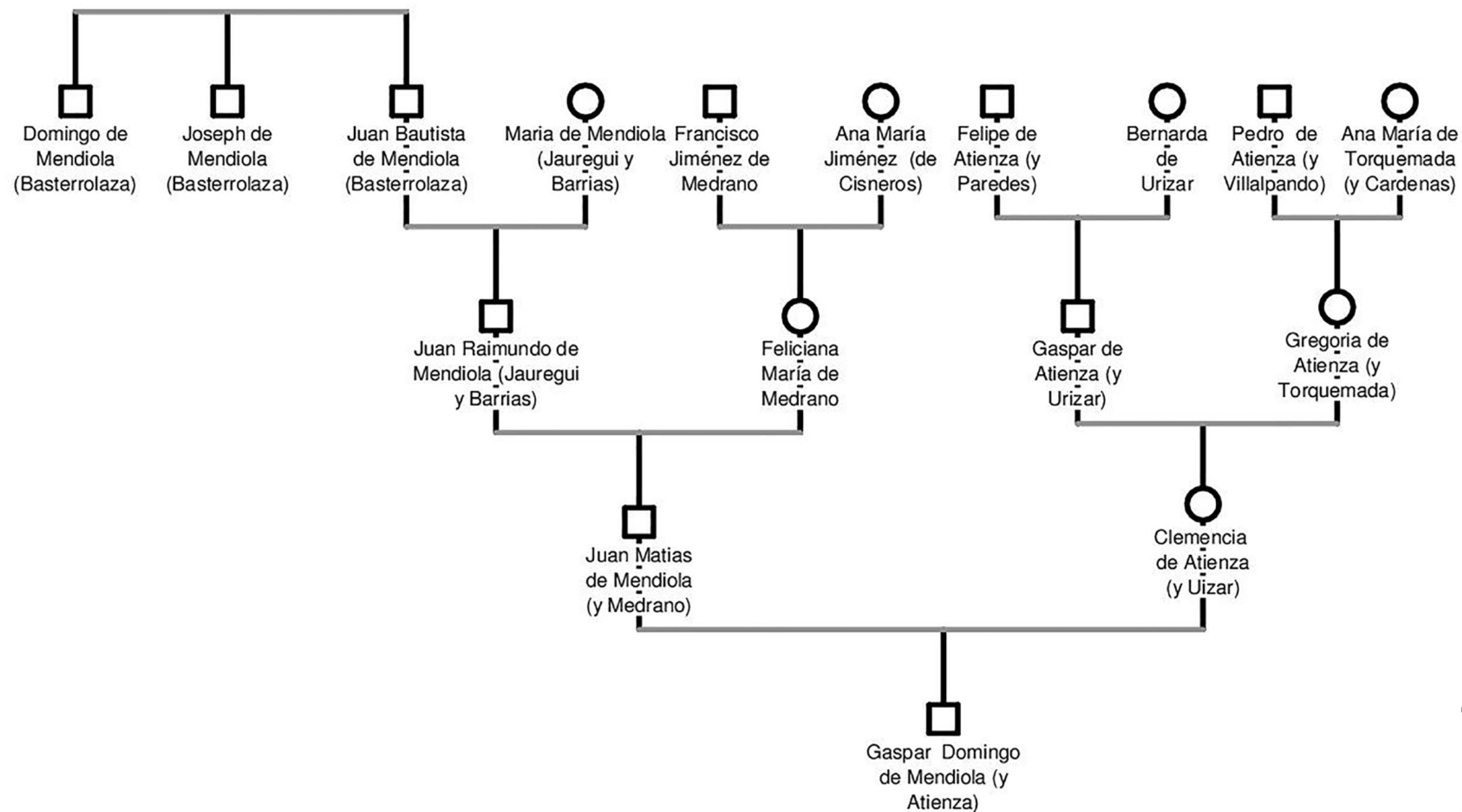


FIG. 1 Árbol genealógico de Gaspar Domingo de Mendiola y Atienza realizado con los datos de su expediente de limpieza de sangre en 1726 (Véase nota 3).

localidad andaluza.⁵ En cambio, sí se conoce dónde residía en Roma con bastante precisión: la morada de Mendiola se situaba en la antigua vía Felice, muy cerca del monasterio de San Giuseppe Capo le Case⁶, en un apartamento de la casa del *Señor Bonese*.⁷ Posiblemente, este domicilio debía localizarse entre las actuales vía Sistina y vía Francesco Crispi, donde se encuentra la Galleria Comunale di Arte Moderna que en su día fue el convento de las monjas de San Giuseppe. Esta zona, el entorno de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, fue en el siglo XVII uno de los núcleos de mayor presencia de las comunidades española y francesa en Roma (Aterido 2001: 180), en el caso de la primera por la presencia del palacio

de la embajada hispana, y a su vez uno de los barrios con mayor presencia de artistas de aquel tiempo.⁸

Fue en ese contexto donde se encontraba la casa en la que colgaba una serie de treinta y ocho cuadros, enumerados en el mencionado inventario del 19 de septiembre de 1633. De ellos, veintiocho eran de temática religiosa, siete de bodegones y tres mitológicos, echándose en falta el género del retrato tan habitual en las residencias de religiosos en esta época (García Cueto 2015: 41-42). Entre los escasos datos que

⁵ La existencia al mismo tiempo de otro personaje de la misma familia con un cargo de especial relevancia en Sevilla, como Gaspar de Atienza, tesorero y gobernador del estado del conde-duque de Olivares, puede dar mayor consistencia a la hipótesis.

⁶ ASC, ANGU, Sez.1, prot. 520, ff. 235v. La Vía Felice pierde su nombre años más tarde, dividiéndose en las vías Sistina, Quattro Fontane y Depretis, aquellas que unen Santa Trinità dei Monti con Santa Maria Maggiore.

⁷ Archivio Storico del Vicariato di Roma (AVR). Sant'Andrea delle Fratte. Libro di Stato delle anime, 1633. f. 224r.

⁸ Sin lugar a dudas, se corrobora este dato en el extraordinario volumen sobre los artistas residentes en este barrio entre 1650 y 1699 llamado *Le vie degli artisti*:



aporta figuran los títulos de las obras, aunque se echan en falta las medidas —a excepción de la única estampa mencionada: “una Inmaculada de tres palmos”—, así como alguna referencia al nombre del creador, lo que hace más difícil la localización o identificación de las pinturas y sus modelos de referencia. No obstante, la singularidad de algunas de las iconografías señaladas en los títulos nos ayuda a formular una hipótesis de trabajo sobre los modelos reproducidos y del paradero actual de algunos originales.

2. Las copias sacras

Entre las obras de carácter religioso se señalan dos que hacen alusión a copias de pinturas de altares de iglesias romanas que en aquel momento gozarían de especial notoriedad. En primer lugar, se nombra una copia del *San Sebastián* de la iglesia de Sant’Andrea della Valle.⁹ Si bien en la primera mitad del siglo XVII el templo se encontraba aún en construcción, la decoración de sus muros y de la bóveda se había ya realizado hacia 1625 por Giovanni Lanfranco (1582-1647). Antes incluso que las estructuras de cubrición de la basílica fueran terminadas, las capillas laterales fueron adquiridas por diversas familias romanas que pagaron su decoración, como ocurre con la Capilla Barberini —diseñada por Matteo Castelli y adornada en su retablo con una obra de Domenico Cresti *Il Passignano* hacia 1617 por encargo de Maffeo Barberini (Costamagna, Ferrara, Grilli 2003: 69-71). Fue también decorada por entonces la Capilla de San Sebastián, patrocinada por uno de los mecenas que contribuyeron a la construcción de la iglesia, el cardenal Alfonso Gesualdo, donde se encuentra la pintura cuya copia se registra en el inventario de Mendiola (fig. 2). El cuadro original fue realizado por el pintor Giovanni de’ Vecchi, artista de origen toscano formado con los manieristas Raffaellino del Colle y Taddeo Zuccari que llevó a cabo su carrera en Roma hasta 1614 cuando fallece, año cercano a la fecha de creación de esta obra (Tosini 1994: 303-307). Este artista fue elegido *principe* de la Academia de San Luca en 1597 y a pesar de emplear un estilo manierista

FIG. 2 Giovanni de’ Vecchi, *San Sebastián*, c. 1614. Roma, Iglesia de Sant’Andrea della Valle.

residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant’Andrea delle Fratte (1650 - 1699), coordinado en 2012 por Laura Bartoni.

⁹ ASC, ANGU, Sez.1, prot. 520, ff. 235r.



muy retardatario cercano a otros pintores contemporáneos como Cristoforo Roncalli *Il Pomarancio* (1553-1626), en este cuadro introduce ciertos matices del clasicismo de Guido Reni (1575-1642) (Tosini 1994: 330-331), lo que tuvo que proporcionarle un momento de especial predicamento al final de su vida. Quizás sea esta la razón para entender que tan solo tres años después, hacia 1617, el cuadro ya fuera copiado por uno de los artistas más relevantes del panorama romano de esta época, el Cavalier d'Arpino (1568-1640)¹⁰



(Pinelli 1977: 55), pues a pesar de exponerse en una de las iglesias más destacadas de la Urbe, no se ha hallado en las fuentes bibliográficas la noticia de una especial predilección devocional por este original. En realidad, esta obra conserva desde entonces un papel relevante por señalar el lugar donde se cree popularmente que se encontró el cuerpo del santo romano en la Cloaca Maxima. Esta pintura

FIG. 3 Cesari Giuseppe, *il Cavalier d'Arpino*, *San Sebastián*, c. 1617-1620. Nápoles, Pinacoteca dei Girolamini.

FIG. 4 Cesari Giuseppe, *il Cavalier d'Arpino*, *San Sebastián*, c. 1630. Londres, Colección privada.

¹⁰ Véase el *San Sebastián* de la Pinacoteca dei Girolamini en Nápoles (**figura 3**), así como otra copia identificada por Federico Zeri en el anticuario londinense (**figura 4**)

toma, por tanto, la mística del recuerdo del martirio como punto de peregrinación desde el siglo IV d.C.¹¹

La otra copia nombrada es la *Madonna de Santa Sabina*. Si en el caso anterior la obra a la que se hacía directa referencia se encuentra aún en la basílica que procede a la iconografía, en esta ocasión el original se halla en paradero desconocido. El estudio de esta copia supone desentrañar una incógnita, pues más allá de hacerse alusión a una devoción extendida relativa a una pintura expuesta en la iglesia romana de Santa Sabina sull'Aventino, en realidad es la fama de la pintura a la que corresponde la copia aquella que resultaba suficiente para nombrarla como la *Madonna* de aquel templo. El cuadro que actualmente se podría definir de este mismo modo sería la *Madonna del Rosario* de la capilla de Santa Catalina de Siena¹², realizada por Giovan Battista Salvi // Sassoferatto en 1643 (fig. 5), fecha de ejecución que permite descartar que en el inventario de Mendiola se hiciera referencia a este cuadro.

Sin embargo, la *Madonna* del Salvi fue una donación que la princesa de Rossano —sobrina del cardenal Pietro Aldobrandini— hizo al templo dominico en aquel año, cuando viene instalada en una capilla de la nave de la epístola que años antes estaba decorada por una *Sagrada familia con San José* atribuida a Rafael Sanzio (Matteucci 2010: 82-87). Por tanto, es muy probable que fuera esta pieza del pintor de Urbino la señalada en el documento de Domingo de Mendiola, pues debía de ser una obra de especial relevancia más allá de la fama de su creador en aquella institución, siendo donada por los padres del convento a Antonio Barberini, cardenal protector de Francia, en 1633 (Macé de Lèpinay 1990: 116; Matteucci 2010: 82-83).¹³ Aunque debido al cambio de iconografía de ambos cuadros no sería correcto decir que // *Sassoferatto* copió la obra precedente¹⁴, sí parece evidente que tomó bastantes recursos de las composiciones de Rafael, envuelto todo en una atmósfera propia en la que se respira cierta influencia del barroco romano, así como del toscano Carlo Dolci (Matteucci 2010: 83).

FIG. 5 Giovan Battista Salvi "Il Sassoferatto", *La Madonna del Rosario*, 1643. Roma, Basilica de Santa Sabina.





FIG. 6 Giovanni Lanfranco, *La Magdalena portada al Cielo*, h. 1605. Nápoles, Museo di Capodimonte.

De las demás obras de temática religiosa enumeradas, destacamos algunas otras por su reconocible iconografía que nos pone en aviso de la difusión de nuevos modelos creados en la Roma de ese mismo periodo y que fueron copiadas rápidamente, como la *Santa Magdalena desnuda arrobada entre ángeles*. La ascensión de la Magdalena es un tema iconográfico que viene de antiguo en el arte italiano, al apreciarse incluso en uno de los ciclos de los frescos de la basílica inferior de San Francisco de Asís, realizados por Giotto al inicio del siglo XIV. Es un tema que tendrá gran difusión, pero no será hasta cerca del 1600 cuando los artistas se atrevan a pintar a la santa desnuda, siendo representada en la mayoría de ocasiones mientras asciende a los cielos con los ángeles, siendo este el momento de mayor trance místico, fuera de sí —mismo significado que *arrobada*, como aparece en el documento. Entre las muchas composiciones que se hacen por distintos artistas en este periodo, la que más se acerca a la descripción es la bellísima *Magdalena* realizada por Giovanni Lanfranco (fig. 6), que es además una de las únicas que por ahora está datada con certeza, encontrándose ya en 1605 en el Camerino degli Eremiti en el *Palazzetto* de la vía Giulia y hoy en el Museo di Capodimonte (Spinosa 1994: 178). Por su temprana fecha de creación, se sostiene como la que inicia la serie de las demás versiones de este mismo tema, como la conservada en la Galleria Colonna de Roma, realizada hacia 1617 y quizás la versión más copiada.

Otra obra enumerada que se puede relacionar con otro pintor de la escuela boloñesa tan presente en al Roma de inicio del Seiscientos es un curioso "*Niño Jesús dormido y la Virgen haciendo seña con el dedo a San Juan*". Esta descripción lleva a pensar rápidamente a la *Madonna del Silencio* creada por Annibale Carracci (fig. 7). Hasta la

¹¹ Se debe señalar una noticia reciente y poco conocida que concierne a la decoración de la mencionada Capilla de San Sebastián, y es que se piensa que en ella se podía ver desde una fecha muy cercana al encargo de la obra de De' Vecchi una escultura de Gian Lorenzo Bernini que representaba también al mismo santo. Esa pieza que fue una comisión de la familia Barberini se realizó en 1617 y actualmente se encuentra en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (Testa 2002: 131-135).

¹² Después de dos robos, se decidió sustituirla por una copia y salvaguardar el original en el museo creado en el propio complejo dominico.

¹³ Si bien esta obra no se ha identificando aún, se puede señalar la existencia en 1644 de una *Madonna* de Rafael Sanzio en el inventario del Palazzo alle Quattro Fontane propiedad de la familia Barberini: "Un quadretto in tavola con la Madonna à sedere con il bambino in grembo con garofoli in mano, di mano di Raffaele, con cornice intagliata tutta dorata e suo cristallo dinanzi" (Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Archivio Barberini, Ind. II, Cred. V, Cass. 69, Mazz. LXXXVI, Lett. I, No. 158; Lavin 1975: 158-188; datos extraídos de The Getty Provenance Index Databases). Otra Sagrada Familia en la casa de la misma familia noble en Roma es recordada por Francesco Longhena en una nota al libro sobre la vida de Rafael escrita por Quatremere de Quincy, donde citando a su vez a Jonathan Richardson *Junior*, dice que "discorre di una Sacra Famiglia di Raffaello esistente nel palazzo Barberini in Roma, rapresentante la Madonna in piedi che tiene per mano il putto Gesù pure in piedi, siccome è S. Giovanni che lo bacia, con S. Elisabetta accanto"; apunta que el padre de Richardson poseía el diseño original de mano del famoso maestro (De Quincy 1829: 109).

¹⁴ Este dato viene señalado por Federico Zeri en el verso de la fotografía numerada con la entrada 46140 de la colección de la actual fundación que lleva el nombre del historiador.



FIG. 7 Annibale Carracci, *La Madonna del Silenzio*, c. 1600. Londres, Colección Real.

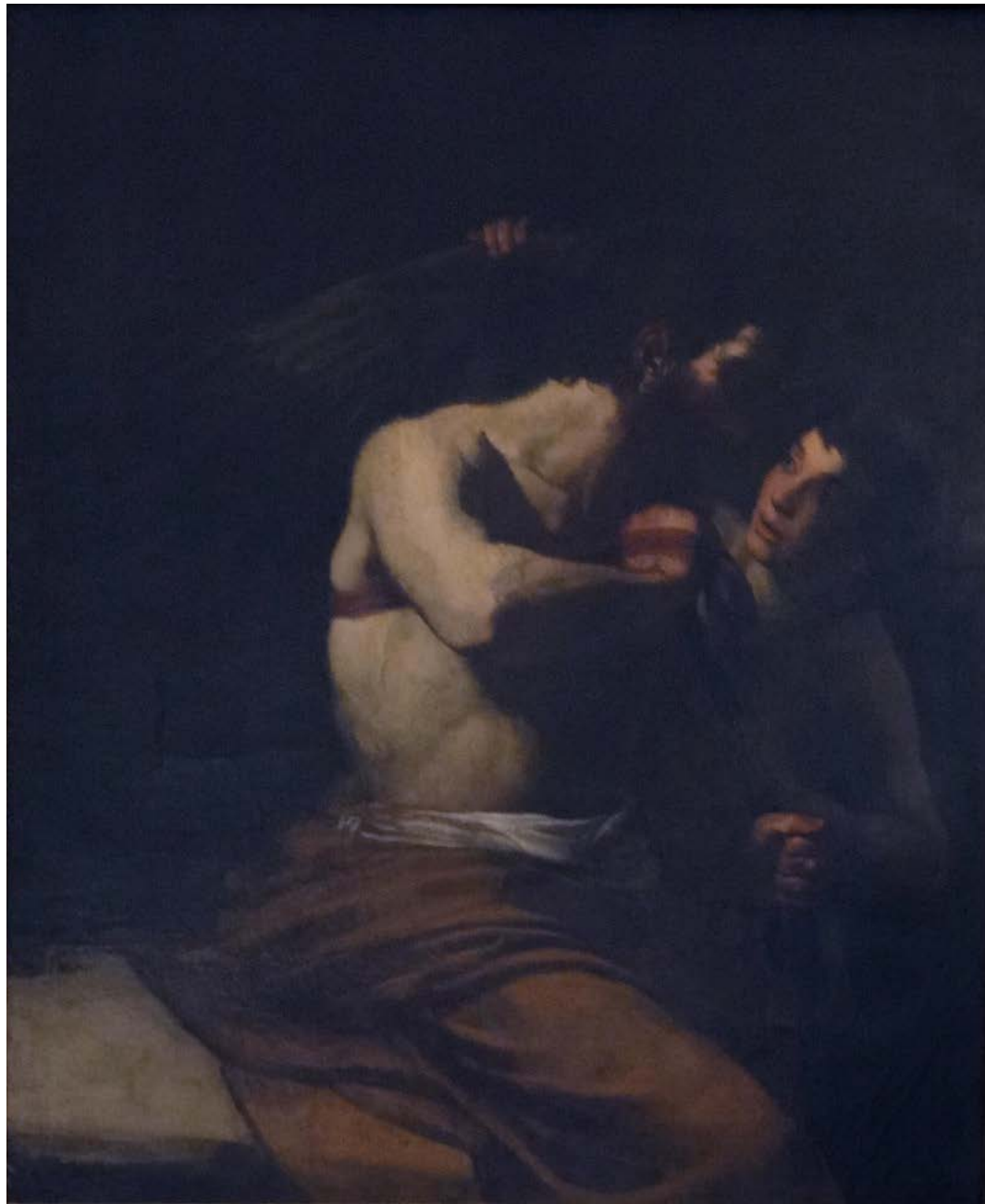


FIG. 8 Bartolomeo Manfredi (attrib.), Ícaro que ayuda a Dédalo a colocarse las alas, h. 1615. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

realización de este cuadro, la representación más difundida de este sujeto fue el modelo establecido por Marcelo Venusti, en el que la diferencia más evidente es la actitud del San Juanito, que es quien se lleva el dedo índice a la boca para pedir silencio.¹⁵ El cuadro del maestro boloñés tendría su paso a la estampa en fechas muy tempranas (Borea y Mariani 1986: 210-211), pero aún se desconoce para quién fue realizado. Se piensa que con probabilidad fue ejecutado entre 1599 y 1600, aunque la única noticia que se tiene proviene de Cesare Malvasia, quien lo recuerda en el Palazzo Ducale del Giardino de Parma en 1678 (Borea y Mariani 1986: 210; Spinosa 1994:

258). Lo más probable es que fuera encargado para una colección romana, como se puede suponer tras el hallazgo de numerosas copias del mismo en la mencionada ciudad italiana, pintadas por artistas activos allí en las fechas que tratamos, como el citado anteriormente *Sassoferrato* o Domenico Zampieri, *el Domenichino*. Una copia análoga se conservaba en la antigua colección Domínguez Cobo en Sevilla (¿quizás la de Mendiola?), y actualmente se puede observar otra en el Museo de la Abadía del Sacromonte en Granada (García Cueto 2014: 378), misma ciudad donde en 1634 se documenta otra copia con el mismo sujeto en la colección de doña Sancha Mendoza, marquesa de Armuña (Gila y Peregrina 1996: 125). Creemos que la copia del Sacromonte puede ser la misma mencionada en el inventario de la aristócrata.

3. Originales profanos

Como ya se apuntó anteriormente, el número de cuadros de temática no religiosa presentes en el inventario del Mendiola es escaso, aunque las descripciones de las iconografías indican temas originales que difícilmente hacen alusión a copias o cuadros seriados. Las tres pinturas de carácter mitológico referidas al final del inventario pueden llevar a pensar que se trate de una serie única, donde destaca aquella que se refiere a *Dédalo e Ícaro*.¹⁶ Es consabido cómo la historia de Ícaro adorna numerosas estancias de palacios de la Edad Moderna debido a la connotación moral que plantea, como por ejemplo el friso del Palazzo Ivancich en Venecia, o el techo realizado por Francisco Pacheco en la Casa de Pilatos en Sevilla. Son dos los pasajes de la fábula más ampliamente representados en estos años: Dédalo poniendo las alas a Ícaro, y su posterior caída. Sin embargo, en el inventario del Mendiola se describe el momento en que Ícaro ayuda a su padre, una inversión inusual de los papeles que indicaría que se tratase de un encargo específico.

En el repertorio visual europeo del siglo XVII resulta difícil encontrar este sujeto. Sin embargo, estamos seguros que no se trata de un posible error del notario en la identificación de los personajes, porque entre las colecciones italianas se conserva al menos un ejemplar. En la Pinacoteca Nazionale de Bolonia se halla un lienzo mal identificado como *Dédalo que pone las alas a Ícaro*, cuando

¹⁵ Composición difundida posteriormente por otros pintores en el siglo XVI, como Lavinia Fontana, cuyo original se encuentra conservado en el Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo El Escorial.

¹⁶ ASC, ANGU, Sez.1, prot. 520, f. 235v. Las otras dos son un Apolo y una "diosa Leda con Júpiter transformada en cisne".

en realidad se puede observar cómo es el joven quien ayuda a su padre (fig. 8). El cuadro llegó al museo a través de una colección romana y fue atribuido a Ribera (Guadagnini 1899: 108, nº 661) y posteriormente a Caravaggio. En fechas más recientes, Massimo Pulini lo consideró como una copia de una obra perdida del Merisi realizada por un artista cercano a él, apuntando a Bartolomeo Manfredi (Pulini 1993: 306), a quien hoy día se le atribuye (Curti 2007: 77-79; Papi 2008: 489, nº 201).

La última obra a destacar en esta ocasión es una que hace referencia a un curioso tema, lejano de la mitología y de la religiosidad: *Una mona y un gato en una cocina*. Este cuadro entraría dentro de la temática del bodegón o *natura morta*, tan en auge en esta misma época, siendo considerado un género llegado de los países del norte. Es bien sabido cómo hubo también ciertas temáticas centradas en la visión de animales en medio de los elementos propios de bodegones y hubo artistas estantes en Roma en el primer tercio del 600 que se especializaron en este género. Entre ellos, el más importante a nivel internacional fue Frans Snyders, pintor flamenco activo en Roma en 1609 cuando firmó un cuadro con las características que se describe en el inventario de Mendiola (fig. 9). El lienzo se conserva en el Liechtenstein Museum de Viena, procedente de la Hohenbuchau Collection (Sutton 2011: 358-363), y nos sirve para ilustrar este sujeto del que es difícil pensar que fue copiado, aunque sí versionado, como ocurre generalmente en la pintura de bodegón.¹⁷

Bien es cierto que es muy difícil mantener estas atribuciones sin un respaldo documental más amplio, aunque los escasos datos aportados en el inventario permiten un primer acercamiento para conocer cómo estaba formada la pinacoteca del sacerdote español. Sobre todo gracias al estudio de las poco comunes iconografías, que conducen al pensamiento de una colección compuesta por obras, en parte, de pintores de cierta calidad activos en la Roma de estas primeras décadas de la centuria. No sólo se podría hablar de Snyders o Manfredi, sino que gracias a las investigaciones del profesor García Cueto, encontramos que otro religioso Fernando Botinete y Acevedo fue propietario de los dos bustos de *Ninfa* y *Sátiro* —anteriormente *Anima Beata* y *Anima Dannata*— de Gian Lorenzo Bernini (García Cueto 2015: 37-53). Así parece en un inventario en 1632, un



año antes que el analizado en esta ocasión, de los bienes de su residencia, que se encontraba también en el barrio de Sant'Andrea delle Fratte, mismo lugar de la residencia del Mendiola.

Con el estudio de los censos parroquiales de aquellos años en el distrito romano mencionado resulta muy probable la confirmación de este dato, pues se sitúa a Domingo de Mendiola en 1633 en un apartamento de la casa del señor Bartolomeo Bonese junto con su siervo Bartolomé.¹⁸ En el mismo año se documentan en la misma zona a numerosos artistas de renombre como el escultor boloñés Alessandro Algardi o pintores como Andrea Sacchi, Cosimo Savelli o Mario Ballasi, este último pintor conocido por su producción como copista de obras religiosas (Paliaga 2014: 29).

FIG. 9 Frans Snyders, *Mona y Gato en una cocina*, c. 1630. Viena, Liechtenstein Museum.

¹⁷ Su procedencia se pierde en una subasta de la casa Christie's del 1944.

¹⁸ AVR. Sant'Andrea delle Fratte. Libro di State d'anime, 1633. f. 224r.

4. La copia de obras italianas entre los religiosos españoles en Roma

Los datos extraídos y analizados de la colección de Domingo de Mendiola permite comenzar una reflexión sobre la copia en el mundo hispánico en el siglo XVII, que partiendo de un ejemplo singular podrá ayudar a comprender la mentalidad general como modelo adaptado del gusto italiano. Atendiendo en un primer momento al elenco de las obras religiosas del inventario, se puede apreciar dos tipologías: por un lado, aquellos cuadros que representan figuras de santos y, por el otro, descripciones de escenas bíblicas. Entre los del primer grupo hay un elevado número de los que sólo se mencionan sus nombres por ser devociones muy difundidas en todo el orbe cristiano, como las tres parejas de santos que seguramente hacían *pendant*: *Santa Catalina y Santa Margarita*, *Santo Domingo de la Calzada y San Antonio de Padua*, con la rara excepción de *San Ildefonso y San Atilano*, identificados como los patronos de la ciudad de Zamora.¹⁹ Sin embargo, existen dos casos de copias en que se hace referencia a dos originales concretos, es decir, aquellas realizadas a partir de las pinturas de los altares existentes en las iglesias romanas. Dos obras que por otro lado, al menos el *San Sebastián*, nos plantea pocos problemas de datación del original y de cuándo se inicia la reproducción del modelo sistemáticamente. La temprana fecha de la copia realizada por el Cavalier D'Alpino hacia 1617, sumado a otros ejemplos conocidos como podría el *Arcángel San Miguel* de Guido Reni de la iglesia de los padres Capuchinos de Roma, nos permite pensar que los nuevos altares de las capillas laterales de los templos romanos funcionaron de escaparate, no sólo para los artistas que buscaban nuevos modelos que copiar, sino también para los religiosos españoles que seguían las modas más recientes, dejando en un segundo plano el valor puramente devocional en el ornamento de sus residencias privadas. De forma muy breve, debemos tener en cuenta que la demanda general de copias de cuadros no solo por su valor devocional ha sido la consecuencia natural de un proceso iniciado en el siglo XV en ciudades especialmente activas culturalmente como Florencia, en donde los talleres de artesanos se van fundiendo con las incipientes compañías y las academias del siglo siguiente. En estas academias, sus principales maestros surtían de modelos a sus ayudantes, quienes difundirán ciertas tipologías asociadas a un solo

artista.²⁰ Hablamos, sobre todo, de obras seriadas destinadas al mercado del ornato del espacio privado, donde se preferían las temáticas devocionales más dulces y bellas, en un momento donde la mayoría de compradores no tenían en cuenta el concepto de “original” tal y como hoy se entiende (Mozzati 2013: 181-184). Nos referimos a iconografías muy difundidas, como por ejemplo la *Virgen con el Niño*, temáticas cuyos modelos y sus respectivas versiones tenían más o menos éxito dependiendo de las oscilaciones del gusto y de la inestabilidad de un taller. Este proceder llegará presumiblemente desde Italia a España bien definido a mediados del siglo XVI, cuando se empiezan a copiar masivamente obras como la Virgen del Popolo, la Virgen del Pilar, o la Virgen de la Antigua.

Pero en la Roma del primer tercio del siglo XVII se asiste a una evolución en el proceso del copiado que se viene desarrollando y que puede verse ejemplarizado en los diversos ítems del inventario de Mendiola. Entre las copias analizadas se puede apreciar cómo no se trata de la difusión de un modelo concreto que hace un maestro y su taller, ni siquiera de imágenes milagrosas de las iglesias más importantes de la ciudad, que eran las más habituales entre los mercantes de cuadros (Cavazzini 2010: 257-260), sino que en este momento los artistas copian composiciones de otros artistas cuando éstas podían tener a su vez otros valores diferentes a los ya mencionados, como el puramente estético, o curiosamente estar rodeadas del carisma del lugar donde se encontraban expuestas. En este sentido, más allá de las iglesias de Sant'Andrea o Santa Sabina, se puede apreciar que en otros inventarios de sacerdotes españoles estantes en Roma en la misma época se hallan copias en los que se mencionan el lugar del cuadro original; así, en el inventario de los bienes del arzobispo de Sevilla fray Diego Pimentel redactado en 1650, vemos, entre otros “Un quadro de la Sta. Annunciacion, copia del de la capilla de Su Santidad” (Tellechea Idígoras 2002: 9), haciendo referencia a la *Anunciación* pintada hacia 1610 por Guido Reni para la capilla del mismo nombre en el palacio del Quirinal. De esta manera, se podría aceptar que siendo la capilla privada del papa, tener unas copias de las pinturas en ella expuestas sería una manera de referencia y asimilación —una suerte de copia— del poder social. Así, es sabido que existieron pintores como Antiveduto Gramatica

¹⁹ ASC, ANGU, Sez.1, prot. 520, ff. 235r-235v

²⁰ Sobre todo con el uso repetido de un mismo cartón, como puso de relieve Rudolf Hiller al hablar de Perugino en el convenio dedicado al artista en el 2000 (Hiller von Gaertringen 2004: 335-350).

que replicaban cuadros que eran encargados a otros pintores por comitentes famosos (Cavazzini 2010: 259).

Por tanto, al comparar esta “segunda etapa” en el proceso de difusión de los nuevos modelos religiosos a través de las copias con lo que sucede en España, la influencia italiana se va percibiendo de una manera evidente. Los nuevos modelos devocionales se van haciendo populares y los cuadros de las iglesias van ornamentando las casas privadas, siendo paradigmático el caso de las *Inmaculadas* de Murillo en Sevilla. En toda la evolución expuesta, las pinturas profanas o mitológicas corren una suerte muy diversa, ya que si bien la mayoría de ellas son iconografías muy populares, como la *Leda* o el *Apolo*, tenemos constancia de que existen multitud de versiones diversas e interpretaciones que no podemos considerar como extensamente copiadas. O en otras ocasiones son realmente temas muy pocos conocidos que nos hablan de cierta exclusividad, cuadros con mensajes muy concretos que podría entender sus mecenas, como el *Ícaro que ayuda a su padre*.

*“La repetición, (repetición, repetición) de una acción es la técnica más efectiva para la prolongación por eso se repite aunque se esté aburriendo ya lleva nueve mil quinientos años viviendo y es que ya no pasa por problemas mayores”.*²¹

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ 2001
AGUILÓ Alonso, Mari Paz. 2001. Orden y Decoro: *Felipe II y el Amueblamiento Del Monasterio* de el Escorial. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- ATERIDO 2001
ATERIDO Fernández, Ángel. 2001. “De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)”. *Archivo Español del Arte*, 294: 179-183.
- BARTONI 2012
BARTONI, Laura. 2012. *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650 – 1699)*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- BOREA Y MARIANI 1986
BOREA, Evelina y Mariani, Ginevra. 1986. *Annibale Carracci e i suoi incisori*. Roma: Ecole française de Rome.
- CAVAZZINI 2010
CAVAZZINI, Patrizia. 2010. “Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento”. En Mazzarelli, Carla, *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*. San Casciano V. P: Libro Co. Italia: 257-270.
- COSTAMAGNA, FERRARA Y GRILLI 2003
COSTAMAGNA, Alba, Ferrara, Daniele y Grilli, Cecilia. 2003. *Sant'Andrea della Valle*. Milán: Skira.
- CURTI 2007
CURTI, Francesca. 2007. *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento. La quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli*. Roma: Gangemi.
- DANDELET 2002
DANDELET, Thomas J. 2002. *La Roma española (1500-1700)*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA CUETO 2015
GARCÍA Cueto, David. 2015. “On the original meanings of Gian Lorenzo Bernini's ‘Anima beata’ and ‘Anima dannata’. ‘Nymph’ and ‘Satyr’?”. *The sculpture journal*, 24, 1: 37-53.
- GILA Y PEREGRINA 1996
GILA MEDINA, Lázaro y PEREGRINA PALOMARES, Manuel L. 1996. “El patrimonio artístico -pinturas y esculturas- de D^a. Sancha de Mendoza, Marquesa de Armuña. Según su inventario post mortem». *Atrio: revista de historia del arte*, 8-9: 121-132.
- GARCÍA CUETO 2014
GARCÍA CUETO, David. 2014. “La pintura italiana en la Granada del Barroco: artistas y coleccionistas, originales y copias”. En Cruz Cabrera, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada, Universidad: 363-392.
- GUADAGNINI 1899
GUADAGNINI, Anacleto. 1899. *R. Pinacoteca di Bologma. Catalogo dei quadri*. Bologna: Stabilimento Tip.Succ. Monti.

²¹ Calle 13. 2014. “Así de grande son las ideas”. En *Multi viral*. El Abismo (independiente), formato CD.

HILLER VON GAENTRINGEN 2004

HILLER von Gaertringen, Rudolf. 2004. "Uso e riuso del cartone nell'opera del Perugino. L'arte fra vita contemplativa e produttività" En Teza, Laura (coord.), *Pietro Vannucci, il Perugino*. Perugia: Volumnia: 335-350.

LAVIN 1975

LAVIN, Marilyn Aronberg. 1975. *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. New York: New York University Press.

MACÉ DE LÈPINAY 1990

MACÉ de Lèpinay, François. 1990. Cat. 54 "Madonna del Rosario". En Macé de Lèpinay, François, *Giovan Battista Salvi "Il Sassoferrato"*. Milano: Silvana Editore: 116-117.

MATTEUCCI 2010

MATTEUCCI, Daniela. 2010. "La Madonna del Rosario di Santa Sabina a Roma. La committenza, la storia, l'iconografia", in Cecilia Prete *Sassoferrato "pictor virginum"*. Ancona: Istituto Internazionale di Studi Piceni: 82-87.

MOZZATI 2013

MOZZATI, Tommaso. 2013. "Alla maniera de' Fiorentini: diffusione e tendenze del gusto nel Rinascimento italiano". En Paolozzi Strozzi, Beatrice y Bormand, Marc (coord.), *La primavera del Rinascimento*. Florencia: Mandragora: 181-187.

PALIAGA 2014

PALIAGA, Franco. 2014. *L'apparenza inganna. Pittori, falsari nell'arte italiana del Seicento*. Roma: Campisano editore.

PAPI 2008

PAPI, Gianni. 2008. "Ficha nº 301". En Bentini, Jadranka; Cammarota, Gian Piero y Scaglietti Kelescian, Daniela (Coord.). *Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento*. Venecia: Marsilio, 489-490.

PINELLI 1997

PINELLI, Antonio. 1997. "Pittura e Controriforma, 'convenienza' e misticismo in Giovanni de' Vecchi", *Ricerche di storia dell'arte*, 6: 49-64.

PULINI 1993

PULINI, Massimo. 1993. "Un Manfredi alla luce del sole". *Studi di storia dell'arte*, 4: 303-313.

SALAZAR MIR 1996

SALAZAR Mir, Adolfo de. 1996. *Los expedientes de limpieza de sangre de la catedral de Sevilla (Genealogías)*, tomo 2. Madrid: Instituto Salazar y Castro.

SPINOSA 1994

SPINOSA, Nicola (coord.). 1994. *La Collezione Farnese: la scuola emiliana, i dipinti, i disegni*. Tomo 1. Nápoles: Electa.

TESTA 2001

TESTA, Laura. 2001(2002). "Documenti inediti sullo scomparso 'San Sebastiano' Aldobrandini del giovane Gian Lorenzo Bernini", *Bollettino d'arte*, 117: 131-135.



**CARAVAGGIO
COPIES
IN MEXICO**

CARAVAGGIO COPIES IN MEXICO*

CLARA BARGELLINI
ELSA ARROYO
EUMELIA HERNÁNDEZ
JOSÉ LUIS RUVALCABA
MARCO CARDINALI

Instituto de Investigaciones Estéticas,
Instituto de Física, Universidad Nacional
Autónoma de México
Emmebi Diagnostica Artistica Ltd.

ABSTRACT

This is the first study of Caravaggio copies in New Spain (Mexico). Known copies range from the 17th to the 19th century. Among the most notable, are a Crucifixion of St. Peter set within a 17th century altarpiece, a Deposition from the late 17th century, and the only known copy of Caravaggio's St. Jerome, very probably from the 19th century. The documented histories and technical examinations of these three paintings are presented, as well as information and considerations about other known copies in Mexico and in South America.

KEYWORDS CARAVAGGIO, TECHNIQUE, PIGMENTS, SUPPORT, MEXICO, SOUTH AMERICA.

RESUMO

O presente texto constituiu o primeiro estudo sobre cópias de Caravaggio na Nova Espanha (México). As cópias conhecidas efectuaram-se entre os séculos XVII e XIX. De entre as mais relevantes, destacamos a "Crucificação de S. Pedro" colocada num retábulo seiscentista; uma "Deposição de Cristo" do final do século XVII; e a única cópia do "S. Jerónimo", este provavelmente do século XIX. O historial e os exames laboratoriais destas três pinturas são agora apresentados, bem como informação e a reflexão sobre outras cópias presentes no México e na América do Sul.

PALAVRAS-CHAVE CARAVAGGIO, TECHNIQUE, PIGMENTS, SUPPORT, MEXICO, SOUTH AMERICA.

* This is a first and partial report of a project initiated in 2015 at the Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, and the Museo Nacional de San Carlos, Mexico City.



The phenomenon of one to one copies, that is of copies equal, or very similar in size to the original, is fundamental for studies of Caravaggio's production, context and impact. Roberto Longhi, who "rediscovered" Caravaggio in the 20th century, realized the importance of studying copies in order to achieve fuller knowledge of the painter's works. Years later, in 1976, Alfred Moir wrote a monograph on Caravaggio's copyists.¹ More recently, Maurizio Marini took on the problems of the histories and contexts of copies of Caravaggio works.² Today, studies of Caravaggio copies, supported by technical and material examinations, offer useful bases for a better understanding of the painter, his context and the impact of his work over time.³ The present text is the first account of Caravaggio copies in Mexico. We present here a brief summary of our findings concerning three paintings that have long been recognized as Caravaggio copies, but only recently has it become possible to study them in greater depth.

First, some general considerations about the phenomenon of copies of European works in New Spain, and in Spanish and Portuguese America in general. Beginning in the 16th century, European works were known in the New World through the actual presence of a few European masters. In New Spain, these were Flemish and Spanish. Chiefly, however, a much broader range of European art was known by means of prints, many of which were copies of, or inspired by, European paintings. These prints became "originals" for New World artists, who had very limited opportunities to see European paintings directly. European prints, furthermore, could themselves actually be "originals", in that they were not necessarily copies of paintings, but rather compositions designed as prints from the start.

As for European paintings in America, the most numerous were small compositions on copper, which could — and did — serve as models for New World painters, especially from the late 16th century onwards.⁴ Generally, these works were treasured for their colors and durability, and were often displayed in spaces reserved for special audiences. An important example is the Ochavo Chapel of Puebla cathedral in New Spain. There were also larger paintings on panel or

canvas, such as the copies of miraculous European images, like the four reproductions of the icon of the Virgin and Child at Santa María Maggiore in Rome brought to New Spain by the Jesuits at the end of the 16th century.⁵ The arrival of large versions of Caravaggio compositions in the 17th century, therefore, was a new facet in the history of copies in New Spain. These were neither small models for large compositions, nor reproductions and iconographic models for sacred images. Rather, the larger canvases were valued in their own right as works by particular artists, and thus signal a shift in attitudes towards making and reproducing paintings in 17th century New Spain.⁶

As for the study of Caravaggio copies, it is useful to recall that Roberto Longhi rejected the notion that Caravaggio himself painted multiple versions of his compositions, and, indeed, generally the study of Caravaggio "doubles" has been directed towards identifying the original and distinguishing it from its copies. Recent progress in technologies for the examination of art works has supported these efforts. Advances thus have been made in the identification and study of specific artists who copied Caravaggio, though our knowledge of Spanish copyists, who might have been the sources for some of the works in Mexico is still thin. In addition to the three Mexican Caravaggio copies examined below, we have located what are probably 19th century versions of the *Doubting Thomas*, smaller than the original, at the Museum of the Basilica of Guadalupe, and of the Capitoline *Fortune Teller*, also smaller than the original, in the Museo Universitario Casa de los Muñecos in Puebla. Very recently news has begun to surface of Caravaggio copies in other areas of Latin America as well. A 19th century copy of Caravaggio's *Deposition* in Chile is the only one to have been studied,⁷ but we also have references to two Caravaggio copies in Lima, Peru: a *Magdalene*, in the Convent of La

¹ Alfred Moir, *Caravaggio and His Copyists*, New York, New York University Press, 1976.

² Maurizio Marini, in *Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2006.

³ Rossella Vodret, Marco Cardinali, et al., *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, Roma, Silvana Editoriale, 2016, henceforth: *Caravaggio. Opere a Roma*.

⁴ Clara Bargellini, "Painting on Copper in Spanish America", *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Painting on Copper, 1575-1775*, Phoenix Art Museum with Oxford University Press, 1998, 31-44; Sandra van Ginhoven, *Connecting Art Markets*, Leiden and Boston, Brill, 2017, esp. chap. 6.

⁵ Francisco de Florencia, *Zodiaco Mariano (1755)*, Mexico City, 1995, 144-46.

⁶ A pioneering study of 17th century exportation of paintings to America is: Duncan Kinkead, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *The Art Bulletin*, LXVI, no. 2 (1984): 303-310. These were paintings on canvas, sent from Spain to South America.

⁷ Sandra Accatino, "Caravaggio en Chile" and "Una copia, una cita, un original", in *Caravaggio en Chile, Luz del Barroco*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2016, pp. 16-19, 60-74.



Concepción and a *Denial of St. Peter* in a private collection, probably acquired in the 19th century.⁸

In this text, we present the partial results of our studies of three copies after Caravaggio in Mexico, which we have been able to examine closely. Two seem to be 17th or early 18th century versions, and the third is probably a 19th century work. None of these had been studied in detail before, so we trust that our findings will contribute to Caravaggio studies more generally. In any case, as we learn more about the copies of his paintings and, eventually, about his copyists, we will gain a deeper understanding of Caravaggio himself.

The version of Caravaggio's *Crucifixion of St. Peter* (fig. 1), in the church of San Bernardino of Xochimilco has already been identified and published as such.⁹ However, since it is a large canvas, surrounded by 17th century paintings of the apostles, and located over the door to the sacristy of the church, it is difficult to access. Only now is it being examined carefully, but our studies of this painting are still in process.

The second copy after Caravaggio in Mexico is the *Deposition* in the Museo Nacional de San Carlos (fig. 2) which the museum records identify as a 19th century copy. The original by Caravaggio was painted between 1602 y 1604, for a chapel dedicated to "la Pietà", that is, to Mary holding the body of her dead son, located in the church of Santa Maria in Vallicella in Rome.¹⁰ This original was taken to Paris in 1797 by Napoleon, and was replaced by a copy painted by Vincenzo Camuccini (1771-1844). In 1818 this copy was replaced by another reportedly executed by Michael Köch. Two years earlier (January 4, 1816), Caravaggio's original had returned to Rome, but to the Vatican. There it had been inspected by the same Camuccini, and was restored on several occasions then and in later years.¹¹

FIG. 1 Anonymous 17th century painter, *The Crucifixion of St. Peter*, Church of San Bernardino, Xochimilco, Mexico. Photo: Eumelia Hernández, IIE, UNAM.

⁸ Luis Eduardo Wuffarden, personal communication.

⁹ Clara Bargellini, "Painting in Colonial Latin America", *The Arts in Latin America, 1492-1820*, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2006, p. 327, fig. VI-6.

¹⁰ The information that follows, provided by the Vatican Museum, is taken from *Caravaggio. Opere a Roma*, II, 398.

¹¹ *Caravaggio. Opere a Roma*, II, 406.



The version in Mexico is slightly smaller than the original now in the Vatican: 35 cm less in height, and 20 cm less in width.¹² In part, this may be due to the fact that the canvas of the Mexican version was consolidated with wax-resin and mounted on a new stretcher, using linen bands at the perimeter, and damaged areas may have been trimmed since the upper part is more damaged. However, the original and its Mexican copy, though somewhat different in their colors — and more importantly, in their pigments —, are exactly alike in all their iconographic details. Furthermore, both linen canvasses are very similar. They are made up of relatively thick and irregular threads, 9 vertical and 9 horizontal per square centimeter. That is: the supports of both paintings share characteristics that would be expected in canvases of the 17th century. Though it is impossible to be certain about the precise date of the execution of the copy, it would thus seem to not have been very distant from that of the original.

Details of the painting technique in both seem to support this opinion. The brushstrokes in the copy are loose and varied, and sometimes quite broad, as are those of the original. They are not, of course, identical to those of the original, but they are akin to them in a general, though somewhat subdued, way. Caravaggio's brushstrokes are less regular; also, there are incisions and traces of underdrawing on his canvas, as would be expected in an original work. It would seem, from these details, that the two versions are not so distant in time one from the other. In other words, the Mexican version might well be a relatively early copy of Caravaggio's composition. It displays the precise contour lines, which one would expect in a copy, but these are complemented by looser and more varied brushstrokes that provide the volumes and highlights familiar in 17th century paintings. On the other hand, there are important differences in the colors of the two canvasses. The Virgin's mantle is a major feature in both, but of a brighter hue in Caravaggio, who used lapis lazuli.¹³ This material is definitely not present in the copy where we identified what

FIG. 2 Anonymous 17th or 18th century painter, *The Deposition*, Museo Nacional de San Carlos, Mexico City, Mexico. Photo: Eumelia Hernández, IIE, UNAM.

¹² The original at the Vatican measures 300 x 203 cms, while that in the Museo de San Carlos measures 266.5 x 184 cms.

¹³ The pigment identification was carried out in 2010 by the Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro of the Vatican Museums. The analytical methodology applied was: UV fluorescence photography, IR photography in false color, IR reflectography, X rays, X-ray fluorescence analysis (XRF): Ulderico Santamaria, Fabio Morresi, Krystina Mlynarska y Fabio Castro, "Painting technique" in *Caravaggio. Opere a Roma*, II, 403-405.

is possibly azurite mixed with a pigment having iron content, like Prussian blue, a mineral copper pigment.¹⁴ There are other differences between the palettes of the two versions: for example, while green earth was used in the composition located in Mexico, malachite was identified on the original. Also, Naples yellow and an arsenic white compound were associated with the construction of yellow and green colors in the copy. White lead is the main component of flesh mixtures in both paintings. In conclusion, the canvas, the pigments, the drawing and the manner and type of painting all point to a relatively early date for the Mexico City version.

Archival research has provided additional, albeit not conclusive, information about this copy in the Museo de San Carlos. Though the painting is not signed, a 20th century label on the back of its frame identifies the canvas as a work by José Villegas Cordero (1844-1921), a well known painter from Seville, who lived in Rome beginning in 1868, and became director of the Spanish Academy there in 1898. He returned to Spain on being named director of the Prado Museum in 1901.¹⁵ All these circumstances would account for Villegas having known Caravaggio's original, but why would he have made a copy of it? His own works are not very akin to Caravaggio's. In other words, the attribution to Villegas might be a clue to the painting's origins in the ambience of the Spanish Academy in Rome, but not proof of Villegas' authorship. Fortunately, some documents of the Academy of San Carlos enable us to pinpoint more closely the acquisition of the painting. It was bought for 2,000 pesos by the Academy in 1897 from a former student, the painter Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1909), who had traveled in Europe and had lived in Rome in the 1860's and early 1870's.¹⁶ The documents also mention two Spanish painters in conjunction with the copy: Villegas and Cáceres. The first could be the Villegas mentioned above, since he and Gutiérrez would have coincided in Rome, albeit for a short period. The second name remains problematic.¹⁵

The third Caravaggio copy which we have been able to examine in Mexico hangs on the upper wall of the wide passageway between the sacristy and other rooms adjacent to the cathedral of Puebla. It is a version of the *St. Jerome* of



FIG. 3 Anonymous 19th century painter, *St. Jerome*, Cathedral of Puebla, Puebla, Mexico. Photo: Eumelia Hernández, IIE, UNAM.

¹⁴ The Mexican copy of the *Deposition* was analyzed by imaging techniques (visible and UV fluorescence photography, IR photography in false color, IR reflectography, X rays, surface microscopy) non destructive *in situ* spectroscopic analysis (X-ray fluorescence analysis (XRF), Fiber Optics Reflectance Spectra (FORS) and the paint samples characterization was performed in the scanning electron microscopy with energy-dispersive X-ray analysis (SEM-EDX).

¹⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Villegas_Cordero, consulted August 28, 2016

the Galleria Borghese (fig. 3). It is not related in size, format, framing or theme to any of the other paintings in the same space. In other words, there are no other doctors of the church, nor any other saints in the same format. Indeed, the space that houses the *St. Jerome* shelters paintings of different iconographies, formats and sizes, dating from the 17th to the 19th centuries whose precise origins are largely unknown. We were able to locate one clue to its history, though not its origin, in a fragment of newspaper on the back of its frame: “Puebla, Martes 28 de Septiembre de 1920”, which would correspond to the date of the frame, but not to the painting.¹⁶

On the other hand, on observing this painting carefully, we detected the remains of drops of wax on the canvas at both sides of the figure of the saint. These would seem to indicate that the painting was located between candles at some point in its history; that is, it would certainly have been at a lower level, where it could serve as an object of devotion. Finally, although its measurements (115 x 152.5 cm) are very close to those of the Caravaggio original at the Galleria Borghese (112 x 157 cm), the Puebla canvas is smoother and made up of thinner threads. Furthermore, the whites are shaded in light blue, which is probably Prussian blue, a pigment first used in the 18th century. Finally, the application of the paint favors continuous lines, precise contours and a relatively even illumination, which

are all characteristic of neoclassical tastes. The contrasts with the dramatic lighting and the varied, bold brushstrokes of the original are obvious. It would seem, therefore, that this painting arrived in Puebla in the 19th century, possibly not long before it was framed. In any case, it is important for Caravaggio studies in that it is the only known copy of the Borghese original.

These three Mexican copies of Caravaggio, though few and still subject to further examination, demonstrate that Caravaggio's work was known in New Spain since the 17th century. Indeed, it is significant that copies of his paintings made their appearance in Mexico at two points in the history of art: during the 17th century itself, but also in the late 19th century, when artists were seeking paths towards greater realism and dramatic impact. The study of these copies can provide a fuller appreciation of Caravaggio's originals, but their presence in Mexico also demonstrates the geographic reach of the two highpoints in the critical appreciation of the master's works as models and provocation: in the 17th century and around 1900. They are witness to a fascination which continues to this day.

¹⁶ The documents were located and transcribed by Verónica Guadalupe Herrera Rivera. Archivo General de la Nación, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 6, exp. 15, 1897/junio/26.

¹⁷ There is a 17th century Spanish painter, Felices Vicente de Cáceres Lagasca, said to have executed copies, but we have located very little information about him and his work: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=C%C3%83CERES%20LAGASCA,%20Felices%20Vicente%20de&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MZ%7C&MuseumsRolSearch=3&>, consulted February 25, 2017.

¹⁸ Our thanks to Pablo Amador, who searched for documentation on this painting in archives of the cathedral of Puebla, although without success.



**EL CALCO EN MURILLO.
LAS COPIAS Y EL
PROCEDIMIENTO DE
COPIA MEDIANTE
CALCO EN LAS SERIES
DEL “ECCE HOMO”.**

EL CALCO EN MURILLO. LAS COPIAS Y EL PROCEDIMIENTO DE COPIA MEDIANTE CALCO EN LAS SERIES DEL “ECCE HOMO”.*

IVÁN REGA CASTRO

Universitat de Lleida
ivan.rega@hahs.udl.cat

* Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del Grupo de Investigación Consolidado “Art i Cultura d’Època Moderna” (ACEM), de la Universitat de Lleida, financiado por la Agència de Gestió d’Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242).

Quisiera agradecer al Sr. Miquel Àngel Herrero (UdL) su ayuda, así como la documentación facilitada durante el proceso de investigación.

RESUMEN

Esta comunicación se ocupa de algunos métodos y procedimientos para la copia en la pintura de Bartolomé E. Murillo y su obrador. El pintor sevillano usó un procedimiento técnico de copia llamado “calco”, para abastecer una demanda concreta, pero hoy por hoy solo podemos acercarnos a ello a través de los datos técnicos y documentales. En los últimos años en el Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida hemos podido estudiar desde una punto de vista técnico algunos ejemplos interesantes de las series del *Ecce homo*, cuyas conclusiones aquí ofrecemos solo parcialmente.

PALABRAS CLAVE BARTOLOMÉ E. MURILLO, SERIES DEL *ECCE HOMO*, COPIA PICTÓRICA, CALCO, DIBUJO SUBYACENTE, DOCUMENTACIÓN TÉCNICA.

ABSTRACT

This paper deals with some methods and procedures for copying in the paintings of Bartolomé E. Murillo and his workshop. The Sevillian artist made use of the technical process of copying called “tracing”, to supply the specific demand, but for now we can only approach it bearing in mind the technical and documentary evidences. In the past few years at the Center d’Art d’Època Moderna (CAEM) of the Universitat de Lleida, we have been able to study from a technical approach some of interesting examples of the series of the *Ecce Homo*, whose conclusions we offer only partially.

KEYWORDS BARTOLOMÉ E. MURILLO, SERIES OF THE *ECCE HOMO*, PICTORIAL COPY, CARBON COPY, UNDERLYING DRAWING, TECHNICAL DOCUMENTATION.



Hace poco se publicaron las actas de un simposio celebrado en el Espacio Santa Clara de Sevilla, donde García-Máiquez (2015, 574-593) leyó una comunicación que justamente llevaba por subtítulo “calco y originalidad en la pintura del primer Velázquez”, y no sería de recibo omitir que esta fue determinante a la hora de planear y poner el título al presente trabajo. Tal vez pueda causar extrañeza este desplazamiento del centro de atención del “Murillo maduro” al “joven Velázquez”, pero se entenderá mejor a la luz de la cita de las frases que abren su texto, y que, a continuación, inserto: “Velázquez calcaba. Es decir, hizo uso del procedimiento técnico de copia que se denomina *calco*, tanto en su pintura como en la de su taller” (García-Máiquez 2015, 575); y Murillo también.

En un panorama científico como este, hemos querido poner el foco de atención precisamente sobre la copia pictórica —habida cuenta de que la originalidad no era algo que importara demasiado en los talleres sevillanos del siglo XVII— y el procedimiento utilizado para la reproducción de algunos temas devocionales de la producción de Bartolomé E. Murillo, por las posibilidades que eventualmente pueden derivarse del estudio en profundidad de estos procedimientos tecno-pictóricos de copia. Se trata de una cuestión escasamente trabajada, tanto en el ámbito de la pintura española del Siglo de oro, en general, como en la investigación técnica y procedimental de obra de Murillo, en particular.

La gran demanda que su pintura siempre tuvo en Sevilla, especialmente en los años de 1660-1670, le obligó a montar su propio obrador y a organizar su producción en serie, recurriendo al viejo sistema de copiar o reproducir obras suyas por medio de cartones —al igual que otros grandes pintores del siglo del oro, como Zurbarán o Velázquez; por no citar a Tiziano o Rubens—. Es así que pueden atribuírsele, especialmente por estos años, distintas versiones de un mismo tema —con o sin variación—, especialmente cuadros de devoción y no de gran formato (Angulo 1981, vol. 1, 204-205). De hecho, llama poderosamente la atención la gran cantidad de “calcos” —en el sentido de copias exactas— realizados por el maestro y sus colaboradores o, en el mejor de los casos,

réplicas elaboradas, respectivamente, en el entorno o por el obrador de Murillo, desde aproximadamente 1650-1655.

En este contexto, en el que frecuentemente es complejo saber con exactitud qué ejemplares son los modelos originales, primeras versiones o cabezas de serie, se hace necesario reclamar un cambio de paradigma en la visión peyorativa de la copia pictórica, repensando directamente el concepto de copia o calco como “original múltiple”. Es por ello que el estudio técnico, no ya de los originales, sino de los calcos y de las réplicas o copias posteriores de un mismo modelo o primera versión, se hace cada vez más necesario para comprender el funcionamiento del obrador del pintor sevillano, a fin de ayudar a esclarecer problemas de autoría —o niveles de autoría—.

Un *Ecce Homo* y una *Dolorosa* autógrafos de Murillo

Dentro de la temática pasional, pocas fórmulas iconográficas han gozado de tanta personalidad y popularidad dentro de la pintura sevillana del Siglo de oro como el *Ecce Homo*, representado individualmente o formando pareja con la *Mater dolorosa* —o sencillamente *Dolorosa*—. Estos dos tipos iconográficos son, tal vez, unos de los más afortunados de Murillo —en plano de igualdad con las *Inmaculadas*—, y unos de los temas devotos más demandados (Valdivieso 2003, 59-60; Valdivieso 2010, 177-182), a juzgar por el número de réplicas, versiones y copias conservadas. Según Valdivieso, las primeras obras realizadas por Murillo conforme a esta iconografía pueden datarse, aproximadamente, entre 1660-1670 (Valdivieso 2010, 177-178); se trata por tanto de una creación de sus años de madurez, que coincide con el esplendor de su estilo, de su producción y de su obrador.

Este estudio de caso que se basa en la documentación técnica obtenida por el Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida de una pareja de cuadros de mano de Murillo, un *Ecce Homo* (52 x 40,7 cm, h. 1665-1670) (fig. 1) y una *Dolorosa* (52 x 40,7 cm, h. 1665-1670) (fig. 2), procedentes



del comercio de arte, y estudiados, por primera vez, en 2009.¹ Estos dos ejemplares son unos de los más cercanos, conocidos hasta la fecha, de la pareja de esta iconografía que atesora el Museo del Prado (número cat. P00965, P00977 [resp.]), el *Ecce Homo* (52 x 41 cm, h. 1660-1670) y *La Dolorosa* (52 x 41 cm, h. 1660-1670), con los que comparten medidas, calidades y autoría (Angulo 1981, vol. 2, n. 204 y 249; Valdivieso 2010, n. 250 y 251, 438-439). Además, al superponer los dos bustos con sus respectivas réplicas, a escala real (1:1), a través de su tratamiento digital con un programa informático ordinario (Adobe PhotoShop CS5) que permite la superposición de imágenes en capas semitraslúcidas, se observa cómo los contornos y los trazos generales de la composición coinciden (figs. 3 y 4). Lo cual, a falta de otras evidencias, es por ahora la mejor prueba de que el artista sevillano utilizó el calco, que como se ha dicho, es un procedimiento de reproducción exacta que consiste en transferir la imagen original de un soporte a otro, a igual tamaño (1:1).

Murillo debió haber transferido un dibujo preparatorio al lienzo con la ayuda de una plantilla calada o trepa, o bien un “cartón”, al cual se refieren frecuentemente los tratadistas, como Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*. No obstante, él oculta, en parte, la verdadera utilidad de estos cartones en la actividad de los obradores sevillanos para copiar o “contrahacer” al afirmar que “pocas veces se hacen cartones iguales del mismo tamaño de los cuadros que se han de pintar

FIG. 1 Bartolomé E. Murillo, *Ecce Homo*, óleo sobre lienzo, 51,7 x 39,4 cm, h. 1665-1670, colección privada (cortesía de la Galería Caylus, Madrid).

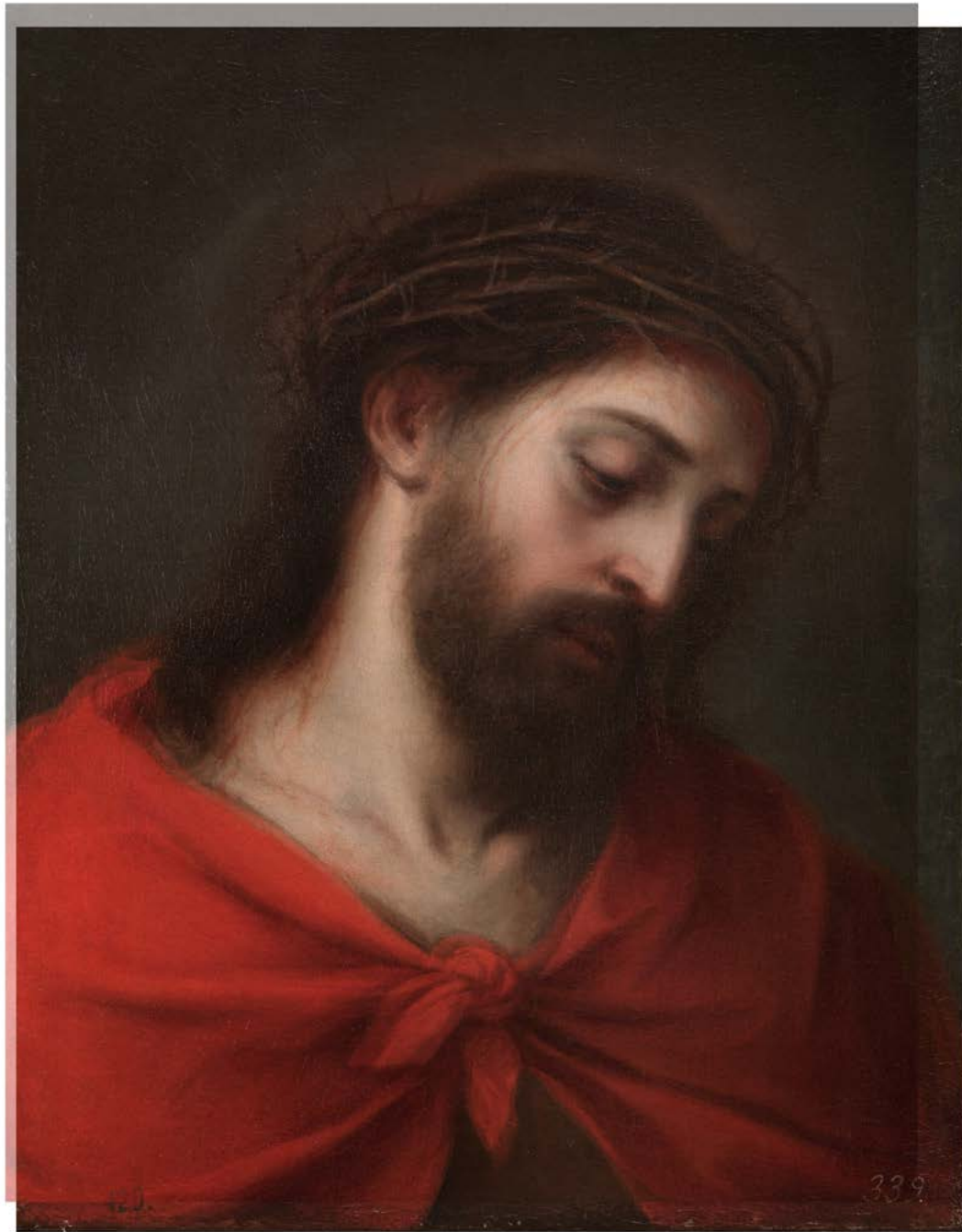
¹ Esta pareja de cuadros salió a la venta en 2008, en Londres (Sotheby's, Londres, 2008, 4 de diciembre, lote 08037), atribuida al obrador de Murillo, en atención al criterio de E. Valdivieso. Según información de las etiquetas de su reverso, estos cuadros procedían de la colección particular del Zar Pablo I de Rusia (1754-1801) y habían sido subastado en Ginebra, en 1934, como Guido Reni (Galerie Moos, Ginebra, 1934, 9 de febrero, lote 126). En 2011, aparecen en comercio en la Galería Caylus, de Madrid, y actualmente se encuentra en paradero desconocido. Por estos años, fueron dados a conocer al gran público por B. Navarrete (Navarrete y Pérez Sanchez 2009, 31; Navarrete 2010, 234-242).



a olio” (Pacheco [1649] 2001, 482). Y es que, en verdad, estos se acostumbran a usar para que la reproducción “venga justa y medida” (Pacheco [1649] 2001, 436).

A partir de un cartón o “papel grande a su tamaño” se procedía a hacer la transferencia de líneas de contorno “sobre el lienzo de la copia”, tal y como describen algunos teóricos, como Antonio Palomino, esto es, “se pica el papel con una aguja gorda por los perfiles; y hecho esto se estarce sobre el lienzo” (Palomino [1724] 1988, 84). Posteriormente, con una muñequilla o un saquito embebido de “ceniza cernida, u de yeso en polvo” se tamponaba sobre los contornos, y las pequeñas partículas de polvo que se colaban por los orificios manchaban la imprimación; sin embargo, habida cuenta del tono pardo — más o menos oscuro— propio de las imprimaciones sevillanas (Gayo y Jover de Celis 2010: 44), es lógico pensar en un estarcido con un pigmento blanco en polvo —polvo de tiza o blanco de albayalde—. Sea con la ayuda de cartones u otro método semejante, como “con un velo negro”, también descrito por Palomino ([1724] 1988, 85), sobre el que se “van pasando los perfiles con una punta, o clarión de albayalde en seco” — más apropiado en imprimaciones coloreadas, con tonos más o menos oscuros—, el calco podría haberle ayudado a responder rápidamente a las demandas del mercado, garantizando copias exactas y un recurso que permitía explotar comercialmente su creatividad.

FIG. 2 Bartolomé E. Murillo, *Dolorosa*, óleo sobre lienzo, 52 x 40,7 cm, h. 1665-1670, colección privada (cortesía de la Galería Caylus, Madrid).



Tal y como subraya García-Máiquez, el calco significaba “el aprovechamiento del trabajo ya realizado y la recreación de un modelo que había dado pruebas de efectividad de antemano y que solo por [...] peticiones expresas, se volvía a repetir por el maestro o su taller” (García-Máiquez 2015, 577). Una circunstancia que fácilmente se pudo haber dado en el caso del *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, unos de los temas devotos más demandados por la clientela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII (Valdivieso 2010, 177-178).



FIG. 3 Superposición de imágenes, a escala real (1:1), del *Ecce Homo*, de Bartolomé E. Murillo, h. 1665-1670, colección privada, y el *Ecce Homo*, de Bartolomé E. Murillo, h. 1660-1670, Museo del Prado, Madrid.

FIG. 4 Superposición de imágenes, a escala real (1:1), de *La Dolorosa*, de Bartolomé E. Murillo, h. 1665-1670, colección privada, y la *Dolorosa*, de Bartolomé E. Murillo, h. 1660-1670, Museo del Prado, Madrid.

Por tanto, parece evidente que Murillo utilizó el mismo calco en varias ocasiones. En el estudio de caso que nos ocupa, sin embargo, parece difícil saber con exactitud qué ejemplar es el modelo original o primera versión —y solo podemos acercarnos a ello teniendo en cuenta dos datos técnicos—. No es una más de las diferentes versiones que Murillo hizo del mismo tema, sino que es igual al que se conserva en el Museo del Prado. Se trata de dos lienzos idénticos, en cuanto a composición, valores y medidas. Es más, incluso echan

mano de la misma imprimación de color rojo, la cual es del todo inusual en la producción de Murillo —un hecho puesto de relieve por Ewald-Schübeck (1965, 57) —, y que, por lo demás, se asemeja a las imprimaciones madrileñas, en general de tonalidad roja por estar compuestas por tierras o arcillas ferruginosas (Gayo y Jover de Celis 2010: 45). Lo cual podría indicar una ejecución más temprana de lo que habitualmente viene asignándole la historiografía, haciéndose coincidir con el viaje que realizó Murillo a Madrid en 1658.

Por lo demás, se confirma la ausencia de evidencias procedimentales en el examen técnico que fue llevado a cabo a esta última pareja —como en otros casos (Barry 2002, 81-18; Vergara 2014, 84; García-Máiquez 2015, 577) —, que incluyó diferentes técnicas de análisis físico-ópticas, que aprovechan la radiación electromagnética en diferentes rangos de frecuencias, tanto en el visible —fotografía digital de alta resolución— como en el no visible al ojo humano, tal es el caso de la fluorescencia inducida con luz ultravioleta (UV), la reflectografía infrarroja (IR) y la radiografía (RX). Lo cual aportó una valiosa información sobre la técnica y los procedimientos utilizados, sin embargo, no se pudo documentar lo que a todas luces parece evidente, el calco (fig. 5). Y no debe extrañarnos, ya que las líneas de contorno podrían haberse trazado con yeso blanco, “ocreón” o clarión, según los autores (Pacheco [1649] 2001, 482; Palomino [1724] 1988, 85 [resp.]), o bien, estampados los perfiles con laca roja (Palomino [1724] 1988, 84); una y otras, prácticas habitual en la escuela sevillana, las cuales difícilmente podría recogerse en una reflectografía infrarroja o una radiografía. De hecho, el dibujo definitivo con blanco (yeso) sobre una preparación marrón oscura o el silueteado con laca roja (carmín) fueron procedimientos habituales de los artistas andaluces del Siglo de oro; también en Murillo (Barry 2002, 81).

A la luz de los hechos, no podemos saber con seguridad si el pintor sevillano recurrió sistemáticamente a bosquejar con blanco en el dibujo preparatorio de las primeras versiones, ni tampoco conocer la manera cómo hacía sus calcos, que sólo hemos podido estudiar desde el punto de vista técnico —a través de las ausencias de trazos—. Pero hay pruebas de



FIG. 5 Fotografía infrarroja (IR) de *La Dolorosa*, de Bartolomé E. Murillo, h. 1665-1670, colección privada.

ese primer dibujo preparatorio con clarión, el cual aflora en algunos casos bajo la capa de color, a causa del envejecimiento de la pintura al óleo, y, en particular, de algunos pigmentos, que pierden su capacidad cubriente, transparentando algunos trazos del dibujo de la idea o composición original, por ejemplo en el fondo oscuro del *Joven mendigo* o *Niño espulgándose* (137 cm x 115 cm, h. 1645-1650), que guarda el Museo del Louvre (Angulo 1981, vol. 2, n. 390; Cherry y Brooke 2001, n. 16; Valdivieso 2010, n. 381, 532-533).

Murillo empezaba a pintar con una visión clara y completa de la composición final, lo cual viene puesto en evidencia por la escasez de arrepentimientos en su pintura (Barry 2002, 81). Por otro lado, es bien sabido que los análisis infrarrojos de las pinturas de Murillo no revelan dibujo subyacente —porque no recurría al dibujo preparatorio con carbón o carboncillo—, sin embargo, quisiéramos llamar la atención especialmente sobre el *Ecce Homo* en comercio, el cual ofreció un importante hallazgo a este respecto, puesto ya de relieve por Navarrete (Navarrete y Pérez Sanchez 2009, 31; Navarrete 2010, 242). Se trata de una imagen subyacente revelada a través de un examen radiológico (fig. 6), que saca a la luz una copia pictórica del propio Murillo, la *Virgen con el Niño* de José de Ribera (69,5 x 59,5 cm, h. 1648 [¿1646?]), conservada en el Philadelphia Museum of Art, de Filadelfia. Ello confirma que Murillo copió a otros pintores como ejercicio, al tiempo que la reutilización del lienzo pone en evidencia otra vertiente, más prosaica si cabe, de tirar partido “del trabajo ya realizado”, lo cual se justificaría a fin de atender una demanda creciente de cuadros de un determinado formato.

Por otro lado, esta práctica de reciclar un lienzo ya pintado anteriormente, con otra composición, acabada o no, completa o parcial, no es un hecho infrecuente en la pintura española del siglo de Oro, en general, ni tampoco en la pintura de Murillo, en particular. Una circunstancia que salta a la vista gracias a algunos estudios técnicos llevados a cabo en los últimos



FIG. 6 Radiografía (RX) del *Ecce Homo*, de Bartolomé E. Murillo, h. 1665-1670, colección privada.

años, tal es el caso de la *Niña o Muchacha con flores* (122 x 99 cm, h. 1665-1670) de la Dulwich Picture Gallery, de Londres, obra autógrafa de Murillo (Bray 2013, 41). Esta también nos ofrece una imagen subyacente obtenida a través del examen radiológico. Se trata de un estudio del propio Murillo para otra composición de mayor tamaño, a saber, la parte inferior de *La Inmaculada del Escorial* (206 x 144 cm, h. 1660-1665), que guarda el Museo del Prado, y de cronología cercana al resto de los ejemplos expuestos (Angulo 1981, vol. 2, n. 395 y 112 [resp.]; Valdivieso 2010, n. 399 y 151, 548-549 y 372-373 [resp.]). No en vano todas estas pinturas fueron ejecutadas en el obrador del maestro sevillano en sus años de mayor actividad.

Un Ecce Homo murillesco

El siguiente estudio de caso se ocupa del *Ecce Homo* de medio cuerpo tan difundido por Murillo y su obrador, tal vez uno de sus tipos iconográficos más afortunados y uno de los temas devocionales más demandados por la clientela sevillana del tercer tercio del siglo XVII (Valdivieso 2003, 59-60), a juzgar por el número de copias y la proliferación de versiones. Las primeras obras realizadas por Murillo conforme a este tipo pueden datarse, aproximadamente, entre 1660-1670, pero para el objeto de la investigación interesa sacar a colación la versión que representa a Cristo ataviado con el manto púrpura, que, caído sobre sus brazos atados, deja al descubierto todo el torso, cuyo original, hoy perdido, se debió pintar entre 1660-1665. Pero, a pesar de los ejemplares de calidad que pintó Murillo, con participación o no de su taller, acostumbra a señalarse como prototipo, o mejor dicho, arquetipo —en ningún caso, modelo original o cabeza de serie— el *Ecce Homo* del Heckscher Museum of Art (óleo sobre lienzo, 99'1 x 73'7 cm), en Huntington (Nueva York) (Angulo 1981, vol. 2, n. 153; Valdivieso 2010, n. 248, 436-437), obra que probablemente es réplica de muy buena calidad del obrador de Murillo y que provendría de ese original hasta ahora no localizado.

Aunque volvamos al *Ecce Homo* objeto de este estudio, el cual o es réplica del obrador de Murillo o bien copia antigua del siglo XVII, tal vez copia de un seguidor o copista de Murillo

(óleo sobre lienzo, 98 x 73 cm), de cronología posterior a 1670 (¿siglo XVIII?) (fig. 7). En verdad, se trata de un importante ejemplar de esta serie, tal vez el más importante localizado hasta la fecha en España, de valores convincentes, e igual en sus dimensiones al ejemplar de Nueva York, cuya datación, a día de hoy, dista mucho de estar resuelta —oscilando entre 1660-1670 y principios del siglo XVIII—. Es copia de la anterior o una segunda versión, sin apenas variaciones. De todas maneras, hay que reivindicar el valor de las copias en este contexto, ya documentadas en el último tercio del siglo XVIII —a resultas de la creciente fama de Murillo, no sólo en el extranjero (Pérez Mulet 2011, 221) —; y, de un modo particular, en casos como este, en que infelizmente se ha perdido el original, o no ha sido localizado aún.

Habida cuenta de que desconocíamos cualquier dato seguro y concreto sobre el lugar de realización y sobre su procedencia original, el cuadro fue sometido a un examen técnico estándar, que incluyó también diferentes técnicas de análisis físico, como la radiografía y la reflectografía infrarroja. Lo cual aportó una valiosa información sobre la técnica y los materiales utilizados, permitiendo conocer mejor el ámbito de los imitadores y/o copistas murillescos.²

Si el cuadro objeto de estudio es copia directa o una segunda versión, sin apenas variaciones, del *Ecce Homo* del Heckscher Museum, de Nueva York, tal y como evidencian todos los análisis comparativos y formales —incluso sus dimensiones son muy parecidas—, no puede extrañarnos que, cuando las dos figuras se superponen, los contornos y los trazos generales de la composición coincidan (fig. 8). A través tratamiento digital de las imágenes con un programa informático ordinario hemos podido comprobar cómo algunos copistas de Murillo debieron recurrir a un procedimiento técnico de copia por calco u otra técnica semejante para transferencia de líneas de contorno y dibujo al lienzo. Y es que gracias al calco, un pintor podía copiar al

² La obra fue sometida a un examen técnico estándar que incluyó diferentes técnicas de fotografía digital, con luz ultravioleta (UV), reflectografía infrarroja (IR) y radiografía (RX). En el proceso de estudio, también se llevó a cabo un análisis de los pigmentos mediante espectroscopia electrónica Raman, en la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Agraria (ETSEA) de la Universidad de Lleida. Se examinaron un total de 19 puntos del lienzo —sin extracción de muestras—, identificando tres materiales distintos: el bermellón, el blanco de plomo y el ocre tierra, pigmentos que fueron utilizados por todos los pintores de la escuela española del siglo de Oro. También se llevó a cabo la identificación de fibra textil del lienzo, a través de un examen microscópico (Leica DM 2000) de un hilo de la urdimbre y otro de la trama de una muestra del soporte de esta pieza, de 0'5cm x 0'7cm. El examen concluyó que la muestra de tejido analizada, conforme al estudio morfológico de las fibras, es una fibra liberiana (lino, cáñamo, yute o ramio). Se trata de un tela que no es de algodón, tejida de forma artesanal.



FIG. 7 Seguidor u obrador de Murillo, *Ecce Homo*, posterior a 1660-1670, colección privada.



FIG. 8 Superposición de imágenes, a escala real (1:1), del *Ecce Homo*, seguidor u obrador de Murillo, posterior a 1660-1670, colección privada, y el *Ecce Homo*, posterior a 1660-1670 (¿pp. siglo XVIII?), Heckscher Museum of Art, Huntington (Nueva York).

mismo tamaño una composición y transportarla a un lienzo listo para pintar.

En este estudio de caso, tampoco se observan ni arrepentimientos ni cambios en la composición, a través de la documentación técnica que se ha podido obtener (fig. 9), lo cual es lógico en un calco. No obstante, el examen radiológico aporta más información de la expuesta hasta ahora, acerca de la técnica y la ejecución del dibujo subyacente. A resultas de la alta resolución obtenida al digitalizar las radiografías en el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, se han podido observar claramente algunos trazos realizados con un medio sólido —trazos de carbón— o fluido —tinta— difícilmente caracterizables, a modo de marcas de posición o reposición de algunos rasgos anatómicos, tras la fase de borrón o manchado, incongruentes con la técnica pictórica y los materiales utilizados por Murillo. Estos trazos de dibujo subyacente, difíciles de documentar, sin embargo, en el espectro infrarrojo (fig. 9), son perfectamente visibles en la zona de la clavícula derecha; bajo el arco ciliar izquierdo, en la cara lateral de la nariz; y, en

general, en áreas del contorno de la figura (fig. 10). Y ello es importante *per se*, ya que los análisis radiológicos o infrarrojos de las pinturas de Murillo, como se ha subrayado anteriormente, no han revelado dibujo subyacente conforme a esta técnica.

En resumen, el “Murillo maduro” calcaba, es decir, hizo uso del procedimiento técnico de copia que se denomina calco, habida cuenta de que la “originalidad” no era algo que importara demasiado en los talleres sevillanos, tampoco a su entorno y/u obrador. De la misma manera, los seguidores y/o copistas murillescos recurrieron al calco para responder a una demanda creciente, ya desde finales del siglo XVII; también en el siglo XVIII, pero sin utilizar ya el dibujo con tiza blanca o clarión. En el siglo XIX se le continuó copiando a Murillo, como nunca antes tan intensamente, pero los tiempos eran otros y los procedimientos técnicos utilizados, también, abandonándose definitivamente el calco, a favor de la copia a mano alzada u otros procedimientos diferentes.

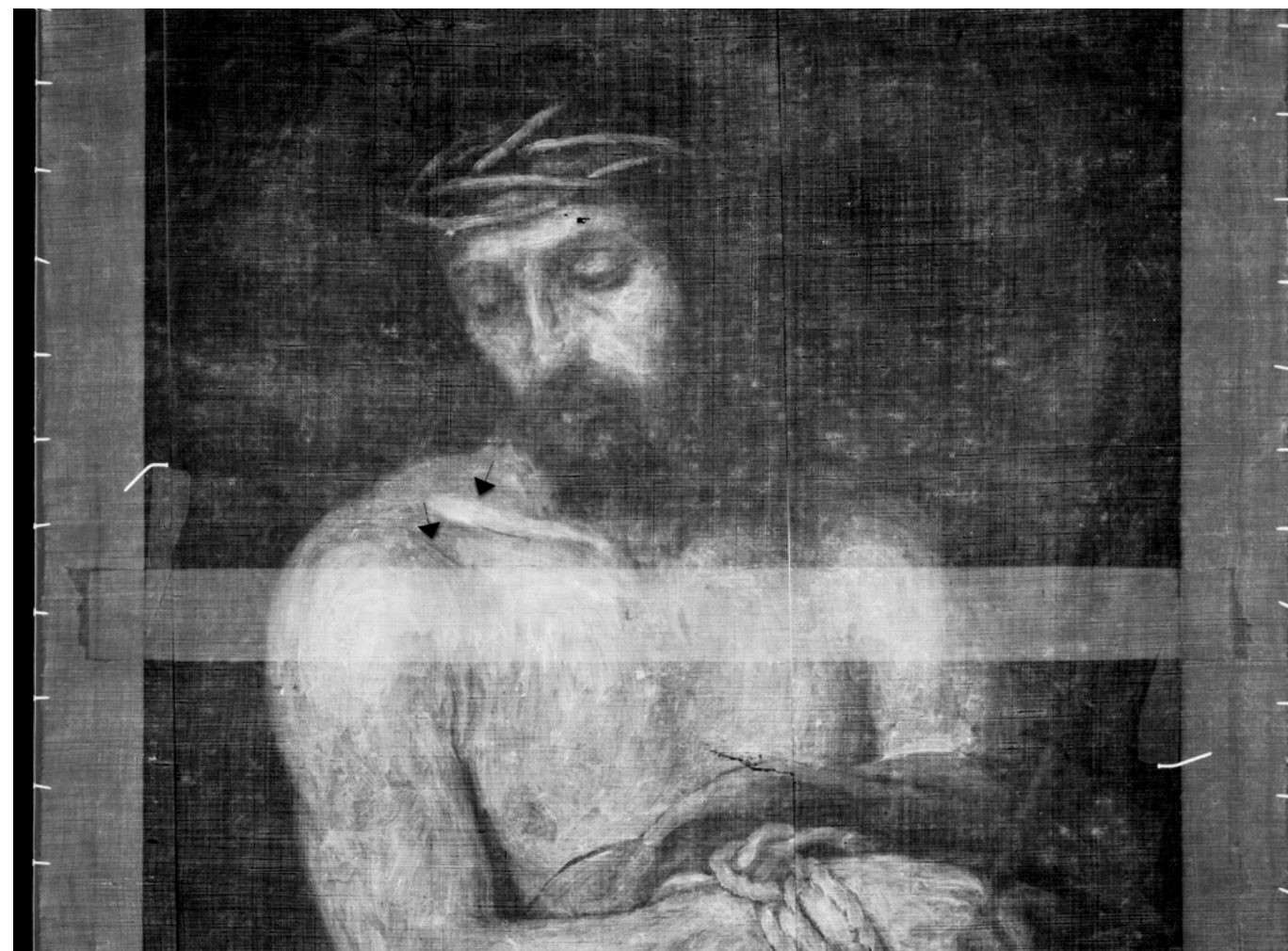



FIG. 9 Fotografía infrarroja (IR) del *Ecce Homo*, seguidor u obrador de Murillo, posterior a 1660-1670.


FIG. 10 Radiografía (RX) del *Ecce Homo*, seguidor o copista de Murillo, seguidor u obrador de Murillo, posterior a 1660-1670.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Diego. *Murillo*, 3 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- BARTOLOME Esteban *Murillo, 1617-1682* (exh. cat) Exposición: Museo del Prado, Madrid, 8 de Octubre-12 de Diciembre 1982, Royal Academy of Arts, Londres, 15 de Enero-27 de Marzo 1983. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. 1982.
- BARRY, Claire. "Looking at Murillo's Technique". In *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): paintings from american collections*, (exh. cat), ed. Stratton, Suzzane L. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- BRAY, Xavier. *Murillo: At Dulwich Picture Gallery*. London: Philip Wilson Publishers, 2013.
- CHERRY, Peter and Xanthe, Brooke. *Murillo: scenes of childhood*. London: Dulwich picture gallery y Merrell, 2001.
- DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1998.
- DURÁN, A. et al., "Murillo's paintings revealed by spectroscopic techniques and dedicated laboratory-made micro X-ray diffraction", *Analytica Chimica Acta*, 671, (2010): 1-8.
- EWALD-SCHÜBECK, F. "Estudios sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente sobre los cuadros de Murillo". *Archivo Español de Arte*, 38, 149, (1965): 43-57.
- GARCÍA-MÁIQUÉZ, Jaime. "La cuadratura del círculo: calco y originalidad en la pintura del primer Velázquez". In *El joven Velázquez: a propósito de La educación de la Virgen de Yale = The Young Velázquez: studies on The education of the Virgin at Yale*. Paper presented at Simposio Internacional celebrado en el Espacio Santa Clara de Sevilla del 15 al 17 de octubre de 2014, 574-593. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS). 2015.
- GAYO, María Dolores, y Maite Jover de Celis. "Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España." In *Boletín del Museo del Prado*, 28, 46, 39-59. Madrid: Museo del Prado, 2010.
- MUÑOZ Rubio, M. and Paz Calatrava, F. "Murillo joven: aportación al conocimiento de su técnica". In *El joven Murillo* (cat. exp.), eds. Navarrete, Benito and Pérez, Alfonso E., 157-185. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010.
- NAVARRETE, Benito and Pérez, Alfonso E., eds. *El joven Murillo* (cat. exp.). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010.
- NAVARRETE, Benito "Ecce Homo". In *San Francisco de Borja: Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispana de los siglos XVI y XVII* (cat. exp.), eds. Company, Ximo and Aliaga, Joan, 238-239. Gandía (Valencia): Casa de cultura Marques de Quiros, 2010.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, edición a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas*. Madrid: Cátedra, [1640] 1990.
- PALOMINO, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Vol.2: Práctica de la pintura*. Madrid: Aguilar, [1724] 1988.
- PÉREZ Mulet, Fernando et al. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.
- STRATTON, Suzanne L. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American Collections*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- VALDIVIESO González, Enrique. *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones el Viso, 2010.
- VALDIVIESO González, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003.
- VERGARA, Alejandro. "Estudio técnico de los modelli del Triunfo de la Eucaristía". In *Rubens: El triunfo de la Eucaristía*, eds. Vergara, Alejandro Vergara and Wollett, Anne T, 97-103. Madrid: Museo del Prado; Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2014.



**ANDRÉ GONÇALVES
— O TALENTO
DE BEM FURTAR.
A ABELHA E O MACACO
— CÓPIA E IMITAÇÃO
NA CULTURA VISUAL
DE SETECENTOS**



ANDRÉ GONÇALVES — O TALENTO DE BEM FURTAR. A ABELHA E O MACACO — CÓPIA E IMITAÇÃO NA CULTURA VISUAL DE SETECENTOS

NUNO SALDANHA

Universidade Europeia, IADE, Laureate
International Universities
UNIDCOM/IADE; CHAM/U.N.L.

RESUMO

Um dos aspectos mais marcantes na criação pictórica setecentista, é precisamente o da cópia. No entanto, não obstante as críticas que lhe foram formuladas, sobretudo pela geração seguinte, ela reveste-se de uma complexidade muito mais profunda do que possa aparentar. De facto, a cópia não deriva apenas de um mero processo produtivo, oficinal, fácil e rápido, mas de uma característica geral do gosto, em que, tanto produtores, como clientes, partilham idênticas responsabilidades. Para além disso, o fenómeno encontra raízes profundas na teoria clássica, mais concretamente na ideia de Mimesis e de Imitação, onde irá desenvolver alguns dos seus principais modelos, que aqui abordamos. O pintor André Gonçalves (1685-1762) é certamente um caso paradigmático, não só pela quantidade, como pela qualidade e diversidade dos modelos que, neste contexto, a sua obra tão exemplarmente ilustra.

PALAVRAS-CHAVE PINTURA BARROCA, CÓPIA NA PINTURA, MIMESIS, CULTURA VISUAL, ANDRÉ GONÇALVES

ABSTRACT

One of the most striking aspects of eighteenth-century pictorial creation is precisely that of copy. However, despite the critics made, especially by the next generation, the copy has a much more profound complexity than it may seem. In fact, copying does not only derive from a simple, easy and fast process of production, as also from a general characteristic of taste, in which both producers and customers share the same responsibilities. In addition, the phenomenon has deep roots in classical theory, more specifically in the idea of Mimesis and Imitation, where it develops some of its main models, which we discuss here. The painter André Gonçalves (1685-1762) is certainly a paradigmatic case, not only for the quantity, but for the quality and diversity of the examples that, in this context, his work illustrates in such exemplary manner.

KEYWORDS BAROQUE PAINTING, COPY IN PAINTING, MIMESIS, VISUAL CULTURE, ANDRÉ GONÇALVES





texto que aqui se apresenta, resulta de uma comunicação apresentada ao Congresso Internacional *A Cópia Pictórica em Portugal, Espanha e no Novo Mundo, 1552-1752*, organizado pelo Instituto de História da Arte da UNL, e pelo Projecto de Investigação Nacional Espanhol COPIMONARCH, da Universidade de Granada, que teve lugar em Outubro de 2016. Tratando-se sobretudo de conteúdos elaborados para o discurso oral e para a visualidade, essa circunstância cria algumas dificuldades na conversão desse modelo visual, para a sua transcrição escrita. Na verdade, a apresentação incidiu principalmente sobre a Imagem e, em particular, nos exemplos de obras de André Gonçalves, e os originais em que estas se inspiraram, ilustrando os dois modos de imitação clássicos — o Macaco, e a Abelha.

1. Cópia e Mimesis — A Cópia na Pintura

A existência de cópias na Pintura, e o seu recurso recorrente, é sem dúvida um dos aspectos mais expressivos e caracterizantes da Cultura Visual da Idade Moderna, tanto em Portugal, como no resto da Europa, sistema esse que, naturalmente, se alarga aos outros continentes, decorrente da expansão cultural europeia. Não obstante a crescente concorrência dos processos criativos que privilegiam a criação original, está na base de parte significativa da produção pictórica setecentista.

Trata-se de um fenómeno complexo, como tivemos oportunidade de referir (Saldanha, 1988, 1995^a), e que deriva de vários aspectos — económicos/mercado, sociais, técnicos, ou estéticos/poéticos — contribuindo para a sua especial riqueza e diversidade, tanto dos processos, como dos resultados.

No tocante aos aspectos económico-sociais e de caracterização do Mercado, derivam frequentemente da necessidade de produzir obra rápida e barata, como muitas vezes se refere, satisfazendo assim a grande procura.

No entanto, mais do que um recurso, ou espécie de artifício “enganador”, da parte do artista, ele é sucessivamente fruto da vontade do encomendador, e uma característica do

gosto. A análise do processo criativo, demonstra claramente as restrições impostas por estes, à liberdade criativa. Efectivamente, os artistas estão ainda vinculados, de forma mais ou menos rígida, às condições do comércio, do mecenato e das encomendas. Os contratos revelam muitas vezes essa rigidez, contendo as mesmas prerrogativas: temas, forma de pagamento, e datas de entrega. Na selecção do tema, o compromisso com um desenho ou gravura é geralmente o mais habitual, devendo o pintor executar a obra de acordo com o modelo estabelecido, submetido a um posterior controlo da parte do cliente.

Como refere Starobinski, o pintor gostaria de inventar, mas está demasiado preocupado em agradar para inventar em total liberdade. A mão do pintor é apenas livre entre os limites que lhe concede o acordo do seu público (Starobinski, 1964).

O próprio Cirilo Volkmar Machado, no século XIX, referia na sua *Colecção de Memórias*: “Para saber alguma coisa he preciso frequentar as Escolas, mas para ter fortuna convem muito agradar aos Senhores. São dous requisitos necessários, porém sempre o 2º será mais eficaz que o 1º.”, uma interessante constatação, que é um perfeito exemplo da situação geral da época. (Machado, 1823).

É assim claro que, neste momento, a Arte reflecte sobretudo o gosto daqueles que detêm o poder político ou económico. A vida das formas é inseparável da história do gosto desses encomendadores e mecenas, cujas intenções não se podem dissociar do contexto social, político, cultural e psíquico da época. (Saldanha, 1988)

Logo nos inícios de Setecentos, D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde de Ericeira, apontava este gosto generalizado pela cópia entre alguns nobres, a propósito da vinda de Pietro Guarienti a Portugal: “Aqui se acha hum pintor insigne de Itália que tem vendido alguns bons quadros e tem dado a conhecer em muitas casas de fidalgos originais que se desprezavão desenganando ao mesmo tempo a outros que estimavão copias” (Brasão, 1943).

Pelas razões apontadas, o artista passa por ser, muitas das vezes, mais um instrumento que um promotor, dependente da vontade e do gosto do cliente. Tanto as classes mais humildes,

como as classes sociais mais altas, revelam grande apetência pela cópia.

O meio por excelência para a produção de cópias é essencialmente a Gravura e, raras vezes, o próprio original. Desde o aparecimento desta que a sua divulgação em Portugal se vai acentuando, e no século XVIII, sobretudo as difundidas pela oficina de Augsburg e de Paris, servindo de instrumento indispensável para o processo da produção artística. Disso nos podemos dar conta, não só pela constatação do facto, por demais evidente em algumas obras, como pela própria denúncia dos críticos contemporâneos.

De recordar que a divulgação do Livro e da Gravura, foram um precioso meio de difusão das imagens, facilitando o seu acesso a camadas economicamente menos favorecidas que o Estado, Igreja ou grande aristocracia, o que tornou este tipo de obras tão populares, e procuradas por quase todos os estratos sociais.

D. João V, trouxe ele próprio um especial contributo a esta matéria, não apenas contratando alguns gravadores estrangeiros para o serviço da Academia Real de História, como nomeando seu comissário em Paris, o conhecido João Mariette, que enviou para Portugal mais de uma centena de volumes de estampas, dos melhores gravadores da época, constituindo uma das maiores colecções do mundo. (cf. Mandroux-França, Préaud, 2003)

As técnicas utilizadas na cópia do modelo para a nova obra, não são diferentes das que normalmente se usavam na passagem do desenho, ou esboço preparatório, para o trabalho final, fosse ele uma tela, um tecto ou uma parede. E os métodos empregues pelos nossos artistas não parecem divergir muito dos que se utilizavam pelo resto da Europa.

A partir do século XVII inicia-se uma produção de tratados de prática da Pintura, de que nos chegaram alguns originais. Como exemplo, podemos apontar o de Filipe Nunes, impresso em 1615, que teve uma segunda edição em 1767, onde se exemplificam alguns modos de executar uma cópia. Assim, refere o autor um “Modo facil para copiar huã cidade, ou qualquer cousa” que consiste na técnica tradicional do quadriculado, ainda hoje empregue por vários artistas.

Trata-se de dividir o original em pequenos quadrados, ou no caso de se tratar de um modelo natural, de lhe aplicar “huã rede estirada de modo que fiquem as malhas todas direitas na sua porposição” (Nunes, 1675, 71-72v) e, em seguida, aplicar a mesma malha sobre o papel, tela ou tábua, copiando pouco a pouco as diversas partes da imagem. Este parece ter sido o método mais frequentemente usado, pela sua simplicidade de execução, como o documentam as várias gravuras e desenhos encontrados com a respectiva quadrícula sobreposta.

Outro método empregue é o da Câmara Escura, invento do século XVI, que consistia numa caixa negra, feita à base de espelhos e lentes no seu interior, dispostos de tal maneira, que podia projectar a imagem reduzida por um sistema reflector sobre uma superfície plana, na qual o pintor podia então traçar um desenho detalhado da composição. Embora derivado do mesmo princípio, o descrito por Filipe Nunes não tem a qualidade nem a sofisticação do pequeno instrumento, sendo mais artesanal, mas também mais acessível, pois a própria habitação funciona como caixa (fechando-se as portas e janelas de maneira que não haja mais luz da que provém do orifício da janela), com o inconveniente da sua utilização apenas ser possível “em dia claro & com o so(l) muito fermoso” (Nunes, 1675, 71v-72).

Também se pode encontrar outra maneira, feita por meio de um espelho, ou vidro, esboçando as linhas principais e o perfil do que se pretende copiar a tinta de óleo, sobre o que se coloca uma folha de papel, enquanto ainda está fresco, passando para esta o esboço executado. Em seguida, depois de seca a tinta, uma vez que este se encontra às avessas, usa-se a técnica do picotar, de modo que se possa desenhar às direitas no verso da folha.

Por fim, refere-se ainda um processo de como fazer um retrato, para o que se toma um vidro do tamanho do rosto, seguindo o mesmo sistema empregue no anterior, e “depois podeis ir colorindo tendo diante a pessoa que retratais, porque como o perfil está ao certo, muito facil será a quem sabe, depois imitar o vivo” (Nunes, 1675, 72v) Estes processos, e outros similares, são repetidos noutros tratados produzidos ao longo do século XVIII.

Para além destes, e de outros meios disponíveis para copiar, o artista poderia também optar por escolher apenas um original, várias partes de um mesmo original, ou vários originais, que tanto podiam ser do mesmo, ou de vários autores, como veremos, produzindo assim resultados de grande riqueza e diversidade.

No tocante aos aspectos estéticos, ou mais propriamente, à teoria da Arte, a questão é bem mais complexa, derivando da Teoria Clássica, e da ligação entre as Poéticas da Arte e as práticas artísticas, em especial a ideia de *Mimesis* e do conceito *Ut pictura poesis*.

É sabido que as relações entre Poesia e a Pintura são uma constante, tanto na prática das duas artes, como no pensamento estético de toda a Idade Moderna, quer salientando as afinidades, como as diferenças e especificidades de cada uma. No entanto, estabelecem-se algumas variantes que reflectem preocupações e objectivos divergentes, apesar da identidade de muitos dos argumentos.

Paralelamente ao grande desenvolvimento que se faz sentir durante o Renascimento na prática da Pintura, sente-se de igual modo uma necessidade urgente de criar uma poética que definisse, em termos precisos, os fins e os conteúdos da natureza duma arte, em fase de clara expansão, ao mesmo tempo que ia granjeando um aumento considerável de atenção e importância.

Uma das razões que levaram os teóricos do Renascimento a voltarem-se para a Poética, consistiu na tomada de consciência da inexistência de qualquer obra que a ela se pudesse comparar, no respeitante à Pintura. Assim, e igualmente devido ao fascínio que o mundo grego e romano exercia na imaginação dos críticos e dos literatos, estes viram-se obrigados a recorrer à *Ars Poetica* (de Aristóteles ou de Horácio, consoante os interesses) que tinha salientado com frequência as analogias entre as duas artes irmãs. (Saldanha, 1995a).

É sabido que Aristóteles elabora, na *Poética* e na *Retórica*, uma nova definição do carácter negativo das artes miméticas, condenadas por Platão devido ao seu carácter material e sensível. Contrariamente a Platão, que despreza a imitação como reprodução ou cópia, Aristóteles valoriza a *Imitação* em

termos de prazer e não apenas de conhecimento, deixando de a subordinar às categorias do Bem e da Verdade. A distinção entre o verdadeiro e o verosímilante, implica uma distinção e uma preferência do persuasivo sobre o reprodutivo, legitimando uma autonomia própria às artes miméticas, bem como do prazer inerente às suas representações. A Pintura (por analogia, bem entendido) deixa assim de ser considerada uma mera reprodução do real, obedecendo não apenas aos critérios da semelhança, mas também aos da conveniência (as categorias da *Vraisemblance* e das *Bienséances*). Deve representar o seu modelo melhorando-o, buscando o típico, as essências, o Universal. Ao mesmo tempo, Aristóteles tenta realçar o carácter gnosiológico das artes, ao considerar que, no essencial, o objecto científico e o artístico se identificam, e que tanto o conhecimento científico como o artístico são um conhecimento do arquétipo. Daí que a obra de arte deva ter características científicas, podendo, tal como o conhecimento científico, ao afastar-se do individual, alcançar uma perfeição tipológica e um carácter universal. Salvando assim a Pintura da mera duplicação do real sensível, e voltando-a para uma busca das características gerais e universais, ela pode ser tanto fonte de conhecimento, como de prazer — o *docere* e o *delectare*.

Para além da Poética de Aristóteles, a obra de base que maior importância e divulgação teve foi a *Epistola ad Pisones* de Horácio, mais conhecida por *Ars Poetica*. Na célebre carta do poeta latino encontram-se duas passagens que, embora falando de um modo geral sobre as analogias (provocando interpretações de vária ordem), podiam eventualmente estabelecer alguns paralelismos entre as duas formas artísticas: “...Pictoribus, atque Poëtis/ Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas./ Scimus, et hanc veniam petimusque, damusque vicissim:” (Lusitano, 1784, 36-37). A outra passagem, onde se encontra o célebre *Ut pictura poesis*, situa-se perto do final, na estrofe XXXIII: “Ut pictura, Poesis erit: si proprius stes,/ Te capiet magis, et quaedam, si longius abstes./ Haec amat obscurum: volet haec sub luce videri,/ Judicis argutum quae non formidat acumen./ Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.” (Lusitano, 1784, 184-187).

Naturalmente, não encontramos em todas estas passagens quaisquer referências ao objecto da Poesia ou da Pintura, diversamente do que foi interpretado pela tradição posterior, desinserindo-a do contexto original, dando azo às mais variadas correntes de opinião.

Os literatos, bem como os pintores, repetiram esta passagem vezes sem conta. De Du Bellay em 1549, até Pradon no final do séc. XVII (passando por Pinciano, Vauquelin, Bréval, Scudéry, Conrart, Cotin, Gutierrez de los Rios, Pascal ou Chappuzeau), todos insistem que a Poesia é como uma pintura. Paralelamente, faz-se referência ao dito de Simónides, tornado um mero lugar-comum, simples figura de ornamento do discurso.

Na verdade, Horácio utiliza o verso meramente como um argumento retórico de comparação *a simile*, sistema que procura encontrar relações analógicas no sentido de aclarar o objecto do discurso, apelando para certas semelhanças entre este e algum outro. Tais relações residiam essencialmente na liberdade criativa a que, evidentemente, e em nome do *decoro*, se deveriam impor certas restrições.

Para o Renascimento o requisito principal da arte é o seu carácter imitativo, tanto da *natura naturata*, como da *natura naturans*, tanto pegando na ideia de uma imitação no sentido literal (como para Sócrates ou Platão), como na de uma imitação do processo criativo da natureza (Demócrito, São Tomás de Aquino — *ars imitatur naturam in sua operatione*). Posteriormente, e com a divulgação da poética aristotélica, tomará maior incremento a ideia de imitação como aperfeiçoamento da natureza.

Outra ideia de peso considerável na Teoria Clássica, associada à ideia de Imitação, é a da imitação dos Antigos, muito próxima da categoria tradicional da Antiguidade/Autoridade. Pegando na ideia de que a natureza é por si imperfeita e, por outro lado, que o artista deve ser cauteloso com as novas invenções, propõe-se deste modo substituir a ideia de imitação da natureza, pela da imitação dos Antigos, atitude que, enquadrando-se nas correntes de pensamento que defendiam a superioridade da invenção sobre a imitação, virá a ter enormes consequências no desenvolvimento da Arte.

Esta é, sem dúvida, uma das grandes revoluções na história das ideias estéticas, nomeadamente na ideia de Imitação.

De início, pretende-se meramente tomá-la como modelo pedagógico, um simples meio para atingir um determinado fim — ainda o de imitar a natureza — mas cedo acabaria por se tornar um fim em si mesmo, levando a imitação de modelos ao extremismo, considerando-se que a arte é muito superior à própria natureza e que deverá ser esta a imitar a arte.

Os séculos XV e XVI apelaram mais para a ideia de imitação dos Antigos na Poesia, enquanto que os séculos XVII e XVIII o fizeram para a Pintura. Embora ambas as artes tenham insistido, sucessivamente, na tomada de modelos da Antiguidade, como objecto prioritário da imitação, raros são os casos em que os teóricos estabelecem afinidades com a arte irmã no intuito de lhes servir de exemplo.

2. Ciceronianos e anti-ciceronianos — O Macaco e a Abelha

Mas, se os críticos, tanto da literatura como da pintura, se mostram concordantes no que diz respeito à tomada de modelos como objecto de imitação, o mesmo não se passaria no que concerne à selecção desses modelos. De certo modo ligada ao problema do *ingenium*, está a questão que opôs ciceronianos e anti-ciceronianos nos inícios do século XVI.

O primeiro grupo é encabeçado pelo cardeal Pietro Bembo (a quem se atribui a proposta do tema das *Stanze* de Rafael) que, além da influência considerável que exerceu sobre Veneza, liderava a cidade papal, o centro mais importante desta corrente, juntamente com a academia romana — Massimi, Pazzi, Casali, Marino, Cortesi, Flaminio, Castellani, etc.

O núcleo dos ciceronianos enquadra-se na tradição do classicismo, defendendo a ideia que se deve imitar um único modelo. Por um lado, justifica-o o medo do eclectismo ou a falta de unidade das composições e, por outro, o descrédito na capacidade inventiva individual e na possibilidade de uma ideia inata como critério de eleição. Este criticismo à capacidade dos contemporâneos, que contrapõe a ideia de assimilação (*aemulatio*) — isto é, de uma identificação com

o modelo, à ideia de eleição — desenvolve paralelamente um novo significado moral atribuído à Autoridade. Cria-se uma hierarquia de valores, onde os autores menores mais não podem fazer do que seguir os parâmetros dos grandes mestres submetendo-se a eles, numa atitude ao mesmo tempo cultural e moral.

No lado oposto, encontra-se Giovanni Francesco Pico della Mirandola, Poliziano, Erasmo ou Justo Lúpsio, ao lado da academia florentina neoplatónica. Os partidários de Pico, seguindo de perto o pensamento de Séneca e Quintiliano, defendem a ideia que se deve imitar não um mestre, mas seguir vários modelos, colhendo o melhor de cada um (enquadrando-se assim no modelo da Abelha), numa ideia representada em Alberti e retomada por Vasari.

A atitude do artista deve ser tanto pessoal como crítica, concedendo lugar de relevo à invenção pessoal e destronando o primado exclusivo do princípio da imitação. Distintamente do que poderá parecer à primeira vista, esta “ideia”, que preside à selecção dos modelos, é um critério instintivo de eleição, não uma “imagem interna” como propugnavam os principais teóricos do Maneirismo. Deste modo, ela não pode, ao contrário do que consideravam os maneiristas, substituir a experiência externa, ou superá-la, pelo que o elemento da imitação permanece sempre presente.

O Classicismo viria a tomar a imagem do macaco, no sentido de perfeita imitação do mundo exterior mas, devido ao desprezo pela absoluta fidelidade à natureza, tornou a dar-lhe um carácter pejorativo. Um exemplo disto está patente de forma clara na conhecida gravura de A. Clouwet “*Imitatio Sapiens*” [fig. 1] aberta para as *Le Vite de Pittori...* de G. Pietro Bellori (Roma, 1672). Trata-se de uma ilustração para a entrada referente ao pintor Van Dyck onde, uma figura feminina, representando a “Sábua Imitação”, pisa um macaco — símbolo da imitação inferior, que se limita a copiar sem idealizar. Esta imagem da Imitação inspirou-se evidentemente na figura da célebre *Iconologia* de Cesare Ripa. [fig. 2]

Não se cansando de apelar para a faculdade do artista dever superar a Natureza, como insiste Bellori — “originata della natura, supera l`origine, e fassi originale dell`Arte” — irá optar



preferencialmente pela Abelha como símbolo da imitação, repegando na frase de Séneca, “Apes imitari debemus” (*Epist.*14). Por um lado, tomando-a na acepção platónica de símbolo da eloquência e, por outro, como exemplo de uma selecção dos modelos a seguir, emulando-os ou mesmo excedendo-os.

Neste sentido, se enquadra o pensamento do conhecido pintor Philippe de Champaigne, como se constata no texto da sua conferência *Contre les copistes de manières*, apresentada à Academia, a 11 de Junho de 1672. Assim, ali afirma: «Ce qui empêche tout à fait de se rendre savant dans notre art est, comme je l`ai souvent remarqué, que des élèves qui commencent à s`avancer et qui donnent eux-mêmes beaucoup d`espérances se bornent tout d`un coup et s`entêtent d`imiter et de faire des copies toutes pures de la manière d`un auteur particulier [...] au lieu qu`ils devraient prendre ce qu`il y a de

FIG. 1 Albert Clouwet (Charles Errard), *Imitatio Sapiens*, in G. P. Bellori, *Le Vite...*, Roma, 1671, gravura.



FIG. 2 Cavaleiro d'Arpino, *Imitatione*, in Cesare Ripa, *Della novissima Iconologia...*, Padoue, Tozzi, 1625, gravura.

plus beau dans toutes les manières particulières et se former, à l'imitation des abeilles, un suc, c'est-à-dire une beauté qui leur fût propre.» (Lichtenstein, 1989 :191).

Esta ideia, já antes defendida por Manuel Pires de Almeida, na *Viagem ao Parnaso*, de 1633 (“Da semelhança de comparação que há entre o mel e a Poesia, e a Abelha e o Poeta”), transita para o século XVIII, pela mão de Francisco Leitão Ferreira, na sua “Descrição da Abelha, symbolo do Imitador”: “Assim como a abelha não tece o favo do suco de quaesquer flores, mas procura o pasto das mais fragantes; da mesma sorte o bom imitador, não se deve servir, para sua imitação, de quasquer figuras, frases, e conceitos... imitará o mais singular, sutil, e engenhoso deles, reduzindo a taes regras a sua imitação, que não pareça que trasladou, ou traduzio, senão que competindo com o imitado, o igualou, ou o excedeo.” (Ferreira, I, 1718).

Na viragem para Oitocentos, também o nosso grande teórico do Neoclassicismo, o pintor Cirillo Machado, referia que “Palomino ensina também outros modos mais fáceis de inventar: ao primeiro chama elle de fazer por estampa, porque consiste em pintar o painel todo por huma só estampa, ou desenho alheio, pondo o colorido da sua invenção; ao segundo chamão os Pintores furto, porque he furtado de muitas estampas. O talento de bem furto he pouco inferior ao da total invenção, porque além de ser original a invenção e colorido, he preciso grande magistério para arranjar os objectos furtados debaixo de huma e só mesma luz, e de hum só ponto de vista, e de distância, de modo que pareça que tudo foi feito para aquele lugar.” E remata: “E he muito melhor copiar bem, ou compor por estampas, que fazer mal de pura idéa.” (Machado, 1817: 88-89) É precisamente a propósito deste assunto, que Cirillo nos fala de André Gonçalves, de outros pintores nacionais da mesma época, e diferentes gerações: “Era o talento de André Gonçalves, de Ignacio de Oliveira, do Rocha, do Bruno, de Negreiros, de Roque Vicente, do Padrão, e de quase todos os nossos bons Pintores; porque entre nós he muito dificultoso poder-se o Artista servir do Natural; nem o Público o exige”. (Machado, 1817:88, n.1)

3. André Gonçalves — o talento de bem furtar

O pintor André Gonçalves (1685-1762) constitui certamente, para o século XVIII, um dos melhores modelos para o estudo do fenómeno da cópia na Pintura. Efectivamente, para além da prolixa produção da sua oficina, ele foi desde logo referido (ou mesmo criticado) pelos seus contemporâneos, pelo uso recorrente das cópias. O caso de Miguel Tibério Pedagache, que a ele se refere, nos seguintes termos, é claramente demonstrativo: “O senhor André Gonçalves pinta com alguma felicidade, porém poem muito pouco de sua casa, e os seus painéis podem-se quasi todos chamar excelentes copias de bons originaes. [...] Ama a sua arte, tem bom gosto, e hum conhecimento perfeito dos grandes pintores, o qual adquirio na vasta collecção, que tem das melhores estampas, e copias dos mestres mais insignes.” (Pedegache, 1755, 196).

A mesma opinião seria seguida, mais tarde, tanto por Cunha Taborda — “Pintou com alguma facilidade e com muito bom gosto de colorido, mas pouca invenção, podendo-se chamar quase todos os seus painéis excelentes cópias de várias estampas dos melhores originaes, de que tinha uma vasta collecção.” (Taborda, 1815, 226) — como pelo citado Cirillo Machado — “[maneira] mais branda e agradável que imitava no colorido a Conca e Massucci, e nas roupas a de Maratta, de cujas estampas, de que tinha grande cópia se serviu muito na composição dos seus painéis...” (Machado, 1823, 88).

Não obstante as várias alusões ou críticas, o simples contacto directo com a sua vasta obra, da qual uma parte considerável subsiste ainda hoje, é mais que suficiente para nos inteirarmos desta circunstância.

Um número muito significativo das fontes destas pinturas, tanto as produzidas pela sua mão, quanto pela sua fecunda oficina, foi já devidamente identificado, nos sucessivos trabalhos que sobre este artista têm sido produzidos nas últimas décadas. Elas são das mais variadas épocas e autores, que vão dos mestres do Renascimento aos do Barroco, e dos flamengos e franceses, aos italianos, tanto no respeitante às pinturas originaes, quanto às suas reproduções em gravura, ou desenho.

Das cerca de centena e meia de obras atribuídas à oficina de André Gonçalves, conhecidas até à data — pinturas de quadros avulsos, ou integradas em conjuntos e ciclos narrativos — a sua maioria é constituída pelo modo do “inventar por estampa”. Como referia António Palomino, ele consiste “em pintar o painel todo por huma só estampa, ou desenho alheio, pondo o colorido da sua invenção”. Trata-se, como vimos, de cópias quase fiéis do original, onde a personalidade do sujeito criador parece estar ausente. No entanto, os resultados são sempre diferentes do original. Nunca é uma reprodução mecânica, como no século XIX, com o desenvolvimento dos processos de reprodução. Em primeiro lugar, e destacado por Palomino, temos a “Invenção do colorido”, dado que as gravuras e desenhos eram sobretudo monocromáticos, permitindo ao artista, uma certa liberdade na escolha das cores. De facto, podemos observar estas variáveis cromáticas nalgumas obras que, figuram o mesmo assunto, e recorreram à mesma fonte impressa.

Por outro lado, e não de somenos importância, estão algumas importantes alterações de composição, que derivam fundamentalmente da chamada “lei do marco”. Assim sucede quando, o espaço destinado à pintura é reduzido, ou quando o formato do suporte é distinto da gravura (ou obra original), passando do modo horizontal para o vertical, ou vice-versa. Isto implica necessariamente alguma “elasticidade” e criatividade, e leva a algumas alterações da composição inicial, que passa pela simplificação, eliminação de algumas figuras, substituição de outras, ou a alterações do cenário, [figs. 3 e 4] ao ponto de, por vezes, quase se não reconhecer o original. [figs. 5 e 6]

Menos frequentes, são as obras que se podem enquadrar no modo “furto”, segundo o mesmo Palomino e Cirillo, que o consideram como bastante superior ao primeiro, e quase ao mesmo nível da criação original: “O talento de bem furtar he pouco inferior ao da total invenção, porque além de ser original a invenção e colorido, he preciso grande magistério para arranjar os objectos furtados debaixo de huma e só mesma luz, e de hum só ponto de vista, e de distância, de modo que pareça que tudo foi feito para aquele lugar.” (Machado, 1817: 88-89).



FIG. 3 Lucas Vorsterman, *Adoração dos pastores*, seg.º original de P. P. Rubens, 1620, gravura, © Trustees of the British Museum.

FIG. 4 André Gonçalves, *Adoração dos pastores*, seg.º Rubens, c. 1729, óleo s/ tela, Igreja dos Cardais, Lisboa.



FIG. 5 Etienne Baudet, Nicolas de Poilly, *Moisés fazendo brotar a água do rochedo*, seg.º Nicola Poussin, c. 1684, gravura. Courtesy of the Getty's Open Content Program.

FIG. 6 André Gonçalves, *Moisés fazendo brotar a água do rochedo*, seg.º Nicola Poussin, c. 1730, óleo s/ tela, Igreja das Mercês (Paulistas), Lisboa.



A título de exemplo deste modo, da sua grande riqueza e nível de complexidade, pode destacar-se o caso da *Descida da Cruz*, existente na sacristia da Igreja Santa Cruz, em Coimbra. [fig. 7] Nesta pintura, Gonçalves recorre a, pelo menos, quatro fontes distintas — a gravura da *Descida da Cruz* de Daniele da Volterra, pintada em 1545 para a igreja de Trinitá del Monte, serviu de base para a parte superior da composição [fig. 8]; a figura da Madalena, em primeiro plano, é retirada do *Enterro de Cristo*, pintado por Federico Barrocci, em 1582, para a igreja da Cruz, da Irmandade do Sacramento, em Senigallia; [fig. 9] a figura da Virgem, é de uma *Crucificação com Nossa Senhora, S. João e a Madalena*, de Ciro Ferri, gravada por Abraham Bloemaert; e, por fim, a figura de S. João Evangelista, é tirada de uma outra *Crucificação com Nossa Senhora, S. João e a Madalena*, de Scipione Pulzone, *il Gaetano*, pintada em 1592, para a Igreja de Santa Maria Valicella.

Um outro exemplo deste sistema, e particularmente curioso, pode observar-se no quadro *A Apanha do Maná*, pintado para a capela-mor da igreja dos Paulistas, em Lisboa (paroquial das Mercês), [fig. 10] inspirado na composição homónima de Nicola Poussin (1637-39), e posteriormente gravada por Benoit Audran, em 1680, [fig. 11] de cuja gravura Gonçalves se serviu.

O que torna este quadro especialmente interessante, é o modo como o artista joga com as diversas personagens, não recorrendo a várias gravuras, como era habitual, ou expectável, mas jogando com as figuras da composição, dispondo-as de forma diversa. Veja-se, por exemplo (e aqui, dadas as dimensões da tela, não houve a necessidade de redução), como elimina, ou desloca, as figuras do primeiro plano, para (re)formular uma composição coerente. Trata-se assim, daquilo que designámos como “imitação diferencial” (Saldanha,

FIG. 7 André Gonçalves, *Descida da Cruz*, seg.º Daniele da Volterra, c. 1750, óleo s/ tela, Igreja de Santa Cruz, Coimbra.



Excellentis^{mo} Nobiliss^{imo} q^{ue} Viro D. D.
Marchioni d'Antin, Regiorum Locratum Legato Generali,
Aurélianensis Præfati, Arcis et Urbis Ambasiæ Propositi,
Regiorum Cæsario

Ludovico Antonio de Condin
superioris et inferioris Altagæ Præfeto, Auréliæ et Provincie
Serenissimæ Delphini & Proceribus, Supremo
eius Moderatori.



Huc genu humanum uultu, huc lumina flecte,
Quo sol aspectum pallet, et ora tegit
Impuer ne oculis viciis, qui comita creatus,
Stipite depositum, quo mala nostra tult?
Felicis Barrocci Cardinalis amplissimi S. M. S. N. S. Bibliotheca Nacional de España

Ne fugat misera Mater sociare dolorem,
Nec Comitum planctus uoce gemente iequi
Quin, alij ante sacrum quam uident corpus, et unquam,
Præmo ego lacrimis uulnera sancta layam
Felicis Barrocci Cardinalis amplissimi S. M. S. N. S. Bibliotheca Nacional de España

FIG. 8 anónimo, *Descida da Cruz*, seg.º Daniele da Volterra, s.d., gravura.

FIG. 9 Aegidius Sadeler II, *Deposição de Cristo*, seg.º Federico Barrocci, c. 1625, gravura, Courtesy National Gallery of Art, Washington.



FIG. 10 André Gonçalves, *A Apanha do Maná*, seg.º Nicola Poussin, c. 1730, óleo s/ tela, Igreja das Mercês (Paulistas), Lisboa.



FIG. 11 Benoit Audran, *A Apanha do Maná*, seg.^o Nicola Poussin, 1680, gravura

1988), uma peculiar interpretação do princípio da *Mimesis* e dos preceitos da imitação, e do modelo da Abelha, dando-lhe um carácter de (re)criação, quase de Desconstrução. Ela é um resultado do fruto das leituras subsequentes da imagem original, que reproduz, ou transmite, a apropriação do discurso visual, por sua vez transposta numa nova imagem. André Gonçalves não se limita assim a copiar, mas a recriar a imagem,

no que pode efectivamente considerar-se como uma produção divergente, o aspecto mais peculiar da sua criatividade.

A nosso ver, é precisamente neste ponto, na “arte de bem furta”, que Gonçalves mais se notabiliza no processo da cópia pictórica. Aqui podemos encontrar vários autores, várias obras, ou mesmo diversas partes de um mesmo original. É um perfeito exemplo da Ideia de *Mimesis* clássica, da Imitação

selectiva, a invenção e a variedade, que se associa a uma abordagem historicista. Ele transforma o modelo, segundo uma operação de juízo, de gosto, e da imaginação.

Contudo, e não obstante alguma condescendência, a geração seguinte iria mostrar-se bastante mais crítica face ao uso da cópia pictórica. Como refere Cirillo, já nos inícios de Oitocentos, “Esta pintura agrada a muitos, porque he mais barata; mas toda a nação que se contentar com ella, nunca fará grandes progressos na perfeição da Arte; terá brilhantes crystaes mas não terá diamantes”. (Machado, 1817: 89, n. 12)

BIBLIOGRAFIA


Fontes

- BRASÃO, Eduardo. 1943. “Diário do 4º Conde de Ericeira D. Francisco Manuel de Meneses”. *Biblos*, vol. XVIII, tomo II. Coimbra.
- FERREIRA, Francisco Leitão. 1718-1721. *Nova Arte de Conceitos*, 2 vols., Lisboa Occidental: Offic. Antonio Pedroso Galram.
- LUSITANO, Cândido. 1784. *Arte Poetica de Q. Horacio Flacco*, I, Lisboa.
- MACHADO, Cirillo Volkmar. 1817. *Nova Academia de Pintura dedicada às Senhoras Portuguesas*. Lisboa.
- MACHADO, Cirillo Volkmar. 1794-1798. *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*, Conversação V, Lisboa: Na Of. de Simão Thaddeo Ferreira.
- MACHADO, Cirillo Volkmar. 1823. *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes...*, Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva.
- NUNES, Philippe. 1675. *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeek.
- PEDEGACHE, Miguel Tibério. 1755. “Carta aos sócios do Journal estrangeiro de Pariz, em que se dá noticia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa”. Cristovam Rodrigues de Oliveira e Manoel da Conceição. *Supplemento aos Summario das Noticias de Lisboa, que compreende o estado presente*. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues.
- TABORDA, José da Cunha. 1815. “Memoria dos mais famosos Pintores Portuguezes, e dos melhores Quadros seus”. *Regras da Arte da Pintura...*, Lisboa: Na Impressão Regia.

Estudos

- ARGAN, G. Carlo. 1955. *Rettorica e Barroco*. Roma.
- ARGAN, G. Carlo. 1964. “La Fonction des Images”. *L’Europe des Capitales*. Genève : Albert Skira.
- ARNHEIM, Rudolf. 1969. “Pictures, Symbols and Signs”. *Visual Thinking*. Berkley, Los Angeles, Londres: U. California Press.

- BIALOSTOCKI, J. “Barroco: Estilo, epoca, actitud”. *Estilo e Iconografia*. Barcelona.
- GARCEZ Teixeira, F.A. 1931. *A Irmandade de S. Lucas*. Lisboa.
- GOMBRICH, Ernst H. 1986. *Arte e Ilusão — Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. 2002. *André Gonçalves e a pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*, [texto policopiado] Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: F.L.U.L.
- ISIDRO, Susana Patrícia Correia. 2015. *O “Laboratório” de André Gonçalves e os programas de pintura do Barroco Quinto-Joanino*, [texto policopiado], Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: FLUL.
- IVINS, W.M. 1953. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Londres.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. 1989. *La Couleur Éloquente-Rhétorique et Peinture à l’Âge Classique*. Paris : Flammarion.
- MACHADO, José Alberto Gomes. 1995. *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*, Lisboa: Editorial Estampa.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse e Préaud, Maxime (dir. et coord.). 1996-2003. *Catalogues de la collection d’estampes de Jean V, roi de Portugal / par Pierre-Jean Mariette*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação da Casa de Bragança; Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Bibliothèque Nationale de France.
- SALDANHA, Nuno. 2016. “De uma Sagrada Família, à família de André Gonçalves. Alguns dados inéditos.”, *Invenire — Revista de Bens Culturais da Igreja*, Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens da Igreja, n.º 13, Jun.-Dez. 2016.
- SALDANHA, Nuno. 1995. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII — Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SALDANHA, Nuno. 1995a. *Poéticas da Imagem — As Ideias Estéticas na Pintura da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Nuno. 1994. “André Gonçalves”. *Joanni V Magnifico — A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR.
- SALDANHA, Nuno. 1991. “A Vida de José do Egípto de André Gonçalves — Iconografia, Paisagem e Ideia de Natureza”. *Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 91, Lisboa: A.D.L.
- SALDANHA, Nuno. 1990. “André Gonçalves — Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762)”. *Artes Plásticas*, n.º 6, Lisboa. Dezembro.
- SALDANHA, Nuno. 1988. *A Cópia na Pintura Portuguesa do Séc. XVIII — O gosto do encomendador como forma de poder na representação*. Lisboa: F.L.U.L.
- SALDANHA, Nuno. 1988a. “André Gonçalves Pintor Ingénuo Ulissiponense (1685-1762)”. *Vértice*. n.º 8, Lisboa. Novembro.
- SERRÃO, Vítor. 2003. *História da Arte em Portugal — O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença.
- SOBRAL, Luís de Moura. 1989. “André Gonçalves”. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença.
- STAROBINSKI, Jean. 1964. *L’Invention de la Liberté 1700-1789*. Genève: Albert Skira.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 1984. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.



**COPIA PICTÓRICA Y
DIFUSIÓN DE MODELOS
EN EL *VIAJE DE*
ESPAÑA DE ANTONIO
PONZ. NOTICIAS
SOBRE EL COPIADO
DE OBRAS ESPAÑOLAS
Y NÓRDICAS**

**COPIA PICTÓRICA Y
DIFUSIÓN DE MODELOS
EN EL VIAJE DE ESPAÑA
DE ANTONIO PONZ.
NOTICIAS SOBRE EL
COPIADO DE OBRAS
ESPAÑOLAS Y NÓRDICAS**

JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA

Profesor titular de Historia del Arte,
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada

jcruz@ugr.es

RESUMO

El *Viage de España* de Antonio Ponz (Madrid, Imprenta de Ibarra, 1772-1794) constituye sin duda alguna una de las obras fundamentales de la literatura artística hispana, una riquísima mirada al arte español al final de la Edad Moderna y un documento fundamental para la apreciación de las copias de los grandes modelos pictóricos desde la doble condición de su autor como historiador y artista. El presente trabajo se centra en este último aspecto: la valoración crítica de las múltiples noticias dadas por el abate Ponz sobre la copia pictórica, atendiendo a los modelos dominantes, su producción y su distribución.

PALABRAS CLAVE ANTONIO PONZ, LITERATURA ARTÍSTICA, COPIA PICTÓRICA, SIGLO XVIII, PINTURA ESPAÑOLA, PINTURA FLAMENCA, PINTURA HOLANDESA

ABSTRACT

The *Viage de España* by Antonio Ponz (Madrid, Imprenta de Ibarra, 1772-1794) undoubtedly constitutes one of the fundamental works of hispanic artistic literature, a very rich sight at Spanish art at the end of the Modern Age and a fundamental document for the appreciation of the copies of the great pictorial models from the double condition of its author as historian and artist. The present work focuses on both aspects: the critical assessment of the multiple news given by the abbe Ponz on the pictorial copy, taking into account the dominant models, their production and their distribution.

KEYWORDS ANTONIO PONZ, ARTISTIC LITERATURE, PICTORIAL COPY, 18TH CENTURY, SPANISH PAINTING, FLEMISH PAINTING, DUTCH PAINTING



1. Antonio Ponz: vida y obra

El *Viage de España* de Antonio Ponz y Piquer (1772-1794), constituye la más completa y conocida periégesis de cuantas se escribieron en la España de la Edad Moderna. Aunque responde al ideario ilustrado y tendente a la poética neoclásica de la época de don Carlos III, no por ello deja de ser una magnífica atalaya para otear el panorama de la pintura renacentista y barroca en los momentos finales del Antiguo Régimen, y no sólo en cuanto a la descripción de valiosos originales, sino también en relación a las copias pictóricas diseminadas por el territorio peninsular, y de las que hizo el escritor acopio y valoración crítica.

La biografía del abate Ponz (Bejís, 1725 — Madrid, 1792) nos es muy conocida desde antiguo, pues una buena semblanza de su vida quedó compilada en el decimotercero y último tomo de su *Viage*, escrito a título póstumo por su sobrino, José Ponz, que serviría de base para las más modernas y completas recensiones sobre el autor y su obra (Rivero, 1947; Puente, 1968; Frank, 1997; Crespo, 2007). Recibió estudios humanísticos en Segorbe y Valencia, donde también se formó como pintor con el artista Antonio Richarte¹, tras lo cual se doctoró como teólogo en la Universidad de Gandía.

Sus inclinaciones hacia la historia y el arte le llevaron a trasladarse a Madrid en 1746, para convertirse en uno de los primeros alumnos de la *Real Academia de las Tres Nobles Artes* de San Fernando; antes, por tanto, de su creación oficial en 1752. Su formación se completó con una fructífera estancia en Roma (1751-1760), donde conoció las obras de los grandes maestros. A su vuelta a Madrid, recibió el encargo de reunir, restaurar y completar, por orden de don Carlos III, una colección de retratos de escritores y personajes ilustres para la Biblioteca de El Escorial, donde pasó 6 años de trabajo como pintor, de lo que derivaría, como se verá más adelante, el vasto conocimiento de Ponz sobre la colección de pinturas del Real Monasterio. En 1767 el ministro Pedro Rodríguez de Campomanes le encomendó la tarea de recorrer Andalucía para redactar un inventario de los bienes artísticos de los expulsos jesuitas; trabajo éste que derivó en la redacción de su *Viage de España*.

En 1785 publicó su *Viage fuera de España*, en respuesta a las críticas de los viajeros extranjeros y como escaparate del ideario reformista borbónico. Fue acreedor de diversos títulos y honores: académico de la Real Academia de la Historia (1773) y secretario de la Real Academia de San Fernando (1776), consejero honorario de Carlos IV, miembro de la *London Society of Antiquaries* y de las sociedades económicas vascongada, matritense y granadina.

Su magno *Viage de España* se editó en 18 volúmenes entre 1772 y 1794 (el último fue redactado por su sobrino, a partir de las notas manuscritas de Ponz). La segunda edición de los 13 primeros volúmenes se hizo entre 1776 y 1788². En 1774 se publicó un extracto en francés y, al año siguiente, en alemán, realizándose un compendio en italiano en 1793. La primera intención del autor fue rebatir las opiniones de los viajeros extranjeros sobre la decadencia de la nación española, especialmente las del italiano Norberto Caimo (1764-1767), de quien por otro lado adoptó el género epistolar, con amplia tradición en la periegética del siglo XVIII, aunque con un estilo seco, adusto y en ocasiones indigesto (Menéndez, 2012, I, 1069-1071), lo que en absoluto resta méritos a su valor como fuente histórica y artística de primer orden.

El *Viage de España* fue un digno hijo de la Ilustración española. Su temática va más allá de la descripción de monumentos y bienes artísticos, para ofrecernos noticias de carácter geográfico, histórico, económico y político. Todo ello, bajo el prisma del ideario reformista borbónico y allanando el camino a la estética neoclásica, como se deduce no sólo de las descripciones antibarrocas, sino también a tenor de la difusión de los decretos reales de 1777 sobre el control de la Academia en las obras de nueva planta y sobre el ornato de los templos, en el prólogo de los volúmenes VII y XVII. Es una pena que no incluyese en su periplo el norte peninsular, el arco sudeste ni los territorios insulares, faltando referencias a centros artísticos tan importantes como Granada, Murcia, Oviedo o Santiago de Compostela; en estos casos, privados del ojo crítico del abate Ponz en su condición doble

¹ Pintor de formación tardobarroca (1690-1764), nacido y fallecido en Valencia, donde desarrolló la mayor parte de su obra (Pérez, 1992).

² Esta es la edición que seguimos en nuestro estudio, corregida y aumentada por su autor. Los dos primeros volúmenes volvieron a editarse en 1795, ya muerto Ponz.

como erudito y pintor, se dispone al menos de otras fuentes (García Cueto, 2014, 363-392)³.

2. La copia pictórica en Antonio Ponz: valoraciones generales

La obra de Ponz, aún con su vocación polifacética, es sobre todo un viaje artístico (Gómez de la Serna, 1974) Se interesa por la arquitectura -a menudo censurando lo que califica como el “mal gusto reinante” del Barroco Tardío-, por la escultura y hasta por la orfebrería, como ocurre con las grandes custodias procesionales de Toledo y Sevilla. Pero es con la pintura donde alcanza mayor rigor y juicio crítico (Gaya, 1975), al distinguir entre piezas de mérito y de escasa calidad, omitiendo éstas y dando noticias sobre los autores de aquéllas. Incluso llega a emocionarse (y así lo deja consignado) con algunos cuadros y, por el contrario, no disimula su decepción si le han recomendado ver una obra maestra que luego no resulta tal (XVIII, 196)⁴.

Su visión del arte sin duda era de un alambicado clasicismo, formado a partir de su paso por la incipiente Academia de San Fernando, su viaje a Italia y su estadía entre las colecciones regias de El Escorial. Sus obras conservadas, como su *Virgen del Carmen* del Museo de Bellas Artes de Valencia o su propio *Autorretrato*, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, reflejan el marcado eclecticismo de un pintor de mediano crédito, más intelectual que práctico. Hay que recordar sus trabajos para la Biblioteca escurialense, donde, además de pintar, consultó sus libros de estampas y antigüedades (Maciá, 1999, 149-182).

Por su indisimulado tributo a Mengs entronizó a los tres grandes héroes del Renacimiento italiano: Rafael, Tiziano y Correggio (Cinelli, 2013, 301-315)⁵, sin olvidar el clasicismo atemperado de los barrocos Anibale Carracci o Guido Reni. Pero también resalta otras alternativas, como los grandes maestros nórdicos -Durer, Rubens y Van Dyck sobre todo- y varios artífices españoles, como Velázquez, amén de Juan de Juanes, Ribera, Murillo o Cano, de quien poseía un borrón de la *Virgen del Rosario con santos* de la catedral malagueña. Por

otro lado, se emociona con el descubrimiento de pintores anónimos a quienes atribuye cierto mérito (XVI, 112)⁶ o es capaz de ver valores más allá de lo puramente artístico, como documentos históricos⁷ o devocionales⁸.

Sorprende la gran cantidad de referencias existente en el *Viage de España* sobre copias pictóricas. Sin duda pudo influir en ello el profundo conocimiento de Ponz sobre las colecciones reales de la Corte y de El Escorial, donde vio tanto buenos originales como réplicas, así como su propia formación como copista (XVIII, XXXIX-LX)⁹. En ocasiones alude simplemente a “varias copias”¹⁰, genéricamente, pero su afán compilador y erudito le lleva a la enumeración de cuadros y autores concretos, hasta sumar unas 150 referencias a lo largo de los 18 volúmenes de su obra. Su análisis, por tanto, nos aporta una excelente visión sobre el valor de la copia pictórica en la España del siglo XVIII.

La localización de los originales refleja claramente los conocimientos directos de Ponz, al tiempo que el peso extraordinario de las colecciones reales en la producción de copias. De los 118 cuadros originales que cita el de Bejís, 38 se localizaban en El Escorial, mientras que otros 18 en los diferentes Sitios Reales en Madrid y su entorno, lo que hace una media de 47% del total. Valores muy altos siguen las obras ubicadas en el Vaticano e iglesias romanas, con unas 28 referencias (24%), mientras que el restante 29% se reparte a partes iguales entre diferentes núcleos españoles (Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo) y algunos centros artísticos italianos (Parma, con 4, seguida de Florencia, Venecia, Mantua, Bolonia y Milán), con un 11% respectivamente y el 7% final se corresponde con obras hoy en

³ Así, por ejemplo, el *Viaje de España, Francia e Italia* (1806-1813) del conde de Maule y la *Descrizione odepórica della Spagna* (1793) de Antonio Conca, obra que, partiendo del trabajo de Ponz, recaba noticias de lugares no descritos por éste.

⁴ Visitó el Hospital de Santa Ana de Málaga para ver una pintura tenida por mano de Rafael, “pero ni eso encontré”, sino un *Entierro de Cristo* mal copiado de José de Ribera con la siguiente firma: “el sr. Cardenal Rafael de Urbino faciebat, año 1437: Es cuanto se puede disparatar en pocas palabras”.

⁵ Ponz incluyó en su obra (VI, 186-259) una adaptación de las *Reflexiones sobre la Belleza* de Mengs (su *Gedanken über die Schönheit und über den Geschma[c]k in der Malerey*, Zúrich, 1762), omitiendo los pasajes ofensivos relativos a diversos pintores españoles.

⁶ Al ver un cuadro (no de especial mérito, por cierto) de la *Anunciación* en la Catedral de Baeza, firmado y fechado en 1666, exclama: “Ahí tiene V. un hallazgo, que si lo hubiera hecho Palomino, no hubiera dejado de poner (y con mucha razón) a Juan Esteban de Úbeda en el catálogo de los pintores insignes, cuyas vidas escribió”.

⁷ Así, el fresco de la Batalla de la Higuera (1431, en la Vega de Granada), copiado en la Sala de Batallas de El Escorial por Granello, Tavarón y Castello en 1857 a partir de una grisalla antigua que apareció en el Alcázar de Segovia (II, 230). O la restauración y copia de un cuadro sobre la batalla de las Navas de Tolosa, en la ermita de Santa Elena (Sierra Morena, Jaén), en la ermita del cardenal arzobispo de Toledo Francisco Lorenzana, en 1786 (Pérez y Quesada, 2014, 133-154).

⁸ De ahí la mención a una copia de la *Virgen de la Antigua* de la Catedral de Sevilla, en el valenciano colegio del Patriarca (III, 242).

⁹ En la biografía que le dedica su sobrino José se indica que hizo varias copias de cuadros escurialenses: las *Sagradas Familias del Pez* y de la *Perla*, de Rafael, la *Presentación en el Templo* del Veronés, las cabezas de *San Pedro* y *San Pablo*, así como la *Virgen de la Silla*, de Guido Reni. A ellas, Ceán (1800, IV, 107-112) añadió la *Fe* y el *Centurión*, del Veronés.

¹⁰ Sacristías de la catedral y del convento de carmelitas descalzas de Toledo (I, 98 y 170); varias estancias de El Escorial (II, 102, 154, 163 y 221); el colegio del Patriarca en Valencia y la catedral de dicha ciudad (III, 252 y IV, 44); en Madrid, el convento de carmelitas descalzas, el Salón de Reinos y el Casón del Buen Retiro (V, 259; y VI, 127 y 156), los Reales Sitios de Chinchón, La Zarzuela, convento de capuchinos de El Pardo y Quinta del duque del Arco (VI, 170, 173, 183 y 185); el monasterio de Guadalupe (VII, 62), el palacio real de La Granja (X, 138), el convento de San Pablo de Valladolid (XI, 50), el colegio de San Antonio en Sigüenza (XII, 126) y la catedral vieja de Cádiz (XVII, 346).

grandes museos europeos (Londres, París y el Hermitage). De ello se deduce no sólo la formación de Ponz en el entorno de la Corona española, sino también el aprovechamiento de su estancia romana y la importancia de los talleres de copiado de El Escorial, donde el propio abate, como ya ha quedado expuesto, trabajó como copista.

Si nos atenemos a la localización de las copias, de un total de unas 254 referencias diferentes son pocos los lugares que superan la decena de citas, destacando de nuevo los lugares vinculados directamente a la Corte, con la propia villa de Madrid (37 citas), el Escorial (28), el Palacio Real (19), los Sitios Reales en el ruedo madrileño (13) y el Palacio de La Granja de San Ildefonso (17), que en su conjunto sumarían un 45% del total. También destaca la elevada cantidad de copias en el Toledo imperial (21), la antaño cortesana Valladolid (10) y los grandes centros artísticos de Valencia (17) y Sevilla (14), con un total aproximado de un 25%. El restante 30% se reparte por toda la geografía española, con muy pocas ciudades que superen las 3 referencias (Ávila, Palencia, Jaén, la cartuja de Paular, Cuenca, Loeches o Córdoba). Por tanto, se evidencia otra vez la gran producción de copias vinculada a la Corte, así como la actividad de centros productivos tradicionales, como la propia Valencia, Toledo, Sevilla y Valladolid.

Desde el punto de vista del mecenazgo, de nuevo resalta el papel primordial de la Corona como centro productor, pero también destinatario principal de las copias pictóricas. Los diferentes sitios reales que albergaban copias suman unas 37 referencias, con el Palacio Real de Madrid y el de La Granja a la cabeza (un 15%), mientras que las copias apuntadas en posesión de la nobleza llegan tan solo a 6 (menos de un 2%). El 83% restante se reparte bajo el mecenazgo eclesiástico (casi dos tercios del mismo el clero regular y uno el clero secular), aunque cabe matizar que de entre dicho porcentaje destaca nuevamente el Real Monasterio de El Escorial, con un 13% del total, nueva muestra tanto del predominio cortesano como del conocimiento de Ponz acerca de sus colecciones.

3. Originales y copias. El copiado de artistas españoles y nórdicos

Si se analiza la información dada por Ponz desde el punto de vista de la autoría de los originales destaca poderosamente el arte italiano, con unas 106 referencias, sobre 11 relativas a pintores de los Países Bajos, 28 de autores españoles y tan sólo una referencia concreta al arte alemán y francés, ejemplificados respectivamente en una alusión genérica a varias copias de Durero y de Claudio de Lorena. Esta predilección es consecuencia del sesgo academicista de Ponz, pues los más citados son la terna heroica arriba indicada: Rafael (24 referencias), Tiziano (14) y Correggio (10), seguidos del siempre clasicista Guido Reni (10), Miguel Ángel (5), el Veronés (5), Carlo Maratta (5), Sebastiano del Piombo (4) y Anibale Carracci (3); con dos obras, Leonardo da Vinci, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Tintoretto, Federico Barocci, Pietro da Cortona, Caravaggio y Lanfranco; y, con una sola obra, Antonio Tempesta, Niccolo Pomarancio, Andrea Sacchi, Lucas Jordán, el Guercino, Andrea Vaccaro, Daniele Volterra y Alessandro Allori.

Algunas obras tuvieron, a juzgar por las notas de Ponz, una difusión especial. La más repetida es la *Transfiguración* de Rafael, de los Museos Vaticanos, y que debió ser conocida a través de las estampas de Carlo Raimondi y la excelente versión de Giovanni Francesco Penni, hoy en El Prado: es citada hasta en 10 ocasiones, seguida de las dos versiones del *Entierro de Cristo* de Tiziano, de El Escorial -ambos hoy en El Prado- (8) y de la *Virgen con el Niño*, "La Gitana" de Correggio en el museo napolitano de Capodimonte (3), el *Descendimiento o Lamentación de Cristo* de Sebastiano del Piombo, antes en el Palacio Real de Madrid y hoy en el Hermitage (5) y la *Crucifixión* de San Pedro de Guido Reni en los Museos Vaticanos (3). En la mayor parte de las ocasiones se trata de obras copiadas de las colecciones reales, hoy en el Museo del Prado¹¹.

Dejando para otro lugar sus aportaciones en lo relativo al arte italiano, por lo demás tan acorde con sus orientaciones clasicistas, nos interesa destacar aquí sus apreciaciones sobre

¹¹ Así varias copias de obras de Rafael en El Escorial, como la *Sagrada Familia* conocida como "La Perla" (2), *La Virgen del Pez* (4), la de la *Rosa* (2), y *El Pasma de Sicilia* (3); otras de Tiziano en colecciones reales, como su *Santa Margarita y el Dragón* (2), la *Santa Cena* (3) y la *Bacanal de los Andrios* (2), el *Triptico del Descendimiento* de Sebastiano del Piombo (2), la *Presentación de la Virgen en el Templo* del Veronés, el *Descanso en la huída a Egipto* de Andrea del Sarto (2).

originales y copias del arte español y nórdico¹², fruto de su carácter ecléctico y propenso al enciclopedismo¹³.

En lo referente a la pintura de los Países Bajos casi todas las obras mencionadas proceden de las colecciones regias. Destacan 3 pinturas de El Bosco, en El Escorial: *Coronación de espinas*, el *Carro de Heno* y el *Triptico de las Delicias*. Asimismo, 3 obras de Rubens, otras 2 de Van Dyck y varios cuadros de cacerías de Paul de Vos. Es evidente que el conocimiento de nuestro autor (y su interés personal) en la pintura flamenca y holandesa era bastante menor, que en el caso del arte italiano¹⁴. La presencia de El Bosco estaría justificada por la importancia de las obras de este pintor en la colección regia de Felipe II, mientras que indubitablemente el barroco apoteósico de Rubens y Van Dyck era muy apreciado en la España de aquel tiempo.

En ocasiones no sólo se refiere al autor, sino también al copista, especialmente cuando uno y otro coinciden al mostrar una versión del original. Tal es el caso de dos grandes obras de El Bosco: el *Carro de Heno* y el *Jardín de las Delicias*, considerando las entonces en El Escorial originales y las de la Casa de Campo réplicas. Erró con la primera y acertó con la segunda (hoy los originales están en el Prado y las copias en El Escorial y en Patrimonio Nacional), lo que no hace sino reflejar la extraordinaria calidad de unos y otros (Mateo, 1998, 315-30; Silva, 2000). Sobre Rubens, piensa que la *Sagrada Familia rodeada de santos* de la catedral de Toledo sería obra del propio autor, replicando la de El Escorial de 1630, hoy en el Prado (en realidad ambas son versiones reducidas del gran cuadro de la iglesia de los Agustinos de Amberes), duda sobre la pertenencia a Rubens o Jordaens de los cartones que hubo en la iglesia toledana de Santa Cruz y que fueron modelo para la serie de tapices de santos obispos conservada en la catedral de dicha ciudad (Cortés, 2002, 704-738) y, en fin, documenta una copia de la *Adoración de los Reyes* del Palacio Real, hoy en el Prado, en la catedral turolense, de la mano del pintor barroco aragonés Francisco Jiménez Maza¹⁵, que aún se conserva.

Por otro lado uno de los objetivos del autor fue resaltar la validez la validez universal de los artistas hispanos. El más

copiado sería José de Ribera, *el Españolito*, con 6 referencias concretas y otras 6 genéricas¹⁶ (influiría en ello su fama como pintor afincado en Italia y la difusión de sus obras mediante la estampa, aunque su estética tenebrista no comulga con el ideario neoclásico). Destaca también Juan Fernández Navarrete, el Mudo (6), lo que viene a refrendar el papel del monasterio escurialense¹⁷ como centro de producción de copias y el cabal conocimiento de su colección por parte de Ponz. Y, finalmente, el rafaelesco Juan de Juanes (3), el cortesano Diego Velázquez¹⁸ (3) y Murillo (2); y, con 1 referencia, El Greco, Pedro de Orrente¹⁹, Luis de Vargas, fray Juan Sánchez Cotán, Francisco Ribalta, Juan Carreño de Miranda y Mengs.

También menciona algunos posibles autores de copias. Así, el *San Francisco* de El Greco en el Colegio del Patriarca de Valencia lo considera copia de la mano de su propio autor, y así parece concederle hoy la historiografía moderna. Por su parte, de Navarrete el Mudo menciona una réplica de su mano de la *Aparición de Cristo a su Madre* de El Escorial, en la catedral de Salamanca, y que hoy se tiene en duda (Mulcahy, 1999, 68); y, en el mismo sentido, Mengs habría hecho para Catalina II de Rusia una versión de su *San Juan predicando en el desierto*, que el abate vio en la colección madrileña del conde de Rivadavia. En cambio, a propósito de la cartuja del Paular vio una *Virgen con el Niño* que atribuyó a Sánchez Cotán copiando a Vicente Carducho, si bien la lógica nos permite suponer lo contrario. Finalmente, hay varias alusiones a uno de los más copiados artistas del Barroco español, José de Ribera: atribuye al propio maestro una versión del escurialense *San José con el Niño en su taller*, para la iglesia de San Francisco del Puerto de Santa María, y alude a varias copias

¹² Dejando de lado unas 14 referencias genéricas sobre artistas italianos, sin concretar obras, resaltan diversas alusiones a los siguientes pintores: Varias copias de Durero en los trinitarios calzados de Burgos (XII, 85), de varios paisajes de Claudio de Lorena en el Palacio Real de Madrid (VI, 50), de El Bosco en el Casón del Buen Retiro (VI, 151), de Rubens en los conventos dominicos de Valladolid y Ávila (XI, 50; XII, 318), de José de Ribera en Nuestra Señora de Atocha, el oratorio del Espíritu Santo y el convento de los Ángeles de Madrid, los carmelitas descalzos de Segovia, los ya mentados dominicos de Ávila y la colegiata de Osuna (V, 29, 210 y 245; X, 241; XII, 318; XVIII, 141), de Velázquez en la Quinta del duque del Arco (VI, 184), y de Murillo en los filipenses de Baeza (XVI, 114).

¹³ Para mejor comprensión de las aportaciones e Ponz al tema, véase la tabla adjunta al final de este trabajo

¹⁴ Así, cita 2 veces el *Descendimiento* de Michel Coxein (hoy en El Prado y en la Capilla Real de Granada), omitiendo o desconociendo que eran copias del célebre cuadro homónimo de Van der Weyden hoy en El Prado. Todas estas obras, en su tiempo, estaban expuestas en El Escorial.

¹⁵ De Jiménez Maza en el Museo de Arte de Zaragoza se conserva también una copia del *Vulcano* de Rubens en el Prado.

¹⁶ Destacan la *Natividad* y el *Entierro de Cristo* de Ribera en colecciones reales. Las obras de Osuna consideradas por Ponz como copias hoy se interpretan como originales, especialmente el lienzo del Calvario (Spinosa, 2008, 346).

¹⁷ Buen ejemplo de ello, y de alto mecenazgo de los duques de Medina Sidonia, son los frescos que copian el *Apostolado* y la *Flagelación* de El Mudo, en el monasterio de Santiponce, obra probable del pintor Antonio Arias (debo la noticia al investigador don Eduardo Lamas Delgado).

¹⁸ De las varias copias de retratos reales citados en la Quinta del duque del Arco algunas podrían ser originales: los retratos de Felipe IV en El Prado, de 1626, y en el Museo de Bilbao, de 1657 (Portús, 2015, 107-130). Una de las copias de *La túnica de José*, de El Escorial, podría haber sido la que en 1856 estaba en la colección de José Madrazo, con la particularidad de poseer mayor anchura que el original, lo que induce a pensar que éste habría sido recortado (Bassegoda, 2002, 180).

¹⁹ El *Apostolado* de los trinitarios calzados de Valencia hoy se adscribe al discípulo de Orrente Cristóbal García de Salmerón (Benito Goerlich, 1986, 293-306).

de santos del Españolto realizadas por el napolitano Francisco Pérez Sierra, para el convento franciscano de los Ángeles, en Madrid, lo que induce a pensar que las vería firmadas²⁰.

En relación con las valoraciones que Ponz hace de los pintores españoles cabe mencionar aquí sus notas sobre aquéllos que interpretaron originales de los grandes maestros italianos, lo que nos lleva de nuevo a resaltar, sobre todo, la importancia de El Escorial como centro de copiado. Así, a propósito de Rafael, cabe citar una copia libre del Niño de la *Sagrada Familia del Pez* que realizó Juan de Juanes para la catedral de Valencia, y que parece coincidir con un cuadro de la *Sagrada Familia* hoy perteneciente a la colección Lladró de dicha ciudad (Puig, 2013, 69-82)²¹; o, la copia de la *Asamblea de los Dioses* de la Farnesina de Roma, en el Palacio de La Granja de San Ildefonso, realizada por Pablo Pernicharo, director de la Academia de San Fernando de 1753 a 1760; o, en fin, una “escena de brujas o hechicería” en el Palacio Real de Madrid, hoy en la colección del duque de Wellington en Apsley House, realizada por José de Ribera (Coletes, 2012, 1-22)²².

Por su parte, Francisco Ribalta replicó en dos ocasiones el *Tríptico del Descendimiento de Sebastiano* del Piombo, que estuvo en El Escorial, y de cuyas tablas se perdió la relativa a la *Aparición de Jesús a sus apóstoles* -mal identificada por Ponz como *Prendimiento*- (Benito Domenech, 1995, 68), mientras que el *Descenso al Limbo* se conserva en el Prado y la *Lamentación ante Cristo Muerto* en el Hermitage. Aquella magna obra pudo admirarla Ribalta en Valencia, cuando era propiedad de don Diego Vich y Mascó, y antes de que en 1645 fuese regalada a Felipe IV, siendo determinante en su estilo maduro. Ponz cita una versión a pequeña escala en el Hospital de Aragón de Madrid y otra en los carmelitas

descalzos de Valencia; por desgracia se han perdido, si bien en el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan las tablas laterales de la segunda (Kowal, 1985, 244)²³. Otra copia de la *Lamentación*, firmada por el valenciano Antonio Bisquert y también perdida, se encontraba en la iglesia turolense de Santiago.

Tiziano también fue copiado con cierta frecuencia por grandes artistas españoles. Su *Entierro de Cristo*, pintado para El Escorial en 1559 y hoy en el Prado, fue copiado por Navarrete el Mudo para la catedral salmantina, nuevo reflejo del papel de los talleres pictóricos del monasterio filipino, y donde el discípulo de Carducho, Eugenio Orozco, hizo en 1634 una réplica de la *Sagrada Cena* del veneciano para la cartuja del Paular, hoy repuesta en su lugar por cesión de la Fundación Cerralbo. Y, aunque Ponz no lo cite, sabemos que Alonso Sánchez Coello hizo una copia completa del *Noli me tangere* de Tiziano, antes de que fuese cortado tal y como hoy se exhibe en el Museo del Prado, bajo el título de *El Salvador de hortelano* (Bassegoda, 2002, 332).

Finalmente, a esta lista habría que añadir dos últimos ejemplos: la réplica de Ramón Bayeu en 1765 para la capilla del Palacio Real, del lienzo perdido de Lucas Jordán alusivo a *San Miguel*, en la iglesia de San Andrés del mismo Madrid, así como las copias realizadas por nuestro escritor sobre varias obras de Guido Reni: la *Virgen de la Silla* y las cabezas de *San Pedro y San Pablo*, hoy en Patrimonio Nacional.

²⁰ Se han identificado el *San Joaquín* en depósito del Museo de Bellas Artes de Granada y la *Santa Ana con la Virgen* del Prado (Gómez Nebreda, 2002, 37-64; Cruz, 2014, 290-307).

²¹ De este tema y de la celebrada *Virgen de la Perla* hizo el propio Ponz para El Escorial sendas copias, según lo apuntado por su sobrino. Véase la nota 9.

²² Se trata de la obra *La Carcasa*, más inspirada en realidad en diseños de Miguel Ángel que de Rafael, aunque lleva la falsa firma de éste.

²³ En el palacio episcopal de Olomouc (Chequia) se encuentra una copia, que quizás sea del mismo Ribalta y podría coincidir con el tríptico del Hospital de Aragón; en el Colegio del Patriarca de Valencia hay una versión de la tabla central, pero no parece de la mano de Ribalta (Benito Domenech, 1987, 150).

BIBLIOGRAFÍA

- BASSEGODA, Bonaventura. 2002. *El Escorial como museo*. Barcelona: Universidad.
- BENITO DOMENECH, Fernando. 1995. *Sebastiano del Piombo y España*. Madrid: Museo del Prado.
- BENITO GOERLICH, Daniel. 1986. "Un Apostolado de Cristóbal García de Salmerón en Valencia". *Saitabi*, 36, 293-306.
- CAIMO, Norberto. 1764-67. *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* (1755-1756). 4 vols. Milán: Pittburgo.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- CINELLI, Noemí. 2011. "El pintor filósofo y el filósofo pintor. La influencia de la teoría artística de Mengs en los retratos de Goya". 2013. *Goya y su contexto. Seminario Internacional*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 301-15.
- COLETES LASPRA, Rocío. 2012. "Guerra de la Independencia y expolio artístico: la difusión del arte español en Gran Bretaña". IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.). *No es país para viejos*. Vitoria: Instituto Valentín Foronda, 1-22.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Susana. 2002. *Tapices flamencos en Toledo: Catedral y Museo de Santa Cruz*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense.
- CRESPO Delgado, Daniel. 2007. *El Viage de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Madrid: Universidad Complutense.
- CRUZ Yábar, Juan María. 2014. "Los cuadros de Ribera de don Jerónimo de la Torre y su capilla funeraria en el convento de los Ángeles de Madrid". *Goya*, 349, 290-307.
- FRANK, Ana Isabel. 1997. *El Viage de España de Antonio Ponz*. Francfort del Meno: Peter Lang.
- GARCÍA Cueto, David. 2014. "La pintura italiana en la Granada del Barroco: artistas, coleccionistas, originales y copias". CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada: Universidad, 363-92.
- GAYA Nuño, Juan Antonio. 1975. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. 1974. *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza.
- GÓMEZ NEBREDA, María Luisa. 2002. "Las pinturas del convento franciscano de los Ángeles de Madrid que pasaron al Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo del Prado disperso". *Boletín del Museo del Prado*, 20, 37-64.
- KOWAL, David. 1985. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación Provincial.
- MACIÁ, Mateo. 1999. "Corrientes documentales del siglo XVIII: El Viage de España de Antonio Ponz". *Documentación de las Ciencias de la Información*, 13, 149-82.
- MATEO GÓMEZ, Isabel. 1998. "Felipe II y la pintura flamenca". *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Argenteria, 315-30.
- MULCAHY, Rosemarie. 1999. *Navarrete el Mudo*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Francisco José; Quesada Quesada, José Joaquín. 2014. "Tres lienzos de la iglesia parroquial de Santa Elena". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 209, 133-54.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. 1992. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
- PONZ, Antonio. 1772-94. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. 18 vols. Madrid: Joaquín Ibarra.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. 2015. "Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 9, 107-30.
- PUENTE, Joaquín de la. 1968. *La visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz*. Madrid: Moneda y Crédito.
- PUIG SANCHÍS, Isidro. 2013. "Sobre dos pinturas de Juan de Juanes en las colecciones Lladró y Laia Bosch". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 79, 69-82.
- RIVERO, Casto María del. 1947. *Viaje de España, seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*. Madrid: Aguilar.
- SILVA MAROTO, Pilar (com.). 2000. *Jardín de las Delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración*. Madrid: Museo del Prado.
- SPINOSA, Nicola. 2008. *Ribera. La obra completa*. Madrid: Fundación del Arte Hispánico.

ANEXO

Relación de originales y copias en el Viaje de España, de Antonio Ponz*

| FLANDES, HOLANDA Y FRANCIA | |
|--|--|
| ORIGINAL | COPIA |
| El Bosco: <i>Coronación de espinas</i> . El Escorial, habitaciones reales (1510) | El Bosco? Iglesia de trinitarios descalzos de Valencia (IV, 96), hoy en Museo de Bellas Artes de Valencia. Se considera obra del taller de El Bosco |
| El Bosco: <i>El Carro de Heno</i> . Casa de Campo de Madrid, hoy en el Prado (1515) | El Bosco? El Escorial (VI, 157). Se conserva in situ. En realidad Ponz creyó que éste era el original. Hoy se piensa que es obra del taller de El Bosco |
| El Bosco: <i>El Tríptico de las Delicias</i> . El Escorial, hoy en el Prado (1515) | El Bosco? Casa de Campo de Madrid (VI, 157). La tabla central pudiera ser la que perteneció al conde de Pomereu, hoy en colección privada de Bruselas. El lateral del Paraíso está en El Escorial, en depósito del Prado. Podría ser obra de Michel Coxein |
| Rubens: <i>Adoración de los Reyes</i> . Palacio Real, hoy en el Prado (1630) | Francisco Jiménez Maza. Catedral de Teruel (XIII, 102). Se conserva, es de 1645, y anota que el pintor Antonio Bisquet murió de melancolía al intentar imitarla |
| Rubens: <i>Sagrada Familia rodeada de santos</i> . El Escorial, hoy en el Prado (1630) | Rubens? Catedral de Toledo (I, 95). Ambas son copias reducidas del gran cuadro de Rubens de los agustinos de Amberes |
| Rubens: <i>Descanso en la Huida a Egipto</i> con santos. Palacio Real, cuarto del Príncipe, hoy en el Prado (1635) | Rubens? Palacio Real de Madrid, cuarto del infante don Luis (VI, 51 y 60) |
| Rubens? <i>Obispos toledanos (Heladio, Eulogio Eugenio III, Ildefonso, Julián)</i> . Catedral de Toledo, tapices bordados por J. F. van den Hecke. Se atribuyen también a Jacob Jordaens . Lo que se cita como copias son, en realidad, los cartones de la serie | Rubens? Iglesia del hospital de Santa Cruz de Toledo (I, 131). Recoge la tradición de que eran de Rubens, pero le parecen más de Jacob Jordaens , pero con dudas. Fueron encargo del cardenal Portocarrero en 1674 |
| Van Dyck: <i>Lamentación</i> . El Escorial, hoy en el Prado (1620) | Iglesia de Santo Domingo de Loeches -Madrid- (I, 261). Ponz la citó como obra de Rubens. Desaparecida en 1809 |
| Van Dyck: <i>Santa Rosalía</i> . El Escorial, hoy en el Prado (1625) | Iglesia de San Pascual de Madrid (V, 39) |
| Paul de Vos: <i>Escenas de cacerías</i> . Colección Real, hoy en el Prado | Palacio de Boadilla del Monte -Madrid- (VI, 164). Varias copias de originales que poseía el monarca, citadas como de Pedro de Vos |
| Claudio de Lorena: <i>Varios paisajes</i> . Sin identificar. Podría tratarse de los hoy conservados en el Prado | Palacio Real, Cuarto de los Príncipes (VI, 50). Ponz alude a "sobrepuestas de países" copiados del autor |
| ESPAÑA | |
| ORIGINAL | COPIA |
| Anónimo: <i>Batalla de la Higuera</i> . Original en grisalla (siglo XV), que estuvo en el Alcázar de Segovia. No se conserva | Granello, Tavarón, Castello y Cambiaso (1585) pintan al fresco una copia del original perdido conservada en la Sala de Batallas de El Escorial (II, 230) |
| Anónimo: <i>Virgen de la Antigua</i> , Catedral de Sevilla (siglo XV) | Colegio del Patriarca, Valencia (III, 242). La única que cita Ponz de las muchas copias de esta obra que hay en España. Se conserva |
| Anónimo: <i>Cristo con la Cruz a cuestas</i> . Catedral de Toledo, capilla de San Ildefonso | Catedral de Toledo (I, 71). Se trataba de una obra devocional antigua, en mal estado, que fue copiada para evitar su pérdida |
| Luis de Vargas: <i>Generación temporal de Cristo</i> , "La Gamba". Catedral de Sevilla (1561) | Colección de José de Murcia, Cádiz (XVIII, 27). Consideraba que aquella pintura sobre tabla podía ser un borrón del original |
| Juan de Juanes: <i>El Salvador</i> . Sin identificar. Una de las diferentes versiones del tema por parte del pintor, que estuvo en el tras-sagrario de la iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia | 1. — Iglesia de la Compañía, sagrario (IV, 67) 2. — Cartuja de Valdecristo, Segorbe -Valencia- (IV, 186) |
| Juan de Juanes: <i>Inmaculada</i> . Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia (1568) | Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia (IV, 62). Se conserva en el <i>Carrer de la Purísima</i> . Ponz menciona haber visto varias copias |
| Navarrete el Mudo: <i>Adoración de los pastores</i> . El Escorial (h. 1575) | Ermida de San Hermenegildo de Sevilla (IX, 140) |
| Navarrete el Mudo: <i>Flagelación</i> . El Escorial (h. 1575) | 1. — Monasterio de Santiponce, Sevilla (VIII, 225). Pintura al fresco, datada hacia 1634. 2. — Catedral de Jaén, retablo mayor (XVI, 180). Se conserva, y es obra de Sebastián Martínez Domedel (1661) |
| Navarrete el Mudo: <i>Aparición de Cristo a su Madre</i> . El Escorial (h. 1578) | Navarrete el Mudo? Catedral de Salamanca, capilla del Sepulcro (XII, 180). Para Mulcahy, es una atribución muy dudosa |
| Navarrete el Mudo: <i>Apostolado</i> . El Escorial (1576) | 1. — Monasterio de Santiponce, Sevilla (VIII, 225). Pintura al fresco, h. 1634, atribuida a Antonio Arias 2. — Carmelitas descalzas de San José, Ávila (XII, 308). Eran copias de pequeño tamaño |
| Navarrete el Mudo: <i>Martirio de San Lorenzo</i> . El Escorial (1571) | Carmelitas descalzas de Boadilla del Monte -Madrid- (VI, 168). Destruída en 1936 |

| ESPAÑA | |
|--|--|
| ORIGINAL | COPIA |
| Navarrete el Mudo: <i>Martirio de San Babilés</i> . Sin identificar | Carmelitas descalzas de Boadilla del Monte -Madrid- (VI, 168). Destruída en 1936 |
| El Greco: <i>San Francisco</i> . Sin identificar. Hay varias versiones de este tema | 1. — El Greco?: Colegio del Patriarca, Valencia (III, 246). Se conserva, considerado original del maestro, un <i>San Francisco y fray León meditando sobre la muerte</i> . Hay una versión en el Prado. 2. — Colegio de San Antonio, Sigüenza -Guadalajara- (XVIII, 26) |
| Blas de Prado: <i>Batalla de las Navas de Tolosa</i> . Ermita de Santa Elena -Jaén-, robado en 1979. Hay una copia en el Ayuntamiento de Baeza, de Juan Bolaños (1600) | Sacristía de la catedral de Toledo (XVI, 88). Por mandato del arzobispo Francisco Lorenzana, el original fue llevado en 1786 a Toledo para recomponerlo y se hizo también la copia, que se conserva |
| Fray Juan Sánchez Cotán: <i>Brígida del Río, la Barbuda de Peñaranda</i> . Quinta del duque del Arco, hoy en el Prado (1590) | Palacio de la Zarzuela, Madrid (VI, 185) |
| Fray Juan Sánchez Cotán?: <i>Virgen con el Niño</i> . Sin identificar. Claustro de la Cartuja del Paular (1610) | Vicente Carducho?: Hospedería de la Cartuja del Paular (X, 72). La cita de Ponz es Sánchez Cotán copiando a Carducho, pero por cuestiones cronológicas debe ser al contrario |
| Francisco Ribalta: <i>Santa Cena</i> . Colegio del Patriarca, Valencia (1606) | Iglesia de monjas jerónimas, Madrid (III, 241) |
| Pedro de Orrente?: <i>Apostolado</i> . Sin identificar. Sigue al Apostolado de la Catedral de Valladolid, hoy adscrito al discípulo de Orrente: Cristóbal García de Salmerón | Convento de trinitarios calzados, Valencia (IV, 102). Se conserva, y está adscrito al pintor Cristóbal García de Salmerón |
| José de Ribera: <i>Adoración de los pastores</i> . El Escorial (h. 1640) | 1. — Iglesia de San Jerónimo, Madrid (V, 21) 2. — Iglesia de Santa Isabel, Madrid (V, 59). Destruído en 1936 |
| José de Ribera: <i>San José en su taller, con la Virgen y el Niño</i> . El Escorial | José de Ribera?: Iglesia de San Francisco, el Puerto de Santa María -Cádiz- (XVIII, 62). Para Ponz, podía ser copia del mismo Ribera |
| José de Ribera: <i>Entierro de Cristo</i> . Podría tratarse de la versión de El Escorial, en las habitaciones de Felipe II | Hospital de Santa Ana, Málaga (XVIII, 196). Llevaba una firma falsa, para hacerlo pasar por obra de Rafael |
| José de Ribera: <i>Inmaculada Concepción</i> . Sin identificar. Podría tratarse de una copia del gran lienzo de las agustinas de Monterrey en Salamanca (1635) | Convento de carmelitas descalzas, Cuenca (III, 101) |
| José de Ribera: <i>San Francisco</i> . Sin identificar. En El Escorial hay un San Francisco en éxtasis | Iglesia de Nuestra Señora de Gracia, Madrid (V, 113) |
| José de Ribera: <i>Santo ermitaño</i> . Sin identificar. En El Escorial hay un San Onofre, y en el Prado un San Pablo ermitaño | 1. — Iglesia de trinitarios descalzos, Valencia (IV, 92) 2 y 3. — Iglesia de Nuestra Señora de Atocha de Madrid (V, 351). Dos copias en techo de la sacristía. Destruído en 1936 |
| José de Ribera: Varios lienzos, colegiata de Osuna -Sevilla-. Se trata de los cuadros siguientes: <i>Calvario, San Sebastián, San Pedro penitente, San Jerónimo y Martirio de San Bartolomé</i> (h. 1618) | Colegiata de Osuna, retablo mayor (XVIII, 141). Ponz expresa su decepción o “chasco”, por aquellas copias de mediana calidad. Tras su restauración, hoy se consideran originales |
| José de Ribera?: <i>Varios santos</i> . Sin identificar | Francisco Pérez Sierra. Convento franciscano de los Ángeles, Madrid (V, 210). Se han identificado como obras inspiradas en Ribera las del pintor Pérez Sierra en el Museo del Prado (Santa Ana) y en el de Bellas Artes de Granada (San Joaquín) |
| Velázquez: <i>La túnica de José</i> . El Escorial (1630) | 1. — Iglesia de San Jerónimo, Madrid (V, 21) 2. — Iglesia de Santa Isabel, Madrid (V, 59) 3. — Iglesia de los capuchinos de San Antonio, Madrid (V, 310) |
| Velázquez: Cristo de San Plácido. Iglesia de San Plácido, Madrid, hoy en el Prado (1632) | Oratorio de la Buena Dicha, Madrid (V, 234) |
| Velázquez: <i>Retratos reales</i> . Quinta del duque del Arco. Dos retratos de Felipe IV se hallan respectivamente, en el Prado (1626) y el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1657) | Quinta del duque del Arco -Madrid- (VI, 184). Los dos retratos citados, considerados por Ponz como copias, hoy se interpretan como originales |
| Juan Carreño de Miranda: <i>Bautismo de Cristo</i> . Iglesia de San Juan, Madrid, hoy en la de Santiago | Iglesia de Santa María, Calatayud -Zaragoza- (XIII, 83) |
| Murillo: <i>Sagrada Familia</i> . Sin identificar | Iglesia de los Premostratenses, Madrid (V, 187). Obra del estilo de Murillo, que le parecía ser copia |
| Murillo: Inmaculada Concepción. Palacio arzobispal de Sevilla, perdida | Palacio arzobispal de Sevilla (IX, 189). Alude a un “remendón” que sustrajo el lienzo original en lugar de restaurarlo y lo sustituyó por una copia |
| Mengs: <i>San Juan predicando en el desierto</i> . Colección del conde de Rivadavia. Sin identificar | Mengs. Colección real de Catalina II de Rusia (XIV, 48). Ponz cita esta copia hecha por el propio autor |

* En las tablas adyacentes se ha puesto en negrita el nombre del autor. En la columna de originales, al principio del texto el dado por Ponz, y, al final, el dado por la crítica actual. En cuanto a la columna de copias, también figuran los autores en negrita, el nombre dado por Ponz se ubica al principio del texto, mientras que las atribuciones de fuentes contemporáneas van después del paréntesis que marca el volumen y el folio de la obra de Ponz. En los casos en que ha sido posible, se ha verificado la localización actual de originales y copias.



**MODELOS EUROPEUS
NA PINTURA COLONIAL
BRASILEIRA: O ESTADO
DA QUESTÃO**

MODELOS EUROPEUS NA PINTURA COLONIAL BRASILEIRA: O ESTADO DA QUESTÃO

CLARA HABIB DE SALLES ABREU

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(Professora substituta do BAH/EBA/UFRJ)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
(Doutoranda do PPGARTES/UERJ)
clara.habib.hca@gmail.com

RESUMO

O estudo da cópia de modelos europeus na pintura colonial brasileira foi iniciado na década de 1940 por pesquisadores que colaboravam com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). No hiato entre a década de 1940 e a contemporaneidade, percebemos que o assunto não foi muito explorado pela historiografia da arte brasileira. Atualmente, motivado pelos programas de pós-graduação, um renovado interesse recaiu sobre o tema, gerando uma eclosão de novas pesquisas e abordagens. O artigo em questão faz um panorama das abordagens historiográficas no que diz respeito ao estudo da cópia de modelos europeus na pintura colonial brasileira, define o estado da questão e aborda novas perspectivas de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE CÓPIA; PINTURA COLONIAL BRASILEIRA;
GRAVURA; HISTORIOGRAFIA DA ARTE

ABSTRACT

The study of the copy of European models in the Brazilian colonial painting was initiated in the 1940s by researchers who collaborated with the “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN). In the hiatus between the 1940s and nowadays, we perceive that the subject has not been really explored by the historiography of the Brazilian art. Currently, motivated by the post-graduation programs, a renewed interest about the theme has taken place, generating an outbreak of new researches and approaches. The article makes a panorama about the historiographic approaches concerning the study of the copy from European models in the Brazilian colonial painting, defines the state of the question and discusses new research perspectives.

KEYWORDS COPY; BRAZILIAN COLONIAL PAINTING;
ENGRAVINGS; HISTORIOGRAPHY



I N D E X



E D I T O R I A L



D O S S I E R



P R I N T

Na pintura colonial brasileira, muitas vezes, foram empregados temas, composições e modelos iconográficos encontrados em gravuras internacionais. Tal procedimento não é novidade para o pesquisador familiarizado com o período. O uso de gravuras europeias como fonte para pinturas coloniais já foi discutido por diferentes correntes de pesquisadores. Os primeiros pesquisadores que chamaram a atenção para a utilização de modelos gravados na pintura colonial brasileira foram Luiz Jardim e Hanna Levy, ambos colaboradores do SPHAN¹. Considerar o processo de criação do SPHAN, suas ideologias e o modelo de história da arte realizado pela instituição é fundamental para entender a metodologia de abordagem desses autores no embate com o assunto da utilização de gravuras como modelo para pinturas coloniais.

Desde a década de 1920, havia um desejo por parte de uma comunidade de intelectuais por um órgão que definisse e protegesse o patrimônio no Brasil. A partir da década de 1930, com o ministro Gustavo Capanema a frente do MES², se dá início a um debate mais consistente acerca da criação de um órgão. O primeiro anteprojeto para a criação do SPHAN foi desenvolvido por Mário de Andrade a pedido de Capanema, porém as ideias iniciais de Mário de Andrade foram reformuladas no decreto-lei nº 25, de autoria de Rodrigo Mello Franco de Andrade, projeto utilizado oficialmente para a criação do SPHAN. Assim, em 1936, sob a direção do próprio Rodrigo Mello Franco de Andrade, o SPHAN começou a funcionar. De modo geral, os objetivos da instituição eram definir e estabelecer o que se entendia por “patrimônio histórico e artístico brasileiro” e a partir dessa noção desenvolver parâmetros para a sua preservação. Além de definir e preservar o patrimônio, existia no discurso do SPHAN um projeto de definição de uma “identidade nacional” do país. Projeto ligado à própria noção de patrimônio que a instituição procurava desenvolver, uma vez que só eram considerados parte do patrimônio brasileiro os monumentos e as obras considerados como porta-vozes dessa “identidade nacional”. Assim se justifica a prevalência de monumentos do passado colonial entre os projetos de tombamento realizados pela

recém-criada instituição e o farto número de estudos e artigos sobre arte e arquitetura do período colonial veiculados pelas suas publicações. Essa geração de estudiosos queria definir o passado colonial do país como síntese da sua “identidade nacional”, queria definir o produto arquitetônico e artístico desse período como patrimônio nacional, e de fato definiu.

O projeto de criação dessa “identidade nacional” foi fundamentado pelas ideologias presentes no discurso dos modernistas. Desde o início do seu desenvolvimento, o projeto de criação do SPHAN contou com o apoio de vários intelectuais ligados ao movimento modernista no Brasil. O Modernismo associado à Semana de 1924, já tinha, por si só, preocupações com o que chamamos aqui de “identidade nacional”. De modo geral, os modernistas brasileiros buscavam relacionar os avanços técnicos da modernidade, recentemente conquistados na Europa, com questões e reflexões tipicamente nacionais. A missão desses intelectuais e artistas seria a construção de uma tradição brasileira autêntica. Com isso, contestavam as manifestações culturais de um passado recente, a arte do século anterior (XIX), tida como acadêmica e adepta a procedimentos que somente repetiam os modelos importados da Europa. Por consequência, esse grupo de intelectuais e artistas resgatou as manifestações culturais de um passado mais distante, e para eles, mais autêntico. Assim, o passado colonial foi redescoberto e revalorizado pelos modernistas e considerado como os primórdios da verdadeira arte brasileira. No passado colonial residiria o original, tudo que caracterizaria a verdadeira “identidade nacional” do povo brasileiro. Essas reflexões estavam presentes nos debates do recém-criado SPHAN, que contava com a colaboração de intelectuais assumidamente modernistas como Mario de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade.

Desse modo, a arte do século XVIII, principalmente aquela realizada no Estado de Minas Gerais, foi tomada pelo SPHAN como modelo de originalidade. Nas palavras de Márcia Chuva

“Essa centralidade mineira configurou-se também, e sobretudo, nas representações acerca do patrimônio histórico e artístico

¹ Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atualmente denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

² Ministério da Educação e Saúde (MES).

nacional, em que a produção artística e arquitetônica do século XVIII de Minas Gerais não foi somente consagrada, como considerada paradigmática e modelar para o restante do Brasil, cujo patrimônio passou a ser analisado e comentado à luz do patrimônio mineiro — padrão de qualidade a ser buscado.” (CHUVA 2009, 62/63)

Como parte desse fenômeno de escolha da produção mineira como paradigma dessa “identidade nacional”, determinados artífices mineiros do século XVIII foram eleitos como modelos de artistas originais. Não é difícil notar, por exemplo, que a produção de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi mais valorizada e estudada do que a produção de outros artífices do período. Esse processo acabou por reforçar e atualizar mitos gerados no século XIX, período embrionário para a historiografia da arte no Brasil, no qual as reflexões sobre a arte eram permeadas por um forte sentimento romântico. A produção colonial, distante dos pressupostos neoclássicos, não era valorizada durante o século XIX. Apesar dessa realidade alguns artistas do período colonial foram tomados como exemplos de cultura e civilidade, de certa forma, “salvando” o passado da nação e associando a história do Brasil à história das nações europeias, exemplos de civilidade. Tomemos como exemplo a história de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Baseada em relatos orais, uma biografia sobre o artífice foi escrita por Rodrigo José Ferreira Bretas, publicada pelo Correio Oficial de Minas em 1858 e mais tarde, no mesmo ano, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A biografia explora fatos como a suposta doença do artífice, descrevendo-o como uma figura trágica e genial, capaz de sublimar toda a tragédia pessoal e realizar uma obra original. Esse dado levou alguns pesquisadores, como Roger Bastide, Sônia Fonseca e Guiomar de Grammont³ a relacionarem essa construção de personagem com o romantismo presente no imaginário do século XIX.

Adotada por muitos estudiosos como fonte verossímil, atualmente é possível perceber, que a Biografia escrita por Bretas, possui um caráter literário e está de acordo com o

sentimento romântico da sociedade do século XIX e do tipo de história realizada no momento por instituições como o IHGB. De acordo com Guilherme Simões Gomes Júnior:

“Nesse sentido, muitas das pesquisas promovidas pelo Instituto tratam de problemas próprios de um Estado em constituição. [...] o resgate da História tem com o fim o exemplo, no sentido clássico da história *magistra vitae*, resgatando os episódios emblemáticos do passado e fornecendo os modelos de força e virtude para as novas gerações. Daí a importância reservada na *Revista Trimestral do Instituto* às biografias de personalidades históricas, publicadas em uma seção permanente com o título de “Biografia de Brasileiros Distintos por Letras, Armas, Virtudes etc.” (GOMES JÚNIOR 1998, 36)

Assim, em conjunto com o resgate e o estudo sistemático do passado colonial, os intelectuais ligados ao Modernismo e ao SPHAN atualizaram e vivificaram o mito romântico, gestado no século XIX, do artista genial e isso se tornou parte integrante da construção da tão almejada “identidade nacional”. Desse modo, pode-se afirmar que a ação mais determinante do recém-criado SPHAN foi definir uma “identidade nacional” brasileira, situando no passado colonial o patrimônio histórico e artístico. Ao fazê-lo, elegeu a obra de determinados artífices como modelo de originalidade, e, portanto, de qualidade. A partir dessas noções a instituição estabeleceu os critérios para a preservação do produto cultural deste período.

Nesse contexto é preciso entender as publicações do SPHAN como um recurso para divulgar e legitimar as ações da instituição, e, também divulgar o conhecimento sobre esse patrimônio, a partir de um debate intelectual que acabou por caracterizar a produção de uma primeira história da arte de caráter científico no Brasil. O SPHAN produziu duas séries de publicações, a *Revista do SPHAN* e uma série chamada *Publicações do SPHAN. Sobre as Publicações do SPHAN*, Chuva esclarece

³ Bastide, Roger. 1941. “O Mito do Aleijadinho”. *Psicanálise do Cafuné*. Curitiba: Guaíra.
Fonseca, Sônia Maria. 2009. “O Romantismo e a Invenção do Aleijadinho”. *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*.
Grammont, Guiomar de. 2008. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

“[...] foi uma “coleção de monografias” que publicava, a cada número, o estudo de um único autor. Seu objetivo era produzir estudos minuciosos sobre objetos específicos da cultura material, basicamente aqueles integrantes do universo selecionado como patrimônio histórico e artístico nacional, ou ainda estudos sobre os artistas e artífices que os produziram. A série concentrava-se na produção de uma história da arte no Brasil, com o objetivo claro de inaugurar uma nova área de produção intelectual, delimitando o âmbito de intervenção do Sphan.” (CHUVA 2009, 249)

A maioria dos estudos veiculados pelas *Publicações do SPHAN* tinha caráter historiográfico, mostrando a atuação do órgão num campo novo (para o país) de produção de conhecimento, a história da arte. Esses estudos, nos quais eram privilegiados os temas relacionados à arte e arquitetura religiosa do período colonial brasileiro, mostram preocupações com questões sobre a “originalidade” da produção artística colonial. De acordo com Chuva

“A “arte brasileira” deveria ser inconfundível, posto que, apesar de inserida em valores universais, possuía especificidades próprias, para as quais a “mistura”, a apropriação “popular” do erudito havia trazido o imprevisto, o criativo, o novo... Tais discursos passam a existir por meio das edições do Sphan, pois se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro.” (CHUVA 2009, 258)

Ainda, nesse mesmo esforço, de veiculação e legitimação de um conhecimento sobre o patrimônio histórico e artístico nacional, encontramos a *Revista do SPHAN*. O material publicado pela *Revista do SPHAN* era constituído pelas pesquisas e levantamentos documentais feitos pelos funcionários e colaboradores da instituição, dotando a série de um caráter científico. Os estudos publicados pela revista foram de grande importância para a criação do conceito de “Barroco brasileiro”. O SPHAN não mediu esforços para inserir a produção colonial brasileira na lógica da arte universal comparando-a com as manifestações do estilo Barroco

na Europa. Ao mesmo tempo, os intelectuais do SPHAN consideravam que a produção colonial brasileira possuía um caráter “original” atingido por meio da apropriação criativa da arte internacional feita pelos artífices do período. Assim, a produção artística colonial foi definida pelo SPHAN como ao mesmo tempo universal e original. De acordo com Chuva

“Essas concepções foram recorrentes e constituidoras de uma ideia de “civilização brasileira” em que a “mistura” passava a ser positivada: a criatividade brasileira em apropriar-se popularmente do erudito foi capaz de contruir algo novo, simples, despretensioso e puro — autêntico.” (CHUVA 2009, 262)

É justamente na *Revista do SPHAN* que são publicados pela primeira vez estudos sobre a utilização de modelos europeus na pintura colonial. Esses primeiros estudos são da autoria de dois colaboradores da instituição, Luis Jardim e a historiadora da arte alemã Hanna Levy.

Apesar de não se dedicar exclusivamente ao tema da utilização de modelos gravados na pintura colonial, Luiz Jardim em seu artigo “A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas”⁴ publicado em 1939, aponta pela primeira vez para a viabilidade do estudo. Ele afirma que a produção pictórica religiosa de Minas Gerais no período Colonial obedece a padrões iconográficos europeus e exemplifica a partir da identificação de pinturas religiosas brasileiras e seus respectivos modelos em gravuras europeias. Apesar de relatar o que ele chama de “influências” internacionais, o pesquisador mostra uma preocupação em não questionar a imagem de “artista original” veiculada pelo SPHAN e pelos historiadores do momento.

“Quanto à natureza imaterial da pintura — seu sentido plástico e decorativo, sua orientação dentro das tendências barrocas — é curioso assinalar-se que obedecia aos modelos europeus, aqui introduzidos certamente pelos mestres portugueses e pelos padres. As estampas e vinhetas dos missais antigos terão muitas

⁴ Jardim, Luiz. 1939. “A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas”. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, n. 3.

vezes servido de modelo e inspiração. Um dos retábulos da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, por exemplo, é a cópia exata de uma estampa de antigo missal, edição de 1744. O artista entretanto não se entregou passivamente à cópia, comprometendo a sua personalidade. Pelo contrário: tirou partido do modelo — e o colorido só o demonstrará — imprimindo às figuras copiadas um gosto pessoal pelos olhos alongados e por outros traços que indicam uma orientação própria.” (JARDIM 1939, 75)

Para Jardim, o artista do Serro se apropria do modelo e imprime suas características pessoais na obra. Assim, a obra seria legitimada ao evidenciar seu caráter “original”.

A descoberta de pinturas coloniais baseadas em modelos europeus parece ter sido constrangedora para os historiadores dessa geração. Como esse procedimento foi justificado? Percebemos que o discurso de Jardim se insere na mesma lógica do discurso veiculado pelo SPHAN. A arte produzida na Colônia, por sua associação com o Barroco, se tornaria universal, porém, ao mesmo tempo “original”, devido à apropriação criativa dos modelos realizada pelos artífices coloniais.

Em 1944, no artigo “Modelos europeus na pintura colonial”⁵, Hanna Levy identifica e analisa um grande número de pinturas e suas fontes gravadas. Dentre diversos casos, é de grande destaque a identificação das pinturas de Manuel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto e as suas fontes, retiradas da Bíblia ilustrada de Dermane, que por sua vez continha várias gravuras baseadas nos Afrescos de Rafael para a segunda *Loggia* do Vaticano. Apesar de não ser a primeira a abordar a relação entre a pintura brasileira e modelos internacionais, Levy se torna pioneira, pois escreveu o primeiro estudo específico sobre o assunto. Hanna Levy faz algumas reflexões pertinentes sobre o estudo da temática, por exemplo, quando mostra que o caráter eclético das pinturas coloniais e o caráter heterogêneo presente na obra de um mesmo artífice são reflexos da utilização de modelos gravados. Apesar dessas reflexões, ela se preocupa em não contradizer a historiografia do momento, feita pelo instituto ao qual estava vinculada,

e assim defende uma suposta “originalidade” presente na produção dos artífices coloniais.

“É fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte européia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota freqüentemente nas obras de um mesmo artista. Como modelos europeus — principalmente gravuras — eram de autores e estilos diferentes, só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal.” (LEVY 1944, 149)

De maneira geral, percebemos nos estudos de Jardim e Levy um esforço para inserir a arte colonial brasileira no rol da arte universal, sem, porém, contestar sua “originalidade”. Em vez de cópias ou emulações de modelos europeus, as pinturas em questão foram encaradas como apropriações criativas dos modelos.

“No princípio, uma vez que os pesquisadores supunham, anacronicamente, a validade transistórica das categorias de seu tempo para os artífices e as artes do período colonial, tais como “autoria subjetiva” e “originalidade”, admitir a emulação equivalia a praticamente colocar em dúvida a integridade moral do artífice, pondo sob suspeição a qualidade das cópias. Com o tempo, no entanto, a constatação de que houve de fato “influências externas” passou a ser integrada aos estudos sobre a arte mineira. O conceito de “originalidade” foi então redefinido, sem ser abandonado, e esvaziou-se a idéia de emulação diante da hipótese da “recriação” das obras pelo “artista genial”, espécie de Medéia dotada de poderes mágicos, que faz renascer o novo a partir do velho.” (GRAMMONT 2008, 43)

As reflexões realizadas por esses pesquisadores fazem parte da historiografia feita por toda uma geração de intelectuais engajados em um projeto específico de criação de uma

⁵ Levy, Hannah. 1944. “Modelos europeus na pintura colonial”. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8.

“identidade nacional”, de uma “memória nacional” a ser estudada e preservada. Apesar da reflexão desses estudiosos ser baseada em uma visão romântica de artista, a contribuição deles para a historiografia da arte brasileira é inegável. Não é por acaso que a primeira geração de funcionários e colaboradores do SPHAN foi chamada de “Geração Heroica”. Pela primeira vez no Brasil, houve um esforço sistemático de levantamento e análise de documentação e fontes primárias em geral; de descrição detalhada do produto cultural da sociedade colonial e, portanto, a produção do que pode ser considerado como uma primeira escrita científica em história da arte.

Após os estudos de Jardim e Levy, foram feitas poucas considerações sobre o tema. Esses poucos trabalhos⁶ se limitam a repetir as descobertas anteriores ou a identificar novos casos, sempre com o cuidado de salientar os elementos originais, sem uma reflexão maior sobre a acepção do termo “original”. De acordo com Grammont, “As polêmicas, então, passam a fixar-se sobre a adequação da semelhança, nunca sobre o próprio uso da semelhança como categoria evidente na história da arte.” (GRAMMONT 2008, 42)

A historiografia da arte no Brasil precisou esperar muito tempo até que o tema dos modelos europeus na pintura colonial fosse abordado de maneira diferente. Promovido pelos programas de pós-graduação, é possível observar atualmente um interesse renovado sobre o assunto. Dois trabalhos acadêmicos são de destaque, “OS DIÁLOGOS DE FÊNIX. Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro”, dissertação de Alex Bohrer e “Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)”, tese de Camila Santiago.⁷

“OS DIÁLOGOS DE FÊNIX. Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro” dissertação de mestrado de Alex Bohrer foi apresentada em 2007 no Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura da UFMG. Nas palavras do próprio autor “O estudo ora apresentado faz o levantamento de fontes iconográficas específicas de certas obras da arte mineira, das relações destas fontes com os artistas contratados e destas fontes com os comitentes ou mecenas.”

(BOHRER 2007, 6) O principal objetivo do trabalho é fazer uma reflexão sobre as relações socioculturais estabelecidas entre artífice, comitente e clientela, através da análise de pinturas coloniais mineiras e suas fontes gravadas. Apesar da pertinência e importância da sua pesquisa, sobretudo, no que se refere aos apontamentos quantitativos, observamos que Bohrer ainda opera com o conceito de “originalidade” bem ao gosto modernista.

Apresentada em 2009 ao Programa de Pós- Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, “Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)”, tese de Camila Santiago, traz grande contribuição ao estudo do assunto. De acordo com a autora “O presente trabalho estuda as relações entre os impressos europeus e a produção pictórica em Minas Gerais durante o desenvolvimento da linguagem artística conhecida como rococó.” (SANTIAGO 2009, 6).

Santiago coloca uma questão de importância vital para o entendimento da questão da cópia ao relacionar a produção da arte colonial com os anseios da Igreja Tridentina

“[...] a arte mineira estava estreitamente vinculada aos anseios da Igreja estipulados pelo Concílio de Trento (1545-53) [...]. O artífice deveria estar apto a representar passagens sacras materializando e reforçando o imaginário religioso coletivo. Não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras. Seu encargo era formalizar padrões ratificados pela Igreja nas peças encomendadas pelas confrarias, grandes “mecenas” das artes mineira.” (SANTIAGO 2009, 21)

Em relação à expectativa de “originalidade”, Santiago avança no debate sobre o papel da cópia explicando que esta não era considerada plágio e que o exercício de copiar não era pejorativo, ao contrário, era

⁶ Bazin, Germain. 1963. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record.

Machado, Lourival Gomes. 1991. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva.

Silva, Áurea Pereira da. 1978/9. “Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro”. *Barroco*. Belo Horizonte.

⁷ Bohrer, Alex Fernandes. 2007. *OS DIÁLOGOS DE FÊNIX: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: UFMG.

Santiago, Camila Fernanda Guimarães. 2009. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)*. Belo Horizonte: UFMG.

autorizado, valorizado e ajudou a construir o universo pictórico das Minas Gerais na época colonial.

Nesse momento da História da Arte, a cópia não era detratada como plágio, nem minimizava o mérito do criador. Um bom artista era aquele capaz de reproduzir moldes já sancionados pela Igreja e representativos da devoção comum. (SANTIAGO 2009, 25)

Observamos que a autora mostra uma preocupação em não fazer o estudo de forma anacrônica, segundo ela

Outro objetivo perseguido com essa reflexão foi estabelecer um panorama de critérios de julgamento da arte, e de expectativas quanto ao processo criativo, que fosse adequado para instrumentalizar análises sobre a criação pictórica ainda não impactada pelas concepções românticas de originalidade, genialidade, subjetividade. Cotejando a manipulação de termos como gênio, engenho, imitação, modelo, regras da Arte e outros, percebi que possuíam significados bastante diferentes dos românticos e, a partir daí, creio que as análises acerca do uso das estampas européias como modelos pelos artistas mineiros puderam realizar-se com maior adequação, sem anacronismos. (SANTIAGO 2009, 341)

É importante, ainda, abordar outro trabalho de pesquisa, “A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira”⁸, tese de Raquel Quinet de Andrade Pifano, defendida no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ no ano de 2008. De modo geral, a autora procura, a partir do embate com alguns conjuntos de pinturas, entender como a pintura colonial mineira assimilou aspectos da tradição artística de fundo humanista, filtrada pelas contribuições contrarreformistas. Para a realização desse objetivo a reflexão sobre modelos internacionais na pintura mineira se torna fundamental, dessa forma Raquel dedica um capítulo inteiro de sua tese à reflexão deste assunto.

No segundo capítulo “A ‘Vida de Abraão’ ou o postulado de clareza”, Pifano reflete sobre o uso das gravuras internacionais

como fontes e modelos para a pintura colonial. Além de reflexões sobre os conceitos de imitação e invenção no período, sobre a importância da gravura como veículo de informação teórica, e sobre o uso das gravuras pela Igreja Tridentina, a autora faz uma análise das diferenças entre as pinturas de Manoel da Costa Ataíde para a Igreja de Ouro Preto e as gravuras que ele utilizou como modelo, caso estudado pela primeira vez por Hanna Levy. Pifano dá um passo a frente a partir das contribuições de Levy. A partir do embate com as obras de Ataíde e seus modelos, a autora chega à conclusão de que as diferenças entre o modelo e a cópia geralmente eram justificadas pela primazia que a teoria do decoro, em seu caráter didático, assumiu na pintura colonial mineira. Ou seja, sua hipótese é a de que as mudanças realizadas por Ataíde na passagem do modelo para a pintura — caracterizadas principalmente pela simplificação dos planos de fundo e mudanças na iluminação — possuíam o objetivo de deixar a pintura mais clara e de mais fácil entendimento.

É importante salientar a importância que o trabalho do pesquisador João Adolfo Hansen teve no desenvolvimento do trabalho de Raquel Pifano e de outros pesquisadores que formam uma nova geração de estudiosos no campo da literatura, arte e arquitetura colonial, como por exemplo, Guiomar de Grammont e Rodrigo Bastos⁹, a ponto de Pifano citar Hansen como um “divisor de águas”¹⁰ no que diz respeito ao estudo do sistema colonial.

De modo geral, a ideia central das pesquisas de Hansen, é a de que as artes no Brasil Colonial eram regidas por um sistema retórico e mimético a serviço do poder monárquico e religioso.

“[...] a doutrina das artes é aristotélico-escolástica, sendo prescrita como um sistema regrado de operações dialético-retóricas de definição, análise e ornamentação das matérias representadas nas obras. É uma técnica — não uma estética — que regula os efeitos, funcionando como o saber-fazer de uma instituição anônima

⁸ Pifano, Raquel Quinet de Andrade. 2008. *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA.

⁹ Grammont, Guiomar de. 2008. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
Bastos, Rodrigo Almeida. 2009. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: USP

¹⁰ Ver: PIFANO 2008, 15.

e coletivizada de lugares-comuns, argumentos e ornatos aplicados segundo os vários decoros e verossímeis de gêneros integrados às práticas de celebração da hierarquia. Então, o estilo é prescritivo e funda-se em pressupostos miméticos: a representação emula modelos ou autoridades.” (HANSEN 1995, 40)

Assim, é importante que na reflexão sobre as práticas artísticas do Brasil Colonial sejam evitados anacronismos e a noção pré-concebida de que a “*cópia*” seria um procedimento condenável. Hansen alerta, principalmente, para o perigo no uso de conceitos “transistóricos” no estudo do período Colonial como, por exemplo, os de “*originalidade*” e “*gênio artístico*”.

“Evidentemente, numa sociedade pré-iluminista em que não há concepção de subjetividade liberal, nem a noção de direitos autorais, nem de originalidade, nem a de público como opinião pública, nem mesmo um mercado, a imitação é sempre regrada pela noção aristotélica de que as artes reciclam padrões anônimos e coletivizados, ou seja, que elas repõem os modelos das autoridades que já demonstraram a excelência de seu desempenho.” (HANSEN 2001, 183)

Apesar das importantes e fundamentais reflexões, Hansen não analisa o assunto dos modelos da pintura colonial. Assim, um dos objetivos do meu próprio trabalho de dissertação, intitulado “Trânsito de conceitos e imagens entre Europa e Brasil Colonial: A assimilação decorosa de modelos europeus nas pinturas da Capela da Santíssima Trindade”¹¹, foi realizar reflexões que pudessem ser inseridas no conjunto dos trabalhos que partem da hipótese de Hansen e trazem novas contribuições. Com minha dissertação, pretendi, a

partir das reflexões propostas por Hansen e da contribuição dos trabalhos aqui citados, refletir sobre o uso de gravuras europeias como fontes para pinturas coloniais brasileiras e analisar o conjunto de pinturas presente hoje na Capela da santíssima Trindade em Tiradentes como caso representativo desse fenômeno. A partir de uma análise comparativa entre as pinturas e seus modelos, foi constatado que pequenas mudanças foram realizadas no processo de cópia. Como no caso de Ataíde, essas mudanças teriam o objetivo de deixar a pintura mais clara e entendível pelos fieis, ou seja, mais decorosa. Na condução da minha pesquisa sobre a utilização de modelos europeus na pintura do Brasil Colonial, julguei necessário entender as doutrinas e os preceitos que orientavam a fábrica das artes naquele momento. Ressaltando o desejo de evitar anacronismos, privilegiei um cuidado apurado na utilização do vocabulário de uma teoria da arte que operava com significados e usos diferentes dos atuais para os termos que definiam a produção artística como, por exemplo, “*invenção*” e “*novidade*”.

Concluindo, o estudo dos modelos europeus na pintura colonial brasileira não é uma novidade. Desde a década de 1940 até hoje foram realizadas importantes pesquisas sobre o assunto. Contudo, percebemos que, por vezes, o estudo do tema foi permeado por conceitos anacrônicos que dificultaram o entendimento da importância da cópia para a sociedade colonial. Os novos trabalhos sobre o assunto, entretanto, possuem uma maior tendência a entender a cópia na pintura colonial como um preceito artístico autorizado na sociedade do momento, como procedimento aconselhável pela Igreja Tridentina e vital para a construção do repertório iconográfico colonial.

¹¹ Abreu, Clara Habib de Salles. 2014. *Trânsito de conceitos e imagens entre Europa e Brasil Colonial: A assimilação decorosa de modelos europeus nas pinturas da Capela da Santíssima Trindade*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Clara Habib de Salles. 2014. *Trânsito de conceitos e imagens entre Europa e Brasil Colonial: A assimilação decorosa de modelos europeus nas pinturas da Capela da Santíssima Trindade*. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA.
- BASTIDE, Roger. 1941. "O Mito do Aleijadinho". *Psicanálise do Cafuné*. Curitiba: Guaíra.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. 2009. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: USP.
- BAZIN, Germain. 1963. *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Record.
- BOHRER, Alex Fernandes. 2007. *OS DIÁLOGOS DE FÊNIX: Fontes Iconográficas, Mecenas e Circularidade no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: UFMG.
- CHUVA Márcia Regina Romeiro. 2009. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. 1997. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- FONSECA, Sônia Maria. 2009. "O Romantismo e a Invenção do Aleijadinho". *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*.
- GRAMMONT, Guiomar de. 2008. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GOMES Junior, Guilherme Simões. 1998. *Palavra Peregrina*. São Paulo: Edusp.
- HANSEN, João Adolfo. "Artes Seiscentistas e Teologia Política". Tirapelli, Percival. 2001. *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora UNESP.
- HANSEN, João Adolfo. 1995. "Teatro de Memória: Monumento Barroco e Retórica". *Revista do IFAC/UFOP*. Ouro Preto, nº. 2.
- JARDIM, Luiz. 1939. "A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas". *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, n. 3.
- LEVY, Hannah. 1944. "Modelos europeus na pintura colonial". *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8.
- MACHADO, Lourival Gomes. 1991. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva.
- PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. 2008. *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. 2009. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)*. Belo Horizonte: UFMG.
- SILVA, Áurea Pereira da. 1978/9. "Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro". *Barroco*. Belo Horizonte.

BOOK REVIEWS

152

ALMUDENA
PÉREZ DE TUDELA
GABALDÓN,
*LOS INVENTARIOS
DE DOÑA JUANA
DE AUSTRIA,
PRINCESA...*

ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, LOS INVENTARIOS DE DOÑA JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL (1535-1573)

JAÉN, EDITORIAL UNIVERSIDAD DE JAÉN, 2017. (ISBN 978-84-9159-094-1), PP. 702, 27 ILUST.

Na sequência da vasta investigação que tem vindo a desenvolver sobre o tema do mecenato artístico na Europa do Renascimento, com especial incidência na Corte filipina dos Áustrias, Almudena Pérez de Tudela traz-nos agora o fruto de um trabalho cuidado e profundo sobre os inventários dos bens de D. Joana de Áustria (1535-1573), mãe do rei de Portugal D. Sebastião (1554-1578) e irmã do rei Filipe II de Espanha (1527-1598).

Nas primeiras trinta e seis páginas do livro, e através de documentação inédita do maior valor histórico, Almudena Pérez de Tudela traça o quadro biográfico de D. Joana de Áustria, desde os tempos em que, junto da mãe a Imperatriz Isabel de Portugal (1503-1539) e da irmã D. Maria (1528-1603), recebeu a educação habitual de uma princesa do Renascimento. Após a morte da mãe, reparte com a irmã a herança que continha várias jóias e outros objectos de luxo, constituindo este primeiro grupo o núcleo inicial da sua colecção pessoal. Esta viria a ser aumentada na sequência do leilão *post mortem* dos bens da cunhada, D. Maria Manuela de Portugal (1527-1545) e primeira mulher de Filipe II, adquirindo para si algumas

peças. Segundo a autora, a este núcleo fulcral da colecção de D. Joana, viriam igualmente a juntar-se peças procedentes da coleção de sua tia, Maria da Hungria (1505-1558), por via do usufruto que lhe é dado pelo irmão Filipe II.

A autora explana com enorme clareza, sempre que possível recorrendo a outra documentação escrita e iconográfica, a evolução da constituição do acervo pessoal de D. Joana de Áustria, numa das obras mais importantes para o conhecimento e a compreensão do fenómeno do coleccionismo e do consumo artístico no largo tempo do Renascimento na Península Ibérica. Socorrendo-se e citando largamente outros contributos do passado para a reconstituição do perfil mecenático de D. Joana de Áustria, de que destacamos Ana García Sanz, Annemarie Jordan-Gschwend, Fernando Checa Cremades, Fernando Marías, José Martínez Millán, María Ángeles Toajas Roger, Maria Fuensanta Cortés-López, Maria José Redondo Cantera, a autora explica a génese sólida, o crescimento fértil e a infeliz dispersão da colecção de D. Joana com enorme inteligibilidade, tendo sempre o cuidado de remeter o leitor para importantes notas de



rodapé. Relevantes são os dados aduzidos à questão da dispersão dos objectos reunidos por D. Joana, tanto nos séculos subsequentes à morte, como no século XIX por intervenção do Barão Taylor ou no século XX ainda antes da Guerra Civil espanhola. Ainda assim, alguns dos objectos permaneceram no Mosteiro das Descalzas Reales de Madrid, ao cuidado da irmã D. Maria que nele veio a habitar no fim da vida.

Publicam-se agora na íntegra e pela primeira vez os inventários dos bens da Princesa D. Joana realizados em 1553, aquando da chegada a Portugal por ocasião do matrimónio com o malogrado Príncipe D. João Manuel (1537-1554), e em 1573, por ocasião da morte ocorrida em Setembro desse ano. Ao longo de mais de quinhentas páginas, vemos desfilar um conjunto de objectos sumptuosos, jóias e peças de ourivesaria riquíssimas, obras de arte de pintura e escultura, relicários e tapeçarias, fruto de encomendas próprias, de ofertas obtidas ou de heranças recebidas. Ao contrário do que o título possa indiciar, o âmbito do livro é mais vasto que a simples publicação dos inventários dos bens de D. Joana. Trata-se de um manancial de fontes

variadas e importantes que se entrecruzam muito bem numa teia de factos e pistas de investigação, só possível dado o perfil intelectual e laborioso da autora.

Como bem demonstrou Almudena Pérez de Tudela, a criação da colecção de D. Joana, rica e aparatosa como era exigido ao tempo a uma personagem desta estirpe, fez-se paulatinamente e beneficiou dos laços familiares e clientelares que estabeleceu ao longo da vida, tanto em Espanha, como em Portugal, Bruxelas, Roma e Viena, ora recebendo ofertas, ora retribuindo-as através de mercadores, agentes e diplomatas sediados nesses lugares.

Na senda do que havia feito Fernando Checa Cremades em 2010 com a publicação monumental dos *Inventarios de Carlos V y la familia imperial*, este livro agora editado traz novidades várias, sistematizando um assunto que estava ainda incompleto e carecido de renovado olhar das fontes coevas. A cuidadosa tentativa de reconstituir e rastrear algumas das peças incluídas nos inventários publicados é notável e com resultados interessantes. A identificação e a corroboração de vários

nomes que sabemos terem trabalhado para D. Joana mostram-nos a riqueza e a qualidade da pequena corte de artistas, literatos e músicos que gravitou à sua volta: os ourives Alonso Muñoz; Jacopo Trezzo, Giampaolo Poggini e Juan Bautista Lainez (porventura familiar de um ourives francês, Jacques Lenier (Leniez?) activo em Lisboa pelos anos da presença de D. Joana); o escultor Pompeo Leoni; o arquitecto Juan Bautista de Toledo e os pintores Alonso Sánchez Coello, Manuel Denis, Diego de Arroyo, Jooris Van der Straeten, Sofonisba Anguissola, Diego de Urbina (activo em Lisboa na década de 50 também) e Gaspar de Becerra entre muitos outros. Cristóvão de Moraes, pintor flamengo, como bem atestou recentemente Rui Mesquita Mendes (“Documentos inéditos sobre Cristóvão Lopes, Cristóvão de Moraes e Francisco de Holanda: contributos para o estudo dos pintores de corte no século XVI (1550-1593)”, *Artis*, nº 5, Lisboa, Caleidoscópio, 2018, pp. 90-99), é artista que recebe a atenção de Almudena Pérez de Tudela que lhe acrescenta mais algumas notas biográficas, reforçando a ideia de que este artista esteve em Espanha na década de 60 do

século XVI, como de resto ela própria defendera em texto essencial sobre o “Retrato do Infante D. Carlos” do Mosteiro das Descalzas Reales (nº inv. 00612065), publicado no catálogo da exposição de 2014/15, intitulada “El retrato en las colecciones reales”.

A abordagem analítica e crítica efectuada aos inventários de D. Joana de Áustria representa indiscutivelmente um avanço significativo no conhecimento da arte e dos artistas coevos, não só numa perspectiva biográfica, mas também num olhar inédito sobre a história do consumo de obras de arte e da cultura material de uma época plena de actividade e renovação artística como foi a do espaço peninsular de Quinhentos.

O livro agora publicado pela editora da Universidade de Jaén enquadra-se perfeitamente na vasta produção científica da autora que tem dedicado boa parte do seu percurso curricular ao estudo crítico das fontes primárias do Renascimento, tanto em Itália como em Portugal e naturalmente em Espanha, com particular destaque para arquivos privados prospectados. Os elos diplomáticos e mecénicos estabelecidos entre as cortes europeias são analisados com

enorme rigor e pormenor, no que respeita à centralidade da figura de D. Joana de Áustria no complexo xadrez político europeu no período posterior à morte do pai, o Imperador Carlos V (1500-1558). O extenso trabalho científico de publicação e de pesquisa documental meticulosa ao serviço do Patrimonio Nacional, a partir de 2002 no Mosteiro do Escorial, tem permitido a autora desenvolver uma linha de investigação em torno do coleccionismo cortesão no século XVI com especial enfoque na arte do retrato, na ourivesaria e na pintura, que se reflecte nos mais de quarenta títulos dedicados ao tema, entre livros (alguns em co-autoria), capítulos de livros, artigos com arbitragem, actas de congressos e várias palestras.

O elevado grau de novidade histórico-documental agora dado à estampa torna este livro num instrumento de trabalho essencial para o estudo do mecenato artístico e do coleccionismo habsburgo, em articulação com a cultura do tempo da Monarquia filipina em Espanha e dos últimos reis da dinastia Aviz/Beja em Portugal. A actualização bibliográfica expressa em sete folhas é impressionante, citando

inclusivamente trabalhos muito recentes de 2016, a par dos mais antigos, já considerados clássicos. A pesquisa inédita em fundos documentais da relevância do Archivo General de Simancas, o Archivo Ducal de Alba, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo e a British Library sublinham o grau de novidade, de perspicácia e de rigor do estudo acerca dos inventários de D. Joana de Áustria. Os textos presentemente publicados esclarecem dúvidas antigas e complementam outras fontes sobre a vida e obra desta Princesa. Todo o material documental carreado faz da presente obra um verdadeiro balão de ensaio para futuras investigações sobre o tema, com particular incidência sobre o coleccionismo cortesão em Espanha no século XVI e as relações culturais e artísticas peninsulares com a Europa do Renascimento.

PEDRO FLOR
UAb
IHA-FCSH/NOVA

NOTÍCIAS

156

**PROJECTO DE
CONSERVAÇÃO,
REQUALIFICAÇÃO
E MUSEALIZAÇÃO
DO SANTUÁRIO DE
NOSSA SENHORA
DE AIRES...**

160

**A ARTE DO
ORNAMENTO:
SENTIDOS,
ARQUÉTIPOS,
FORMAS E USOS**

PROJECTO DE CONSERVAÇÃO, REQUALIFICAÇÃO E MUSEALIZAÇÃO DO SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DE AIRES (VIANA DO ALENTEJO)

Em Fevereiro de 2016, a Paróquia de Viana do Alentejo, enquanto entidade promotora do **Projecto de Conservação, Requalificação e Musealização do Santuário de Nossa Senhora de Aires**, viu aprovada a candidatura ao Programa Operacional Regional Alentejo 2020, financiada a 75% (ALT20-14-2016-11).

Este projecto aposta, sobretudo, em três áreas de intervenção, a saber: conservação e restauro do património móvel e imóvel; valorização patrimonial e turística; requalificação e modernização das infra-estruturas de acolhimento ao visitante. O investimento cifra-se em 1.878.370,80€ e é repartido por três entidades: Alentejo 2020 (75% — 1.191.347,99€), Fábrica da Igreja Paroquial de Viana do Alentejo (12,5% — 198.558,00€) e Câmara Municipal de Viana do Alentejo (12,5% — 198.558,00€).

A iniciativa partiu de alguns dos membros da Fábrica Paroquial, entre os quais: Sr. Padre Manuel Sanches Manso, Ana Paula Pão-Mole e Rui Pão-Mole. Pessoas que me endereçaram o convite para integrar a equipa do projecto e gerir/coordenar a candidatura ao quadro de financiamento europeu Portugal 2020.

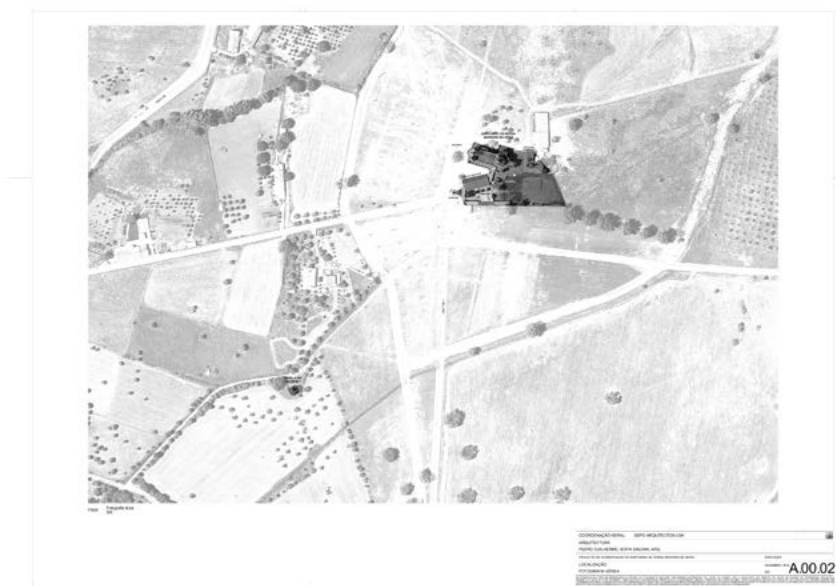
Para a prossecução desta ambiciosa empresa são, naturalmente, necessários o empenho e



Santuário Nossa Senhora da Aires [SNSA] (1743-1792).
Foto de Raquel Seixas

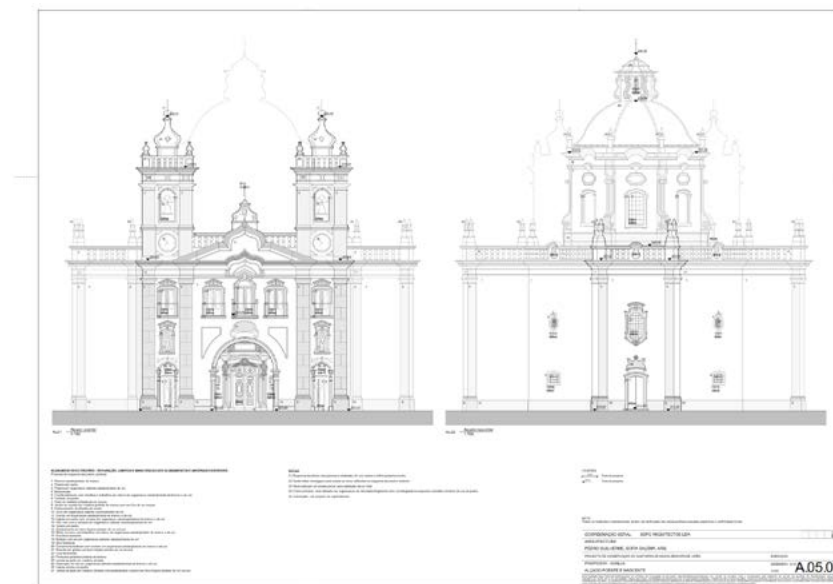
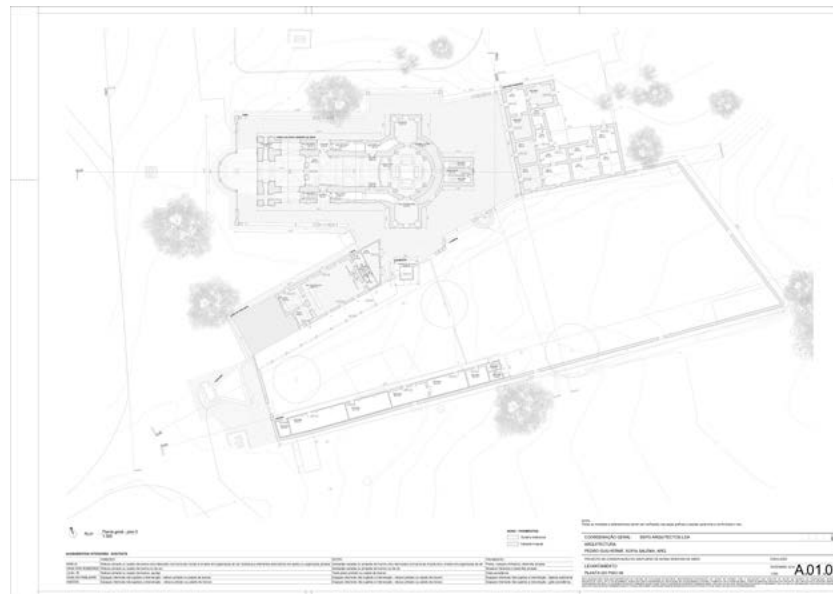
participação de uma equipa multidisciplinar composta pelos arquitectos Sofia Salema & Pedro Guilherme, os engenheiros Rui Penetra (civil) e Vítor Cruz (electrotécnico), as arquitectas paisagistas Catarina Patrão e Paula Simões, os conservadores restauradores do Laboratório HERCULES Catarina Pereira, Maria do Carmo Oliveira, Milene Gil e Rui Bordalo, sem esquecer, a historiadora da arte Raquel Seixas, investigadora do IHA/FCSH-NOVA e coordenadora científica do projecto de museologia, património e turismo.

As obras iniciaram em Novembro de 2017 e terminam em Junho de 2019. Nesta primeira



SNSA: Planta de localização. SSPG Arquitectos

fase, a intervenção é direccionada para a igreja e casas dos romeiros, com trabalhos ao nível dos rebocos, cobertura, limpeza e conservação do material pétreo, tratamento e reparação de janelas, portas e pavimentos, e ainda, a adaptação de antigos espaços inutilizados a casas de banho, espaços expositivos e áreas de convívio destinadas tanto ao peregrino como ao visitante. Numa segunda fase, proceder-se-á à requalificação paisagística da antiga Alameda dos Romeiros, aos trabalhos de conservação e restauro do património móvel e imóvel integrado (baldaquino, ex-votos, esculturas e pinturas



murais) e, por fim, à montagem dos dois núcleos expositivos, localizados nas antigas Casas dos Romeiros e no 1º piso da Igreja.

O projecto museológico e turístico contempla a criação de um website, um painel interactivo com uma síntese da história do culto e da construção da igreja setecentista, a publicação de uma monografia e dois roteiros turísticos. Acções que são um dos resultados da dissertação de mestrado da autoria de Raquel Seixas*.

Projecto que conta, até ao momento, com os seguintes parceiros: Câmara Municipal de Viana do Alentejo, Câmara Municipal de Alvito, Arquidiocese de Évora, Diocese de Beja, Direcção Regional de Cultura do Alentejo, Associação de Reitores dos Santuários de Portugal e Turismo do Alentejo. Estão previstos — e em desenvolvimento — a realização de outros protocolos nacionais e internacionais.

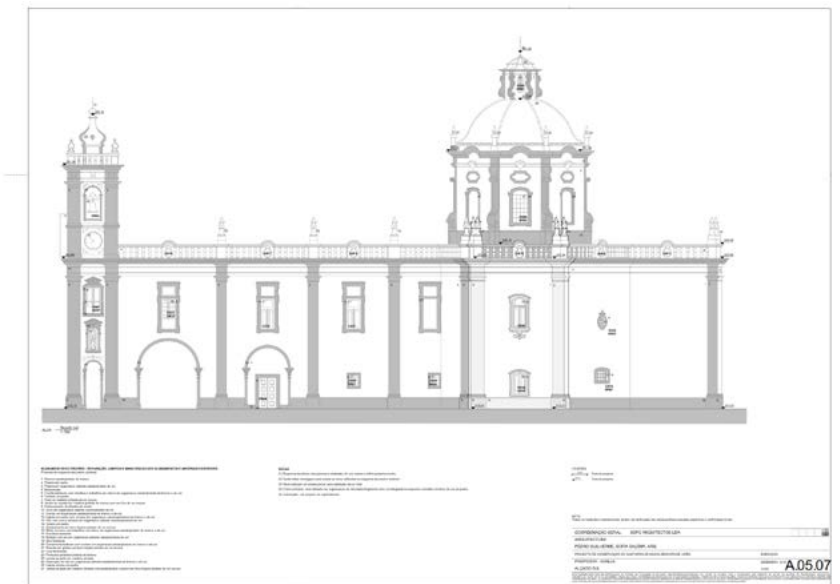
Síntese histórico-artística do monumento

O conjunto religioso do Santuário de Nossa Senhora de Aires (1743-1792), classificado desde 2012 como Monumento Nacional, é composto pela Igreja e respectivo património móvel integrado (ex-votos, esculturas, pinturas murais, etc.) e por uma série de construções e espaços como o queimador de velas, a fonte, a antiga Alameda dos Romeiros e as antigas Casas dos Romeiros. Parte deste conjunto de estruturas edificadas destinam-se ao culto religioso e

SNSA: Planta do piso 0. SSPG Arquitectos

SNSA: Integração paisagística. Sítio e Lugar

SNSA: alçado poente e nascente. SSPG Arquitectos



SNSA: alçado sul. SSPG Arquitectos

outra parte encontra-se sem qualquer uso ou utilização (exemplo das Casas dos Romeiros e da Alameda, objecto de proposta de requalificação e reutilização).

Este Santuário, edificado entre 1743 e 1792, constitui um modelo de referência da arquitectura portuguesa do século XVIII e é um dos mais expressivos monumentos do barroco alentejano, construído na órbita do Real Convento de Mafra (1716-1744) e da capela-mor setecentista da Sé de Évora (1718-1746), ambos da autoria de João Frederico Ludovice (1673-1752). Para além disso, tem uma das melhores colecções de ex-votos do Alentejo, e até mesmo do país, e a particularidade de o altar-mor de talha dourada ser concebido em forma de baldaquino, um dos raríssimos exemplares na Península Ibérica.

O autor do risco da Igreja foi o padre oratoriano João Baptista (1707-1762), da Congregação do Oratório de São Filipe de Néri de Estremoz, cujo traçado arquitectónico reflecte a sua erudição e misticismo.



SNSA: arco do corredor norte. Foto de Raquel Seixas

A organização arquitectónica do templo combina o círculo com a cruz latina e respeita a axialidade dirigida para o altar-mor. O traçado estabelece um compromisso entre a cruz latina, modelo dominante da Europa contra-reformista, e o templo centralizado da capela-mor, inserido no cruzeiro do falso transepto e sobrepujado pela cúpula octogonal rasgada por quatro janelas, orientadas de acordo com os quatro pontos cardeais. A cabeceira constitui um templo quase autonomizado, de planta centralizada que combina o círculo com o octógono. O modelo do círculo e da planta centrada foi a fonte primária e a ideia geratriz desta composição arquitectónica. É em torno dele que o espaço interno se articula e organiza.

A igreja é composta por nave única, ladeada por dois corredores que dão acesso a duas salas de traçado octogonal, localizadas nos braços norte e sul do falso transepto e ligadas a um corredor semicircular que abraça o topo nascente da capela-mor. De resto, o traçado proposto pelo oratoriano João Baptista recupera o deambulatório das igrejas de peregrinação medievais, inteiramente adequado às exigências funcionais de um santuário mariano. Modelo popularizado nos santuários setecentistas da Europa Central, casos, por exemplo, das igrejas de peregrinação de Die Wies (1745-1754) e de Steinhausen (1729-1733) da autoria de Dominikus Zimmermann (1685-1766). Nestas duas igrejas o deambulatório é aberto e delineado por arcadas, ao contrário do Santuário vianense que é fechado e independente da nave. Contudo, o plano edificado não obedece ao projecto inicial, mas antes a alterações resultantes das dificuldades financeiras da Confraria de Nossa Senhora de Aires, como,

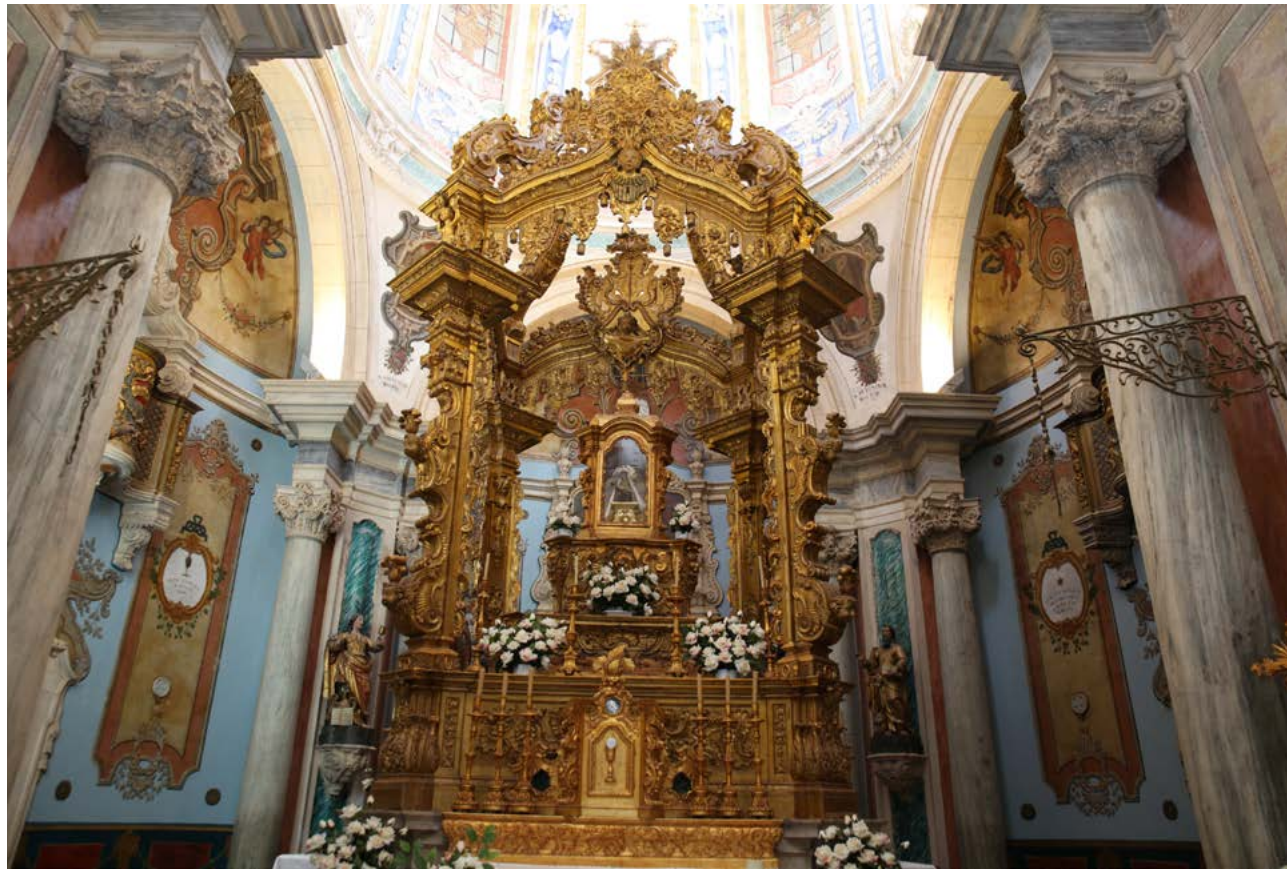


SNSA: nave e capela-mor. Foto de Raquel Seixas

aliás, adiantámos na nossa dissertação de mestrado. Com os actuais trabalhos de picagem dos rebocos dos corredores laterais foram descobertos dois arcos, um em cada corredor, que corroboram estas alterações e reforçam a ideia do deambulatório intercomunicante com a nave e a capela-mor.

No interior do Santuário, ao centro da capela-mor, conserva-se o baldaquino lavrado em talha dourada no ano de 1757 e da autoria do mestre entalhador João de Almeida Negrão. Estrutura retabular sobrepujada pela cúpula erguida sobre o templo centralizado, assemelhando-se, também ele, a um alto baldaquino, cuja coroa é contemplada a partir do exterior do templo. Na verdade, o baldaquino sobrepujado pela cúpula define e enriquece o espaço sacro e assume-se como ponto fulcral da encenação espiritual e arquitectónica.

A rotunda de Nossa Senhora de Aires inscreve um octógono no interior de um círculo e o seu traçado octogonal é delineado por quatro pares de duplas colunas compósitas,



SNSA: capela-mor. Foto de Joaquim Filipe Bacalas



SNSA: capela-mor. Foto de Joaquim Filipe Bacalas

que circundam a capela-mor. Entre cada par das colunas duplas encontra-se uma peanha, suportando a imagem de um Evangelista. Os quatro arcos que circundam a rotunda e as duplas colunas com entablamento quebrado marcam o ritmo interno do presbitério e funcionam como elementos unificadores que convergem para o centro, ou seja, para o baldaquino em talha dourada.

Com efeito, a organização do espaço interno da igreja articula a planta centralizada com o corpo longitudinal da nave, mas é concebida de modo a nobilitar e autonomizar o núcleo do altar. Ao propor uma ligeira tensão, criada entre a zona horizontal e escura da nave e a zona circular, vertical e resplandecente do presbitério, iluminado pela cúpula e pelos óculos dispostos

em torno do pano murário semicircular. Jogo de escala e de intensidades cromáticas que fazem convergir toda a força arquitectónica, narrativa e espiritual para o templo centralizado da capela-mor.

A somar à importância histórico-artística do Santuário encontra-se também a importância religiosa, pois estamos perante um dos mais expressivos centros religiosos do Alentejo: local de passagem, devoção e peregrinação constante.

RAQUEL SEIXAS

Coordenadora científica do Projecto de Museologia, Património e Turismo. Bolseira de Doutoramento FCT (SFRH/BD/108973/2015) e Investigadora do IHA/FCSH-NOVA

* SEIXAS, Raquel (2013): *O Santuário de Nossa Senhora de Aires: arquitectura e devoção (1743-1792)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/11915/1/RaquelA.Seixas.pdf> [cons. 20-03-2018]

CONGRESSO INTERNACIONAL **A ARTE DO ORNAMENTO: SENTIDOS, ARQUÉTIPOS, FORMAS E USOS**

Decorreu nos dias 23, 24 e 25 de Novembro de 2017, o Congresso Internacional subordinado ao tema: *A Arte do Ornamento: sentidos, arquétipos, formas e usos/The Art of Ornament: senses, archetypes, shapes and functions*, organizado pela linha de investigação Medieval and Early Modern Art Studies do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa e pelo Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Universidade Católica Portuguesa, respectivamente representados por Isabel Mendonça, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira (IHA/FCSH/NOVA) e Gonçalo Vasconcelos e Sousa (CITAR/UCP).

Pretendeu-se com a organização deste Congresso Internacional reunir um conjunto de especialistas na matéria, que trouxessem para debate as investigações mais recentes, quer teóricas e críticas, quer de casos de estudo, versando genericamente a universalidade do ornamento, a sua constância ao longo dos tempos e o lugar que ocupa no vasto domínio da arte. Os momentos de hegemonia e aqueles de repúdio em determinados contextos geográficos e culturais forma igualmente objecto de atenção e de valorização no conjunto das comunicações apresentadas ao Congresso. Central foi, igualmente, a reflexão em torno do tema



globalismo e localismo, consequência directa da mobilidade de objectos artísticos portáteis, os quais se disseminaram, replicaram e reinventaram ao sabor das culturas que os acolheram.

Pretendeu-se, de forma ampla, estabelecer um diálogo aberto e profícuo entre as diversas áreas de estudo que abarcam, enquanto objecto de reflexão, o ornamento, nas suas várias vertentes: histórica, interventiva na actualidade e actuante no futuro.

A actualidade do tema, a sua vasta expressão nos estudos científicos, cruzando disciplinas e saberes, onde imperam as abordagens perspectivadas pela arquitectura, história da arte,



museologia, estudos de género e antropologia, entre outros, tornou premente a vertente que questiona o seu papel na contemporaneidade, cruzando uma visão mais tradicionalista, com aquela emergente, onde pontuam as novas tecnologias e as novas linguagens culturais.

Deste modo, os temas sugeridos para envio de propostas de comunicação ao Congresso foram genericamente os seguintes: “Pensar o ornamento hoje: sentido, tendências e caminhos”; “Ornamento e artes decorativas de expressão portuguesa”; “Revivalismo, exotismo e ornamento”; “Ornamentistas e gravadores: criação, recepção e difusão”; “Ornamento e arquitectura: historiografia, teoria e actualidade”; “Mobilidade e transcontinentalidade: a migração das formas”; “Entre o sagrado e o profano. Apropriações, reinvenções e convivências”; “Intersecção, união e dissonância: literatura, música e artes visuais”.

Lançado o call for papers, com data limite de apresentação de propostas o final de Abril de 2017, chegaram à Comissão Organizadora cerca de 150 propostas, oriundas de vários lugares do mundo, desde o Brasil, a Israel, passando pela Rússia,



Croácia e Espanha, entre outros. Depois de realizada a selecção de papers pela Comissão Científica do Congresso, foram apurados para apresentar comunicação quarenta e dois conferencistas.

O Congresso contou com a presença de três Keynote Speakers, a saber: Peter Fuhring (Fondation Custodia), que proferiu palestra intitulada: “The historic reality of ornament”, Gail Feigenbaum (Getty Museum), com intervenção dedicada ao tema: “*Ornare i Pallazo: clue, hint and game in the Farnese Palace*” e Ariane Varela Braga (University of Zurich), com conferência subordinada ao tema: “Do exotismo a perspectiva global. Owen Jones e a gramática do ornamento em série”.

Com uma boa adesão por parte da comunidade científica, expressa pelo número de propostas recebidas, o Congresso teve também adesão considerável por parte do público em geral, que compareceu nos três dias em que se desenrolou o evento. Composto essencialmente por estudiosos de história da arte, estiveram, contudo, também presentes profissionais ligados aos museus e ao turismo. De realçar, que compareceram, igualmente, assistentes às conferências vindos de fora do país.

O Congresso dividiu-se fisicamente entre a Fundação Calouste Gulbenkian, patrocinadores e parceiros deste evento e o Palácio Monserrate, em Sintra, administrado pela Parques Sintra/Monte da Lua, igualmente patrocinadores e parceiros. O evento decorreu, também, em parceria com a Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva.

Presentemente estão em processo de *peer review*, alguns textos resultantes das intervenções dos participantes no Congresso, os quais responderam ao *call for publication* da revista digital do IHA, Série W.

