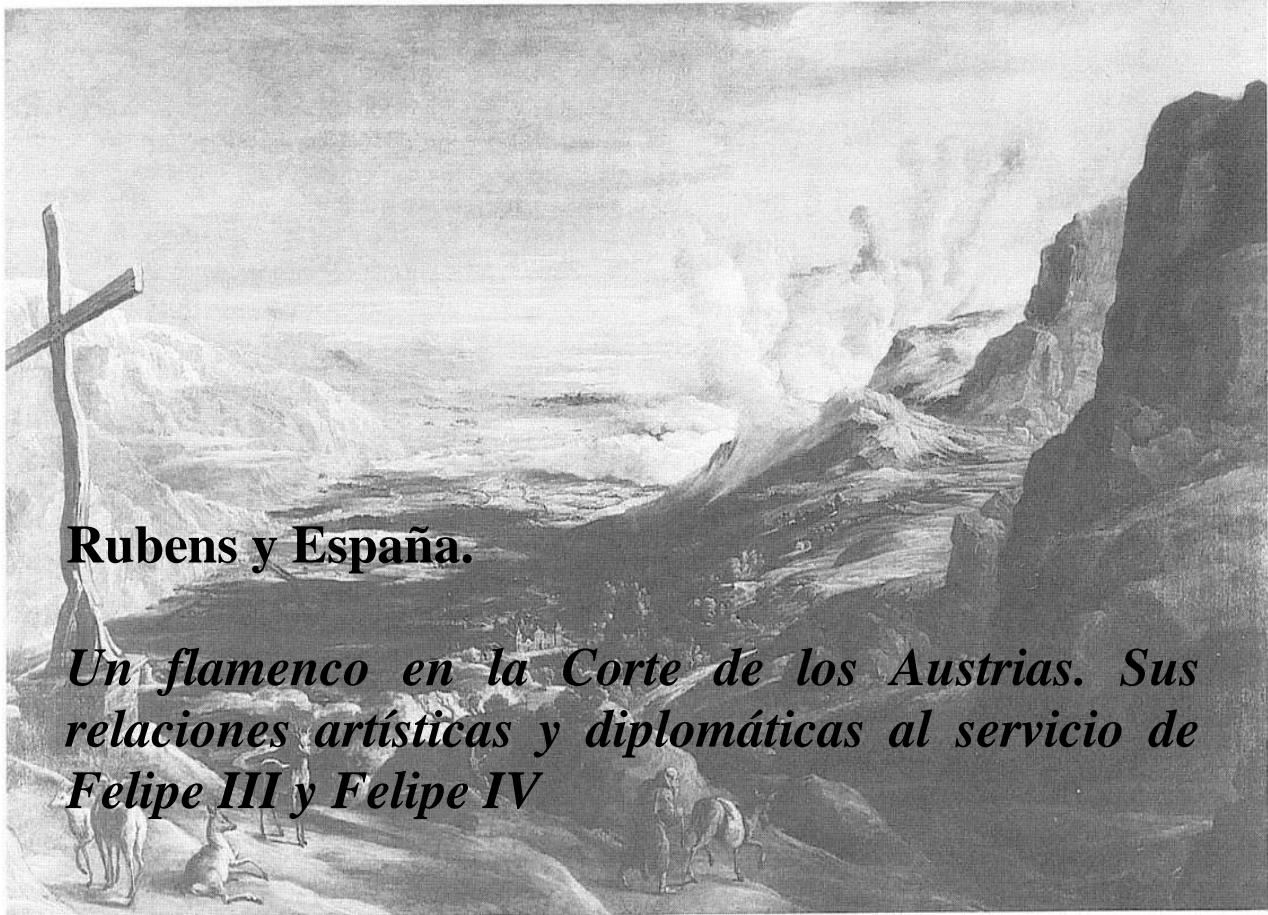




UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Rubens y España.

Un flamenco en la Corte de los Austrias. Sus relaciones artísticas y diplomáticas al servicio de Felipe III y Felipe IV

Cristina Garrido Abenza

NIB: 14574383

Trabajo Final de Grado

Historia del Arte

Tutora: Laura García

Curso: 2016-2017



Índice

Objetivos y metodología	3
Rubens y España. Estado de la cuestión	5
1 Primera Parte	9
1.1 Primer viaje de Rubens a España. Un flamenco en la Corte de Valladolid	9
1.2 Influencia artística de Rubens en España: Luces y sombras de dos personajes peculiares.....	19
1.2.1 Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma	19
1.2.2 Don Rodrigo Calderón. Conde de Oliva y marques de Siete Iglesias.....	24
1.3 Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia: grandes mecenas.....	32
2 Segunda parte	38
2.1 Segundo viaje de Rubens a España. La Corte en Madrid bajo reinado del “Rey Planeta”	38
2.2 El Palacio del Buen Retiro. El conde duque de Olivares	45
.....	48
2.3 Rubens y la Torre de la Parada.....	48
2.4 Coleccionistas de Rubens en España I.....	53
2.4.1 Felipe IV como coleccionista de Rubens	53
2.5 Coleccionistas de Rubens en España II.....	60
2.5.1 Don Diego de Mexía (Marques de Leganés).....	60
2.5.2 Luis Méndez de Haro. VI Marques de Carpio, I Duque de Montoro y II Conde- duque de Olivares.....	64
2.5.3 Gaspar de Haro y Fernández de Córdoba. VII Marques del Carpio y Heliche ..	65
3 Tercera parte	68
3.1 Rubens y Velázquez. Conversaciones en El Escorial	68
3.2 Primer viaje de Velázquez a Italia.....	81
Conclusiones	85
Bibliografía	89
Anexos	



Objetivos y metodología

El presente estado de la cuestión gira alrededor de un objeto concreto: las dos visitas de Peter Paul Rubens a España; la primera en fecha 1603-1604 y la segunda y última en 1628.

Podríamos afirmar que este objetivo es preciso y no presenta demasiados problemas dada la existencia de diversos estudios basados en las visitas de Rubens a España. Sin embargo, alrededor de la figura del pintor flamenco se tejen una serie de hilos de los cuales parten personajes y circunstancias que merecen ser mencionadas.

El objetivo de este trabajo además de exponer a modo de radiografía artística, social y política los lazos que unieron a este célebre flamenco con la corte española del siglo XVII, es, asimismo, la de ilustrar esta presencia junto a una serie de personajes que tuvieron una gran relevancia y fortuna, aunque en ocasiones “desafortunada” pero siempre vital e importantísima para el desarrollo cultural y de patronazgo en la España del Siglo de Oro. El presente estudio ha sido elaborado siguiendo los siguientes parámetros; en primer lugar, aclarando los motivos de la presencia de Rubens en cada uno de sus viajes a España todo ello con la base de una bibliografía específica. En segundo lugar, diseccionando todas y cada una de las relaciones bilaterales entre el pintor y los nobles además de profundizar en la medida de lo posible en la relación mantenida entre Rubens y Velázquez y la influencia que el pintor flamenco dejó en el joven sevillano¹ (así se le conocía a Velázquez en la corte de Felipe IV). Ha sido oportuno hacer mención a modo de pequeño “inventario” de todas aquellas obras que Rubens realizó bajo el mecenazgo de estos importantes personajes de la España de los Austrias menores.

Las fuentes y la bibliografía empleada provienen de diversos orígenes y resultan algo heterogéneas dada la naturaleza del trabajo. En primer lugar, el punto de partida han sido las monografías del pintor además de bibliografía específica del siglo XVII español. La tesis doctoral de Alejandro Vergara² ha sido de gran utilidad a la hora de concretar el tema de las estancias en España del pintor. Asimismo, la utilización de catálogos de exposiciones y los artículos en revistas especializadas las cuales han permitido obtener una mayor profundidad en el estudio de las figuras clave del momento. No debemos dejar

¹ GALLEGO, Julián. *Velázquez*, Madrid: Alianza Editorial, 1994. pág. 6.

² VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens in Spain* Volumes I and II. [Tesis doctoral]. New York University: 1994.



de lado la correspondencia epistolar de Rubens que ha jugado un papel decisivo como fuente primaria.

En cuanto a la obtención de las fuentes ésta ha sido llevada a cabo mediante las visitas a entidades como Museos y bibliotecas además de las consultas a través de correo electrónico con las organizaciones con el propósito de conseguir aquellas fuentes o documentos difíciles de adquirir, así como las páginas web relacionadas con el arte barroco flamenco y español del siglo XVII.

El inicio de este apasionante viaje por la España de los Austrias menores de la mano de un genio de la pintura universal como es Rubens da comienzo siguiendo un simple pero detallado esquema; en primer lugar, un estado de la cuestión sobre las dos visitas que el pintor flamenco hizo a España acompañadas de cada uno de los principales protagonistas del momento por su vinculación directa con el artista. El encuentro entre Rubens y Velázquez tiene cabida en este trabajo a pesar de no tener muchos datos esclarecedores al respecto como es el caso también de la colaboración artística de Rubens en el Buen Retiro.

No se han centrado ningún capítulo del trabajo en un inventario del corpus de Rubens dada su extensión y porque no es este el objetivo del estudio, pero sí se mencionarán todas aquellas obras que fueron encargadas para la corona española o tienen alguna relación con la corte. Las ilustraciones en los anexos irán a cargo de todas aquellas imágenes relevantes para cada uno de los capítulos.



Fig. 1. Peter Paul Rubens. *Autorretrato*. c.1628-1630. Óleo sobre lienzo, Amberes. Rubenshuis.



Rubens y España. Estado de la cuestión

El desarrollo de este trabajo tiene su base en las dos visitas que el pintor Peter Paul Rubens realizó a España, circunstancia que posee una exhaustiva bibliografía. Ahora bien, a la hora de desarrollar el estado de la cuestión resulta necesario aclarar algunos puntos.

Para el primer capítulo del trabajo hemos considerado que el mejor estudio y punto de partida de conocimiento no solo de los viajes diplomáticos de Rubens sino de las dos visitas del artista a España es sin duda la obra de Gregorio Cruzada Villamil³ una fuente indiscutible arropada a su vez por las cartas epistolares del mismo pintor.⁴

Para conocer en mayor profundidad todo acerca de la presencia de Rubens en España es de vital importancia la tesis doctoral de Alejandro Vergara,⁵ jefe de conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo del Prado. El hecho de que El Prado conserve una gran cantidad de obras de Rubens incide directamente en la importancia de este pintor flamenco en el arte español del siglo XVII, así como también las relaciones entre los Países Bajos y España durante ese período. El autor Antonio Sáenz de Trinidad nos amplía toda esta exhaustiva documentación con un extenso estudio de Rubens y la corte de Madrid tanto a nivel socio-político como artístico.⁶

Para conocer la intervención de Rubens como pintor de la corte a través de un cuidadoso inventario de todos los cuadros pintados por el artista en España o para España nos hemos basado en Simon A. Vosters⁷ el cual describe en gran detalle tanto los lugares donde Rubens pudo conocer los cuadros de Tiziano como los cuadros que había en el convento de San Lorenzo de El Escorial durante las dos visitas del pintor, así como las obras presentes en el Alcázar de Madrid y en el Pardo.

³ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español: sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las casas reales de Austria y Borbón*. Madrid: Casa editorial de Medina y Navarro, 1874.

⁴ Para conocer más sobre la correspondencia del pintor ver M. ROOSES y C. RUELENS; *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Codex Diplomaticus Rubenianus, 6 vol. Amberes: 1887-1909 y la obra de R. MAGURN SAUNDERS., *The Letters of Peter Paul Rubens*; Cambridge, London: 1971 [1955].

⁵ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens in Spain* Volumes I and II. [Tesis doctoral]. New York University: 1994.

⁶ SÁENZ DE TRINIDAD, Antonio. *Rubens y la corte en Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1992.

⁷ VOSTERS, A, Simon. *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.



Otro hecho interesante resulta a partir de cada una de las estancias del pintor en la corte española ya que durante las mismas coexistieron simultáneamente una serie de personajes ilustres que aportaron sin duda un gran valor a la historia del arte español y por lo tanto han de tener su merecido espacio en este estudio. Para un mayor conocimiento en las relaciones socio-políticas y de mecenazgo han sido de valiosa utilidad autores como Matías Díaz Padrón en el caso de la figura de los archiduques de Austria Alberto e Isabel Clara Eugenia⁸, así como Christopher Brown para las relaciones entre los archiduques y Rubens.⁹

En cuanto al duque de Lerma han sido de gran ayuda las fuentes a partir de Antonio Feros a través de dos de sus artículos abajo mencionados los cuales han proporcionado una amplia visión de la figura del valido tanto a nivel de interés como mecenas como a nivel socio-político.¹⁰

Una figura muy interesante a considerar en este estudio ha sido don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Para su vida y milagros hemos creído conveniente utilizar tres tipos de fuentes, aunque básicamente han sido en su totalidad artículos publicados en revistas especializadas. Para Calderón como personaje existen estos dos autores; Ciriaco Pérez Bustamante¹¹ y también Juan José Martín González.¹² Éste último nos desgana las andanzas del marqués en la corte de Felipe III.

En cuanto a la relación de don Rodrigo Calderón con el mundo del arte analizaremos el artículo ya mencionado de Alejandro Vergara, quien realizó un interesantísimo retrato del marqués como introductor del arte de Rubens en España.¹³

Para el segundo capítulo del trabajo y continuando con la segunda visita de Rubens a España en 1628-1629 han sido de vital importancia tanto la obra de Cruzada Villamil¹⁴

⁸ DÍAZ PADRÓN, Matías. *Peter Paul Rubens: El archiduque Alberto de Austria: el medio, el espacio y el tiempo*. Madrid: Instituto Moll. Barcelona: Epiarte, 2013.

⁹ BROWN, Christopher. «El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)». Un mundo imaginado [Catálogo Exposición] 2 diciembre 1999- enero 2000. Palacio Real. Madrid: 2000.

¹⁰ En este sentido son indicativas las siguientes publicaciones; FEROS, A., El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III. Madrid: Marcial Pons, 2002 y FEROS, A., “Las vidas del duque de Lerma”. *Erebea Revista de Humanidades y Ciencias*, nº3 (2013), págs. 169-193.

¹¹ PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco. “La España de Felipe III. La política exterior y los problemas internacionales”. *Historia de España*. Vol. XXXIV. Barcelona: Espasa Calpe, 1979.

¹² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 54, 1988, págs. 267-308.

¹³ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España». *Boletín Español de Arte*, nº267 (1994), págs. 275-283.

¹⁴ CRUZADA VILLAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático...*, op. cit., cáp.4.



como de nuevo la de Alejandro Vergara.¹⁵ Cabe añadir una serie de autores imprescindibles en el estudio del arte en la España del Siglo de Oro, como por ejemplo Jonathan Brown¹⁶, José Miguel Morán Turina¹⁷ junto a Javier Portús y John. H. Elliot¹⁸ como base para conocer el ambiente socio-político cultural del momento. Para el punto que trata sobre Velázquez las fuentes se han apoyado en monografías como la de Enriqueta Harris¹⁹ y Julián Gallego²⁰ y por supuesto en Carl Justi²¹ además de otros autores.

En cuanto a la selección de obras e ilustraciones han sido tomadas mayoritariamente de autores como Svetlana Alpers²² para el corpus de las obras pertenecientes a la Torre de la Parada y a Michael Jaffé por su imprescindible catálogo completo de Rubens²³ así como el catálogo razonado de Pintura Flamenca del siglo XVII de Matías Díaz Padrón.²⁴

Sobre las posibles relaciones entre Rubens y Velázquez sabemos que éste ha sido un tema ampliamente desarrollado a lo largo de toda la historiografía reciente y existe un acuerdo unánime que afirma que el pintor sevillano no tomó nada o casi nada de su homólogo flamenco a nivel estilístico y compositivo. Sin embargo, Rubens sí que supuso aliciente para el joven Velázquez a la hora de conocer a los pintores italianos.

Para este punto se han consultado, entre otras, obras como la de Pacheco que referente a las llevadas a cabo por Rubens en su segunda estancia dice: “*Con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien había antes por cartas correspondido) hizo mistad, y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver El Escorial* “. ²⁵ Los

¹⁵ VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish Patrons*. Cambridge-Nueva York: University Press, 1999, cap. 3.

¹⁶ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro de la Pintura en España*. Madrid: Nerea, 1990

¹⁷ MORÁN TURINA, José Miguel. y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997.

¹⁸ BROWN, J, ELLIOT, John. *Un palacio para el rey*. Barcelona: Penguin Random House, 2016. [1985]

¹⁹ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez*. Madrid: Akal Arte y Estética, 2003. [1982].

²⁰ GALLEGO, Julián. *Velázquez*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

²¹ JUSTI, Carl; *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

²² ALPERS, Svetlana. *The Decoration of the Torre de la Parada*. Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard, IX, London: Phaidon, 1971.

²³ JAFFÉ, Michael. *Rubens. Catálogo completo*. Milano: Rizzoli, 1989.

²⁴ DIAZ PADRON, Matías. Museo del Prado. *Catálogo de pinturas. Escuela Flamenca siglo XVII*. Madrid: 1975 vol. I págs. 314-317

²⁵ PACHECO, Francisco. *El Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra. 2009 [1991], pág. 202.



autores Luís Díez del Corral²⁶, Simon A. Vosters²⁷ y Jonathan Brown²⁸ entre otros también manifiestan su opinión acerca de las relaciones entre ambos pintores. Enriqueta Harris afirma que sin duda fue la presencia del flamenco en Madrid y su amor por Tiziano compartida a su vez con Velázquez lo que sugirió al artista español el pintar o al rey encargar su primer tema mitológico, el *Baco* o *Los Borrachos* (cat.1)²⁹ y para finalizar citaremos a Svetlana Alpers al indicar dice que Velázquez mirará a Rubens y ambos mirarán a Tiziano.³⁰

Para concluir con este trabajo sobre las relaciones entre Rubens y la corona española hemos considerado oportuno dar unas breves pinceladas al primer viaje a Italia de Velázquez puesto que, y según Palomino fue: “...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”.³¹

En cuanto a los problemas encontrados a lo largo de la confección del trabajo, el más relevante ha sido el hecho de poseer una gran de material e información para cada uno de los puntos propiciando una extensión muy considerable para lo exigido en este trabajo. La dificultad añadida se ha basado en qué omitir y que no para un desarrollo con una visión lo más global y acertada posible tanto de la época como de los personajes.

También ha resultado extremadamente delicado el reducir contenido para cada uno de los puntos tal y como he comentado con anterioridad, además de acotar el inmenso corpus de Rubens a aquellas pinturas ubicadas casi en su mayoría en el Museo del Prado de Madrid. Por otro lado, la preparación de este trabajo me ha proporcionado una gran experiencia en cuanto a la búsqueda de fuentes y documentación además de conocer en mayor profundidad una época tan inigualable como la del Siglo de Oro español.

²⁶ DIEZ DEL CORRAL, L. *Velázquez, La monarquía e Italia*. Madrid: Espasa Calpe, 1979, pág. 230.

²⁷ VOSTERS, A, Simon. *Rubens y España: estudio artístico-literario...*, op. cit., pág. 267.

²⁸ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág.

²⁹ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 73.

³⁰ ALPERS, Svetlana. «Mitos entre artistas: Tiziano, Rubens, Velázquez». En *Historias Inmortales* Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002 (Galaxia Gutenberg), pág. 168.

³¹ PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar. 1947, tomo III “El Parnaso Español Pintoresco Laureado”, pág. 900.

1 Primera Parte

1.1 Primer viaje de Rubens a España. Un flamenco en la Corte de Valladolid

Fuentes consultadas coinciden que el pintor Peter Paul Rubens siempre estuvo vinculado a España de una forma o de otra.

Peter Paul Rubens nació en Siegen, provincia alemana de Westfalia en 1577 y murió en Amberes en 1640. Su familia salió huyendo de Amberes por motivos religiosos ya que por ser calvinistas su vida en Flandes no era del todo segura. Se refugiaron en Colonia hasta su regreso a Amberes en 1587.³²



Fig. 2. Retrato de Octavio van Veen en Cornelis de Biels. Gulden Cabinet.

Su padre fue el abogado Jan Rubens quien, como hemos comentado, tuvo que huir en 1568 debido a las revueltas religiosas. Su madre, María Pypelinckx fue sin duda una mujer de gran personalidad que lograría liberar a su marido de la pena de dos años de cárcel acusado de adulterio. Cabe destacar que en aquel momento Amberes era la ciudad líder de los Países Bajos españoles y durante toda la vida de Rubens y hasta finales del siglo XVII los Países Bajos del Sur serían una posición importante de la corona española en el Norte de Europa.

Como detalle resulta significativo mencionar que la madre de Rubens se convirtió al catolicismo, hecho que sin duda marcó un punto importantísimo en la vida del joven pintor el cual también abrazó la misma religión de manera ferviente.³³ Tras su formación en la escuela Rombout Verdonk donde aprendió retórica, latín y griego, entró como paje al servicio de la condesa de Ligne-Arenberg y es durante esa época cuando se despertará su vocación de pintor logrando su objetivo al entrar como aprendiz en el taller de Tobias Verhaecht en 1591 cuando contaba la edad de catorce años.

La persona más influyente para su futura formación como maestro fue Otto van Veen³⁴ (fig.2), pintor de la corte de Bruselas que trabajaba para los gobernadores de los Países Bajos españoles. Rubens colaboró con él hasta aproximadamente 1595 fecha en la cual se convirtió maestro independiente. En 1600 Rubens viajó a Roma entrando poco tiempo

³² VERGARA, Alejandro. *Rubens*. Enciclopedia Museo Nacional del Prado, Madrid: 2006, Tomo VI págs. 1918-1925.

³³ Ibidem, págs. 1918-1925.

³⁴ Van Veen, Otto también conocido como Otto Venius (Octavius Vaenis). Leyden (1556-1629). Pintor, dibujante y humanista activo en Amberes y Bruselas a finales del siglo XVI y principios del XVII.



Fig. 3. Giuseppe Vasi, Roma, *Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén*. c.1748. BNE. Madrid.



Fig. 4. Peter Paul Rubens. *Madonna adorada por ángeles* (Madonna della Vallicella), c. 1608. Óleo sobre pizarra 425 x 250 cm. Santa María de Vallicella. Roma.

después al servicio de Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua donde llegó a ser pintor de corte. Ocho largos años de estancia en Roma que le permitieron acceder a las importantísimas colecciones de escultura clásica griega y romana, las obras del Renacimiento y por supuesto a los grandes maestros italianos del primer barroco.³⁵

En 1601-1602 Rubens, a través de Richardot, representante de los archiduques, recibe el encargo de pintar unos cuadros de altar para la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén³⁶ (fig.3) además de otros cuadros de altar para la Iglesia de Santa María en Vallicella³⁷ (fig.4) (Obra posterior a su estancia en España, 1606). Estos encargos colocarán al maestro como uno de los mejores pintores de Roma en su momento. Estando en Italia realizará el primero de sus dos viajes a España.

Pero, ¿Qué está pasando en ese momento en la corte española de Felipe III?

José Miguel Turina y Javier Portús³⁸ poseen una idea algo ambivalente sobre este asunto Según estos autores, Felipe II siempre fue consciente de que su sucesor al trono e hijo no sería capaz de estar a la altura de un imperio iniciado por el gran Carlos V y continuado y

ampliado por él mismo. Felipe III demostraba tener una evidente escasez de actitudes por lo que este hecho hacía poco probable que el heredero pudiese continuar con la gran empresa de su padre con tanto vigor.³⁹

³⁵ AYALA MALLORY, Nina. *La Pintura Flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, págs. 98-100.

³⁶ Sobre los tres cuadros encargados por los archiduques en motivo de su casamiento para la capilla de Santa Croce in Gerusalemme fueron; una *Santa Elena* para el altar mayor de la capilla, una *Coronación de espinas* y una *Elevación de la Cruz* para las paredes laterales siendo todo realizado entre 1601 y 1602.

³⁷ Iglesia de Santa María in Vallicella llamada también la Chiesa Nuova. Roma. Rubens realiza por encargo del cardenal Jacopo Serra un lienzo en el que se represaba santos adorando un icono de la Virgen y el Niño adorados por ángeles hoy en el Musée des Beaux-Arts de Grenoble.

³⁸ MORÁN TURINA, José Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier. “Felipe III y las artes “En *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, pág. 63.

³⁹ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., pág.7.

A decir verdad, el haber nacido entre dos “grandes” le pronosticaba un reinado desastroso tanto a nivel económico como político según afirma Morán Turina.⁴⁰

Jonathan Brown⁴¹ afirma que Felipe III no poseía ni el talento ni el carácter necesario para gobernar un país enfrentado a graves problemas económicos y militares por lo cual no se dudó en poner la administración de la monarquía en manos de un aristócrata con



Fig. 5. Vicente Carducho. *La Anunciación*. c.1616. óleo sobre lienzo. Madrid. Real Monasterio de la Encarnación. **Fuente** <http://www.viendomadrid.com/2010/01/monasterio-de-la-encarnacion.html#axzz4g1fosQpG>

ambición sin límites; Fernando Sandoval y Rojas, más conocido como el duque de Lerma.

A su vez y también ambos autores, José Miguel Morán Turina y Javier Portús⁴² remarcan una gran trascendencia durante su reinado debido al gran número de construcciones religiosas que se realizan como por ejemplo el convento de la Encarnación con pinturas de Vicente Carducho (fig.5) y El Panteón de El Escorial.

Otra línea de actuación importante de este monarca sería la del interesante auge de la temática del retrato de la mano de Juan Pantoja de la Cruz.⁴³ Después del terrible incendio de El Pardo en 1604 Felipe III se sabe que ordenó la recuperación de las pinturas perdidas contando con una exclusiva plantilla de pintores especializados en retrato que tratarán de buscar un significado o concepto en la organización de los mismos.

Muy importante será el traslado de la corte de Madrid a Valladolid en 1601 momento que mediante las manipulaciones del valido del rey se llevará a cabo la construcción del Palacio y la Huerta de la Ribera. Según las crónicas de la época y fuentes a través de diplomáticos extranjeros esta corte era definida ya como una de las más lujosas de Europa en la que las actividades lúdicas tomarían un papel protagonista. Estas líneas de actuación en el reinado de Felipe III y posteriormente en el de Felipe IV serán un precedente de

⁴⁰ MORÁN TURINA, José Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier. “Felipe III y las artes “..., op. cit., pág.63.

⁴¹ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., cap. 4.

⁴² MORÁN TURINA, José Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier. “Felipe III y las artes “..., op. cit., pág.64.

⁴³ Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608). Nombrado pintor del rey durante los años finales del reinado de Felipe II. Aunque los comienzos de su carrera no están bien documentados se sabe que nació en Valladolid en 1553 estudiando con Sánchez Coello. En BROWN, Jonathan., *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 97. Ver también PALOMINO, Antonio, A. *Vidas de los Eminentes Pintores Españoles y Escultores*. Edición de Nina Ayala Mayory. Madrid: Alianza, 1986, págs. 86-87.

Versalles. Asimismo, hemos de atribuir a Felipe III la intervención arquitectónica de la construcción de la nueva ala del Alcázar de Madrid.⁴⁴(fig.6)

En este caso el monarca impulsará toda un ala del Alcázar ubicando las dependencias

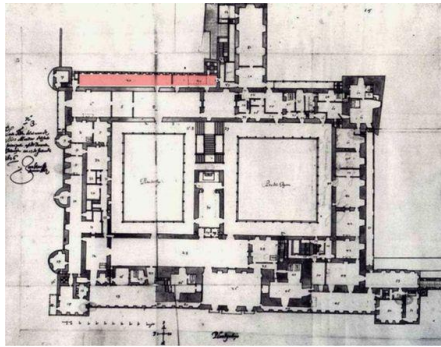


Fig. 6. Juan Gómez de Mora. *Plano del primer piso del Alcázar*. c. 1626. Vaticano. Biblioteca

para la administración de gobierno. Este proyecto daría lugar a un el total de veinticinco nuevas salas de trono con tres balcones que a lo largo del tiempo pasaría a tener diversos nombres; Salón Nuevo del Alcázar, aunque principalmente se le conocerá como el Salón de los Espejos o Sala del Trono.

Si analizamos detalladamente las empresas artísticas de Felipe III parece que el monarca no tuvo una gran fortuna en el destino de sus palacios, o en la elección

de los artistas de la corte, a pesar de que algunos autores abogan por la prudencia al realizar afirmaciones al respecto. Gregorio Cruzada Villaamil y otros historiadores han ratificado y argumentado que el reinado de Felipe III fue una época artísticamente insignificante, tan solo un puente entre las grandes obras de Felipe II y Felipe IV. Esta imagen cada vez resulta más difícil de sostener dado que existe una mayor evidencia de que durante los años en que Felipe III ocupa el trono, el patrimonio arquitectónico de las colecciones artísticas de la corona aumentó considerablemente.⁴⁵

Concluiremos este punto poniendo de manifiesto la importante intervención de Felipe III en el mundo artístico ya que sabemos además que, si su padre Felipe II gastó grandes cantidades de dinero en obras de arte, Felipe III, siendo consciente de sus limitaciones en cuanto a la disposición de artistas de gran fama como Tiziano, intentó y seguramente por idea del duque de Lerma retener a Rubens como pintor de la corte. Finalmente contaría con Juan Pantoja de la Cruz y con Pompeo Leoni y Vicente Carducho junto a otros pintores de segunda fila.⁴⁶

⁴⁴ El desaparecido Alcázar de Madrid fue un palacio real de la monarquía Hispánica hasta 1734, año en que fue destruido por un incendio. Inicios de la construcción siglo IX finalización siglo XV. Destruído en 1734. Se estima que en el momento del incendio se guardaban alrededor de unas dos mil pinturas entre originales y copias de las que se perdieron más de quinientas.

⁴⁵ MORÁN TURINA, José Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier. «Felipe III y las artes». En *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, págs. 81-82.

⁴⁶ MORÁN TURINA, José Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier. «Felipe III y las artes...», op. cit., pág. 163.

Rubens en su primer viaje a la corte de Valladolid, tuvo la ocasión de conocer a Vicente Carducho y a su hermano Bartolomé que estaba en ese momento trabajando en la decoración del palacio de Valladolid. Ambos maestros volverían a coincidir en la segunda visita del pintor flamenco veinte años después, momento en el cual Carducho no dudará en manifestar su admiración por el pintor flamenco.⁴⁷



Fig. 7. Peter Paul Rubens. *Retrato de Vincenzo Gonzaga*. c.1605. Óleo sobre lienzo, 67x51,5 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena.

Es evidente la importancia que tuvo la figura del valido del rey, el duque de Lerma. Sin él nada hubiera sido igual entre otras cosas por la gran afición del mismo al lujo y la pintura, que favoreció la posibilidad de reunir una gran colección de cuadros dando también trabajo a los pintores de la corte.

Es en este momento cuando el duque de Mantua enviará a un joven Rubens de veintiséis desde Italia. El pintor flamenco deja Mantua el 5 de marzo de 1603 con el encargo de entregar al representante del duque de Mantua en Valladolid una serie de regalos para el rey y otros cortesanos. Rubens permanecerá en la corte desde septiembre de 1603

hasta una fecha indeterminada a principios de 1604.⁴⁸

Vincenzo Gonzaga (fig.7), duque de Mantua, era hijo de Guillermo y de Eleonora de Austria, aunque éste y según detalle de G. Cruzada Villamil⁴⁹ “... *no heredó de su padre ni las malas formas de su cuerpo ni las buenas condiciones económicas de su alma, pues hombre de arrogante figura y en demasía gozó cuanto pudo con su persona y derrochó más aún de lo que halló atesorado, tanto con su vida galante y licenciosa como en proteger sabios, artistas y poetas y formar un riquísimo museo de objetos y artes*”.

A decir verdad, Vincenzo era ya conocido por sus intereses artísticos y su afinidad al coleccionismo. La influencia ejercida por su esposa Leonor de Médicis fue un factor fundamental en su formación como mecenas.

Una de las primeras obligaciones de Rubens junto al duque fue la de asistir a la ceremonia de matrimonio entre María de Médici y Enrique IV de Francia celebrada en la catedral de Florencia el 5 de octubre de 1600 aunque, según cita Morán Turina,⁵⁰ existen controversias ante tal afirmación debido al hecho de no poseer ninguna fuente documental

⁴⁷ DÍAZ PADRÓN, Matías. “Rubens en la patria de Calderón”, *Goya Revista de Arte*, nº161-162, (1981), págs. 298-305.

⁴⁸ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 10.

⁴⁹ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., pág. 62.

⁵⁰ MORÁN TURINA, José Miguel. “Peter Paul Rubens”. Madrid: Historia 16, 1993. pág. 16.



salvo una carta escrita por Peiresc⁵¹ a Rubens muchos años más tarde de la visita de Rubens a Florencia. En ella afirma que él pintor ni siquiera pudo haber acompañado a Vincenzo Gonzaga (fig.7). No obstante, también existe la tesis de que tal vez fuera en esa ceremonia donde se produjera el encuentro entre Rubens y María de Médici que veinte años más tarde le encargaría un ciclo de pinturas para su palacio de Luxemburgo en París. Por aquellos tiempos las relaciones entre Mantua y España eran cordiales dado que, gracias a Carlos V, el duque poseía su título, y este era motivo suficiente para que el ducado de Mantua estuviera a buenas con la casa de Austria.⁵² Esta fue la razón que hizo que el duque de Mantua dispusiera del envío de los mencionados regalos para atraer el favor de la corte de España, y por supuesto, del duque de Lerma, verdadero “rey” de España. El hombre de confianza del duque de Mantua era Annibale Chieppio⁵³ un hábil diplomático y a su vez secretario personal de Vincenzo el cual tuvo un papel relevante en toda la misión de Rubens.



Fig. 8. Civitates orbis terrarum.Valladolid Siglo XVII.
Grabado de Braun y Hogenberg. 1574

El punto de interés para este punto del trabajo se sitúa en el encargo al pintor flamenco para realizar la entrega de las pinturas y regalos. Entre las pinturas se incluían obras italianas y copias de Tiziano y Rafael.

El 23 de abril de 1603 Rubens llegó a Alicante procedente de Italia por vía marítima y tras veintiún días de viaje bajo incesante lluvia no sería hasta el 13 de mayo cuando el pintor llegase a Valladolid (fig.8) como lo narra el mismo Rubens en una carta con fecha 17 de mayo al secretario del duque: “⁵⁴ ... *Después de veinte días de camino, fastidioso por las continuas lluvias y grandes vientos llegamos el 13 de mayo a Valladolid, donde el Sr. Annibale Iberti⁵⁵ no faltó a recibirnos con suma cortesía, aunque me dijo que aún no habían llegado a sus manos las órdenes de su soberano señor. A esta noticia, le respondí que yo sabía con seguridad cual era la*

⁵¹ Nicolás-Claude Fabri de Peiresc, 1580-1637. Astrónomo y botánico francés. Mantuvo correspondencia con científicos y pintores entre ellos Peter Paul Rubens.

⁵² CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., pág. 63.

⁵³ Annibale Chieppio, secretario del duque de Mantua.

⁵⁴ Nota: CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, en su obra *Rubens diplomático español...* 1874, transcribe de forma literal las cartas del pintor a través de la obra de BASCHET, A., «Pedro Pablo Rubens, pintor de Vicente I de Gonzaga, duque de Mantua 1600-1608, su residencia en Italia y su primer viaje a España según sus cartas y documentos inéditos». En *El Arte en España*. Madrid, 1867, (vol. 6) pág. 185.

⁵⁵ Annibale Iberti, embajador de Mantua en España.



*intención de S.A., y que decirle más sería superfluo, después de tantos ejemplos como se podían aducir en prueba de que yo no era el primero que había venido dirigido a él de este mismo modo. Quizá Iberti tuviese sus razones para hablarme de aquella manera. Continuamente está siendo muy bueno y cariñoso conmigo y me ha rogado que escriba todo esto a S.V”.*⁵⁶

Aquí Rubens habla de la falta de liquidez a causa los altos costes del viaje que hizo que llegara a la corte sin apenas dinero.

Las intensas lluvias a las que se refiere Rubens fueron el motivo que causó los daños irreparables de algunas de las obras que propició una excelente ocasión a Rubens para llevar acabo su reparación o restauración. Sabemos por cartas de Rubens, que éste rechaza toda colaboración con los pintores del rey concretamente en una de ellas enviada el 25 de mayo de 1603 al secretario del duque de Mantua en la cual el flamenco manifiesta la voluntad de no emplear su talento más que en las más elevadas cotas del arte y del pensamiento:

*“... tal es en puridad es el mal, que no lo exagero para no dar lugar a que se crea que de antemano hago valer la restauración, que haré de todos los modos posibles: cumpliendo así con S.A. que me ha dado el encargo de cuidar y conducir obras de otro pintor – sin que halle en ellas una sola pincelada a mi manera -. Hablo así, no por resentimiento, sino a propósito del Sr. Iberti que quiere que en un momento pintemos muchos cuadros con ayuda de pintores españoles. Secundaré su deseo, pero no lo apruebo, considerando el poco tiempo de que podemos disponer, unido a la increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores y de su manera (a la que Dios me libre de parecerme en nada), absolutamente distinta a la mia...”.*⁵⁷

Queda claro tras leer estas líneas que Rubens no compartía en absoluto el estilo de los pintores de Valladolid. Su estancia en Italia le había acercado al ideal clásico propiciando su aproximación a las fuentes clásicas y renacentistas, por lo que los pintores españoles en aquel momento se hallaban a “años luz” del pintor flamenco. Rubens sigue diciendo en la misma misiva: “... además yo me he propuesto no confundirme jamás con otro, aunque sea un gran hombre, y el trabajo de este modo hecho, es tanto de uno como de

⁵⁶ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., págs. 72-73.

⁵⁷ *Ibidem*, págs. 72-73.



Fig. 9. Peter Paul Rubens. *Demócrito y Heráclito*. c. 1603. Óleo sobre tabla, 115,50 x 146,50. Museo Nacional de Escultura. Madrid.



Fig. 10. Pedro Pablo Rubens. *Isabel de Valois tras Sofonisba Anguisciola*. c. 1603. Óleo sobre lienzo. Toledo. Colección particular.

otro y yo me encontraría por mi parte desflorado (svergionato) cosa inconveniente en una obra de tan poca importancia e indigna de mi nombre que no es aquí desconocido”. Vemos como reivindica su estatus de pintor individual y con una superioridad artística hacia el resto. Cita también a Lerma diciendo: “... y si por último se me hubieran dado las órdenes que yo quería habría podido ahora, con más honra para él y para mí, dar distinta satisfacción al duque de Lerma,

*que no es del todo ignorante de las cosas buenas, por cuya razón se deleita en la costumbre que tiene de ver todos los días cuadros admirables en Palacio y en El Escorial ya de Tiziano, ya de Rafael y de otros”.*⁵⁸

Aquí Rubens nos hace partícipes de su opinión acerca de la educación artística del duque de Lerma y sigue declarando a continuación la admiración de Lerma por los grandes maestros: “... *Estoy sorprendido de la calidad y de la cantidad de estos cuadros; pero modernos no hay nada que valga”.*

Tras analizar la correspondencia se pone de manifiesto como Rubens era absolutamente consciente de su propio talento y valía.

En dichas cartas el pintor confiesa sin más el enorme disgusto que le supone la posible comparación con otros pintores de segunda categoría y la puesta en duda de su calidad artística. Contra todo pronóstico, Rubens llevó a cabo la restauración obteniendo un gran éxito en la corte española. Es entonces cuando el duque de Lerma, conocedor de su valía, le ofreció ser el pintor permanente en la corte. Lamentablemente esta vez el valido no logró llevar a buen puerto sus deseos puesto que los planes que tenía Rubens acerca de su proyección artística distaban mucho de la propuesta de Lerma. El pintor flamenco era consciente de lo poco que España podía ofrecerle en comparación con Italia.

⁵⁸ Ibidem, págs. 72-73.



Centrando la atención en las obras realizadas por Rubens durante esta primera estancia en España éstas fueron al parecer; un *Demócrito y un Heráclito*⁵⁹ (fig.9). También pudo haber realizado un retrato de Isabel de Valois (fig.10) según versión de Sofonisba Anguisciola que Rubens podría haber visto en el Palacio del Pardo durante su visita. Otra de las obras maestras es el magnífico *Retrato ecuestre del duque de Lerma*.

Hemos de excluir la obra del *Apostolado Lerma* (Amberes, 1610-12) ya que fue realizada en Amberes siendo enviada a Madrid poco después, aunque si la mencionaremos más adelante. Según Simon. A. Vosters,⁶⁰ se deben añadir estos otros cuadros de Tiziano que fueron copiados por Rubens; un retrato de *Felipe II de España*, después de Tiziano (cat.2) *el retrato de Carlos V en Mühlberg* según Tiziano (cat.3) y un *Carlos V con la espada desnuda* (cat.4).

Alexander Vergara indica que el *Demócrito y el Heráclito* se realizaron por iniciativa de Rubens, pero para sustituir dos cuadros religiosos dañados.⁶¹ En este caso el hábil artista aprovecha la ocasión reemplazando el tema religioso por un tema de cariz antiguo con citas de la Antigüedad clásica reivindicando así su imagen de artista transgresor frente a los artistas locales. Según este autor podríamos considerar la primera visita de Rubens a España como un éxito relativamente modesto a pesar de las grandes expectativas que éste tenía depositadas. Es más, este primer viaje no es mencionado ni por Pacheco ni por Palomino. Ambos únicamente tratan la segunda estancia del pintor en la corte de Madrid.⁶²

Esta relación entre Rubens y España durante las siguientes décadas sería un factor determinante en su relación futura con coleccionistas españoles. Podemos considerar la primera visita a España del flamenco como un éxito modesto ya que finalmente Lerma no pudo disponer de los servicios del pintor. Es por ello y nuevamente el autor A. Vergara⁶³ asegura que Pacheco y Palomino, dos fuentes más importantes sobre el arte en

⁵⁹ Según MALLORY AYALA, Nina. En *La Pintura Flamenca...*, op. cit., págs. 98-99 dicho cuadro fue comúnmente identificado con el que se encontraba en Princeton, en la Colección Piasecka Johnson. Aunque actualmente está expuesto en el Museo Nacional de Escultura de Madrid con nº de catálogo CE2725. Se ha supuesto que este último fue pintado para reemplazar dos de las pinturas italianas estropeadas durante el viaje, aunque posiblemente Rubens lo ejecutara para dar a conocer la valía de su pintura.

⁶⁰ VOSTERS, A, Simon. *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del*. Madrid: Cátedra, 1990, págs. 20-25.

⁶¹ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág.2.

⁶² VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España». *Archivo Español de Arte*, nº267 1994, pág. 276.

⁶³ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 10.



la España de la época no mencionen el viaje de 1603-1604 en sus tratados y sí escriban extensamente su segundo viaje (1628-1629)⁶⁴. Igualmente, significativo resulta el hecho de que transcurriese casi una década desde la partida de Rubens de Valladolid (primeros meses de 1604) y la llegada a España de sus siguientes cuadros que se produjo alrededor de 1612 por lo que este dato refuerza aún más la idea de que el primer viaje de Rubens a España no consiguió crear un interés duradero por su pintura.⁶⁵

Sobre la influencia que pudo ejercer Rubens en los pintores españoles de aquel momento, el autor Simon. A. Vosters⁶⁶ indica que no queda del todo clara, aunque afirma que los cuadros que pintó en Valladolid pudieron haber servido de influencia a los pintores de la corte los cuales eran artísticamente muy inferiores. En cambio, Gregorio Cruzada Villaamil pone de manifiesto que las pinturas que Rubens hizo en su primera visita a España fueron grandemente apreciadas en la corte.⁶⁷

Para concluir esta aproximación a la primera visita a España de Rubens señalar que no conocemos con exactitud la fecha exacta de la partida del pintor. No obstante, Alejandro Vergara⁶⁸ hace mención que el pintor vuelve a estar documentado en Italia el 2 de junio de 1604. Asimismo, y según afirma A. Vergara, según Baschet⁶⁹ sugiere que Rubens probablemente pudo haber llegado a Italia en febrero del mismo año basándose en un poema en latín escrito por el hermano del pintor, *Philip*, y en la fecha probable del encuentro de los dos hermanos tras la estancia de Rubens en España.⁷⁰

Lo que sí existe documentado es el retorno a Amberes de Rubens en 1608. El artista volverá a su tierra tras la muerte de su madre, aunque con la intención de volver a Italia nuevamente a ampliar su experiencia “a la antica”.

⁶⁴ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 276.

⁶⁵ Ibidem, pág. 276.

⁶⁶ VOSTERS, A, Simon. *Rubens y España: Estudio artístico-literario...*, op. cit., pág. 49.

⁶⁷ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., pág. 96.

⁶⁸ VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish Patrons...*, op. cit., pág. 203.

⁶⁹ BASCHET, A. «Pierre Paul Rubens. Rubens revient d'Espagne à Mantoue (1604-1606)» en *Gazette des Beaux-Arts*, XXII. 1867, pág., 307.

⁷⁰ ROOSES, Max, RUELENS, Charles. *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, 6 vol. I., Amberes: Veuve de Backer, 1887-1909, págs. 236-241.



1.2 Influencia artística de Rubens en España: Luces y sombras de dos personajes peculiares

1.2.1 Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma (Tordesillas 1553 Valladolid 1625)

El punto anterior no quedaría resuelto si no dedicásemos unas líneas a dos de los personajes más relevantes de la España del Siglo de Oro y de la corte de Felipe III.

Como ya hemos comentado el nuevo rey y sucesor de Felipe II se presentaba con una inteligencia bastante limitada y con una escasa capacidad de trabajo a diferencia de su padre. Por este motivo y tal como apuntan Jonathan Brown y John Elliot⁷¹ fue necesaria una urgente transferencia de poderes y responsabilidades a alguna persona con una mayor preparación. Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas iba a ser el candidato perfecto para ser el ministro y valido del rey Felipe III que no dudará en nombrarle I duque de Lerma⁷². Con algo de ministro y mucho de cortesano según estos autores, Lerma tenía el favor del príncipe y el mundo a sus pies. Justo en el momento en que quedan atrás las intensas guerras y cohabita una etapa de paz, aparecerá la deslumbrante figura del valido,⁷³ persona astuta y avariciosa, ambas cualidades imprescindibles en una sociedad en la cual se empezaba a asomar la sombra de la corrupción.

El duque disponía de la absoluta confianza del monarca ya que al ser el principal ministro tenía derecho institucional a participar en el debate político y de aconsejar al rey casi a diario. Era también el encargado de las relaciones con los consejos y otras instituciones de gobierno. A su vez, Lerma comunicaba directamente con los embajadores españoles, virreyes e incluso con los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, gobernantes de los Países Bajos.⁷⁴ Por tanto, vemos que su posición en la corte era como la de “un rey “. Más allá de las aventuras y desventuras cortesanas del duque de Lerma

⁷¹ BROWN, Jonathan, ELLIOT, J.H. *Un Palacio para el rey*. Barcelona: Penguin Random House, 2016 [1985], pág. 30.

⁷² Francisco Gómez de Sandoval-Rojas y Borja; duque de Lerma (Tordesillas 1553 – Valladolid 1625). Marqués de Denia, Sumiller de Corps, Caballerizo Mayor, Primer ministro y valido del rey Felipe III (1598-1621), I duque de Lerma (1599), I Conde de Ampudia (1602), marques de Cea (1604), cardenal (1618).

⁷³ FEROS, Antonio., *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2002, págs. 201-202.

⁷⁴ FEROS, Antonio. *El duque de Lerma: realeza y privanza...*, op. cit., págs. 204-207.

mucho más interesante resulta su faceta de mecenas y connoisseur de arte.⁷⁵ El duque se convirtió en una figura predominante en el mecenazgo artístico ya incluso en el momento de su ingreso en la corte de Felipe II en 1574.⁷⁶ La gran diferencia entre ambos es que mientras Felipe II sentía especial predilección por artistas italianos y flamencos, Lerma optó por artistas de la península.

Gracias al traslado de la corte de Madrid a Valladolid el hábil valido llevó a cabo sus

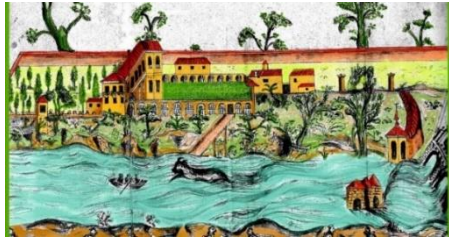


Fig. 11. *Palacio de la Ribera*. Valladolid. Dibujo (1601-1605).

planes “megalómanos” demostrando así su poder político. Puso en marcha un gran mecenazgo en la ciudad de Lerma, (Burgos) valiéndose para ello de los mejores arquitectos. En 1601 se trasladó la corte a Valladolid. El duque efectuó una magistral operación inmobiliaria seis meses antes del traslado comprando propiedades e invirtiendo en su propio

beneficio. A decir verdad, ahora se conocería como “especulación”, se construyó un nuevo palacio real; Palacio y Huerta de la Ribera al otro lado del río Pisuerga. El Palacio de Ribera (fig.11) fue construido por Juan Gómez de Mora arquitecto del rey y sobrino de Francisco de Mora.

La decoración de la Ribera formó parte de un plan de Lerma para demostrar su gran poder político. Bajo el mismo objetivo de propaganda política y tras la muerte de su esposa, Lerma encargó a Pompeo Leoni escultor de las diez figuras sepulcrales de las familias de Carlos V y Felipe II en la capilla mayor de San Pablo en Valladolid un mausoleo que habría de competir con el panteón de los reyes en El Escorial.⁷⁷ Entre otras obras figuraban como parte de la decoración de su Casa de la Ribera pinturas de Bartolomé y Vicente Carducho, que pasarían en 1606 a ser propiedad del rey. Según el inventario de 1607, en su galería figuraban ciento cuarenta y una cabezas de emperadores pintadas por el mismo Vicente Carducho además de *Los Siete Planetas* y los ocho cuadros de *La*

⁷⁵ Para más información sobre el mecenazgo y la colección artística de Lerma, Brown se basa en la tesis doctoral de Sarah Schroth y Morán Turina (1989) ofrece una valoración más positiva de las actividades artísticas de Felipe III.

⁷⁶ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., cap. 4.

⁷⁷ VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España: estudio artístico-literario...*, op. cit., pág. 44.

Creación; es decir las copias de Fachetti⁷⁸ según Rafael que trajo Rubens y fueron atribuidos a Tiziano.⁷⁹



Fig. 12. Peter Paul Rubens. *Retrato ecuestre del duque de Lerma*. c.1603. Óleo sobre lienzo, 290,5 x 207,5 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.

El encuentro entre el gran maestro y Lerma tuvo lugar con motivo de la entrega de regalos que el duque de Mantua envió a la corte de Felipe III. Según palabras del propio Rubens sobre Lerma en una carta dirigida al secretario Chieppio: “... *Nada pido para mi vuelta sino lo que Iberti disponga, cuya prudencia hasta el presente dispone de mí y de mis manos, para satisfacer el gusto del duque de Lerma y honrar a S.A., con la esperanza en que estoy de darme a conocer en España con un gran retrato ecuestre, que el Duque no está menos peor servido que S.A.*”.⁸⁰

El retrato de Lerma podría haber sido acabado por Rubens a finales de octubre o principios de noviembre según advierte

Gregorio Cruzada Villaamil mediante una carta con fecha 19 de octubre en Valladolid: “... *El señor duque de Lerma me ha escrito al fin para que le mande al flamenco a La Ventosilla*⁸¹, *Estados que tiene á quince leguas de aquí, para concluir el retrato a caballo, mandado hacer por S.E. y que, á juicio de todo el mundo, va saliendo admirablemente. He determinado irme con él, puesto que el gasto no aumentará gran cosa para poder avivar el fin de la negociación que tenemos pendiente. - 19 octubre 1603*”.⁸² El retrato del duque de Lerma es una de las tres pinturas firmadas que se conocen de Rubens. Esta obra no fue ubicada en la residencia del duque, en la Ventosilla, sino en la Ribera, casa que en 1606 en el traslado de la corte a Madrid pasa a ser finca del rey.

⁷⁸ Pietro Fachetti. 1539-1613, pintor italiano del Renacimiento tardío activo en Roma principalmente.

⁷⁹ VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España: estudio artístico-literario...*, op. cit., pág. 43.

⁸⁰ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., pág. 86.

⁸¹ La Ventosilla: A principios del siglo XVII, Felipe III y su valido Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma, promovieron un ambicioso programa de recreo cortesano que dio lugar al palacio de Ventosilla, el cual fue encomendado al arquitecto real Francisco de Mora. El sitio elegido para establecer la villa de recreo reunía las características adecuadas no sólo por el entorno natural en el que estaba emplazado, sino porque se encontraba próximo a la nueva capital de la Corte, Valladolid. Previamente, este lugar había pertenecido a los Reyes Católicos, los cuales construyeron un palacete que después fue vendido a don Bernardo de Rojas pasando más tarde a su descendiente, el duque de Lerma, que lo convirtió en una finca de recreo a la que acudió, en diversas ocasiones, el rey Felipe III. Fuente: http://www.turismoburgos.org/sites/default/files/culture_art/files/45.pdf.

⁸² CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., pág. 87.

En el *Retrato ecuestre del duque de Lerma* (fig.12) Rubens se aparta de la tradición de



Fig. 13. El Greco. *San Martín y el mendigo*. c.1597-1599. Óleo sobre lienzo, 193 x 103cm. National Gallery of Art, Washington.

los retratos ecuestres establecida por Tiziano en la obra *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* (ver cat.2). El flamenco optó por retratar al duque a caballo vistos casi de frontal mediante un escorzo muy pronunciado y con un horizonte bajo el cual permite destacar el aire de autoridad que Rubens quiso transmitir. Lerma aparece montado con el bastón de mando y media armadura aludiendo, así, a su condición de jefe de los ejércitos. La venera de caballero de Santiago al cuello es el único elemento aristocrático de un retrato de carácter militar, así como la batalla de caballería del fondo. Según afirma Nina. A Mallory⁸³ aunque Rubens había comentado en una de sus cartas que no había en aquel momento ningún pintor de



Fig. 14. Tintoretto. *La Crocifissione*. C. 1654-67. Óleo sobre lienzo. Sala dell'albergo. Scuola Grande di San Rocco. Venecia.

calidad en España probablemente la inspiración para este punto de vista proviniera del *San Martín y el mendigo* pintado por el Greco (fig.13).

Asimismo, varios autores coinciden que tanto Tiziano como Rubens pudieron haberse basado en alguna figura ecuestre vista en un cuadro de Tintoretto tal y como aparece en la pared norte

de la nave en la Scuola di San Rocco⁸⁴(fig.14). En todo caso Rubens modificó la relación entre el caballero y el espectador dado que en este caso la mirada del duque está dirigida hacia el espectador.

En cuanto al retrato de Lerma, resulta más que probable que Rubens hubiera conocido la mala prensa que el valido del rey comenzaba a tener debido a sus supuestas malversaciones puesto que si prestamos atención en la pintura observaremos como Rubens retrata al duque mediante una gran penetración psicológica sobre todo en su rostro. Vemos a un Lerma como un héroe, pero su semblante no parece victorioso más

⁸³ AYALA MALLORY, Nina. *La Pintura Flamenca del siglo XVII...*, op. cit., pág. 100.

⁸⁴ La Scuola Grande di San Rocco (Campo San Rocco, Venecia). Creada en 1478 y formada por ciudadanos para asistir en tiempos de plagas. En 1564 los miembros de la Scuola encargan a Tintoretto la decoración de paredes y techos.



bien algo melancólico. Además, Rubens optó por retratarle entre un paisaje de nubes oscuras anunciadoras de las tempestades y peligros que pronto le acecharían. Según palabras de Simon. A. Vosters el pintor flamenco logró obtener unos efectos pictóricos asombrosos como por ejemplo el de las hojas sobre la figura de Lerma, las marcadas facciones de su perfil o la luz que emiten las crines y la cola del corcel. Todo ello, y según este autor, lleva a pensar como en este caso Rubens podría haber intentado emular a Tiziano y al Tintoretto maduros.⁸⁵

Este retrato sería el primero de los cuadros pintados por Rubens para un mecenas español. Cabe señalar también como obra importante *El Apostolado de Lerma*⁸⁶ (cat.5) aunque Rubens no la realizó en España sino en Amberes (1610-12). Fue enviada poco después a Madrid perteneciendo al duque de Lerma tras haberle llegado de manos de Rodrigo Calderón. En 1618 Rubens escribe a sir Dudley Carleton enviándole una lista de obras que se encuentran en su casa y en ésta menciona a “*Los doce apóstoles con Cristo, realizado por mis discípulos, de los originales hechos por mí que tiene el duque de Lerma*”.⁸⁷ Según A. Vergara desde la colección del duque hasta su llegada a la colección real en 1746 y que aparecen inventariados en el Palacio de la Granja de San Ildefonso, nada se sabe con certeza.⁸⁸

En cuanto al impacto de mecenazgo del duque de Lerma en el arte de la pintura sigue sin estar del todo claro a día de hoy y tal vez sea debido a que se trata de un período aún por estudiar y profundizar y porque nos encontramos ante una época de transición difícil de calificar. Según Jonathan Brown, Lerma fue un conservador en el terreno artístico. Dejó la tradición retratista de los Austrias tal y como la encontró seguramente porque las fórmulas artísticas llevadas a cabo por Antonio Moro y Tiziano habían llegado a poseer valor universal.⁸⁹

⁸⁵ VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España: estudio artístico-literario...*, op. cit., pág. 45.

⁸⁶ Conjunto que perteneció al duque de Lerma al que pudo haberle llegado de manos de don Rodrigo Calderón por el que también entro a España y posteriormente a la Colección Real. En 1618 Rubens le escribe una carta a Sir Dudley Carleton en la que le envía una lista de obras que estaban en su casa; “*Los Doce apóstoles, con Cristo realizado por mis discípulos, de los originales hechos por mí que tiene el duque de Lerma*”. Ver en JAFFÉ, Michael. *Rubens...*, op. cit., págs. 178-179.

⁸⁷ JAFFÉ, Michael. *Rubens. Catálogo completo*. Milano: Rizzoli, 1989, págs. 178-179.

⁸⁸ VERGARA, Alejandro. *Rubens*. Enciclopedia Museo Nacional del Prado, Madrid: 2006, Tomo VI.

⁸⁹ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 89.



1.2.2 Don Rodrigo Calderón. Conde de Oliva y marques de Siete Iglesias

Para la aproximación a la figura de don Rodrigo Calderón han sido necesarias entre otras fuentes la de Alejandro Vergara. Este autor se ocupa no solo de su figura dentro de la corte sino de su papel preponderante en el mundo de mecenazgo y del arte en la España del siglo XVII y más concretamente su relación vinculante con Rubens y la introducción de su arte en España durante la primera estancia del pintor en la corte e incluso tras su marcha.⁹⁰ Como ya hemos comentado en el primer punto, durante la primera visita de Rubens a la corte de Valladolid el pintor realiza además de la reparación de los cuadros dañados en el transcurso del viaje de ida un *Demócrito* y *Heráclito*, para completar el regalo una serie de retratos de damas de la corte española que encargadas por el duque de Mantua de los que no hay noticias posteriores⁹¹ y el magnífico *Retrato ecuestre del duque de Lerma*.

Es en el transcurso de esta visita cuando Rubens conoció a una persona que jugó un papel importante en su relación posterior con España: don Rodrigo Calderón. No entraremos a dar muchos datos sobre su biografía y su papel como persona influyente del duque de Lerma, pero si daremos unas mínimas pinceladas de este hombre realmente importante en el contexto artístico de la España del Siglo de Oro.

Nacido en Amberes en 1577-78, algunas fuentes citan 1576⁹², vino a España con tres años para residir con sus padres en Valladolid realizando algunos cursos en la universidad. Posteriormente fue paje al servicio del marqués de Denia, más conocido como don Francisco Sandoval y Rojas (duque de Lerma) el cual ya se encontraba en pleno ascenso a la muerte de Felipe II.

Un importante dato a resaltar sobre don Rodrigo Calderón es su favor hacia el traslado de la corte de Madrid a Valladolid que le hará despuntar como un gran organizador de fiestas hasta llegar a ser ascendido a Secretario de Cámara.⁹³

⁹⁰ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España». *Archivo Español de Arte*, nº267 1994, págs. 275-283.

⁹¹ Nota: Para más información sobre este tema consultar la correspondencia de la corte de Mantua con su embajada en Valladolid en, *Codex Rubenianus Diplomaticus*, I, págs. 81-198.

⁹² PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco. «La España de Felipe III. La política interior y los problemas internacionales». En *Historia de España*. Madrid: Barcelona, 1979, págs. 137.

⁹³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid. Tomo 54, 1988, pág. 267.

Sin embargo, pronto dieron comienzo ciertas informaciones sobre una serie de actos que ahora denominaríamos “malversación” de don Rodrigo. Hasta tal punto que la Reina Doña Margarita de Austria ordenó una investigación sobre Calderón. Posteriormente y a la muerte de la reina en 1611 los rumores acerca la posible implicación de don Rodrigo



Fig. 15. Peter Paul Rubens. *La Adoración de los Magos*. c.1628-1629 (1608-09). Óleo sobre lienzo, 355,5x493 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.

en la muerte de la reina fue cada vez más evidentes. Es entonces cuando Felipe III aconsejó a don Rodrigo que se alejara de palacio por un tiempo. Pese a todo, tal mandato no fue impedimento alguno para que Lerma le otorgara al noble Calderón el hábito de Santiago, así como la Orden de Calatrava en 1611.⁹⁴

Don Rodrigo era propietario de una hacienda en La Oliva, cerca de Plasencia, de un palacio en

Valladolid, la casa de las Aldabas (fig.16) y otro palacio en Madrid y todos ellos Calderón iba reuniendo pinturas, tapices, alfombras y sobre todo vajilla y plata.⁹⁵ El final de don Rodrigo es bien sabido y trágico puesto que cuando Lerma perdió el favor del rey



Fig. 16. Ubicación de la “Casa de las Aldabas” en el mapa de Ventura Seco.
Fuente.
<http://artevalladolid.blogspot.com.es/2015/04/monumentos-desaparecidos-la-casa-de-las.html>

Calderón cayó en desgracia. Fue detenido en 1619, juzgado y ejecutado en Madrid el 21 de octubre de 1621.⁹⁶

Pero retrocedamos un tiempo antes y analicemos lo que realmente nos interesa de Calderón y es su papel en el auge y mecenazgo del arte. Según se constata en diversas fuentes consultadas,⁹⁷ don Rodrigo Calderón estuvo presente en la visita de Rubens en 1603 en el momento en que Annibale Iberti, representante del duque de Mantua en Valladolid, le entrega al mismo Calderón veinticuatro

imágenes de emperatrices de parte de su señor.⁹⁸

⁹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón...», op. cit., pág. 269.

⁹⁵ Ibidem, pág. 270.

⁹⁶ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 277.

⁹⁷ Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición Homenaje. Palacio de Velázquez. Pról. M. Díaz Padrón. Madrid, diciembre 1977-marzo 1978, pág. 15.

⁹⁸ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., cita *Codex Diplomaticus Rubenianus I*, págs. 126-170.



Según Alejandro Vergara las consecuencias entre el primer encuentro entre Rubens y Calderón son difíciles de valorar, pero dado que no hubo un acercamiento hasta casi nueve años después, todo parece indicar que los primeros contactos entre ambos no fueron la causa de su relación posterior si no que se trataría de un hecho aislado.⁹⁹

A. Vergara afirma que es posible determinar que estos vínculos entre Rubens y los mecenas españoles no se produjeron durante su primera visita en 1603 sino que datan alrededor de la década de 1620 cuando Rubens entró en contacto con la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de las posesiones españolas en los Países Bajos y a través de ella con el rey Felipe IV. Alejandro Vergara afirma que la relación entre España y Rubens durante la década de 1610 ha merecido mucha menos atención.¹⁰⁰

Don Rodrigo Calderón será una figura que jugó un papel fundamental en la llegada de los cuadros de Rubens a España. En la primavera de 1612 don Rodrigo viajó en calidad de representante de España en primer lugar a Francia y luego a los Países Bajos españoles. Ya en Amberes, Calderón recibió la obra *La Adoración de los Reyes Magos* (fig.15) efectuada por Rubens como regalo del magistrado de la ciudad. Esta pintura, como recordaremos, había sido encargada por la ciudad con motivo de las negociaciones que concluyeron con la Tregua de los Doce Años firmada el 9 de abril de 1609. El 2 de septiembre de 1612 la ciudad de Amberes ofreció el cuadro al poderoso favorito del duque de Lerma.¹⁰¹ Calderón aceptó el regalo, despachándolo directamente a España donde llegó a principios de 1613. *La Adoración de los Magos* permaneció en poder de Calderón hasta su caída en 1619 y resulta probable que dicha obra ocupara un lugar preferente en una de sus residencias en Madrid o en Valladolid. Al parecer, el cuadro llamó la atención de Felipe IV que en septiembre de 1623 adquirió el mismo convirtiéndose así en la primera obra de Rubens que Felipe IV incorporó a sus colecciones reales.¹⁰²

⁹⁹ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 283.

¹⁰⁰ Ibidem, pág. 277.

¹⁰¹ Ibidem, pág. 279.

¹⁰² Ibidem, pág. 278.

Nos centramos ahora en el siguiente grupo de cuadros de Rubens que llegan a España en



Fig. 17 Peter Paul Rubens
(¿estudio?). *Retrato ecuestre
de Don Rodrigo Calderón*. c.
1612-15. Óleo sobre lienzo,
265x190 cm. Windsor Castle.
Royal Collection.

1614. Ese mismo año Rodrigo Calderón que acababa de ser nombrado conde de Oliva y que pronto sería también marques de Siete Iglesias, recibió de Flandes una serie de trece cuadros de Cristo y los Apóstoles. Al parecer esta serie había pertenecido primero a Charles de Croy¹⁰³ y más tarde al conde de Aremberg.¹⁰⁴ Aremberg le regaló los cuadros a Calderón seguramente con la intención de recibir algún favor a cambio, aunque este Apostolado no permaneció en poder de Calderón mucho tiempo. Como se ha señalado recientemente cabría la posibilidad de que esta serie fuera idéntica al Apostolado que poseía el duque de Lerma en 1618¹⁰⁵ de la cual y según Juan José Martín González¹⁰⁶ nada se sabe y se

ignora su paradero pues la serie que hay en el Museo del Prado es la que perteneció al duque de Lerma y que cita Rubens en su carta del 28 de abril de 1618.¹⁰⁷

En una fecha sin determinar, pero anterior al 13 de octubre de 1615, Calderón recibió dos nuevas obras de Rubens una pareja de retratos del archiduque Alberto de Austria y de su esposa Isabel Clara Eugenia que le fueron enviados por el archiduque desde Bruselas. Alejandro Vergara según Díaz Padrón apuntan que podría ser posible, aunque no seguro que estas dos pinturas fueran idénticas a dos retratos de los archiduques que hoy se encuentran en el Museo del Prado.¹⁰⁸ Existe documentación que indica que los cuadros

¹⁰³ Charles de Croy: (1455-1527). Cuarto duque de Arschot.

¹⁰⁴ VERGARA, Alexander. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 278 indica que se trata de Charles d'Aremberg que murió el 18 de enero de 1616. La idea de que la serie había pertenecido primero a Arschot surge de Beroqui, P., En «Apuntes para la Historia del Museo del Prado» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº38 (1930), pp. 116-117 y probablemente se deriva del proceso contra Calderón donde se dice que los cuadros fueron comprados por Aremberg en una almoneda la cual puedo ser la venta de la colección Aarschot que tuvo lugar en Bruselas el 15 de Julio de 1614.

¹⁰⁵ VERGARA, Alexander. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 278, señala que tal y como sugiere Vlieghe, H., En *La Pintura Flamenca en el Museo del Prado*. Amberes: 1989, pág. 154 nº48, suele afirmar que el Apostolado del Prado fue encargado directamente por el duque de Lerma a Rubens (lo cual indica que el duque era dueño de la serie en 1618, no que la había encargado). Hay que señalar que, aunque la identificación del Apostolado de Calderón con el de Lerma parece muy probable, no es segura y por tanto no se puede descartar la posibilidad de que haya habido dos Apostolados atribuidos a Rubens en España durante estos años).

¹⁰⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 54, 1988, pág.288.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 271, nota: Martínez González en el tema de la carta, hace referencia a Díaz Padrón, M., Museo del Prado. *Catálogo de pinturas. Escuela Flamenca del siglo XVII*, pág. 236.

¹⁰⁸ DÍAZ PADRÓN, Matías. Museo del Prado. *Catálogo de pinturas. Escuela Flamenca siglo XVII*. Madrid: 1975 vol. I, págs. 314-317.



fueron un regalo del archiduque a Calderón, pero no puede descartarse la posibilidad de que fuera una adquisición del propio don Rodrigo.

Además de los cuadros que hemos mencionado existe la posibilidad de que Rodrigo Calderón fuera dueño de otra obra de Rubens desconocida hasta hace poco tiempo. Un cuadro descrito como un retrato ecuestre de Calderón del propio Rubens y que aparece inventariado en Madrid en la colección de Gaspar de Haro¹⁰⁹ en 1651 y en 1687. En 1651 el cuadro es descrito según el A. Vergara¹¹⁰, de la siguiente forma: *“Una pintura en lienço Grande con Arbol debajo del el Retrato de Don Rodrigo de Calderón en Un caballo Reçio armado de medio cuerpo arriba con Un cuello y Una banda encarnada con/para? Tras al braço yzquierdo y con la mano derecha levanta Las Riendas de la mano de Rubenes de 3 baras de ancho y quattro poco mas o menos de cayda con su marco negro”*.¹¹¹(fig.17).

El inventario realizado a la muerte de Haro describe la imagen de forma muy similar añadiendo que como fondo de la escena aparece una vista de Amberes. No hay ninguna otra noticia de este cuadro. Gaspar de Haro, marqués de Heliche y más tarde marques del Carpio fue uno de los coleccionistas más importantes de su época. El primer inventario de su colección data de 1651 en el cual aparece el retrato de Calderón. Aunque en dicha fecha Haro solamente contaba con veintidós años de edad su colección ya incluía más de trescientos cuadros, muchos de los cuales se atribuían a artistas de primera fila. Desgraciadamente se desconoce cómo fueron adquiridos la mayoría de los cuadros de Haro.¹¹²

Como afirma Alejandro Vergara resulta muy difícil sin datos concluyentes saber con seguridad si la atribución de Rubens y la identificación del personaje retratado en el cuadro de la colección de Haro son las mismas, aunque hay motivos para creer que existió un cuadro de Calderón pintado por Rubens o por su estudio. No es posible asegurar que el personaje retratado sea Calderón, pero no hay razón para dudar del inventario en este sentido. En cuanto a la atribución a Rubens, la descripción de los inventarios responde

¹⁰⁹ Gaspar de Haro y Gaspar. VI Marqués del Carpio y Heliche, 1629-1687. Noble, diplomático y político español.

¹¹⁰ VERGARA, Alexander. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 279.

¹¹¹ El inventario original se encuentra en la Casa de Alba de Madrid, papeles de las casas de Carpio y Olivares, Caja 221-2, fol. 1-20. Esta transcripción según A. Vergara., En *The Presence of Rubens in Spain ...*, op. cit., procede de un libro de Marcus Burke y Peter Cherry, *Getty Art History Information Program*

¹¹² VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 279.



hasta el más mínimo detalle a un retrato ecuestre posiblemente pintado por Rubens que hoy pertenece a la colección real inglesa y que se conoce como Retrato de un Caballero de la Orden del Toisón de Oro y en ocasiones como Retrato del Archiduque Alberto de Austria. Resulta probable, por tanto, que este cuadro sea el retrato ecuestre de Calderón que se atribuye a Rubens en la colección de Gaspar de Haro. A. Vergara afirma que existe un problema que impide confirmar esta identificación: la figura retratada lleva colgada del cuello una cadena con una insignia que se suele identificar con la Orden del Toisón de Oro, orden a la que Rodrigo Calderón no pertenecía.

Sin embargo, no se puede descartar la identificación de este retrato con Calderón; la insignia no se puede identificar con certeza en el retrato de Windsor Castle (podría ser la Orden de Santiago a la que Calderón sí pertenecía) y la apariencia del jinete se corresponde con la edad y el aspecto de Calderón hacia 1610-15 cuando Rubens pintaba ese tipo de retratos ecuestres.¹¹³

Actualmente no se puede identificar con certeza que el cuadro de la colección real inglesa pertenezca al retrato de Calderón de la colección de Haro, pero probablemente se trate de la misma pintura. Pero lo que, si demuestra el cuadro de Windsor, según Vergara, es que el retrato de Calderón de la colección Haro responde a un tipo de retrato que sabemos que fue creado por Rubens y utilizado posteriormente por su taller.

Alejandro Vergara concluye en su artículo que con la información de la que se dispone se podría afirmar que probablemente haya existido un retrato de Calderón pintado por Rubens o su taller. De ser así parece factible que Calderón encargara el cuadro o al menos que fuera su dueño en algún momento. Rubens pudo haber pintado el retrato en dos ocasiones. Como hemos visto Rubens y Calderón coincidieron en Valladolid en 1603-1604.

Asimismo, y con toda seguridad pudieron haber coincidido en Amberes en 1612 cuando Calderón visitó la ciudad y recibió *La Adoración de los Magos*.

Si el retrato es una obra de estudio (como sugiere la posible identificación con el cuadro de Inglaterra, que se debe considerar como una obra de taller, posiblemente retocada por Rubens), tuvo que haberse pintado durante la visita de Calderón a Flandes. Como se ha señalado el *Retrato Ecuestre de Rodrigo Calderón*, los *retratos de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia*, la *Adoración de los Magos* y el *Apostolado* fueron todos

¹¹³ Ibidem, pág. 280.



cuadros de Rubens que llegaron a España durante la década de 1610. El hecho de que todas estas obras llegasen a nuestro país por mediación de don Rodrigo Calderón convierte al noble español en una figura fundamental en la introducción del arte de Rubens en España.

No es posible afirmar que Calderón jugara un papel determinante en la adquisición y llegada a España de las obras de Rubens, pero cabe suponer que el retrato ecuestre pudiera ser un encargo de don Rodrigo además de la posibilidad de que muchos de los otros cuadros no fuesen adquiridos directamente por él ya que como hemos visto, la Adoración de los Magos fue un regalo que recibió de la ciudad de Amberes y es posible que el Apostolado y los retratos de los archiduques también fueran regalos.

El hecho de que don Rodrigo Calderón recibiera tal cantidad de obras como regalos indica que su afición a la pintura debía de ser conocida. Aunque los motivos reales se debieran a la costumbre que había de agasajar a los dignatarios extranjeros con los importantes presentes. Dicho esto, podemos pensar que la llegada de cuadros de Rubens a España a través de Calderón no es una consecuencia de acciones deliberadas de don Rodrigo, sino a resultas del poder político de la monarquía española que hacía que las cortes de Europa intentaran ganarse los favores de funcionarios españoles mediante la entrega de obsequios.¹¹⁴

A diferencia de la primera visita del pintor a España en 1604-1604, los cuadros de Rubens que llegaron a España por vía de don Rodrigo Calderón marcaron el inicio de un proceso de acercamiento entre Rubens y sus mecenas españoles que ya no se vio interrumpido.¹¹⁵ La importancia de esta aproximación culminará con la importantísima relación artística que más tarde se produjo entre el pintor y el rey Felipe IV en la segunda visita de Rubens a España en 1628-1629 y su muerte en 1640.

Además del espléndido papel realizado por Calderón como mecenas, la llegada de la obra de Rubens a España fue también debida a los funcionarios españoles que se hallaban ocupando cargos en Flandes los cuales adquirieron obras del flamenco.

Un ejemplo es Don Juan José de Austria (1629-1679), hijo ilegítimo de Felipe IV. Don Juan José fue gobernador de los Países Bajos entre 1656 y 1659 y se sabe que mandó a España cuatro cuadros atribuidos a Rubens. La figura de Calderón debe verse como un

¹¹⁴ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 281.

¹¹⁵ Ibidem, pág. 283.

“mecenas “gracias al cual España fue la gran privilegiada en cuanto a las obras del maestro Rubens. Calderón no pasó a la historia con la misma fortuna que la infanta Isabel Clara Eugenia y que Leganés, pero merece un lugar destacado por la situación; será el primero de los funcionarios de la corte española que recibirá obras en los Países Bajos y



Fig. 18. Peter Paul Rubens. *La Anunciación*. c.1628. Óleo sobre lienzo, 300 x 185,5cm. Rubenshuis, Amberes.



Fig. 19. Peter Paul Rubens. *La Inmaculada Concepción*. c.1620. Óleo sobre lienzo, 177 x 57 cm. Museo Nacional del

las hará llegar a la Península.

El papel de Calderón en la introducción del arte de Rubens en España muestra una primera fase de la relación entre Rubens y España en la que la obra del maestro de Flandes se da a conocer en la Península gracias a funcionarios españoles que entran en contacto con su arte a través de sus misiones en los Países Bajos. Otro ejemplo de esta vía de introducción del arte de Rubens es fray Íñigo de Brizuela y Arteaga¹¹⁶ que fue confesor del archiduque Alberto en Bruselas de 1596 a 1621 y presidente del consejo de Flandes en Madrid desde 1622 hasta su muerte en 1629 y cuya colección incluía una *Virgen con Niño*¹¹⁷(cat.6) atribuida a Rubens la que podría haber traído consigo de Flandes a Madrid en 1621.¹¹⁸ Otro de los personajes importantes del momento será el marqués de Leganés.¹¹⁹ Diego de Mexía, marqués de Leganés sirvió en diversos cargos militares y diplomáticos en Flandes desde temprana edad a lo largo de la década de 1620 y 1630 donde conoció a Rubens y se convirtió en un apasionado coleccionista de su pintura¹²⁰. Primo carnal del conde duque de Olivares fue destinado desde 1610 a Bruselas como capitán general de los ejércitos de la monarquía hispánica en tanto

¹¹⁶ Íñigo de Brizuela y Arteaga; 1556-1620. Religioso dominico español que ocupó los cargos de obispo de Segovia y presidente del Consejo de Flandes.

¹¹⁷ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS.A. «Una Virgen con el Niño de Pedro Pablo Rubens, en el Convento de San Esteban de Salamanca». En *Archivo Español de Arte*, tomo 60, nº237, 1987, págs. 70-72 fig. 12. Según este autor fray Íñigo de Brizuela, presidente del Consejo de Flandes y obispo de Segovia en una de las cláusulas testamentarias dice: “*Íten mando al dicho Convento de San Estevan dos pirámides de reliquias que tengo en el Oratorio y la cruz gande con un Crucifixo que corresponde a las pirámides y una imagen de Nuestra Señora con Cristo nuestro Sr. Sobre las rodillas de mano de Rubens...*”.

¹¹⁸ VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción...», op. cit., pág. 283.

¹¹⁹ Diego Mexía de Guzmán y Dávila. (1580-1655), militar y político español. Primo carnal del conde duque de Olivares. Uno de los mayores coleccionistas de su tiempo.

¹²⁰ El marqués de Leganés además de por su carrera política fue conocido por ser uno de los mayores coleccionistas de arte de su tiempo. La colección de don Diego alcanzó un total de mil trescientas treinta y tres obras, reunidas en los años en que éste conoció el auge de su carrera política y militar. Rubens lo calificó como "uno de los mejores conocedores de arte que hay en el mundo.

que los Países Bajos estaban gobernados por la hija de Felipe II. El marqués de Leganés pasará veinte años en Bruselas estableciendo relación con Rubens y Van Dyck.

A Rubens le encargó la pareja de cuadros de altar de *La Anunciación* (fig.18) y de la *Inmaculada Concepción*.¹²¹ (fig.19). Durante estos años se sabe que adquirió muchas pinturas flamencas del siglo XVII. Un tiempo después fue destinado a Milán como



Fig. 20. Peter Paul Rubens. *La infanta Isabel Clara Eugenia*. c.1620. Óleo sobre lienzo, 105 x74 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

governador para acabar su carrera en España quedando su colección repartida en dos sedes el Palacio en Madrid y su Villa de Leganés.

Por último, está la figura de la infanta Isabel (1566-1633) hija favorita de Felipe II y que residió en España hasta 1599. A partir de esta fecha y hasta su muerte vivirá en Bruselas. La figura de la infanta resulta de una importancia vital en cuanto a la obra artística de Rubens. No solamente por el vínculo entre los Países Bajos y España si no por la introducción del arte de Rubens en España. Encargos como los tapices diseñados por Rubens para la decoración del convento de las Descalzas Reales de Madrid lo corroboran.

Hemos de añadir a esta monumental obra la exquisita serie de *Los Sentidos*¹²² (cat.7), en la cual Brueghel (el Viejo) colaboró con Rubens y de una forma o de otra se encuentran estrechamente vinculados a los archiduques.

1.3 Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia: grandes mecenas

Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia fueron importantes figuras en cuanto a la introducción del arte de Rubens en España. Ambos realizaron gran cantidad de encargos y siendo personajes clave en cuanto al mecenazgo del arte en el siglo XVII.

¹²¹Rubens respondió en la obra *La Inmaculada* a las exigencias de un nuevo futuro dogma transcribiendo los ideales vigentes en los jesuitas españoles con anterioridad al decreto de Gregorio XV, donde fija la naturaleza concepcionista de María. También se hace eco de las ideas iconográficas que en España resumía Pacheco en su tratado de Pintura. DIAZ PADRÓN, Matías. En *Escuela Flamenca del Siglo XVII*. Catálogo de pinturas del Museo del Prado I. Madrid: 1975, pág. 224.

¹²² Peter Paul Rubens y Jan Brueghel (el viejo); *Los Sentidos*. c.1617-18, óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado, Madrid. La serie de *Los Sentidos* es uno de los mayores logros estéticos de la colaboración artística entre Rubens, que realizó las figuras alegóricas de cada uno de los sentidos, y Jan Brueghel que representó los exuberantes escenarios cortesanos. Artes plásticas, música, caza, naturaleza y armas, aparecen exhibidos en escenas que transmiten la riqueza y sofisticación de la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, retratados en la escena de *La Vista*, y cuyos palacios se aprecian en la lejanía. Fuente: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cinco-sentidos-los-brueghel-de-shyvelours/c5488af2-c67a-4bbd-a6ba-29440c3213d9>, consulta día 10/03 18.30.



Fig. 22. Peter Paul Rubens y estudio. *El archiduque Alberto de Austria*. c.1615. Óleo sobre lienzo, 122 x 89 cm. National Gallery.



Fig. 21. Peter Paul Rubens. *El archiduque Alberto de Austria*. c.1620. Óleo sobre lienzo, 105 x 74 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena.



Fig. 23. Peter Paul Rubens y estudio. *La infanta Isabel Clara Eugenia*. c.1615. Óleo sobre lienzo, 120,5 x 88,8 cm. National Gallery. Londres

Para desarrollar este tema han sido utilizadas la bibliografía de Matías Díaz Padrón¹²³ y Christopher Brown.¹²⁴ Díaz Padrón el autor nos hace un desarrollo de Alberto de Austria de una forma amplia y detallada y C. Brown nos realiza un retrato conciso del carácter y tipo de relación entre Rubens y los archiduques.

El archiduque Alberto de Austria también Alberto VII (1559-1621) fue sin lugar a dudas uno de los gobernantes más prestigiosos de los reinados de Felipe II y Felipe III. Era hijo del emperador Maximiliano II de Habsburgo y de María de Austria, hija de Carlos I de España. También tuvo el título de cardenal de la Santa Cruz de Jerusalén en 1574, virrey e inquisidor general de Portugal, arzobispo de Toledo en 1584 soberano de los Países Bajos y conde de Borgoña. En 1596 le nombraron gobernador general de los Países Bajos. Renunció en 1598 al arzobispado y en 1599 se casó con su prima hermana Isabel Clara Eugenia, hija de su tío el rey Felipe II de España, quien traspasó la soberanía de los Países Bajos al matrimonio con la cláusula de que, si a la muerte de uno de los conyugues, éstos no tuviesen descendencia, el territorio volvería a la Corona española, como finalmente sucedió.

El archiduque tuvo educación humanista y religiosa siguiendo los pasos de su tío el rey Felipe II. Tras la muerte de su hermano, el archiduque Ernesto Alberto se casa con Isabel Clara Eugenia pasando a ocupar el Gobierno de Flandes.¹²⁵

Su gobierno siempre estuvo marcado bajo el control de Madrid y a pesar de un auge del protestantismo Alberto fue un ferviente cristiano que procesaba la doctrina de una forma intensa y que siempre estuvo al lado de España en defensa de la tradición fiel a los jesuitas y al humanismo. Pese a la difícil situación religioso-política

¹²³ DÍAZ PADRÓN, Matías. *Peter Paul Rubens. El archiduque Alberto de Austria. El medio, el espacio y el tiempo*. Madrid: Instituto Moll. Barcelona: Epiarte, 2013.

¹²⁴ BROWN, Christopher. «Rubens y los archiduques». Madrid: 2000. *El arte en la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)*. Un reino imaginado. [Catálogo Exposición]. Palacio Real, 2 de diciembre de 1999 – 27 enero de 2000. Madrid.

¹²⁵ DÍAZ PADRÓN, Matías. *Peter Paul Rubens. El archiduque Alberto de Austria...*, op. cit., pág. 17.



durante su mandato Bruselas consigue ser un gran centro cultural todo ello bajo la ayuda de Ambrosio Spínola, capitán general de los ejércitos, y de Guido Bentivoglio, nuncio de su Santidad. Será dentro de este contexto socio-político Rubens cuándo comenzará a jugar un papel relevante.

Tras la Tregua de los Doce Años los Países Bajos lograron obtener una cierta armonía que iría desde 1608 hasta 1621. Fue Alberto quien consiguió la Tregua de los Doce Años con el apoyo de Ambrosio Spínola¹²⁶. En diciembre de 1608 el archiduque reconoció la independencia de las Provincias Unidas y Rubens llegaba a Amberes.¹²⁷

En cuanto al intenso papel de los archiduques dentro del mundo del mecenazgo diremos que su relación con Rubens dará comienzo tras firmar la tregua en 1609. Rubens permanecerá en Flandes y el 10 de abril de 1609 el flamenco escribe lo siguiente a su amigo Johannes Faber¹²⁸ entonces residente en Roma:

*“Todavía no he decidido si voy a quedarme en mi país o voy a volver para siempre a Roma, en donde he sido invitado en las condiciones más ventajosas. Aquí también se esfuerzan todo lo que pueden por retenerme y me deparan toda clase de cumplidos. El Archiduque y su Serenísima Infanta ordenaron que me escribieran animándome a permanecer a su servicio. Su oferta es muy generosa pero no deseo volver a la corte”.*¹²⁹

Según Matías Díaz Padrón¹³⁰ resulta probable que Rubens ya tuviera en mente el encargo de las tres pinturas que el archiduque le había hecho desde Flandes para la capilla de la Basílica de Santa Cruz de Jerusalén en Roma. Sabemos que el pintor flamenco estaba a gusto en la corte de Mantua porque por lo visto algunos encargos del duque habían sido considerados inofensivos por el pintor dado que podían dañar la “dignidad de su arte” aunque no fue el único motivo de su descontento en aquella época más bien estaba muy preocupado por la enfermedad de su madre en Amberes¹³¹. Por este motivo Rubens solicita al archiduque Alberto a través de su familia que intermediase con el duque de

¹²⁶ Ambrosio Spínola Doria (en italiano: *Ambrogio Spínola Doria*) Génova 1569-(Castellnuovo Scrvia 25 de septiembre de 1630). I duque de Sesto, I marqués de los Balbases y Grande de España. General de origen genovés al servicio de la Monarquía Hispánica.

¹²⁷ DÍAZ PADRÓN, Matías. *Peter Paul Rubens: El archiduque Alberto de Austria...*, op. cit., pág. 31

¹²⁸ Johannes Faber: (1574-1629). Teólogo, botánico, coleccionista de arte alemán.

¹²⁹ BROWN, Christopher. «El Arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)». En *Un reino imaginado*. [cat. expo]. Palacio Real, 2 de diciembre de 1999 – 27 de enero de 2000. Madrid: 2000, pág. 98 aquí Brown hace referencia al período 1600 a 1608 que Rubens pasó al servicio de los duques de Gonzaga en Mantua.

¹³⁰ DÍAZ PADRÓN, Matías. *Peter Paul Rubens: El archiduque Alberto de Austria...*, op. cit., pág. 25.

¹³¹ *Ibidem*, pág. 26.

Mantua para que le autorizara a venir desde Italia a Amberes. La respuesta del duque Gonzaga no se hizo esperar aceptando con resignación y sin ocultar la pena de prescindir de un pintor del cual estaba muy satisfecho, pero respetó la voluntad de servir a otros príncipes.¹³²

Dado que los Archiduques le brindaron todas las facilidades posibles, entre otras la de no tener que residir en la corte de Bruselas, pudo seguir viviendo en Amberes donde se le permitía “enseñar su oficio a quien quisiera, sin tener que someterse a regulaciones del gremio”.¹³³ Además, todas las obras que ejecutara para Alberto e Isabel serían pagadas a



Fig. 24. Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo. *El Archiduque Alberto de Austria*. c. 1615. Óleo sobre lienzo, 135,5 x 177,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 25. Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo. *La Infanta Isabel Clara Eugenia*. c.1615. Óleo sobre lienzo, 113x175,8 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

parte de la pensión. En demostración de esta gran estima que profesaban al artista los archiduques sellaron este trato regalándole una espada y una cadena de oro, así como una medalla con las efigies de ambos.¹³⁴

Rubens se convirtió en pintor de corte de los archiduques de Austria y estas son las obras que realizó por o para ellos, aunque según N. Ayala Mallory no fueron demasiadas debido a que su título era más bien honorífico.¹³⁵ Durante la primera estancia en Roma el archiduque a través de Richardot su representante en la ciudad pontificia le encargó justo antes de su casamiento con la infanta Isabel Clara

¹³² Según indica Díaz Padrón, Matías. *Peter Paul Rubens: El archiduque Alberto...*, op. cit., ver Baschet, M, dice la petición del príncipe Alberto se debió a la presión de su familia, pero la verdadera razón, según M. Baschet estaba en el deseo de recuperar un artista de prestigio conocido.

¹³³ ROOSES, Max; RUELENS, Charles, *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, 6 vol. II., Amberes: 1887-1909, pág. 7.

¹³⁴ DÍAZ PADRÓN, Matías. *Peter Paul Rubens: El archiduque Alberto de Austria...*, op. cit., pág. 98.

Nota: Según este autor la biografía de Rubens que Pacheco incluye en su *Arte de la Pintura* poco después de regresar de Italia y tras haber pintado dos retratos de Alberto e Isabel; “la infanta, en presencia de su esposo, le ciñó la espada y colgó de su cuello una cadena de oro”. El tratado de Pacheco se publicó póstumamente en 1649. La parte en la que va incluida esta biografía fue escrita después de 1631. PACHECO, Francisco., 2009 [1991], pág. 194.

¹³⁵ AYALA, MALLORY, Nina. *La Pintura Flamenca...*, op. cit., pág. 104.



Eugenia la decoración de una capilla en la Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén. Los tres cuadros encargados a Rubens fueron una *Santa Elena* (cat.8) para el altar mayor de la capilla, dedicada a esta santa y una *Coronación de Espinas* (cat.9) junto a una *Elevación de la Cruz* (cat.10) para las paredes laterales, todo realizado en 1601-1602.¹³⁶ Además, y según Antonio Palomino (1986)¹³⁷ Rubens realiza dos retratos de los archiducos en 1609: “*En Venecia aparte de estudiar las obras de Tiziano y Veronés de donde volviendo muy aprovechado a su patria, por las grandes obras que dejaba ejecutadas; labró unas regias casas, en que vivió. El señor Archiduque Alberto y la Serenísima Infanta Doña Isabel, su esposa hicieron de él mucha estimación; porque habiéndoles retratado con gran acierto, sentados en sus sillas*”.¹³⁸

En cuanto al encargo para la iglesia de San Bavón de Gante en 1611 el obispo Maes le encarga a Rubens un retablo con el tema de la ordenación de San Bavón del cual se conserva un boceto al óleo en la National Gallery de Londres. El proyecto de un retablo esculpido se vería anulado a la muerte de Maes y en 1623 el obispo Antoon Triest le encarga al pintor un cuadro; *San Bavón entra en el convento de Gante* (cat.11) que aún hoy día se conserva en la iglesia.¹³⁹ Todo lo que hemos expuesto anteriormente demuestra la estrecha relación que existía entre Rubens y el archiduque.

Tras el fallecimiento del archiduque en 1621, Rubens estrechó vínculos con la infanta Isabel Clara Eugenia que se prolongarían hasta la muerte de ésta en 1633. Las consecuencias de esta estrecha amistad entre ambos fueron realmente importantes dado que es muy probable que el encargo que recibió el pintor en 1621 de parte de María de Medici para decorar el Palacio de Luxemburgo seguramente fuera gracias a la archiduquesa.¹⁴⁰ También fue encargo de Isabel Clara Eugenia la serie de tapices sobre la

¹³⁶ Ibidem, págs. 98-100.

¹³⁷ PALOMINO, Antonio, A. *Vidas de los Eminentes Pintores Españoles y Escultores*. Edición de Nina Ayala Mayory. Madrid: Alianza, 1986, pág.118.

¹³⁸ Estos retratos del archiduque Alberto y de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, gobernadores de los Países Bajos, pueden ser los primeros que pintó Rubens de sus nuevos mecenas (1609), ahora están en el Kunsthistorisches Museum, Viena.

¹³⁹ Catedral de San Bavón (Gante), año de construcción 1258-1569. Dedicada a San Bavón.

¹⁴⁰ En 1621 María de Medici reina madre de Francia encarga a Rubens dos grandes ciclos alegóricos sobre su vida y la de su difunto esposo, Enrique IV para decorar las dos alas del primer piso del Palacio de Luxemburgo de Paris. El ciclo de la reina compuesto por veintiún lienzos además de tres retratos de ella y de sus padres quedó completado a finales de 1624 e instalado en el Palacio a principios de 1625. Actualmente el conjunto se halla expuesto en la Sala de los Estados del Museo del Louvre.



eucaristía para el convento de las Descalzas Reales de Madrid¹⁴¹ en 1625 (cat.12), lugar donde ella había pasado algunos períodos de su infancia. Otro de los encargos de la infanta fue también el *Tríptico de San Ildefonso*¹⁴² (cat.13). Rubens pintó al menos dos retratos tipo de la pareja archiducal antes de la muerte de Alberto;¹⁴³ los retratos de tamaño tres cuartos reproducidos en los grabados de Muller (cat.14 y 14b) y las versiones pintadas de Viena (fig.22) y Londres (fig.23) además de los retratos de los archiduques sentados con el Palacio de Tervuren y el parque de Mariemont al fondo en los que colaboró Jan Brueghel¹⁴⁴ (fig.24 y 25). Otra colaboración entre Brueghel “El Viejo” y Rubens fueron el grupo de obras de los Sentidos que se encuentra en el Museo del Prado. La propagación de las directrices de Trento, y la gran vinculación con la iglesia determinaron el carácter artístico de la época sumado al papel ejercido por los archiduques que apoyándose en los conceptos jesuíticos consiguieron crear una conciencia espiritual que directamente tuvo su inmediata repercusión en el arte. También existe el hecho de que Rubens siguiera el programa impuesto por la orden de la compañía de Jesús, aunque estableciendo las bases de un estilo nuevo. El pintor flamenco puso su talento a disposición de la causa católica contra reformista.

Los archiduques fueron unos grandes mecenas tanto con España como en especial con Rubens. No solamente se dedicaron al apoyo de las artes por la corte española, sino que además y durante su mandato fueron construidos más iglesias y conventos que en tres siglos atrás.¹⁴⁵

¹⁴¹ En torno al año 1625 la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos españoles, encargó a Rubens el diseño de una serie de veinte tapices con destino al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, donde aún se conservan todos ellos. Rubens realizó varios bocetos preparatorios para esta El Prado posee seis de las tablas que pintó Rubens en preparación para este proyecto. Esos grandes bocetos, también conocidos como *modelli*, son los usados por los ayudantes del pintor para pintar los grandes cartones en los que se basan los tapices, tejidos en seda y lana en Bruselas. Fuente: Alejandro Vergara; Jefe de conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo del Prado Madrid <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/rubens-el-triunfo-de-la-eucaristia/329af1be-ee77-4b6e-bbf1-61b217bc5b33>

¹⁴² Tríptico de San Ildefonso; encargado hacia 1630 para decorar una capilla en la iglesia de la corte de Bruselas, San Jacobo de Coudenberg.

¹⁴³ BROWN, Christopher. «El Arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)». En *Un reino imaginado*. [Catálogo Exposición]. Palacio Real, 2 de diciembre de 1999 – 27 de enero de 2000. Madrid: 2000, pág.100.

¹⁴⁴ BROWN, Christopher. «El Arte en la corte de los archiduques Alberto...», op. cit., pág. 101.

¹⁴⁵ *Pedro Pablo Rubens (1577-1640)*. Exposición Homenaje. [Catálogo Exposición]. Palacio de Velázquez. Pról. M. Díaz Padrón. Madrid, diciembre 1977-marzo-1978, pág. 9.

2 Segunda parte

2.1 Segundo viaje de Rubens a España. La Corte en Madrid bajo reinado del “Rey Planeta”



Fig. 26. J. Meijssens después de Van Dyck. Sir. Balthazar Gerbier. Grabado. National Gallery. Londres

Rubens y la corte española cruzaron nuevamente sus destinos. Isabel Clara Eugenia volvió a necesitar los servicios del pintor, aunque a través de una misión algo más compleja. La Infanta ansiaba una paz que nunca parecía llegar todo ello sumado a que la guerra no cesaba en Europa, (Guerra de los Treinta Años). Las hostilidades con los Países Bajos del Norte protestantes se alargaban y las luchas entre España e Inglaterra se hallaba en punto muerto,¹⁴⁶ a su vez, Francia continuaba con una política ambigua, tanto es así que en 1627 la Infanta había tratado de enviar a Rubens a las provincias septentrionales para tantear el terreno con el objetivo de conseguir un acuerdo definitivo, objetivo

que no pudo llevarse a cabo. El ministro del rey de Inglaterra había entregado a Rubens a través de Balthazar Gerbier¹⁴⁷ (fig.26) una serie de mensajes acerca del deseo de su monarca de conseguir la paz con España.¹⁴⁸

Tanto el Consejo de Estado y el conde-duque de Olivares se hallaban muy interesados en conocer de primera mano los documentos aportados por Inglaterra a fin de valorar las verdaderas intenciones del enemigo y es por este motivo que el rey Felipe IV acabó accediendo a la sugerencia de Olivares escribiendo así a su tía la Infanta el 1 de mayo de 1628 con la sabia intención de conocer las cartas y su contenido.¹⁴⁹

Quien mejor que Rubens, que ya había demostrado sus grandes dotes diplomáticas siendo reconocido por la Infanta con el título Gentilhombre de Cámara en 1628,¹⁵⁰ para tan delicada misión. Por ello, Isabel Clara Eugenia no dudó en arreglar el inmediato traslado de Rubens a España y a Inglaterra bajo la firme misión de intentar acordar la paz entre ambos países. El pintor flamenco acordó realizar la entrega de las cartas, diciendo que

¹⁴⁶ STEPANOW, Giovanni. *Rubens...*, op. cit., pág. 82.

¹⁴⁷ Sir Balthazar Gerbier; (1592-1663). Fue un cortesano, diplomático, asesor de arte, miniaturista y arquitecto angloholandés. Ver más en STEPANOW, Giovanni., *Rubens...*, op. cit. 83.

¹⁴⁸ Ibidem, pág. 83.

¹⁴⁹ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa Calpe. 1999, pág. 230.

¹⁵⁰ Ibidem, pág.230.



debía estar presente para poder explicarlas correctamente proponiendo también que Felipe IV que designara a una persona de confianza para poder mostrarlas en Bruselas o que si “... *Su Majestad lo tenía a bien podía llamarle a él mismo a Madrid*”.¹⁵¹ Además del objetivo diplomático existía el deseo por parte de la infanta de poseer retratos de sus sobrinos y sobrinas que aún no conocía de manos del flamenco, además de entregar personalmente algunos trabajos realizados por Rubens para el rey de España¹⁵². El pintor flamenco se trasladó a España para intentar convencer al rey Felipe IV de la necesidad y conveniencia de hacer las paces con Inglaterra.

Entre el 28 de agosto y el 1 de septiembre el pintor partió hacia Madrid donde llegaría sobre el 15 de septiembre.¹⁵³ A. Vergara afirma que Rubens, tras ser recibido por el conde-duque de Olivares y por Su Majestad, se reunió con el Consejo de Estado el 28 de septiembre de 1628 para informar sobre las negociaciones tomándose finalmente la decisión de continuar las conversaciones diplomáticas con Inglaterra.¹⁵⁴ Sin embargo, algo tan inesperado como el asesinato del Duque de Buckingham obligó demorar los objetivos del pintor prolongando su estancia en España.

Según afirma Carl Justi¹⁵⁵ la llegada del pintor en calidad de “ diplomático español “ fue recibida con disgusto por parte de la corte española como demuestra la carta del rey a la infanta Isabel el 15 de junio de 1627: “ *Creo debe decir a Vuestra Alteza que he visto con mucho disgusto que se haya encargado como Ministro de tan grandes negocios a un pintor, lo que, como es fácil de comprender resulta ofensivo para esta Monarquía, cuya reputación ha de sufrir si hombre de tan pocas obligaciones como es Ministro con quien tienen que hablar los embajadores y hace proposiciones de tal importancia. Pues si la parte que hace la propuesta no ve impedimento en que éste sea Rubens, los que existen por nuestra parte son más considerables*”.¹⁵⁶ A este respecto, sabemos la respuesta de la infanta la cual afirmó que Gerbier, que también era pintor y que poco importaba si las conversaciones se entablan por su mediación, pues, naturalmente, su continuación iba a

¹⁵¹ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 231.

¹⁵² Ibidem, pág. 231.

¹⁵³ Ibidem, pág. 34.

¹⁵⁴ Ibidem, pág. 35.

¹⁵⁵ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 231.

¹⁵⁶ Ibidem, pág. 231.



ser confiada a “*personas graves*”. Tras dejar convencidos a la corte de Madrid, Isabel envió a Rubens que por mandato de Felipe IV viajó con el correo a París.¹⁵⁷

La naturaleza y el estatus de Rubens en esta segunda visita a España, ha tenido, según algunos autores, objetivos distintos.

Según nos dice Gregorio Villaamil,¹⁵⁸ la visita de Rubens a España fue estrictamente la de mero portador de unas cartas que debía de traducir con el objetivo de ganar tiempo y dar largas a fin de que el negocio diplomático concluyese por tomar el rumbo conveniente a la política del conde duque de Olivares y no con un carácter diplomático tal y como ha sido comentado por algunos autores. Por lo tanto y según afirma el mismo autor, no sería cierto que Rubens viniera a España en su segundo viaje como diplomático de país alguno a los que estaban en guerra.

En cambio, según Carl Justi Rubens fue algo menos que un comisionado, algo más que un correo y un intérprete eminente de los despachos que llevaba.¹⁵⁹

Alejandro Vergara¹⁶⁰ sin embargo incide en que Rubens actuó como principal agente en las operaciones diplomáticas secretas hacia la obtención de un tratado de paz, y continúa alegando que las razones reconocidas de la visita de Rubens a la corte española en 1628 fueron políticas, no artísticas, aunque si es cierto y así lo menciona Pacheco: “*En los nueve meses, que asistió en Madrid, sin faltar a los negocios de importancia a que venía, y estando indispuerto algunos días de la gota, pintó muchas cosas, como veremos*”.¹⁶¹

También Simon A. Vosters¹⁶² hace mención a este asunto y en cuanto a la segunda visita de Rubens a la corte española afirma que pese a los prejuicios de la época que impedían reconocer al pintor como una persona seria y apropiada, éste demostró sus cualidades de diplomático a pesar de no tener el apoyo y comprensión por parte de los políticos españoles. Aun así, Rubens había conseguido un ascenso y promoción en su carrera “diplomática” y ya no era portador de objetos de arte como en 1603 sino algo parecido a “un intérprete distinguido de despachos menos que un encargado de negocios y más que un correo de gabinete”.¹⁶³ Finalmente, y tras serle otorgados de parte del rey plenos

¹⁵⁷ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 231.

¹⁵⁸ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Gregorio. Rubens diplomático español...*, op. cit., pág. 135.

¹⁵⁹ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., págs. 231-231.

¹⁶⁰ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., págs. 33-34.

¹⁶¹ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág. 195.

¹⁶² VOSTERS, S.A. *Rubens y España...*, op. cit., pág. 116.

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 116.



poderes, Rubens llevó con éxito a Londres sus proposiciones de paz. Por todo ello, fue nombrado por Felipe IV secretario del Consejo Privado que le obsequió con una valiosa sortija de diamantes que valía 2000 ducados.¹⁶⁴

Pacheco afirma que a pesar de que la visita de Rubens a la corte española fue de carácter político y diplomático tuvo además una gran actividad artística.¹⁶⁵ Rubens trajo consigo ocho pinturas para el rey que también conocemos a través del suegro de Velázquez, aunque con algunos matices. La biografía de Rubens realizada por Pacheco es más irregular que la de su yerno, pero a decir verdad resulta creíble puesto que estas noticias las recibe de primera mano a través de Velázquez.¹⁶⁶ Pacheco enumera todas las obras realizadas en la corte:

“Traxo a la Majestad de nuestro católico rey Filipo IV ocho cuadros de diferentes cosas y tamaños, que están ahora colocados en el Salón Nuevo, entre otras pinturas famosas. En los nueve meses que asistió en Madrid sin faltar a los negocios de importancia a que venía, y estando indispuerto algunos días de la gota, pintó muchas cosas, como veremos (tanta es su destreza y facilidad). Primeramente, retrató a los Reyes e Infantes de medios cuerpos, para llevar a Flandes; hizo de su Majestad cinco retratos, y entre ellos uno a caballo con otras figuras, muy valiente. Retrató a la Señora Infanta de las Calzadas de medio cuerpo, i hizo de ella copias; de personas particulares hizo cinco o seis retratos; copió todas las cosas de Tiziano que tiene el Rey, que son los dos baños, la Europa, el Adonis y Venus, la Venus y Cupido, el Adam y Eva y otras cosas; y de retratos el de Lansgrave, el del Duque de Saxonia, el de Alva, el de Cobos, un Dux Veneciano y otros muchos cuadros fuera de los que el Rey tiene. Copió el retrato del Rey Felipe II entero y armado¹⁶⁷. Mudó algunas cosas en el cuadro de la Adoración de los Reyes de su mano, que está en Palacio, hizo para don Diego de Mexía (grande aficionado suyo) una imagen de Concepción de dos varas (la Inmaculada Concepción encargada por Diego de Mexía, Marqués de Leganés es la que fue identificada por Matías Díaz Padrón en los fondos del

¹⁶⁴ STEPANOW, Giovanni. *Rubens...*, op. cit., pág. 82.

¹⁶⁵ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág.192.

¹⁶⁶ VOSTERS, S.A. *Rubens y España...*, op. cit., pág.134.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág.134. Según Vosters este cuadro pertenece ahora a una colección privada en Inglaterra y sería el que Pacheco menciona como “retrato del Rey Felipe II, entero y armado”. Está documentado en el Alcázar en 1600 y 1636. Existe controversia en cuanto la fecha en que Rubens copió el retrato de Tiziano parece que hay unanimidad por el año 1628.



Museo del Prado¹⁶⁸) y a don Jaime de Cárdenas, hermano del Duque de Maqueda, un San Juan Evangelista, del tamaño del naturales del rey”.

Uno de la Infanta Ana Dorotea de las Descalzas (cat.15), una Inmaculada (ver fig.), un San Juan Evangelista, y la reforma de la Adoración de los Magos o copias de Tiziano (cinco de ellas de tema mitológico, un Adán y Eva y seis retratos). De todo ello se conservan tres originales en la actualidad: el Retrato de Sor Ana Dorotea, la Inmaculada y la Adoración de los Magos y cinco copias de Tiziano; una Diana y Calixto (cat.16), un Rapto de Europa (cat.17), una Venus y Cupido (cat.18), un Adán y Eva (cat.19) y el retrato de Felipe II.¹⁶⁹

Respecto a las ocho pinturas que trajo Rubens para Felipe IV hemos de decir que no existe una seguridad absoluta de cuales podrían haber sido no obstante y partiendo de la descripción que Pacheco realizó en *El Arte de la Pintura* escrita en 1638 y publicada en 1648 “ Traxo al rey ocho cuadros de diferentes cosas y tamaños..” tanto Volk¹⁷⁰ como Orso¹⁷¹ realizan una descripción de las mismas las cuales cinco se conservarían: *Tres ninfas con el cuerno de la Abundancia o Ceres y dos ninfas*¹⁷² (cat.20), *Atalanta y Meleagro* (cat.21), *Diana con sus Ninfas de caza o Diana cazadora* (cat.22), *Sansón y el león*¹⁷³ (cat.23), *La Reconciliación de Jacob y Esaú* (cat.24) además de un *Mucius Scaevola ante Porsena*¹⁷⁴ (cat.25) y dos perdidos; *David dando muerte a un oso*,¹⁷⁵ *Sátiro que exprime un racimo de uva* (cat.26?). Otros dos cuadros del maestro recordados en el

¹⁶⁸ DÍAZ PADRON, Matías. Museo del Prado. *Catálogo de pinturas.*, 1975, págs. 314-317.

¹⁶⁹ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág. 192. Nota: El testimonio de Pacheco sobre las copias de Tiziano y el resto de obras viene avalado por el inventario de los bienes de Rubens en 1640 fecha en la cual Felipe IV aprovechó para comprar algunas de las mencionadas copias a pesar de tener el original del maestro Vecellio.

¹⁷⁰ VOLK, M. «Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace». En *The Burlington Magazine*, CXXII, 1980 págs. 168-180.

¹⁷¹ ORSO, N. «Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid». Princeton University Press, 1986, págs. 56-57.

¹⁷² VOSTERS, S.A. En *Rubens en España...*, op. cit., pág.112 afirma que no hay unanimidad en cuanto a la existencia de este mismo cuadro. Afirma que Díaz Padrón dice que posiblemente también lo trajo Rubens en 1628 aunque poco probable que trajera dos cuadros de parecido asunto. Según G.M. Leiva y A.R. Rebollo este mismo cuadro haría pareja con el *Sátiro exprimiendo un racimo de uvas* del cual se conserva uno en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde. Fuente: web Museo Nacional del Prado información consultada 18/04/2017 actualizada en su web marzo 2015.

¹⁷³ *Sansón desquijando al león*. Durante mucho tiempo se dio por perdido. Se adivinaba su aspecto por aguafuertes y grabados de Erasmo Quelinus II. Se ha expuesto recientemente el original proveniente de una colección privada de Madrid. Ver Vosters., *Rubens...*, op. cit., pág. 121.

¹⁷⁴ VOSTERS, S, A. *Rubens en España...*, op. cit., pág. 119, según el autor asegura que este cuadro se perdió en el incendio de El Alcázar en 1734. Existe una obra del mismo tema en el Museo de Budapest (cat.24), copiada y pintada por van Dyck y retocada por Rubens.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 121. Según este autor de este lienzo se ignora su paradero.

mismo inventario (*Caín y Abel*, y *Sansón con la quijada de asno*) también perdidos es muy probable que se enviaran a Madrid algo más tarde, pues un documento de 1636 nos advierte que en esta fecha aún no tenían marco.¹⁷⁶

Según Volk, y contrariamente a lo que siempre se ha supuesto, este grupo de pinturas poseía una estructura coherente y un contenido temático por lo cual habría sido ideado bajo algún tipo de plan predeterminado. Las ocho pinturas se organizaban en cuatro pares complementarios tanto en tamaño como en composición.¹⁷⁷

No obstante, y frente a esta idea, Vosters¹⁷⁸ indica que el rey le compró los cuadros traídos



de Amberes y escogidos más o menos al “buen tuntún” y los colgó en el Salón Nuevo del Alcázar.

Fig. 27. Fachada del Real Alcázar hacia 1530 según Cornelius Vermeyen.

Alejandro Vergara añade que además de su organización en parejas, estas pinturas tenían una cierta unidad temática; para ello Vergara hace referencia a S. Orso¹⁷⁹ el cual afirma que en ellas deben interpretarse referencias simbólicas de las virtudes de los gobernantes españoles.¹⁸⁰

En 1636 estas ocho pinturas fueron instaladas en el Salón Nuevo ahora convertido en el principal foco de la decoración del Alcázar a la subida al trono de Felipe IV en 1621¹⁸¹. Como hemos comentado anteriormente Alejandro Vergara incide en el hecho de que el formato y contenido de las obras traídas por el pintor flamenco a España y la naturaleza del Salón Nuevo y su proyecto decorativo, seguramente las ocho pinturas de Rubens fueron encargadas específicamente para esa habitación.¹⁸²

No obstante, al parecer Rubens impresionó a Felipe IV con su personalidad, además de ser un gran aficionado a su arte. El flamenco fue instalado en Palacio en el llamado Cuarto Bajo del Príncipe, en el Alcázar y según el mismo pintor era visitado por el rey asiduamente. En una carta de fecha 2 de diciembre dirigida a su amigo Peiresc dice

¹⁷⁶ VOLK CRAWFORD, Mary. «Rubens in Madrid...», op. cit., 176, n°56.

¹⁷⁷ Ibidem, pág. 40.

¹⁷⁸ VOSTERS, S.A. *Rubens y España...*, op. cit., pág. 116.

¹⁷⁹ ORSO, S. «Philip IV and the decoration of the Alcázar». Princeton, 1986, pág. 32.

¹⁸⁰ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens in Spain...*, op. cit., pág. 41.

¹⁸¹ Ibidem, pág. 41.

¹⁸² Ibidem, pág. 41.



Rubens: “Aquí, como en todas partes, me ocupó de pintar con gran celo, y ya he hecho el retrato ecuestre de Su Majestad, con gran aplauso y contando por su parte, pues encuentra evidente solaz en la Pintura, y en mi opinión este príncipe está adornado con admirabilísimos dotes. Ya le conozco personalmente, pues como tengo habitación en palacio me visita casi a diario. También he hecho las cabezas de toda la familia real, fielmente y muy cómodo en su presencia, por encargo de la Serenísima Infanta, mi señora”.¹⁸³

Ya hemos dicho anteriormente que una vez Rubens se hubo instalado comenzó su primera obra a la que seguirían el resto de retratos ya citados. Hagamos ahora referencia al *retrato ecuestre de Felipe IV* el cual una vez acabado fue colocado en la Sala de los Espejos (Salón Nuevo del Alcázar) cerca del gran lienzo de *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* de Tiziano.¹⁸⁴

De esta pintura queda una buena copia en los Uffizi de Florencia (ver fig.41) puesto que el original se perdió en incendio de 1734. Es una obra sin duda fundamental en la historia de la presencia de Rubens en España pues como argumenta Alejandro Vergara, permitió al pintor flamenco llegar a lo más alto dentro del mundo artístico español durante el reinado de Felipe IV. La comisión de parte del rey de una obra de tal envergadura representó sin duda una oportunidad única para Rubens. El hecho de emparejar su retrato frente al de Carlos V de Tiziano le otorgó un nuevo estatus.

Tiziano había sido un pintor emblemático en España dada su relación con Carlos V y también con Felipe II. Ahora Rubens lo sería para Felipe IV.¹⁸⁵

¹⁸³ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 233. Nota: para la información completa sobre su actividad está contenida en el libro de Pacheco; quizás fue el propio Velázquez quien suministró a su suegro estas valiosas noticias. PACHECO, FRANCISCO., *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág. 132.

¹⁸⁴ ALDANA FERNANDEZ, S. «Rubens en España y el programa iconográfico de la Torre de la Parada». *Archivo de Arte Valenciano*, nº49 (1978), pág. 43.

¹⁸⁵ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 49.

2.2 El Palacio del Buen Retiro. El conde duque de Olivares



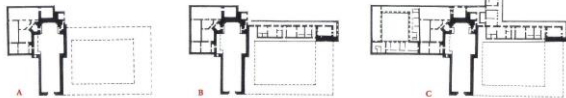
Fig. 29 Pietro Tacca. *Estatua ecuestre de Felipe IV*. 1634-1640 Plaza de Oriente. Madrid.

Uno de los personajes que intercedió y apoyó a Rubens frente a la oposición del Consejo fue el conde-duque de Olivares. En el reinado de Felipe IV, Don Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar (1587-1645), más conocido como Conde-duque de Olivares significó para Felipe IV lo que el duque de Lerma fue para Felipe III¹⁸⁶. El propio ministro le confía al pintor una misión para tratar la tregua con Holanda. De la relación de ambos nos ha llegado una correspondencia citada por Gregorio Marañón en una

biografía del conde-duque; “*Ambos hombres estuvieron unidos por la misma sed de vivir y de triunfar*”.¹⁸⁷

Dada su extensa y dilatada tarea como ministro nos centraremos únicamente en su faceta

Fig. 28. «Evolución del palacio del Buen Retiro sobre planos según Carlier». Imagen. **Fuente:** BROWN, J., *El Palacio del Buen Retiro: Un Teatro de las Artes en El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. 2005, pág.66.



Evolucio arquitectonica del Palacio del Buen Retiro

- A. Esglesia de San Jeronimo i Cuarto Real de Felipe II, 1563.
- B. Esglesia i Cuarto Real per al Jurament del Princep d'Asturies, 1632.
- C. Ampliacio del Cuarto Real, gener de 1633

dentro del mundo de las artes puesto que además de apoyar a Velázquez el hecho de ser sevillano le convirtió

en un personaje clave en la corte a la hora de acoger a sus compatriotas sobre todo en lo concerniente a las artes literarias y artísticas. Según los historiadores J. Brown y J.H. Elliot, Olivares llevó a Madrid la tradición de generoso mecenazgo de las letras y las artes

características de Sevilla¹⁸⁸. Aprovechando la existencia de una gran plantilla de grandes artistas (no entraremos en detalle pero nos referimos a pintores de la talla de Crescenzi y Maíno), Lerma tenía en sus planes el deseo de construir un palacio de verano con una doble función; por un lado la de proporcionar una gran propaganda de carácter imperialista y por otro la de tener ocupado al rey fuera de la corte en un lugar donde éste pudiera descansar y dar rienda a una de sus pasiones; la caza.

¹⁸⁶ Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición Homenaje. Palacio de Velázquez. [Catálogo Exposición] Pról. M. Díaz Padrón. Madrid, diciembre 1977-marzo 1978, pág. 17.

¹⁸⁷ MARAÑÓN, Gregorio. *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*. Madrid: Espasa, 2006 [1936], pág. 156.

¹⁸⁸ BROWN, Jonathan, ELLIOT, J.H. *Un Palacio para el rey...*, op. cit., pág.76.



La historia del Palacio del Buen Retiro es bien sabida, por tanto, tan solo se mencionaran los datos que tengan relación directa o indirecta con Rubens.

El conde-duque de Olivares a pesar de ser un gran amante del arte no tenía la suficiente formación humanística y cultural para desarrollar un programa de este tipo por lo que se ha venido a apuntar el nombre de Francisco de Rioja¹⁸⁹ como posible ideólogo del programa iconográfico del Salón de Reinos. En el año 1633 el Palacio quedó listo para su decoración la cual se prolongaría hasta el año 1640. El conde-duque basándose en el gusto del rey y a través de una costosa coordinación de diplomáticos españoles logró reunir obras de algunos de los más importantes pintores para la decoración del Retiro como Poussin, Claudio de Lorena, etc., además de otras muchas comisiones de trabajo de Flandes. No obstante, y es lo que debemos resaltar en este punto es que la participación de Rubens fue limitada hasta el punto que su nombre solamente aparece en relación con este proyecto en dos ocasiones.¹⁹⁰

La primera mención del pintor surge del proyecto para comisionar una estatua del rey de un artista florentino Pietro Tacca.¹⁹¹ El 2 de mayo de 1634 Olivares notificó al emisario florentino en Madrid que el rey deseaba ser retratado en una imagen ecuestre, " *Medalla o retrato sobre un caballo en bronce, de acuerdo con retratos de Pedro Pablo Rubens en la misma traza Como el que se encuentra en la Casa de Campo*".¹⁹²

A través de esta carta vemos como algunos de los retratos del rey realizados de la mano de Rubens podrían haber sido considerados como modelos en las primeras etapas de la comisión, aunque finalmente la estatua se inspiraría claramente y según comenta Harris¹⁹³ en el retrato ecuestre de Felipe IV desaparecido de Velázquez, así como la ejecución por parte del escultor Martínez Montañés de una cabeza del rey. Según Harris, la postura del caballo y del jinete mirando de frente y la impresión de que el movimiento del caballo ha sido detenido momentáneamente provienen claramente de Velázquez.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Francisco de Rioja; (1583-1659) nacido en Sevilla, donde recibió educación humanística y cuya Universidad se graduó en Teología. Formó parte del grupo de la congregación de estudiosos de Francisco Pacheco. Para saber más sobre Rioja ver BROWN, Jonathan; En *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 2007 [1981], págs. 73-74.

¹⁹⁰ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 78

¹⁹¹ Pietro Tacca; (1557-1640). Escultor italiano. Se forma con Giambologna de quien es ayudante. Es el más eminente servidor de su maestro y el mejor de los escultores florentinos de la primera mitad del siglo XVII. Fuente: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/tacca-pietro/21f1f230-a8fb-484d-b8b9-2b451d4c7ac9>. Consulta: 5/5 12.48.

¹⁹² VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 78.

¹⁹³ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 103.

¹⁹⁴ Ibidem, pág. 104.



No obstante, y a pesar de esta omisión el hecho de que en 1634 Olivares favoreció a Rubens sobre otros pintores como posible creador de la imagen del rey, nos da la prueba del especial estatus que el pintor flamenco alcanzó en la corte.

Además de la estatua ecuestre únicamente un cuadro de Rubens pudo haber sido encargado para el Buen Retiro junto al resto de pinturas flamencas de otros artistas y algunas obras con destino la Torre de la Parada. Se trata de un gran *Juicio de Paris* (ver fig.33) que según el cardenal-infante: “... *era una obra excelente, aunque le preocupase la desnudez de las diosas*”.¹⁹⁵

Vemos la gran influencia de Rubens en la corte de Felipe IV, si bien, resulta desconcertante el hecho de la casi total exclusión del pintor en el proyecto del Buen Retiro. Sobre esta interesante omisión Jonathan Brown¹⁹⁶ da una posible explicación al hecho diciendo que tanto la ocupación simultánea de Rubens en las pinturas del techo de Whitehall concluidas en 1635 como las decoraciones realizadas por el pintor para la entrada del cardenal-infante don Fernando en Amberes en 1636 hacían imposible asumir más encargos. Además, Brown añade que a esto cabe sumarle el fallecimiento de la infanta Isabel Clara Eugenia en diciembre de 1633 hecho que habría interrumpido, temporalmente, la cadena de mando entre las cortes de Madrid y Bruselas.¹⁹⁷

Alejandro Vergara está de acuerdo con Jonathan Brown sobre la posible causa de la escasa participación de Rubens en el proyecto del Buen Retiro pero añade otro posible motivo, la decoración de la sala principal del Buen Retiro, el llamado Salón de Reinos obedecía a un sofisticado plan de propaganda política del reinado de Felipe IV a la vez como una celebración del poder y la antigüedad de la Casa de Austria Española y las importantes victorias militares conseguidas por los ejércitos de Felipe IV en defensa de la monarquía y de la fe católica¹⁹⁸, por tanto todo ello implicaba una cuidadosa planificación y la necesidad de contar con un pintor que pudiera dirigir su decoración y suministrar imágenes para ello y quien mejor que un pintor residente en la corte. La disponibilidad de Velázquez es razón suficiente para explicar la exclusión de Rubens en el proyecto.¹⁹⁹

¹⁹⁵ BROWN, Jonathan. ELLIOT, J.H. *Un palacio para el rey...*, op. cit., pág. 194.

¹⁹⁶ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas y coleccionista». En *El palacio del Rey Planeta...*, op. cit., pág. 49.

¹⁹⁷ Ibidem, pág. 49.

¹⁹⁸ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas y coleccionista...», op. cit., pág. 49.

¹⁹⁹ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 82.

Fig. 30. Atribuida a Jusepe Leonardo (1601-1652/3). *El Palacio y jardines del Buen Retiro*. 1637. Lienzo, 103 x 205 cm. Madrid. Palacio Real. Forma parte de la serie de 17 cuadros de palacios reales y casas de campo hechas por Leonardo y otros compañeros de Velázquez para la decoración de la Torre de la Parada y que fueron pagados en 1637-1639²⁰⁰



2.3 Rubens y la Torre de la Parada

Si en el capítulo anterior ya hemos expuesto las razones de la ausencia de Rubens en la decoración del Buen Retiro, un nuevo y ambicioso plan emprendido por la corte española arreglaría el desaire. El nuevo proyecto se inició en noviembre de 1636 y quedó finalizado en mayo de 1638, momento de la entrega de las pinturas en Madrid.²⁰¹



Fig. 31. Atribuido a Feliz Castello. *La Torre de la Parada*. 1637. Óleo sobre lienzo, 214,5 x 125,5 cm. Museo Municipal. Madrid.

Para hacernos una idea de este ambicioso proyecto ideado también bajo la sombra del valido del rey, es necesario realizar una breve descripción de la llamada Torre de la Parada. Se trataba de un pequeño pabellón de caza en la Sierra de Guadarrama cerca de Madrid que se había construido en 1635-36 junto a una torre antigua. Aunque su esplendor fue algo más breve que el Buen Retiro (el edificio fue arrasado y saqueado durante la Guerra de Sucesión en 1710 desapareciendo algunas pinturas y las conservadas trasladadas al Buen Retiro) su nombre habría caído en el olvido de no ser por las pinturas que constaron en la biografía de Rubens y sus pinturas no hubieran engrosado considerablemente el inventario del Museo del

Prado²⁰². En este caso y según indica A. Vergara²⁰³ la comisión se llevó a cabo por el mismo monarca utilizando a su hermano el cardenal-infante don Fernando como intermediario. La total implicación del rey sugiere que la Torre de la Parada fue un

²⁰⁰ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 17. nota fig. 12.

²⁰¹ VERGARA, Alexander. *The presence of Rubens...*, op. cit., págs. 84-85.

²⁰² JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 362.

²⁰³ VERGARA, Alexander. *The presence of Rubens...*, op. cit., pág. 87.



proyecto muy personal del rey en contrapartida a la naturaleza pública y cuidadosamente planeada del Buen Retiro la cual había sido dirigida en gran parte por Olivares.²⁰⁴

El encargo de Rubens constaba de aproximadamente de más de cien lienzos; sesenta y tres pinturas que habían de ilustrar fábulas ovidianas basadas en sus Metamorfosis y el resto sobre otros temas mitológicos.²⁰⁵ Todas las escenas fueron diseñadas por el pintor flamenco en pequeños esbozos. Al menos catorce de las últimas obras también fueron realizadas por Rubens y el resto pintadas por ayudantes y pintores independientes que estaban disponibles para la comisión.²⁰⁶

Sabemos que Rubens fue el autor de los bocetos que más tarde serían repartidos entre unos algunos de sus discípulos ya maestros. Algunos artistas conocidos fueron Jordaens, van Thulden, Quellinus o Cornelis de Vos además de Jan Cossiers, Thomas Willeboirts, Bossaert, Jan van Eyck, Jan van Bockhorst, Jakob Peter Gowy y Simon Peter Tilmans.²⁰⁷

El hecho de que Rubens se reservara para sí la ejecución de todos los bocetos, indica que él fue el único creador del ciclo concebido mediante una extraordinaria capacidad imaginativa y una gran potencia narrativa. Actualmente estos bocetos se hayan repartidos en colecciones por todo el mundo siendo el Museo del Prado el dueño de diez de ellos nueve donados en 1889 por la duquesa de Pastrana y uno adquirido en el año 2000. Asimismo, el Prado conserva la mayor parte de los cuadros ejecutados a partir de los bocetos, entre ellos los realizados por el propio Rubens o por su taller.²⁰⁸ Los diez bocetos que se conservan en el Museo del Prado son; *Apolo y la serpiente Pitón* (cat.27), *Deucalión y Pirra* (cat.28), *Prometeo* (cat.29), *Hércules y el Cancerbero* (cat.30), *Vertumno y Pomona* (cat.31), *El rapto de Europa* (cat.32), *La persecución de las Harpías* (cat.33), *Céfalo y Procis* (cat.34), *La muerte de Jacinto* (cat.35) y *Diana y sus ninfas cazando* (cat.36).

Según afirma Carl Justi²⁰⁹ Rubens realizó de su mano seis de los lienzos definitivos como son *la Batalla de centauros y lapitas* (cat.37), *el Banquete de Tereo* (cat.38), *El rapto de Proserpina* (cat.39), *Júpiter y Juno* (perdido), *Orfeo y Eurídice* (cat.40) y *Mercurio y*

²⁰⁴ ALPERS, Svetlana. *The Decoration of the Torre de la Parada*. Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard, IX London: Phaidon, 1971.págs. 104-105.

²⁰⁵ AYALA MAYORY, Nina. *La Pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.pág. 158.

²⁰⁶ VERGARA, Alexander., *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 85.

²⁰⁷ JUSTI, Carl., *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 363.

²⁰⁸ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-s-la%20torre%20de%20la%20parada%20rubens>

²⁰⁹ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 363.



Argos (cat.41). Según Díaz Padrón ²¹⁰ se conservan catorce cuadros pertenecientes a esta serie que son de manos del propio Rubens, aunque incluye a su taller; *La Fortuna* (cat.42), *El Rapto de Ganímedes* (cat.43), *Lapitas y Centauros* (ver cat.37), *Mercurio y Argos*, *El nacimiento de la Vía Láctea* (cat.45), *Orfeo y Eurídice*, *El rapto de Proserpina* (ver cat.39), *Saturno devorando a sus hijos* (cat.46), *Sátiro* (cat.47), *El banquete de Tereo*, *Vulcano* (cat.48), *Demócrito* (cat.49), *Heráclito* (cat.50) y *Mercurio* (cat.51).

El hecho de que el núcleo de la decoración girase en torno una serie de sesenta y tres escenas de las *Metamorfosis de Ovidio* pintadas por Rubens y su taller podría interpretarse como una respuesta favorable al concepto de encargo de muchas obras sobre un mismo tema como los paisajes con ermitaños y las escenas de la antigüedad romana. La elección de Rubens nos lleva a la conclusión de que en ese momento el gusto del monarca habría sufrido un cambio dado que después de ver alternativas a la tradición veneciana, estaba seguro de que lo que le gustaba eran las obras de Tiziano y sus seguidores.²¹¹

Las pinturas encargadas para la Torre de la Parada en 1636 llegaron a Madrid entre mayo de 1638 y febrero de 1639. Aunque Rubens diseñó todas las composiciones sabemos que solamente ejecutó catorce siendo el resto obra de sus ayudantes, el resultado final incide en que, pese a la diferencia de calidad entre ellas, las pinturas de la Torre son plenamente rubensianas, dotadas de una gran fuerza intelectual y belleza.²¹²

La mayor parte de los lienzos de este pabellón se perdieron en 1710 cuando fue saqueado e incendiado por las tropas austríacas. De la parte de la decoración ejecutada por los flamencos no se conservan más que cuarenta cuadros y solo catorce de ellos de asunto mitológico, aunque afortunadamente se conservan unos cincuenta bocetos preparatorios de la mano del propio Rubens.²¹³

²¹⁰ DÍAZ PADRÓN, Matías. Museo del Prado. *Catálogo de pinturas. Escuela Flamenca siglo XVII*. Madrid: 1975 vol. I nº1683-1683, págs. 314-317.

²¹¹ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas y coleccionista...», op. cit., pág. 52.

²¹² Ibidem, pág. 52.

²¹³ AYALA, MAYORY, Nina. *La Pintura flamenca del siglo XVII...*, op. cit., pág. 158.

Por los hechos que veremos a continuación, es más que evidente que el resultado final satisfizo enormemente a Felipe IV porque apenas terminadas las pinturas de la Torre de la Parada, le realizó un encargo a Rubens de dieciocho lienzos para la “bóveda de palacio”, parte del Cuarto de Verano del Alcázar. Estas pinturas se encuentran hoy



Fig. 32. Peter Paul Rubens y Jacob Jordaens. *Perseo liberando a Andrómeda*. c.1639-1641. Óleo sobre lienzo, 267 x 162 cm. Museo del Prado. Madrid.

perdidas en su mayoría y se componían en dos grupos, una de ocho grandes telas con escenas de cacería o temas mitológicos con elementos cinegéticos y otro de episodios de la vida de Hércules al menos siete o más. En este caso, nuevamente fue Rubens el responsable de los diseños pasando a cargo de sus ayudantes buena parte de la ejecución²¹⁴. Otro último encargo fueron cuatro lienzos de gran tamaño para el Salón Nuevo donde se había instalado el retrato ecuestre. Rubens ya venía padeciendo ataques de gota con dolores insoportables, pero aun así se puso manos a la obra hasta que en mayo de 1640 fue sorprendido por la muerte dejando esas pinturas inacabadas. Jacob Jordaens terminó dos (de las que se conserva una,



Fig. 33. Peter Paul Rubens. *El Juicio de Paris*. c.1638. Óleo sobre lienzo, 199 x 381 cm. Museo del Prado. Madrid.

Perseo y Andrómeda, (fig.32.) y un pintor desconocido las restantes ahora perdidas.²¹⁵

Hemos comentado en páginas anteriores la existencia de un cuadro destinado al Salón Nuevo del Buen Retiro y del cual conocemos su realización a través de la correspondencia entre el cardenal-infante

don Fernando y Felipe IV en 1638. Este lienzo es el que estaba terminando el flamenco en el momento de su muerte. La pintura fue enviada a Madrid con destino al palacio del Buen Retiro al año siguiente y según esta misma correspondencia sabemos que fue “estimado mucho” por todos los que lo vieron antes de su partida a Amberes, hablamos del *Juicio de Paris* (fig.33), del cual ya había tratado el mismo tema en ocasiones anteriores.²¹⁶

²¹⁴ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas y coleccionista...», op. cit., pág. 52.

²¹⁵ Ibidem, pág.52.

²¹⁶ AYALA, MAYORY, Nina. *La Pintura flamenca del siglo XVII...*, op. cit., pág. 161.

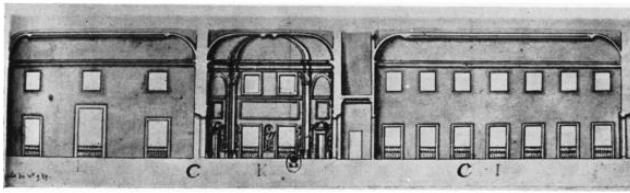


Fig. 34. Du Verger: Sección del Alcázar en la que se muestran de izq. a der. El Salón de los Espejos, la Pieza Ochavada y la Galería del Mediodía. Paris. BNF. Gabinet des Estampes.

Esta pintura tuvo una gran fortuna en la corte cautivando a los espectadores con la belleza de la mujer del pintor, Helena. El cardenal-infante diría sobre las diosas; “... *desnudas en exceso*” conforme a la sentencia de todos los pintores que era lo mejor que nunca había pintado y que su mujer “*es de lo mejor que hoy hay por aquí*”.²¹⁷

Se ha mencionado el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid y también citaremos la pérdida en el incendio de 1734 además del retrato ecuestre de Felipe IV enfrentado al Carlos V de Tiziano, la desaparición de *El rapto de las Sabinas* más unas veinte obras que formaban parte de la decoración de la Pieza Ochavada.²¹⁸

El hecho de colocar el retrato ecuestre de Rubens, significó el desplazamiento de un retrato de Felipe IV que Velázquez había pintado poco antes el cual quedó relegado a algún lugar secundario de El Alcázar. Según indica Javier Portús era un cuadro que había levantado grandes esperanzas en la corte y su ejecución significó un triunfo importante para el pintor sevillano quien muy probablemente se sentiría humillado ante su postergación.²¹⁹

Felipe IV ya poseedor de algunas obras de Rubens pasó a ser su más ferviente admirador y coleccionista. Según afirma J. Portús, Pacheco ante esa historia reacciona de una forma en la que latente bajo qué punto de vista concebía su tratado,²²⁰ o sea, como un mero instrumento de exaltación de su yerno. No contento con mencionar casi por encima el gran cuadro de Rubens se detiene en describir el éxito que alcanzó el retrato ecuestre de Velázquez y en lugar de usar el hermoso poema de Lope sobre aquel, reproduce una silva: “*Al retrato del rey a caballo que pintó Diego de Velázquez*”, de Jerónimo González de Villanueva y un soneto al mismo tema escrito por él mismo. Ante el desplazamiento

²¹⁷ JUSTI, Carl., *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 364.

²¹⁸ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas y coleccionista...», op. cit., pág. 54.

Pieza Ochavada: Primera estancia remodelada del Alcázar creada entre 1645 y 1648 en el espacio que en el Alcázar medieval había ocupado una torre. El 22 de enero de 1647 Velázquez fue nombrado veedor de la Pieza Ochavada y el 7 de marzo contador lo que le faltaba para intervenir en la planificación de la parte decorativa.

²¹⁹ PORTÚS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens en España. 1628-1734» en *La senda de los artistas flamencos en España*, 2008-9., pág. 329.

²²⁰ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., 132.



real del retrato de Velázquez por el de Rubens, Pacheco llevó a cabo un desplazamiento simbólico a la inversa, olvidando casi éste y ensalzando aquel.²²¹

2.4 Coleccionistas de Rubens en España I

2.4.1 Felipe IV como coleccionista de Rubens

Felipe IV sentía hacia la pintura flamenca una especial predilección y más concretamente hacia la obra de Rubens. Desde su segundo viaje a España en 1628-29 el continuo movimiento de sus pinturas no tuvo parangón. En ese momento Felipe IV y su corte vieron la ocasión de entrar en contacto con un pintor culto, refinado y prolífico dueño de un estilo muy atractivo. Según Javier Portús²²² Rubens tuvo un papel decisivo en la configuración de las colecciones reales marcado sin duda por el gran conocimiento obtenido de las pinturas de Tiziano que había en Madrid de las cuales realizó numerosas copias. Gracias a ello, el estilo de la corte se hizo más colorista lo que motivo que la mayor parte de las pinturas de Rubens que guardaban las colecciones reales pertenecieran a la época en la que la huella veneciana se hizo más evidente.

En realidad, asegura Javier Portús, fue el mismo Rubens uno de los primeros artistas que “dialogaron explícitamente” con las colecciones y supieron aprovechar las grandes posibilidades de conocimiento que estas proporcionaban.²²³ Y esto fue posible debido a las copias de Tiziano con las cuales el flamenco se medía transformando parte de sus composiciones o adaptando algunas composiciones propias.²²⁴ Resulta interesante como la fascinación del maestro flamenco al conocer las pinturas de Tiziano en los Reales Sitios en los viajes 1603 y 1628 fueron decisivas para el futuro de la colección real española. Ningún pintor estaba más representado en los palacios españoles que Tiziano²²⁵ debido, como ya es sabido a su unión con el Emperador Carlos V. El deseo de Rubens de poseer obras originales del veneciano o copias para su disfrute personal irían a parar a la colección de Felipe IV a la muerte del pintor.

²²¹ PORTÚS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens...», op. cit., pág. 329.

²²² Ibidem, pág. 309.

²²³ PORTÚS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens ...», op. cit., pág. 310.

²²⁴ MUSEO DEL PRADO. *Rubens copista de Tiziano*. Madrid: [Catálogo Exposición], 1987.

²²⁵ ROOSES, M., RUELENS, C. *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant, sa vie et ses oeuvres*. 1903 págs. 471-472.



Fig. 36. Peter Paul Rubens. *Felipe II a caballo*. c.1630. Óleo sobre lienzo, 251 x 237 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Este episodio resulta clave en la historia de las colecciones reales dado que la fortuna posterior de estas copias manifiesta hasta qué punto la corte española estuvo atenta a este diálogo entre artistas.²²⁶ Cuando Rubens regresó a Amberes se llevó las copias que pasaron a formar parte de su impresionante colección pictórica y que permanecería allí hasta su muerte en 1640 fecha en la que se pusieron a la venta siendo adquiridas en su mayor parte por Felipe IV.²²⁷

Según Javier Portús,²²⁸ el hecho de que Felipe IV quisiera obtener a toda costa las copias de Tiziano realizadas por

Rubens incluso disponiendo de los originales, obedece a que tal vez sus cuadros preferidos habían sido excepcionalmente copiados por el pintor flamenco y el monarca no deseara verlos en manos ajenas.

Con esta acción el rey demostró hasta qué punto esas copias tenían un valor que estaba más allá de su carácter imitativo y en ellas entraban muchos conceptos de la idea de “tradición pictórica”.

Ya hemos mencionado a Vosters cuando reproduce la descripción que hace Pacheco y que dice: “*copió todas las cosas que tiene el Rey, que son dos baños, la Europa, el Adonis y Venus, la Venus y Cupido, el Adam y Eva y otras cosas; y de retratos, el del Lansgrave, el del Duque de Saxonia, el de Alva, el de Cobos, un Dux Veneciano, otros muchos cuadros fuera de los que el Rey tiene; copió el retrato del Rey Felipe II entero y armado*”.²²⁹

Aunque no existe duda alguna de que Pacheco exageraba al decir que Rubens copió todos los Tiziano del rey, es posible que Rubens realizase dibujos con apuntes cromáticos de gran número de Tiziano reales.²³⁰ Asimismo, ya hemos comentado con que las obras realizadas en España según Pacheco en su segunda visita habrían sido cinco retratos del Rey, uno de la *Infanta Ana Dorotea de las Descalzas*, una *Inmaculada*, un *San Juan Evangelista* y la reforma de *La Adoración de los Magos*, o copias de Tiziano, (cinco de tema mitológico, un Adán y Eva y seis retratos). De todo ello se conservan en la actualidad

²²⁶ PORTUS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens...», op. cit., pág. 310.

²²⁷ Ibidem, pág. 310.

²²⁸ PORTUS, Javier. «Fama y Fortuna ...», op. cit., pág. 311.

²²⁹ VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España...*, op. cit., pág. 126.

²³⁰ Ibidem, págs. 126, 134.



Fig. 35. Peter Paul Rubens y Taller (¿Van Dyck?). *Aquiles descubierto por Ulises y Diómedes*. c.1617-1618, 248,5 x 269,5 cm. Museo del Prado. Madrid.

tres originales; *el retrato de Sor Ana Dorotea, la Inmaculada y la Adoración de los Magos* y cinco copias de Tiziano; una *Diana y Calixto*, un *Rapto de Europa*, una *Venus y Cupido*, un *Adán y Eva* y el *retrato de Felipe II* (fig.36). Sin embargo, todas estas copias que hizo para sí figuran a excepción de una en el inventario de la venta de los bienes de Rubens a su muerte en 1640, ocasión que Felipe IV aprovechó para comprar algunas de ellas a pesar de poseer el original de Tiziano.

Felipe IV poseía una gran habilidad como coleccionista. Sí que es cierto que el monarca recibió un legado político dificultoso, pero como dice Brown²³¹ en el terreno artístico no puedo haber sido más positivo. Felipe IV ya se encontraba en posesión de una de las mayores colecciones de Europa a diferencia de su rival Carlos I que tuvo que partir casi de cero. La suerte le vino a Felipe de la mano tanto de Carlos V como de su abuelo Felipe II y la herencia de Margarita de Austria y María de Hungría²³² siendo instalada colección de cuadros en los Sitios Reales; el Alcázar de Madrid y El Escorial. Para Felipe IV el Retiro habría sido su Escorial. La escultura tuvo para él una importancia secundaria siendo el arte de la pintura donde concentró todas sus expectativas.

De todo ello, la cualidad más distintiva de esta colección real fue su exhibición con criterios “museológicos” ideada por el monarca de acuerdo con su pintor Velázquez²³³. Observamos la evolución de Felipe IV como entendido en arte durante las décadas de 1620 y 1630 que viene ilustrada en la decoración del Salón Nuevo del Alcázar. A ella se trasladaron varias pinturas procedentes de El Pardo entre ellas diversas obras de Tiziano que se convirtieron en el núcleo de la nueva decoración. También había una obra realizada por Rubens en colaboración con Van Dyck, *Aquiles descubierto por Ulises* (fig.35) y el *retrato ecuestre de Felipe IV* de Velázquez (actualmente desaparecido)²³⁴. Asimismo se añadieron pinturas de Carducho y Cajés. En la siguiente etapa de la decoración del Salón Nuevo dio comienzo la instalación de las ocho pinturas ya citadas que Rubens trajo de Amberes para Felipe IV y la decoración posterior con maestros flamencos e italianos

²³¹ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas...», op. cit., pág. 45.

²³² Ibidem, pág. 45.

²³³ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas...», op. cit., pág. 46.

²³⁴ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 198-199.



contemporáneos. Con lo dicho anteriormente se pone de manifiesto como el modelo de coleccionismo de Felipe IV se centró esencialmente en obras de artistas contemporáneos procedentes de Flandes e Italia.²³⁵

A parte de las pinturas que regaló al rey y las ejecutadas durante su estancia en la ciudad, Rubens diseñó los tapices de la Eucaristía para el convento de las Descalzas Reales de Madrid los cuales como cita Brown causaron una profunda admiración a quienes vieron los propios tapices o sus bocetos al óleo y cartones originales que pasarían a formar parte de la colección de Luis de Haro sobre el 1650.²³⁶

Rubens apenas causó efecto sobre los artistas españoles, debido en parte a que tampoco el flamenco tuvo el más mínimo interés por ellos, pero sí que éste tendría una influencia vital en el rey Felipe IV en especial entre 1636 y 1640 año de la muerte de Rubens.²³⁷ Además de las obras destinadas al Alcázar y a la Torre de la Parada, el monarca encargaría dieciocho pinturas de escenas de caza y cuatro composiciones para el Salón Nuevo del Alcázar que se hallaban en vías de realización a la muerte del pintor. A éstas, cabe añadir dieciocho cuadros comprados a los herederos de Rubens en la década de 1640. De modo que, en doce años, el número de sus pinturas en la colección real habría aumentado considerablemente.²³⁸

La primera oportunidad que tuvo Felipe IV de enriquecer los fondos de la obra de Rubens fue a causa de la muerte del pintor en 1640. Rubens había conservado parte de sus propias pinturas y a su vez había conseguido reunir una gran colección de obras de otros artistas todas las cuales fueron puestas en venta por sus herederos ese mismo año. Felipe IV tuvo noticia de esta impresionante subasta por una carta fechada el 24 de septiembre de 1640 y remitida por el cardenal-infante el cual adjuntaba una relación de cuadros y aconsejaba al rey que hiciese su selección.²³⁹

Dicha carta y según A. Vergara decía así: “... *Las que tiene Rubens en su casa son muchas y muy buenas, y por no errar y acertar mayor el gusto de VM el envío de esta memoria de todas, para que me mande lo que le Fuere servido, que no hay peligro en espera la respuesta de VM, porque quieren imprimir esta memoria y enviarla por toda Europa y*

²³⁵ Ibidem, pág. 199.

²³⁶ Ibidem, pág. 228.

²³⁷ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 228.

²³⁸ Ibidem, pág. 228.

²³⁹ BROWN, Jonathan. «Coleccionistas y Colecciones», en *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 200.



*no hay cual, partido las estancias mayores, y así sucesivamente VM me ordene lo que gustare que se haga, que al punto Lo ejecutaré”.*²⁴⁰

Entre esta fecha y 1645 sabemos que el rey adquirió treinta dos cuadros de la colección de Rubens ascendiendo a un total de 27.100 florines²⁴¹ asistiendo personalmente a la compra a través del cardenal-infante como lo había hecho en comisiones anteriores. También fue manejada dicha transacción por don Francisco de Rojas, guardador de los objetos preciosos y ayuda de cámara del cardenal-infante²⁴², y también se sirvió de la colaboración de Gaspart de Crayer²⁴³ para la evaluación de pinturas de Jan Wildens y Frans Snyders.

Según nos dicen Alexander Vergara²⁴⁴ y Jonathan Brown²⁴⁵ de los treinta y dos cuadros comprados por Felipe IV quince eran obras de Rubens, el resto de otros artistas.

Los cuadros del pintor flamenco que llegaron a manos de Felipe IV son: *Diana y Acteón*²⁴⁶ (“*los dos baños*”), *Diana y Calisto* (cat.52), *Venus y Adonis* (“*Adonis y Venus*” según Pacheco)(cat.53), *Rapto de Europa* (ver cat.), *Venus y Cupido acostado en una cama* (ver cat.18), *Adoración de Venus*, *Bacanal de los Andrios* (cat.56), *Ninfas y Sátiros* (cat.57), *Virgen con San Jorge y otros santos en un paisaje (La Sagrada Familia rodeada de Santos)* (cat.58), *Tropas suizas con campesinos*, *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* (cat.59), *Cena de Emaús* (cat.60), *Descanso en la Huida a Egipto* (cat.61), *Caza de Ciervos (Lobo y zorra cazando)*(cat.62), (autor anónimo retocado y con figuras de Rubens), *Las tres ninfas con el cuerno de la Abundancia o Ceres y dos ninfas* (ver cat.19) y también entre estas compras había un *paisaje con Psique y Júpiter* de Paul Bril (cat.63) que se cree muestra alguna intervención de Rubens, pero nunca es asociado al siglo XVII.²⁴⁷

²⁴⁰ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., Vergara realiza la cita en nota a pie: Rooses y Ruelens, VI, págs. 310-311.

²⁴¹ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 115.

²⁴² Ibidem, pág. 115.

²⁴³ Gaspar de Crayer; (1584-1669) fue uno de los más personales y primeros sucesores de Rubens, para saber más ver; Vlieghe, H., *Arte y Arquitectura Flamenca 1585-1700*. Madrid: Cátedra, 2000 [1998], pág 113.

²⁴⁴ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág.116.

²⁴⁵ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., págs. 200-201.

²⁴⁶ VOSTERS, S.A. Rubens en España. ..., op. cit., pág. 137-138. Nota: este autor nos dice que Carducho y Pacheco la llamaron “*los dos baños*” junto al lienzo *Diana y Calisto* que Rubens copió en 1628. La copia también aparece en la almoneda de 1640 donde fue comprado por el Cardenal Richelieu, actualmente se ignora su paradero.

²⁴⁷ VERGARA, Alexander. *The presence of Rubens...*, op. cit., pág. 116.



Según Jonathan Brown el rey también adquirió las copias de Tiziano que Rubens había creado ante él en su segunda visita a España y de los que ya hemos hecho mención anteriormente²⁴⁸ y en cuanto a obras de otros maestros, el monarca compró el *autorretrato de Tiziano* y el *Prendimiento de Cristo* de Van Dyck (cat.64).

El hecho de poseer estos magníficos lienzos proporciono al rey la inspiración necesaria para crear una sala conmemorativa en el Alcázar conocida como la Pieza Ochavada cuya decoración estaba formada por veinte obras de Rubens y Van Dyck junto a varias obras escultóricas de cuerpo entero en bronce. Desgraciadamente salvo las estatuas casi todo el contenido de esta estancia fue destruido en el incendio de 1734.²⁴⁹

Durante la década de 1650 Felipe IV y Velázquez continuaron ennobleciendo la decoración del Salón de los Espejos que adquirió su aspecto definitivo unos treinta años después de emprenderse el primer proyecto inicial del llamado antes Salón Nuevo.²⁵⁰

En este salón podemos comprobar el gusto artístico alcanzado por el rey en su madurez y en el cual observamos su predilección por un rico estilo colorista de los artistas venecianos del siglo XVII. Había veintisiete pinturas en la estancia, entre ellas, cuatro de Tintoretto, tres de Tiziano, dos de Veronés y una del taller de los Bassano, en total diez. También había un número de Rubens ejecutados algunos por los principales miembros de su taller, hecho que refleja tanto la admiración del rey por el pintor como la gran disponibilidad que existía de sus obras. Sólo están representados dos súbditos españoles, Velázquez con cinco cuadros y Ribera con dos. Aunque Felipe IV debía de poseer innumerables obras de pintores españoles, existen indicios de que estos artistas se quedaron relegados a un segundo lugar en su jerarquía del mérito artístico.²⁵¹

Hacia las postrimerías de su largo reinado la colección real había crecido enormemente tanto en cantidad como en calidad. Sólo en el Alcázar el rey había acumulado entre herencias, adquisiciones y regalos, esta impresionante relación de obras maestras: setenta y siete pinturas atribuidas a Tiziano, sesenta y dos a Rubens, cuarenta y tres a Tintoretto, cuarenta y tres a Velázquez, treinta y ocho a Brueghel el Joven, treinta y seis a Ribera, veintinueve a Veronés y veintiséis a la familia de los Bassano. A la muerte de Carlos II

²⁴⁸ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 200.

²⁴⁹ Ibidem, pág. 200.

²⁵⁰ Ibidem, pág. 203.

²⁵¹ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 204.



en 1700 los inventarios conjuntos de los doce palacios y de las residencias en el campo alcanzaban la cifra total de 5.539 pinturas.²⁵²

Para finalizar este capítulo dedicado al rey Felipe IV como mecenas y coleccionista vemos que las más importantes fueron las copias de Tiziano cuyo número e identidad sigue siendo realmente difícil de identificar. Según sostiene Jonathan Brown²⁵³ y a través de Francisco Pacheco se supone que Rubens “...copió todas las cosas de Tiziano que tiene el rey”, aunque solamente identifica doce. De todas formas, el número tampoco sería muy relevante, lo que realmente interesante es la oportunidad que tuvo Felipe IV de ver a Tiziano a través de los ojos de Rubens²⁵⁴. La novedad de Rubens y la profundidad de Tiziano resultaron tremendamente seductoras por sí mismas además de la transformación en el espíritu y la práctica religiosos.

En todo el siglo XVI España se había erigido como potencia en contra la expansión del protestantismo. Tanto las aspiraciones de la monarquía de Carlos V como la de Felipe II habían dotado al catolicismo español de una gran fuerza la cual se vio forzosamente reflejada en el arte del momento puesto que ésta circunstancia obligaba a los artistas a seguir los dogmas correctos ante la supervisión de la Inquisición.²⁵⁵ Sin embargo, ya entrado el siglo XVII la fase militante de la contrarreforma daría paso en muchos lugares de la Europa católica a una práctica de devoción más amplia causando efecto inmediato en cuanto a la cuestión del gusto estético-artístico.²⁵⁶

Si durante décadas los pintores de Madrid habían representado la religiosidad a través de unas composiciones estáticas para que el mensaje resultase al espectador, las obras de Rubens ofrecieron una nueva alternativa viable demostrando que un mayor colorido y energía pictórica no comprometían necesariamente la exposición del a doctrina y el dogma, como por ejemplo los *Tapices de la Eucaristía de las Descalzas Reales*. Para el rey las obras de Tiziano eran trofeos: su importancia venia avalada por los Austrias del siglo XVI que habían sido sus clientes y benefactores. Para Rubens en cambio aquellas pinturas fueron una fuente inagotable de inspiración. Por tanto, las copias de Rubens cumplieron con dos objetivos; por un lado, convirtieron al pintor flamenco en digno heredero de Tiziano y por otro lado Felipe IV consiguió que su deseo de perduración de

²⁵² Ibidem, pág. 204.

²⁵³ BROWN, Jonathan., «Felipe IV como mecenas y coleccionista...», op. cit., pág. 48.

²⁵⁴ Ibidem, pág. 48.

²⁵⁵ BROWN, Jonathan., *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 229.

²⁵⁶ Ibidem, pág. 230.

Tiziano siguiese vigente en un reinado como el suyo, reflejándose, así, en los tiempos de su abuelo.

2.5 Coleccionistas de Rubens en España II

2.5.1 Don Diego de Mexía (Marques de Leganés)



Fig. 37. Peter Paul Rubens. *Don Diego Mexía, Felipe de Guzmán, Marqués de Leganés.* c.1627. Dibujo, 38,5 x 27,6 cm. Albertina. Viena.

Jonathan Brown sostiene que a pesar de que es posible que Felipe IV se concibe como el mayor coleccionista español de cuadros de Rubens, no fue ni el único ni tampoco el primero.²⁵⁷ Si hablamos de un primer entusiasta anterior a él nos referiremos a don Diego de Mexía, Marqués de Leganés.²⁵⁸ El marqués de Leganés adquirió varias obras importantes del pintor flamenco algunas de las cuales regaló al monarca.

Para el breve análisis de don Diego de Mexía como coleccionista nos hemos de remontar después de la muerte de Rubens pues es entonces cuando los miembros de la aristocracia comienzan a interesarse por obras del maestro flamenco por lo que en 1640-1665 los coleccionistas ajenos a la familia real empezaran a desempeñar, sobre todo un papel fundamental en la definición de la presencia de Rubens en España.²⁵⁹

Cierto es que los aristócratas españoles siguieron el ejemplo del rey en cuanto a su interés por el arte del pintor flamenco, y por ello la cronología de las colecciones privadas que incluyen obras de Rubens nos sugiere que las masivas comisiones del arte del artista realizadas por el rey a finales de 1630 y las numerosas compras del flamenco durante 1640 y 1663 fueron el detonante que determinó la mayor parte de coleccionistas españoles del arte de Rubens.²⁶⁰

²⁵⁷ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 228.

²⁵⁸ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., p 135: Marqués de Leganés (don Diego de Mexía de Guzmán y Dávila, 1580-1655), nacido en 1585 primo hermano del conde-duque de Olivares. Recibe el título de Marqués de Leganés en 1627 subiendo a través de las filas de la nobleza en la década de 1620 y sirviendo en importantes posiciones en el ejército y la corte, sus cargos más importantes se llevaron a cabo en el sur de los Países Bajos. Sirvió en el ejército de Flandes a partir de 1600 y en el Tribunal Archiducal en Bruselas.

²⁵⁹ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 135.

²⁶⁰ Ibidem, pág. 135.



Fig. 38.b Peter Paul Rubens. *El marqués Ambrosio de Spínola*. 1627. Óleo sobre Tabla, 117 x 85 cm. Bruswick, Herzog Anton Ulrich Museum.



Fig. 38 Peter Paul Rubens. *El marqués Ambrosio de Spínola*. c. 1630. Óleo sobre lienzo, 117,8 x 85,1 cm. Saint Louis Art Museum, Estados Unidos.



Fig. 39. Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo. *La Virgen y el Niño en un cuadro rodeado de flores y frutas*. c.1617-1620. Óleo sobre tabla, 79,7 x 63,7 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Para mayor profundidad sobre la obra de Rubens en poder del marqués de Leganés, es importante el trabajo realizado por José Juan Pérez Preciado en su tesis doctoral²⁶¹ en la cual se realiza un completo inventario de todas las obras de Rubens adquiridas por Leganés.

Al Marqués de Leganés se le sitúa en los Países Bajos a finales de la segunda década del siglo y nuevamente a principios de 1620. En 1626 y desde febrero de 1627 hasta marzo de 1628 fecha de regreso a España. En Madrid fue presidente del consejo de Flandes siendo enviado a Flandes de nuevo en febrero de 1630 como general de la caballería y diputado al comandante del ejército. Siendo aún joven había servido como paje en la corte archiducal de Bruselas y posteriormente es cuando emprende su carrera militar llegando a dirigir los ejércitos españoles en Flandes (1603-1635) y en Milán (1635-1641) y Cataluña.²⁶²

Estas actividades en Flandes e Italia le dieron la oportunidad de coleccionar mientras que Olivares le proporcionó fondos por medio de favores y privilegios reales. Leganés no solo es coleccionista privado más importante de Rubens en el siglo XVII, sino que también es uno de los más antiguos. Las actividades de Leganés como patrón de Rubens se registran por primera vez en 1628 cuando comisionó al pintor en la *Inmaculada Concepción*. (Ver fig.19)

En 1642 cuando la colección del marqués de Leganés fue inventariada por segunda vez incluyendo obras adicionales atribuidas a Rubens;²⁶³ *Virgen y Niño con guirnalda* (con Jan Brueghel) (fig.39), *la Visión de San Huberto* (con Jan Brueghel, El viejo) (cat.65).

²⁶¹ PÉREZ PRECIADO, J. Juan. *El Marqués de Leganés y las artes*. [Tesis doctoral], 2010: Universidad Complutense, Madrid, 2010, pág. 677.

²⁶² BROWN, Jonathan. «Coleccionistas y colecciones», en *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 206.

²⁶³ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 140 nota 46.



Fig. 41. Felipe IV a caballo, según Rubens. Óleo sobre lienzo, 339 x 267 cm. Uffizi. Florencia.

Se citan tres más con asistencia en menor o mayor grado de su taller; *Diana y las Ninfas cazando con Sátiros*²⁶⁴ (*Diana y sus ninfas cazando*)(cat.66), *La Anunciación* (ver fig.18), *Lobo y zorra cazando* (ver cat.62), más dos que podrían haber formado parte de un conjunto más grande;²⁶⁵ *San Francisco de Asís* (cat.68) y *San Domingo* (cat.69), retratos como el *Retrato de Ambrogio Spínola*²⁶⁶ (fig.38 y 38 b) este último podría haber sido un encargo al pintor debido a que Leganés se había casado con la hija de Spínola²⁶⁷. Para más información sobre el Marqués de Leganés como coleccionista ver Volk²⁶⁸ así como la tesis

doctoral de Pérez Preciado²⁶⁹ en la que se describen más pinturas del flamenco en la colección de Leganés pero de las que no se harán referencia en este trabajo. Aunque una de las obras más interesantes de las adquisiciones de Leganés es la de un *retrato de Felipe IV*²⁷⁰ probablemente destinado a la ejecución de una estatua ecuestre del monarca en 1628 de la que actualmente se conserva una copia en los Uffizi (ver fig.41) y que, según Harris, la cabeza fue en su día atribuida a Velázquez, aunque ahora se pone en duda.²⁷¹ En *La Senda española de los artistas flamencos*²⁷² se hace mención a esta obra como realizada

²⁶⁴ PÉREZ PRECIADO, J. Juan. *El Marqués de Leganés y las artes*. [Tesis doctoral], 2010: Universidad Complutense, Madrid, 2010, pág. 171. Según este autor, la versión de este tema típicamente rubensiano que se conserva en el Paul Getty Museum (Cat.22.) es originariamente la misma pintura que poseyó el Marqués de Leganés como delata el número de su colección aún visible sobre el lienzo. Con este tema se conocen al menos dos lienzos similares el de Kassel de menor calidad o réplica de su taller y el del Cleveland Museum of Art donde se conserva otra versión documentada desde 1796 considerada como original de Rubens y su taller.

²⁶⁵ Ibidem, pág. 140.

²⁶⁶ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 128. nota fig. 123, Rubens retrató a su amigo y cliente “del natural” en 1627 y en otras ocasiones. Le admiraba porque era “digno y erudito”, aunque “no muy comunicativo” y “sin gusto por la pintura y no entendía de ella más que cualquier otro hombre de la calle” según MAGURN, pág.234). Asimismo, y según PEREZ PRECIADO, (2010), pág. 65. se conocen varios retratos del general genovés de manos de Rubens. Tres pinturas casi idénticas; una en Praga, una Saint Louis fig. 38 y la fig.38b de Brunswick. Las tres serían idénticas y originales, aunque según este autor la que tuvo en su poder el marqués de Leganés fue la obra de Saint Louis. Para más información sobre el tema ver PEREZ PRECIADO, (2010).

²⁶⁷ Ibidem, pág.140.

²⁶⁸ VOLK, CRAWFORD, Mary. «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés». En *The Art Bulletin*, vol 62, nº2 Jun 1980 págs. 256-268 (jstor).

²⁶⁹ PÉREZ PRECIADO, J. Juan. *El Marqués de Leganés y las artes*. [Tesis doctoral], 2010: Universidad Complutense, Madrid, 2010.

²⁷⁰ HARRIS, Enriqueta., *Velázquez...*, op. cit., pág. 68, nota fig. 59. Copia del retrato del rey por Rubens cuyo original se ha perdido.

²⁷¹ Ibidem, pág. 68.

²⁷² VV.AA. *La Senda española de los artistas flamencos...*, op. cit., pág 125.



por Juan Bautista Martínez del Mazo y Velázquez. Vosters lo referencia como anónimo según Rubens²⁷³ y Jonathan Brown indica que se trata de un retrato ecuestre de Felipe IV según Rubens²⁷⁴ y Volk a su vez nos dice que se trata de un artista español después de Rubens y antes habría estado en la colección del marqués de Leganés hasta su muerte.²⁷⁵ Pudo haber sido uno de los retratos mencionados por Pacheco: “... *un retrato del rey ntro sr Don Phelipe IV que Dios guarde... de medio cuerpo armado con sombrero y plumas blancas y una banda roja hechada por el...*”,²⁷⁶ estos detalles harían referencia a un retrato ecuestre que Rubens ejecutaría para el Rey al final de su segunda estancia en Madrid en 1628-29.²⁷⁷

Esta pintura es bien conocida pero no ha sobrevivido pero si consta en el inventario real de 1636. Volk dice que tal vez este retrato fuese pintado durante la estancia de Rubens en Madrid siendo, probablemente, uno de los retratos mencionados por Pacheco (quien dice que al menos pintó cinco retratos).²⁷⁸

A pesar de que el objetivo sea centrarnos en la figura de Rubens y su arte, el marqués fue dueño de una colección excepcional formada por nombres de la talla de Quentin Metsys, Peter Snyders, algunas obras atribuidas a Tiziano, Rafael y el Veronés, así como los Bassano, primitivos flamencos como Patinir y Van Eyck, Velázquez, Ribera y naturalmente Van der Hamen. En definitiva, una colección que emulaba a la del rey, aunque puede que la superara en cuanto a un personal y excepcional gusto. Ni la fecha ni la forma exacta se sobre la adquisición de las obras de la colección del marqués de Leganés (iría sobre 1630 y 1642) la cual llegaría a tener alrededor de 1200 lienzos.²⁷⁹

²⁷³ VOSTERS, Simon A. *Rubens y España...*, op. cit., pág. 146.

²⁷⁴ BROWN, Jonathan. «Felipe IV como mecenas y coleccionista...», op. cit., pág. 20.

²⁷⁵ VOLK, CRAWFORD, Mary. «New Light...», op. cit., pág. 260.

²⁷⁶ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., págs. 153-154.

²⁷⁷ VOLK, CRAWFORD, Mary. «New Light...», op. cit., pág. 260.

²⁷⁸ Ibidem, pág. 260.

²⁷⁹ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 139.



2.5.2 Luis Méndez de Haro. VI Marques de Carpio, I Duque de Montoro y II Conde-duque de Olivares.

Luis de Haro, fue además de sexto Marqués de Carpio, el sobrino del conde-duque de Olivares y un coleccionista sobresaliente. Fue el sucesor de su tío, siendo válido del rey en 1647, lo que le permitió amasar una gran fortuna invirtiéndola en una importante colección de tapices y pinturas.²⁸⁰ Tal y como dicen Jonathan Brown y Alejandro Vergara, el hecho de que las adquisiciones de Haro aumentaran de forma considerable se debe en parte a las compras posteriores de la colección del conde de Arundel dejando claro que el marques fue el principal beneficiario de la masiva dispersión de cuadros tras la guerra civil inglesa.²⁸¹ Siguiendo el ejemplo del rey demostró una especial predilección por pintores venecianos del siglo XVI como Tiziano, Veronés y Tintoretto, así como obras de Parmigianino, Barocci y Rafael. En cuanto a su papel en el arte flamenco y en especial de Rubens, J. Brown²⁸² dice que, a pesar de estar peor documentadas, se sabe que disponía de algunas obras de Van Dyck así como un regalo del rey de los cartones de Rubens para los Tapices de la Eucaristía, aunque Vergara no lo asegura.²⁸³

Los tres cuadros realizados por Rubens o al menos atribuidos al pintor, según Vergara²⁸⁴ serían: *Virgen con Santa Margarita y San Jorge en un paisaje* (el cual ha sido identificado probablemente con el *Paisaje con el Descanso de la Huida a Egipto y algunos Santos* del Museo del Prado (cat.69), *la Natividad*²⁸⁵, *La Abundancia de Rubens con su familia* (posiblemente identificada como *el Jardín del Amor*) (cat.70). Ninguna de estas dos pinturas ha sido del todo identificada y su estado es desconocido además Luis de Haro podrían haber sido dueño de algunos trabajos relativos a los Tapices de las Descalzas Reales, pero tampoco puede ser confirmado. Según sigue A. Vergara²⁸⁶ lo que si es cierto

²⁸⁰ BROWN, Jonathan. «Coleccionistas y colecciones» ..., op. cit., pág. 208.

²⁸¹ BROWN, Jonathan. «Coleccionistas y colecciones» ..., op. cit., pág. 208 VERGARA, A.,1994, pág.148

²⁸² Ibidem, pág. 208.

²⁸³ VERGARA, Alexander. *The presence of Rubens...*, op. cit., pág. 147.

²⁸⁴ Ibidem, pág. 148.

²⁸⁵ Ibidem, pág. 500. Según este autor, la correspondencia entre Luis de Haro y Alonso de Cárdenas, representante español en Londres, sugiere que en 1651 Cárdenas adquirió una *Natividad* atribuida a Rubens por Luis de Haro. Es probablemente idéntica a una pintura inventariada en la colección de Gaspar de Haro después de su muerte en 1687. No hay noticia de esta pintura. La importancia de la colección de Luis y Gaspar de Haro sugiere que esta puede ser un original de Rubens, pero con la información disponible no puede confirmarse su autoría.

²⁸⁶ Ibidem, pág. 148.



es que ocho de los modelos para la serie están primeramente documentados en España en la colección del hijo de Luis de Haro, Gaspar de Haro.

2.5.3 Gaspar de Haro y Fernández de Córdoba. VII Marques del Carpio y Heliche.

Las tres pinturas de Rubens fueron heredadas por el hijo de Luis de Haro, Gaspar de Haro, marqués de Heliche y más tarde VII marques del Carpio. Aunque anteriormente a recibir esta herencia, Gaspar de Haro ya habría emprendido sus actividades como coleccionista.²⁸⁷

Gaspar de Haro según nos dice Brown²⁸⁸ fue un personaje algo disoluto y libertino que sobre el año 1651 ya poseía alrededor de unos 331 cuadros y a pesar de unos inicios algo accidentados.²⁸⁹ Fue enviado primero a Roma como embajador y luego a Nápoles como virrey donde pudo reunir una de las mayores colecciones del siglo XVII llegando a ser a su muerte en 1687 dueño de más de 3.000 cuadros, 1200 de los cuales se encontraban en sus residencias madrileñas.²⁹⁰

Pero volvamos a Rubens, tras ser inventariada su colección por primera vez en 1651 ya hemos comentado que poseía más de trescientos cuadros de los cuales siete fueron atribuidos a Rubens;²⁹¹ *Paisaje con la Tentación de San Antonio*,²⁹² (en este caso la atribución puede ser incorrecta puesto que no se conoce ninguna pintura en la cual halla una escena de paisaje con la Tentación de San Antonio²⁹³), *Virgen y Niño adorados por Santos* (cat.58); ésta es la única pintura según mantiene A. Vergara²⁹⁴ que pertenecía a Gaspar de Haro y ha sido identificada con una pintura existente la cual está actualmente en El Prado y que es idéntica a una pintura que Francisco de Rojas había recibido de la familia de Rubens en agradecimiento por su ayuda en la venta de la finca del pintor, por tanto, Haro debía haber comprado la pintura de Rojas²⁹⁵ *La Lamentación de Cristo con*

²⁸⁷ VERGARA, Alexander. *The presence of Rubens ...*, op. cit., pág. 149.

²⁸⁸ BROWN, Jonathan. «Coleccionistas y colecciones» en *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 208.

²⁸⁹ Ibidem, pág. 208.

²⁹⁰ Ibidem, pág. 208.

²⁹¹ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 149.

²⁹² Ibidem, pág.519. Nota: Esta pintura fue inventariada en 1651 en la colección del marqués de Haro y más tarde de Heliche. No existe registro alguno que pueda identificarse esta pintura con ninguna de Rubens, la descripción de la obra sugiere que podría haber sido obra de otro pintor que no Rubens.

²⁹³ Ibidem, pág. 150, nota 63.

²⁹⁴ Ibidem, pág. 150.

²⁹⁵ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 150.



San Juan, la Magdalena y una mujer anciana,²⁹⁶ *Escena con Neptuno*,²⁹⁷ *Retrato de un peregrino*,²⁹⁸ *Retrato Ecuestre de Don Rodrigo Calderón* (ver fig.17). El hecho de que algunas pinturas no puedan ser identificadas con obras existentes sugiere que algunas de las atribuciones probablemente no sean correctas.²⁹⁹

Además de los cuadros que figuran como originales en el inventario de 1651 de la colección de Gaspar de Haro, se incluyen siete cuadros enumerados como copias después de Rubens. Una de estas copias sería el retrato de Felipe IV a caballo que Rubens habría pintado en Madrid en 1628.³⁰⁰ Esta obra, colofón entre el vínculo establecido entre el rey y Rubens, y que había pertenecido al marqués de Leganés, sería copiada y adquirida por Gaspar de Haro, el cual mediante esta operación realizaba un vínculo de ideas entre el rey y su propia colección.³⁰¹ Con esta pintura colgada de su palacio, quedaba totalmente asociado al pintor y lo que es más importante, al rey Felipe IV.³⁰²

Concluyendo este capítulo sobre los coleccionistas españoles de la obra de Rubens debemos mencionar también a Juan Francisco Pimentel y Herrera, décimo conde de Benavente desde 1633 hasta 1652 año de su muerte, el cual poseía una *Ascensión de Cristo*³⁰³ atribuida al pintor flamenco.

También citaremos a Don Fernando de Borja y Aragón, miembro de una importante familia aristocrática que ocupó diversos cargos en la corte y en el gobierno hasta 1665. Un inventario recientemente descubierto demuestra que Borja estaba interesado en coleccionar arte entre las pinturas que él poseía están dos pequeñas obras quizás

²⁹⁶ Ibidem, pág. 506. Nota: Según este autor, la obra estuvo en la colección de Gaspar de Haro, en Madrid en 1651. No hay noticia más de esta pintura por lo que sin información disponible la atribución de Rubens no puede ser confirmada.

²⁹⁷ Ibidem, pág. 438. Nota: Esta obra estuvo en Madrid en la colección del Gaspar de Haro y posteriormente en la colección del Décimo Almirante de Castilla.

²⁹⁸ Ibidem, pág. 486. Nota: Esta obra estuvo en la colección de Gaspar de Haro, en Madrid. No hay más noticias sobre la misma por lo que la atribución a Rubens no puede ser confirmada.

²⁹⁹ Ibidem, pág. 150.

³⁰⁰ HARRIS, Enriqueta., *Velázquez...*, op. cit., nota.fig.59. pág.68. Según la autora el retrato ha sido identificado con una copia inventariada en la colección Del Marqués del Carpio en 1651.

³⁰¹ Según Volk, 1980., el retrato ecuestre de los Uffizi sería pues la perteneciente a la colección del marqués del Carpio siendo por tanto el original perdido ubicado en la colección del marqués de Leganés.

³⁰² Ibidem, pág. 152.

³⁰³ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit., pág. 507. Nota: Lienzo. Antiguamente en Valladolid en la colección del Conde Benavente. Con la información disponible la atribución a Rubens no puede ser confirmada.



bosquejos que fueron atribuidas a Rubens; *Descendimiento de la Cruz*³⁰⁴ y *San Pedro con dos Ángeles*.³⁰⁵

Otro personaje destacable, aunque solamente sea como breve mención es Manuel Acevedo y Zúñiga, Conde de Monterrey, cuñado del conde-duque de Olivares que desarrolló el cargo de embajador español ante la Santa Sede además de Virrey de Nápoles lo cual le permitió comprar una gran cantidad de pinturas sobre todo de la escuela napolitana. Al finalizar su etapa diplomática regresó a España repartiendo la mayor parte de sus posesiones entre dos ciudades Madrid y Salamanca. En Madrid reformó su palacio comunicando tres salas para hacer una gran galería de pintura con lo cual su utilización ya no será privada sino pública, con objetivo de exhibir las pinturas.

Hemos visto a lo largo de este capítulo que el período entre 1640 y 1665 se caracteriza por la continua adquisición de obras de Rubens por parte de Felipe IV además de la aparición de un grupo de coleccionistas que también conseguirán adquirir un gran número de pinturas atribuidas al maestro flamenco. Tal y como nos dice A. Vergara,³⁰⁶ el hecho de que durante la década de 1630 el rey sea la figura fundamental en el patrocinio de las artes y más aún en el arte de Rubens, hará que resurja un nuevo gusto artístico propiciando así el patrocinio de sus coetáneos, los cuales no dudarían en conseguir obras del maestro flamenco.

Debido a esto, el interés hacia el pintor aumentó de forma considerable, incrementando por este mismo motivo el número de obras que podían verse en España. No obstante, también se perdió una concentración entre pintor y coleccionista dado que las atribuciones de Rubens se hicieron más imprecisas durante ese periodo y copias después de sus pinturas se hicieron más abundantes. Veremos como la presencia de pinturas de Rubens en la colección de grandes figuras de la aristocracia favorecerán a su vez una gran cantidad de copias y atribuciones las cuales o bien no pueden ser confirmadas o muchas de ellas son, probablemente incorrecta.³⁰⁷

³⁰⁴ Ibidem, pág. 524. Nota: Esta pintura es inventariada en Valladolid en 1653 en la colección del conde de Benavente. Con la información disponible la atribución a Rubens no puede ser confirmada.

³⁰⁵ Ibidem, pág. 512. Nota: Esta pintura aparece en la colección de Don Fernando de Borja y en Madrid tras su muerte en 1665. Según este autor el tamaño hace pensar en un boceto. Con la información disponible la atribución a Rubens no puede ser confirmada.

³⁰⁶ Ibidem, pág. 160.

³⁰⁷ VERGARA, Alexander. *The Presence of Rubens...*, op. cit, pág.160.

3 Tercera parte

3.1 Rubens y Velázquez. Conversaciones en El Escorial

Como bien dice Francisco Pacheco: “... con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había antes por cartas correspondido) hizo amistad y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver El Escorial. Finalmente, todo el tiempo que estuvo en la corte, su Majestad y Ministros mayores hicieron mucha estimación de su persona y talento. Y su Majestad le hizo merced de un oficio de Secretario del Consejo Privado en la corte de Bruselas, por toda su vida, y de la futura sucesión dél para su hijo Alberto, que vale mil ducados cada año. Acabados los negocios, cuando se despidió de su Majestad, le dio el Conde Duque de parte del Rey, una sortija que valía dos mil ducados. Partió por la posta a 29 de abril del año siguiente de 1629, y fue derecho a Bruselas a verse con la Señora Infanta; y de allí a Inglaterra, donde, acabadas las paces, el Rey Carlos O, honrando su persona y conocida nobleza, estimando su diligencia, su talento y legras y eminencia en la pintura, le armó tercera vez caballero, y vuelto a Amberes, siendo de cincuenta años, poco más o menos, y con cien mil ducados de hacienda casó segunda vez el pasado año de 1630”.³⁰⁸

Mediante esta descripción que hace Pacheco queda de manifiesto la importancia que



Fig. 42. Pontius según Velázquez y Rubens El conde-duque de Olivares. c. 1626. Museo Nacional del Prado. Madrid.

alcanzó el pintor flamenco en todas las cortes europeas por las cuales pasó.

También Antonio Palomino se hace eco a través de Pacheco de lo siguiente: “ Con pintores (como dize Pacheco) comunicó poco; sólo con Don Diego Velázquez con quien antes por cartas se avia comunicado³⁰⁹ (en la correspondencia conservada de Rubens no hay ninguna referencia a Velázquez pero es posible que hubieran estado en contacto con motivo del retrato del Conde-Duque de Olivares (fig.) grabado por Paulus Pontius cuya inscripción dice: “Ex Archetypo Velasquez- P.P. Rubenius ornavit et dedicavit

³⁰⁸ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág.202.

³⁰⁹ PALOMINO, Antonio A. *Vida de don Diego Velázquez Silva*. Madrid: Akal, 2008 pág. 28.

L.M.- *Paul Pontius sculp*” según afirma A. Vergara³¹⁰ y C. Justi; ³¹¹ “... y fueron juntos al Escorial, a ver el célebre Monasterio de San Lorenzo el Real³¹² y Palomino³¹³ vuelve a repetir lo mismo en la biografía de Rubens.

Tras la visita al Escorial, Rubens escribe a Gerbier haciendo referencia a una pintura perdida de la que se conocen varias copias al óleo así como grabados: “... tuvieron los dos 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 avia tenido de pasar a la Italia a Ver, especular y estudiar



Fig. 43. Peter Paul Rubens. *El conde-duque de Olivares*. Óleo sobre Tabla, 63 x 44 cm. Musées des Beaux-Arts. Bruselas. El primer boceto de Rubens para el retrato después reproducido por Paul Pontius (ver fig.42)

aquellas Eminentes Obras y Estatuas que son Antorcha resplandeciente del Arte, y digno assumpto de la admiración”.³¹⁴

Según Justi, tanto estas palabras como las que añade algunas líneas después sugiere que no fue Rubens quien como se suele afirmar, convenció a Velázquez de la necesidad de que viajara a Italia para estudiar de primera mano las obras maestras de los artistas de la vecina península, sino que esta idea ya le andaría rondando al sevillano desde algún tiempo antes.

Pero si resulta probable que la intervención del flamenco fuera decisiva a la hora de obtener el permiso del rey- “...habiéndoselo prometido ya varias vezes”- para emprender dicho viaje, habiendo la posibilidad de que pudieran hacerlo juntos, pues está

documentada la intención de Rubens de marchar a Italia acompañando a la reina de Hungría aunque los continuos retrasos en la partida de doña María obligaron al flamenco a cancelar sus proyectos, abandonando Madrid con destino Londres el 29 de abril de 1629.³¹⁵

Asimismo, como cita Villaamil³¹⁶ la relación entre ambos pintores era de “... estrecha amistad” y “ambos llegarían a entenderse” pensando en la posibilidad de que

³¹⁰ VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish...*, op. cit., págs. 34-35.

³¹¹ JUSTI, Carl. «Rubens y Velázquez», en *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 246.

³¹² PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág.202.

³¹³ PALOMINO, Antonio, A. *El museo pictórico y escala óptica...*, op. cit., pág. 859.

³¹⁴ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 239.

³¹⁵ VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish...*, op. cit., pág.226.

³¹⁶ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio., Gregorio. *Rubens diplomático español...*, op. cit., pág.139.



compartieran estudio y de que el flamenco ejerciera de maestro de Velázquez mientras estaban pintando simultáneamente cada uno una serie de retratos de la familia real, idea que menciona J. Brown³¹⁷ aunque deja esta afirmación dentro del terreno de la hipótesis como también hace Enriqueta Harris.³¹⁸

A su vez Antonio Palomino en su obra el *Parnaso Español*³¹⁹ incluye también la biografía de Rubens basada en la de Pacheco, aunque en este caso ampliada con un catálogo de las obras de Rubens relacionadas con España. No obstante, y como señala Javier Portús faltan claras menciones a la gran cantidad de obras de Rubens que fueron llegando a la colección real en la década de los treinta y a la ya extraordinaria representación del pintor en colecciones particulares que conoció en Madrid.³²⁰

Esto es debido, según Javier Portús, no al desconocimiento sino a la imposibilidad de cuadrar con precisión estas obras dentro del marco biográfico que se había trazado pues no se planteó su semblanza de Rubens como un inventario de sus realizaciones concretas sino más bien como un “ejemplo” de lo mucho que la pintura podía honrar a los artistas y de las virtudes personales que habían distinguido a alguno de estos.³²¹

Si Pacheco realiza un relato amable del pintor flamenco, Javier Portús³²² nos invita a conocer un extracto del tratado de Vicente Carducho, que fue publicado en España tras el viaje de Rubens en 1633; *Diálogos de la Pintura*.³²³ Carducho pudo llegar a conocer lo que Rubens había pintado en la corte como las obras del Salón Nuevo del Alcázar pero a pesar de todo, tan solo se dedica a mencionar de forma parca y poco comprometida unos detalles mínimos de la obra del flamenco en Madrid: “... *Hoy en particular las obras de Pedro Pablo Rubens, y de otros, vuelven por su nación en grandeza, valentía, y dan materia a la envidia en las demás*” tal vez a Carducho no se le dio la oportunidad de conocer al pintor flamenco y pudiera, según Portús sentirse marginado en un acontecimiento tan importante a nivel artístico en la corte.³²⁴

Uno de los puntos de inflexión durante el tiempo de relación entre Rubens y Velázquez, fue sin duda el retrato ecuestre de Felipe IV que tal y como hemos comentado fue alabado

³¹⁷ BROWN, Jonathan. «Coleccionistas y colecciones» en *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 65.

³¹⁸ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 70.

³¹⁹ PALOMINO, A. *El museo pictórico y escala óptica*, Buenos Aires, 1944, T I pág. 183.

³²⁰ PORTUS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens en España...», op. cit., pág. 330.

³²¹ Ibidem, pág. 330.

³²² Ibidem, pág. 326.

³²³ CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura...*, op. cit., págs. 94-95.

³²⁴ PORTUS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens en España...», op. cit., pág. 327.



en toda la corte además de ser colocado en un lugar privilegiado, el Salón Nuevo del Alcázar precedente del Salón de los Espejos donde se encontraba el retrato del Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano.³²⁵ Sabemos que este hecho ocasionó el desplazamiento del retrato de Felipe IV que Velázquez había pintado poco antes el cual pasó a ocupar un lugar secundario dentro de El Alcázar. Tal y como afirma Javier Portús es probable que Velázquez se sintiera humillado ante su traslado.

Pacheco aprovechó esta historia como instrumento de exaltación de su yerno dado que además de mencionar casi de pasada el cuadro de Rubens se detuvo a describir el éxito alcanzado por el retrato ecuestre de Velázquez, algo que ya hemos comentado con anterioridad. Según A. Vergara podría ser incluso que Rubens pintara el retrato ecuestre de Felipe IV en el mismo taller que trabajaba Velázquez, pues el paisaje del Manzanares con la Sierra de Guadarrama al fondo que se ve detrás del jinete es el que se veía desde aquella pieza, situada en ala norte del Alcázar.³²⁶

Según el autor Miguel Morán Turina³²⁷ este hecho debió resultar doloroso para el pintor sevillano la retirada del Salón Nuevo el retrato que él había pintado apenas tres años antes junto a la confirmación de una promesa rota del conde-duque de Olivares hecha algunos años atrás: “...él solo podía retratar a su majestad”.³²⁸ Esta, sin embargo y como comenta Jonathan Brown, no era la primera vez que ambos artistas enfrentaban sus obras dado que en 1625 Velázquez envió un retrato del conde-duque de Olivares a Rubens en el que el pintor introdujo una serie de pequeñas pero importantes modificaciones antes de que Pontius grabara. No sabemos qué pensaría Velázquez, pero seguramente reflexionaría al respecto como cuando ocurrió lo mismo sobre la serie de retratos de la familia real que Rubens pintó en 1628 justo en el mismo momento que Velázquez estaba haciendo algo similar.

Los dos representaron a sus modelos en la misma pose, pero mientras que Velázquez situó al rey ante un fondo liso, Rubens le dio una apariencia mucho más moderna al disponer tras él un balcón abierto sobre un frondoso jardín.³²⁹

Pero el objetivo de este capítulo llamado; Rubens y Velázquez: conversaciones en El Escorial es además de intentar describir con los datos que poseemos las circunstancias

³²⁵ Ibidem, pág. 329.

³²⁶ VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish...*, op. cit., págs. 15-16.

³²⁷ MORAN TURINA, M. *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Akal. 2006, págs. 125-126.

³²⁸ PALOMINO, Antonio, A. *El museo pictórico y escala óptica...* op. cit., pág. 897.

³²⁹ BROWN, Jonathan. *Velázquez, pintor y cortesano...*, op. cit., págs. 65-68.



que rodearon la estancia en la corte de Rubens junto a Velázquez, hacernos una composición de su contacto mutuo en la corte. Según nos dice Carl Justi³³⁰ la llegada de Rubens a Madrid tuvo que causar una fuerte impresión en aquel Velázquez de veintinueve años.

Era el primer gran pintor al que conocía personalmente y al que podía observar mientras trabajaba,³³¹ aunque a su vez debió de experimentar en él un sentimiento algo contradictorio, como bien dice Justi “el extranjero había plantado su tienda en palacio”.³³² Sus Altezas iban a posar para él y ahora visitaban su taller y el Ujier de Cámara ahora pasaba a ser el cicerone del pintor-diplomático. Rubens tenía a su favor la edad y la experiencia, hacía mucho tiempo que ya había alcanzado la cima de su arte y fama mundial, en cambio, Velázquez era aún casi un muchacho que estaba buscando su camino. Además, Lope de Vega viendo el retrato realizado por Rubens de Felipe IV realiza un poema cuyos ocho últimos versos dicen: “...Viendo naturaleza el gran portento, / la majestad del cuadro, el fundamento, / el arte y la moral Filosofía/ y a Felipe, que casi hablar quería. / dijo: por mucho estudio, que pusiera, / no es posible que yo mejor le hiciera: / Felipe es Alejandro, tenga Apeles, / que doy por bien hurtados mis pinceles”.³³³

Pero si hay un hecho de toda esta historia que indica que en algún momento la compañía de Rubens y Velázquez fue una realidad son las visitas que el flamenco realizó de la mano del sevillano a El Escorial.

No entraremos en las obras que Rubens realizó de todos los paisajes que rodeaban el monasterio dada su inexactitud entre copias y autorías pues las copias que se conservan fueron realizadas a partir del pintor flamenco.

Según menciona S. Vosters³³⁴ además de que Pacheco no mencione ningún paisaje que Rubens hubiese pintado en España, esto pudo haber sido debido al hecho de que fueron dibujos y fondos de cuadros de mayor envergadura que probablemente Rubens pintó después de su vuelta a Amberes.

³³⁰ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 246.

³³¹ *Ibidem*, pág. 246.

³³² *Ibidem*, pág. 246.

³³³ PORTUS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens en España...», op. cit., pág. 333 (nota: sobre Lope de Vega y Rubens véase Joaquím de Entrambasaguas, “Lope de Vega y Rubens, y al fondo Miguel Ángel”, Punta Europa, IX, 99-100, 1964, págs.52-67.

³³⁴ VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España...*, op. cit., pág. 173.



Fig. 44. P. Verhulst, copia después de Rubens. Vista de El Escorial. Dibujo. Longford Castle. Colección Earl de Radnor.

Existe un dibujo que se encuentra en el Castillo de Longford, Inglaterra y pertenece al Earl de Radnor. Según Vosters³³⁵ y Vergara³³⁶ Rubens alude a esta pintura basada en este dibujo a Carlos I de Inglaterra en una carta en 1640 con motivo de que el rey deseaba adquirir una de las copias de esta pintura que había visto en su estudio y lo hace a través del pintor Edward Northgate el cual tiene el encargo de comprar una de las pinturas ahora desaparecida.

Rubens dice así:

“He aquí la pintura de San Lorenzo del Escorial... La montaña se llama la Sierra de San Juan de Malagón. Es muy alta y pina, muy difícil de escalar y de bajar de manera que tuvimos las nubes muy por debajo de nosotros quedando el cielo en alto muy claro y sereno. En la cima había una gran cruz, la cual fácilmente se descubría desde Madrid. Al lado hay una pequeña iglesia dedicada a San Juan, que no podía representarse en el cuadro porque lo teníamos a espaldas allí donde vive un ermitaño, a quien se ve con su borrico (esta última palabra en español: borrico). No hace falta decir que abajo está el soberbio edificio de San Lorenzo del Escorial con el pueblo y sus avenidas de la Fresneda (Fresneda) y sus dos estaques y la carretera de Madrid, que aparece en alto cerca del horizonte. La montaña cubierta de nieve se llama la Sierra Tocada porque casi siempre tiene un velo alrededor de la cabeza. Hay alguna torre y casa al lado, pero no me acuerdo particularmente de su nombre, aunque sé que el rey, allí, de vez en cuando, va de caza... La montaña próxima a la izquierda es la Sierra y el Puerto de Butrago”. Añade en una postdata: *“Se me olvidó decir que en la cima vimos mucho venado lo que se ha reproducido en la pintura”.*

No realizaremos comparaciones geográficas, pero si diremos que tras ver “in situ” el escenario del dibujo y por tanto de la pintura perdida, podemos atestiguar que ciertamente la vista que se ve desde la cruz (Pico de Abantos) es casi idéntica a la que realiza Rubens en su visita a la misma, de hecho, actualmente aún existe la cruz de madera.

³³⁵ Ibidem, pág. 174 nota: Vosters según Rooses (IV, 358-6) menciona cinco versiones pintadas diferentes todas hechas de acuerdo con el diseño de Rubens. Suponen las cinco obras de Peter Verhulst.

³³⁶ VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish ...*, op. cit., pág. 97.



Fig. 45. Peter Paul Rubens. Retrato de Jan Gaspart Gevartius. c.1628. Óleo sobre tabla, 119 x 98 cm. Kloninklijk Museum voor Schone Kunsten. Amberes.

Al respecto de este tema, Carl Justi³³⁷ dice que solo se conoce una pintura que le haya inspirado un escenario español y quizás le recordaba su encuentro con Velázquez que le acompañó en su visita a El Escorial. Habla, por tanto, de este mismo dibujo y dice que es el origen de varias pinturas posteriores. Una - como dice el propio Rubens, de un pintor corriente Peter Verhulst³³⁸ - la cual fue vista por Edward Northgate cuya descripción hizo que Calos I quisiera tenerla. Aunque Rubens no la considerara digna de ser acogida entre las maravillas del gabinete real, mandó que la terminase el paisajista. Quizás se trate del ejemplar de gran tamaño que se

encuentra en la casa del conde de Radnor en Longford Castle y otra se encontraba en su testamentaria y también otra la Galería de Dresde.³³⁹

Además del texto de Pacheco en el cual nos dice: “... y fueron juntos al Escorial a ver el célebre Monasterio de San Lorenzo del Real”.³⁴⁰ Tenemos otro testimonio a través de Herbert Herrmann³⁴¹ quien, a través del estudio de su correspondencia, cartas de Rubens que mencionan varias veces El Escorial y la Biblioteca de San Lorenzo, como, por ejemplo una en la que Gevaerts³⁴² y Peiresc³⁴³ quieren aprovechar la ocasión de que uno de sus conocidos visitara la Biblioteca de El Escorial para obtener informes sobre determinados temas científicos que les interesaban. Para más información sobre este tema ver Herrman, H.³⁴⁴

³³⁷ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 239.

³³⁸ Peter Verhulst; según diversos autores; JUSTI, C, en *Velázquez*, op. cit., pág.239 se trata de un pintor corriente mientras que VOSTERS, S.A. en *Rubens y España...*, op. cit, pág. 174 lo menciona como “pintor del cual solamente sabemos el nombre”, en: *Rubens a genius at work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, [cat. expo], Brussels: 2007., pág 47 vemos; “...but it had been executed by a mediocre painter (‘es plus communs’) Peter Verhuls”.

³³⁹ Según Vosters en *Rubens y España...*, 1990., pág.173 existen dos dibujos más a partir de Rubens; uno se encuentra en el Philadelphia Museum cuyo autor es Lucas Van Uden y el otro sería el del Museo de Dresde el cual es anónimo y muestra El Escorial visto desde la Sierra.

³⁴⁰ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág. 202.

³⁴¹ HERRMANN, Herbert. “Rubens y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial”. En *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Tomo 9, nº27, 1933, págs. 237-238.

³⁴² Jan-Gaspar Gevartius (1593-1666). Filólogo, historiador y humanista amigo íntimo de Rubens el cual colaboró como ideólogo en algunos de sus proyectos. También fue Registrador de la ciudad de Amberes. Ver Vlieghe, H., *Arte y Arquitectura Flamenca 1585-1700. Arte y Arquitectura Flamenca 1585-1700*. Madrid: Cátedra, 2000 [1998], pág. 66.

³⁴³ Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, 1580-1637. Astrónomo y botánico francés. Mantuvo correspondencia con científicos y pintores entre ellos Peter Paul Rubens.

³⁴⁴ HERRMANN, Herbert. “Rubens y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Tomo 9, nº27, 1933, págs. 237-238.



Por otro lado, Enriqueta Harris³⁴⁵ está de acuerdo en que los dos pintores debían de haber pasado mucho tiempo juntos y muchas horas y observar uno el trabajo del otro a pesar de que en las cartas existentes no se cita al artista español.

Esto solamente es un ejemplo que nos confirma las visitas de Rubens a El Escorial y a la Biblioteca de San Lorenzo con o sin la compañía de Velázquez, aunque como dice Pacheco en su Arte de la pintura, dada la proximidad del mismo con su yerno, no podemos más que darle la veracidad que tiene.

Por tanto, vemos el momento en el cual Pacheco cita que Velázquez acompañó a Rubens a El Escorial y también mediante la correspondencia del pintor se pone de manifiesto de que a raíz de esa visita al monasterio y sus alrededores el pintor flamenco dibujó el paisaje para después, y de memoria a la vuelta a Amberes, los dibujos se tradujeran a varias pinturas al óleo.

Jonathan Brown parte de la idea de que ha de admitirse que la técnica de Velázquez fue incapaz de seguir el ritmo de su elevada imaginación³⁴⁶ y que por tanto la necesidad de mejorar sus capacidades se habría hecho más patente durante la visita de Rubens a Madrid. Según Brown, los cuadros que el pintor flamenco realizó durante su estancia en la corte causarían una profunda impresión sobre Velázquez, llegando incluso a tener consecuencias en su autoestima (naturalmente se refiere al asunto del retrato ecuestre de Felipe IV que fue relegado y reemplazado por el del pintor flamenco).³⁴⁷

En cuanto al tema ya tratado de la posible influencia del pintor flamenco en Velázquez varios autores han realizado sus estudios al respecto. Aquí expondremos algunos de ellos con sus argumentaciones pertinentes con el objetivo de hacernos una más clara composición de la posible o no influencia artística en el pintor sevillano tras su encuentro con Rubens. Para ello comenzaremos por Morán Turina³⁴⁸ el cual también menciona a Aureliano de Beruete³⁴⁹ y dice que a pesar del tiempo algunos historiadores han estado de acuerdo. Beruete en su obra afirma:

“Velázquez no se cegó por aquel brillo, comprendió que su temperamento y actitudes artísticas eran exactamente opuestas a las de Rubens, que sus pasos se encaminaban desde la infancia, al fiel y constante estudio de la Naturaleza y que desprovisto, como

³⁴⁵ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 15.

³⁴⁶ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., pág. 141.

³⁴⁷ Ibidem, pág. 141.

³⁴⁸ MORAN TURINA, Miguel. *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Akal. 2006. pág. 135.

³⁴⁹ De BERUETE, A. *Velázquez*, Madrid: Cepsa. [1899], 1991. pág.30.



estaba de grandes recursos imaginativos, no debería intentar ni siquiera los temas tratados por Rubens, ni manejar una paleta tan valiente como la del pintor flamenco. Así es que la relación entre ambos que podía haber sido fatal para un artista aún indeciso sobre la línea a seguir actuó sobre Velázquez como piedra de toque de sus propias convicciones”.

Así otro testimonio de Josep Gudiol afirma que la personalidad de Rubens habría causado una gran impresión en Velázquez y aunque su concepto pictórico no influyó ni en su técnica ni en su visión interior, le revelaría un dilatado mundo de calidades y altas ambiciones y por otro lado el pintor sevillano pudo haber sido testigo de las increíbles dotes de trabajo del flamenco.³⁵⁰

Carl Justi realiza una amplia descripción al respecto de la relación entre ambos pintores. Si Rubens tenía a su favor la edad y la experiencia y una fama mundial, Velázquez, aún un muchacho, se hallaba buscando su camino.³⁵¹ El pintor sevillano contemplaba la naturaleza a su manera y de acuerdo a su traducción personal, pero si tal vez si comparaba obras realizadas bajo esa luz de taller con las pinturas llenas de luz y colorido del flamenco naturalmente podrían haberle causado algún tipo de efecto desalentador según Justi. Aunque este hecho, si vemos como el joven pintor había podido pedir opinión a Rubens en algún momento tal vez podía haberse tratado de admiración en lugar de envidia. Hay un hecho importante, sigue Carl Justi y es que Rubens había copiado en la corte los Tizianos y casi acto seguido Velázquez solicitará permiso para ir a Italia donde estudiará en Venecia a Tintoretto y Tiziano, ambos amados por Felipe IV.

Por tanto, Justi indica que, sería la presencia de Rubens, probablemente la que hubiera llevado a Velázquez a tomar la decisión de un cambio de orientación.³⁵²

Esta observación no es compartida por todos los estudiosos sobre el tema y Enriqueta Harris³⁵³ apunta que, según Palomino³⁵⁴ debido a las obras vistas por ambos en El Escorial, Velázquez renovó nuevamente el deseo de ir a Italia y Rubens debió animarlo con un relato de todas las famosas obras de arte que se podían ver allí. También y según Harris, el flamenco debió tener el proyecto de acompañar a Velázquez, porque sabemos

³⁵⁰ GUDIOL, Josep. *Velázquez 1599-1660*. Barcelona: Polígrafa, 1973 pág. 80.

³⁵¹ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 246.

³⁵² Ibidem, pág. 247.

³⁵³ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 15.

³⁵⁴ PALOMINO, Antonio. *Vidas de los Eminentes Pintores Españoles y Escultores*. Edición de Nina Ayala Mayory. Madrid: Alianza, 1986, pág. 162.



que esperaba hacer un recorrido por Italia a su regreso y viajar a Nápoles con la reina de Hungría, la hermana de Felipe IV, a finales de marzo, pero su salida se retrató y Rubens salió de Madrid hacia Bruselas camino de Londres para unas negociaciones de paz en abril de 1629.³⁵⁵

Javier Portús incide en el hecho de que a pesar de que la relación entre ambos pintores esté llena de matices, está claro que, para Velázquez, Rubens fue un modelo a seguir por su grandeza como artista. A pesar de que muchos encargos iban destinados a su colega flamenco, Velázquez, más allá de la indudable admiración que provocó la obra de éste en él, se enfrentó a la pintura de Rubens no con envidia sino con ganas de competir con ella.³⁵⁶

S. Vosters da otras lecturas al respecto mencionado los escritos de otros autores. Por ejemplo, dice que Velázquez en Venecia estudió a Tiziano y a Tintoretto, aunque Palomino no lo dijese así y en efecto diera al ambiente de El Escorial el honor de haber anidado a Velázquez, se ha deducido de sus palabras que Rubens fue quien le indujo a que fuera a dicho país para “*volver a aprender*”.³⁵⁷ Según sigue Vosters³⁵⁸ otros deducen de Pacheco que el sevillano quizá pospusiera su viaje para hallarse presente en la visita del flamenco.

A pesar de las promesas y proyectos antiguos sobre el viaje a Italia de Velázquez no hemos de descartar que la influencia de Rubens entrara de alguna forma en el permiso que Felipe IV dio al pintor sevillano para que hiciera el viaje a Italia empezando tres meses después de que el pintor flamenco dejara Madrid.

También cita Vosters³⁵⁹ haciendo referencia a Francis Huemer³⁶⁰ que la presencia del famoso flamenco el cual llevaba veintidós años a Velázquez fue decisiva para este último que tuvo la gran fortuna de verle trabajar en el Alcázar de Madrid y seguramente fuera receptivo para las largas horas de conversaciones con el maestro enfrente de los cuadros de las colecciones reales. Ahora bien, también, sigue Vosters, Rubens pudo comprender la grandeza del silencio y de la modestia de alma de Velázquez, pero según hablan del

³⁵⁵ HARRIS, Enriqueta., *Velázquez...*, op. cit., pág. 15.

³⁵⁶ PORTÚS, Javier. «Fama y Fortuna de Rubens...», op. cit., pág. 312.

³⁵⁷ VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España...*, op. cit., págs.324-325.

³⁵⁸ Ibidem, págs. 324-325.

³⁵⁹ VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España...*, op. cit., pág. 324-325.

³⁶⁰ HUEMER, Francis. *Portraits. I. Corpus Rubenianum Ludwig Burchardt*, pág. 79 Londres: 1977, págs. 209- 270.

pintor flamenco tanto Pacheco como Palomino son características de la manera de ser de Rubens, quien especialmente trataría a personas de las cuales pudiera sacar provecho y según Paul Colin³⁶¹ Rubens poseía una falta absoluta de camaradería y frialdad de sentimientos. Tal afirmación no puede confirmarse, pero sí discutirse dado que, sin embargo, sabemos que ayudo a Snyders y apreció a Jan Brueghel, sacó a Brouwer de la miseria y compro numerosos cuadros de sus colegas conservándolos hasta la muerte³⁶². Sus cartas denuncian simpatía con artistas como Teniers y Brouwer y la ausencia de misivas a compañeros como Van Dyck y Jordaens pudiera ser debida al estado muy incompleto en el que se ha conservado su intercambio epistolar. Según Vosters, Pacheco lo sostuvo con Velázquez antes de su llegada a Madrid y su ausencia en el período posterior podría deberse a la misma pérdida de cartas.



Fig. 46. Vicente Carducho. *La expulsión de los moriscos*. 1627. Dibujo a lápiz, pluma y aguada azul, 38 x 50,4 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

En cuanto a la influencia artística de Rubens sobre el joven Velázquez hay diversas opiniones al respecto. A. Vergara indica que tal vez el cambio de la paleta de colores de oscura a luminosa más o menos en un tiempo coincidente a la estancia de Rubens en Madrid puede tener algo que ver si pudo tomar cierto ejemplo de la luminosidad de Rubens, aunque el alcance de la influencia de Rubens sobre Velázquez sobre estos

cambios o incluso si llegó a utilizar el arte del flamenco como influencia es algo que todavía hoy permanece incierto.³⁶³ Según E. Harris, aunque hay pocas pruebas de la influencia de Rubens en los retratos de Velázquez en aquellos años, sin duda fue la presencia del flamenco en Madrid y su amor por Tiziano, compartido con Velázquez, lo que sugirió al artista español el pintar, o al rey encargar, su primer tema mitológico conocido como *Los Borrachos*.³⁶⁴ Pero, sin embargo, sería a Rubens y no a Velázquez a quien elegiría en un futuro para proporcionar la mayor parte de los temas paganos para los palacios reales españoles.

El cuadro que hizo Velázquez de Baco, como se le llamaba en la corte de pago hecha en julio de 1629, también tiene alguna influencia de las numerosas bacanales venecianas que

³⁶¹ COLIN, Paul. *Rubens: Correspondance*. Paris: G. Crès, 1926.

³⁶² VOSTERS, A, Simon. *Rubens y España...*, op. cit., pág. 325.

³⁶³ VERGARA, Alexander. «Velázquez at the North», en *The Cambridge companion to Velázquez*. pág. 64.

³⁶⁴ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 73.



había en la colección real. En ésta, que es la única composición con figuras aparte de *La Expulsión de los moriscos*³⁶⁵(fig.46) que se sabe pintó después de su nombramiento en la corte y antes de su marcha a Italia, el naturalismo de las primeras composiciones de Velázquez tanto religiosas como de género, ha sido modificado por la influencia de Tiziano y de Rubens.³⁶⁶

Lo mismo opina Carl Justi cuando dice que los españoles del momento creyeron que esta influencia se manifestaba con claridad en el cuadro que comenzó y terminó a la vera de Rubens: un cuadro que, por tema, composición y naturalidad, energía de la luz, fuerza de la expresión, color y dibujo, apunta una nueva era en el estilo de Velázquez y recuerda mucho a la fuerza de los luminosos colores del pintor flamenco, nos referimos de nuevo al *Baco o Los Borrachos*³⁶⁷ (ver cat.1). Aunque estas frases no expresan con acierto de la verdadera relación, sí que es cierto que a raíz de 1630 se produce un cambio en la evolución de Velázquez, no obstante, *Los Borrachos* están pintados con un estilo algo más suelto que *El Aguador* (diez años de diferencia) y aún pertenecen a su primer estilo.³⁶⁸

A. Vergara también matiza que Rubens fue un modelo para Velázquez, no solo en la técnica que utilizó para la pintura sino también en su enfoque general de su arte. Según la cultura artística de la época, las pinturas que tratan temas de la historia, religión o la mitología tenían un estatus más alto que otros temas como el retrato, debido a la naturaleza intelectual.³⁶⁹ Sigue diciendo que la fecha de la primera pintura de historia de Velázquez, *La fiesta de Baco*, es incierta, pero pudo haberla pintado exactamente en el momento que Rubens estaba en Madrid. Esto sugiere que, junto con la cultura artística de la época y el ambiente de la corte, Rubens fue un factor para inspirar a Velázquez a probar sus pinceles en su primera pintura de historia. La presencia de Rubens en Madrid habría traído a Velázquez un ejemplo de lo que él mismo pretendía ser y un modelo a imitar; un pintor de la corte que había alcanzado el estatus aristocrático.³⁷⁰

³⁶⁵ Ibidem, pág. 66.

Nota: ver imagen estudio para el cuadro hecho en competición con Velázquez y otros pintores de la corte, mencionados por Pacheco y Palomino. El concurso fue ganado por Velázquez. Este dibujo es el único testimonio que se conserva.

³⁶⁶ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 73.

³⁶⁷ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 247.

³⁶⁸ Ibidem, pág 247.

³⁶⁹ VERGARA, Alexander. «Velázquez at the North», en *The Cambridge Companion to Velázquez*. pág.

64

³⁷⁰ Ibidem, pág. 65.



Gregorio Cruzada Villaamil es de los autores que piensa que la influencia que Rubens ejerció sobre Velázquez en el momento de llegar a España y ponerse a pintar juntos está claramente demostrada en el cuadro que empieza a pintar al lado de Rubens; *Los Borrachos*. Apostilla que el cuadro, tanto por su asunto como disposición y naturalidad además de luz y energía de expresión y dibujo marcan una nueva era en el estilo de Velázquez recordando así al vigor del ardiente colorido de Rubens.³⁷¹

Para concluir este capítulo Justi cita que la línea podría situarse entre *Los Borrachos* y *La Fragua de Vulcano*, pintada en Roma dos años más tarde y está claro que el cambio producido en su manera de pintar tuvo lugar bajo el influjo de las impresiones recibidas en Italia. Es posible que las conversaciones con Rubens y los juicios de este sobre las pinturas que había examinado despertasen en él la sospecha de la inferioridad pictórica del estilo que había cultivado hasta ese momento. Lo importante es la dirección que tomó Velázquez a partir de este momento y que había de proporcionarle su éxito le apartó bastante de Rubens.³⁷² Sigue Justi, “eran naturalezas muy diferentes en cuanto a talento, sentimiento y moral y por eso se cayeron bien, y mencionando a Pacheco “hasta se hicieron amigos”.

³⁷¹ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Los viajes de Rubens a España...*, op. cit., pág. 142.

³⁷² JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 248.

3.2 Primer viaje de Velázquez a Italia

No podríamos concluir este estudio sin hacer referencia al primer viaje que Velázquez realizó a Italia entre 1629 y 1631.

Para ello contaremos de nuevo con Pacheco el cual realiza una detallada descripción de tal acontecimiento. Pacheco dice así:

“... Y en cumplimiento del gran deseo que tenia de ver Italia, y las grandiosas cosas que en ella hay, habiéndoselo prometido varias veces³⁷³, cumpliendo su real palabra y animándole mucho le dio licencia, y para su viaje cuatrocientos ducados en plata, haciéndole pagar dos años de su salario. Y despidiéndose del Conde Duque le dio otros 200 ducados en oro y una medalla con el retrato del Rey y muchas cartas de favor”.³⁷⁴



Fig. 47. Diego Velázquez. *La Fragua de Vulcano*. c.1630, óleo sobre lienzo, 223 x 290 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 48. Diego Velázquez. *La Túnica de José*. C.1630, óleo sobre lienzo, 223 x 250 cm. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid.

Según Pacheco, *“parte de Madrid por orden de Su Majestad, con el Marqués de Espínola; embarcose en Barcelona día de San Lorenzo el año de 1629; fue a parar a Venecia y a posar en casa del Embajador de España,³⁷⁵ que lo honró mucho y le sentaba a su mesa...”*.

C. Justi está de acuerdo con lo que dice Pacheco en cuanto a que Velázquez ya había pedido licencia al rey en varias ocasiones, pero hasta ese momento sólo habría recibido promesas,³⁷⁶ seguramente, porque su idea no era la de ir allí para aprender dado que los pintores italianos contemporáneos le interesaban poco, pero tenía que resultarle irresistible la curiosidad de ver con sus propios ojos a aquellos héroes cuyo elogio venia resonando en sus oídos desde sus años más tempranos como artista.³⁷⁷

³⁷³ Vemos pues la intención del viaje a Italia ya había sido discutida previamente a la visita del flamenco entre el rey Felipe IV y Velázquez.

³⁷⁴ PACHECO, Francisco. *El Arte de la pintura...*, op. cit., pág. 208.

³⁷⁵ Pacheco hace referencia al embajador don Cristóbal de Benavente, autor de un tratado sobre educación de príncipes titulado: *Advertencias para reyes y emperadores*, Madrid. 1643.

³⁷⁶ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo...*, op. cit., pág. 253.

³⁷⁷ Ibidem, pág. 253.

J. Brown dice que es posible que Rubens tuviera algo que ver a la hora de convencer al monarca para que enviara a su protegido a Italia. En cualquier caso, el giro de los acontecimientos sugiere que así ocurrió dado que Rubens abandonó Madrid y marchó a su país en 1629 y menos de dos meses más tarde Velázquez obtendría la licencia real para viajar a Italia.³⁷⁸ No nos extenderemos demasiado en este asunto, pero si daremos unos apuntes alrededor de las andanzas del sevillano en Italia.

Tal y como dice J. Brown, Velázquez estuvo en Italia poco más de un año y cuando regresó a Madrid su arte habría mejorado notablemente.³⁷⁹

Gracias a Pacheco podemos conocer el itinerario del viaje en el cual incluye breves estancias en Venecia, Ferrara, Cento y Nápoles, aunque la mayor parte del tiempo estuvo en Roma.³⁸⁰ La experiencia en Roma parece haber sido crucial pues Velázquez pudo estudiar allí la gran manera de la pintura romana, ejemplificada por Rafael y Miguel Ángel y conocer a los mejores artistas activos de la ciudad en aquel momento como Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Domenichino y Giovanni Lanfranco.

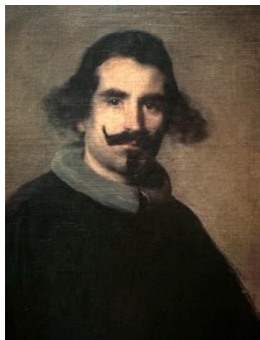


Fig. 49. Atribuido a Velázquez. *Eclesiástico*. Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm. Roma. Galería Capitolina.

Velázquez sintetizó estas experiencias en dos cuadros de tema histórico realizadas al estilo italiano, *La Fragua de Vulcano* (fig.79) y *la Túnica de José* (fig.80) dos obras representativas de su dominio del arte clasicista italiano que incluía técnicas como el gesto y la expresión dramática, el espacio ilusionista y el dibujo correcto de la anatomía, elementos todos ellos que anteriormente le habrían resultado confusos y le habrían expuesto a una crítica hostil. En estos cuadros Velázquez rindió homenaje a los grandes maestros de la pintura italiana después de aprender sus consejos procediendo a establecer un lenguaje pictórico propio.³⁸¹

No obstante Pacheco también hace mención a un retrato suyo: “... *Entre los demás estudios hizo en Roma un famoso retrato suyo, que yo tengo, para admiración de los bien entendidos y honra de l’arte*”.³⁸²

³⁷⁸ BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro...*, op. cit., págs. 141-142.

³⁷⁹ Ibidem, pág. 142, a través de BROWN Jonathan en *Velázquez...*, op. cit., págs. 69-79.

³⁸⁰ Ibidem, pág. 142.

³⁸¹ Ibidem, págs. 142-143.

³⁸² PACHECO Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág. 208 nota 38: este autorretrato de Velázquez ha de darse por perdido, habida cuenta de los ejemplares del Museo de Valencia y de la Galería Capitolina de Roma, o se excluyen del catálogo velazqueño o son considerados posteriores a 1630, por una mayoría de críticos.

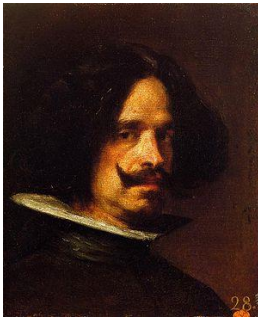


Fig. 50. Velázquez. *Autorretrato*. 1639. Óleo sobre lienzo, 45,8 x 38 cm. Museo de Bellas Artes. Valencia.

Sobre este tema hay versadas algunas opciones, como E. Harris que mantiene que alguna vez se ha pensado que este autorretrato desaparecido podría corresponder al retrato de la Galería Capitolina de Roma (fig.49) pero más adelante se apuntó que el retratado que llevaba el cuello de eclesiástico, no podía ser Velázquez, por tanto el autor está puesto en duda, en este caso al artista al cual se le ha atribuido la obra de Roma es Bernini, que también ha sido identificado con el retratado aunque su nombre no se puede tener en cuenta.³⁸³



Fig. 51. Velázquez. *La infanta María, reina de Hungría*. c.1630. Óleo sobre lienzo 59,5 x 44,5 cm. Museo del Prado. Madrid.

Referente al autorretrato del que Pacheco afirma tiene en su poder, Harris mantiene que, aunque el cuadro de Valencia (fig.50) haya sido identificado como con autorretrato pintado en Roma, el aspecto de Velázquez es el de un hombre de más edad,³⁸⁴ aunque una limpieza reciente ha confirmado que se trataría de una obra autógrafa y original de muchas réplicas que fue pintado en 1639.

Pacheco además nos informa de la existencia de un “*lindo retrato de la Reina de Hungría, para traerlo a Su Majestad*”³⁸⁵ (fig.51).

Tradicionalmente este retrato en busto de la reina María de Hungría,³⁸⁶ hermana menor de Felipe IV que se conserva en el

Museo del Prado (cat. núm. 1187) sea la obra pintada por Velázquez en Nápoles o el modelo acabado para su desarrollo en un retrato de cuerpo entero del que quedan copias de taller, pero no es un asunto resuelto dado que tanto Harris³⁸⁷ como J.H. Elliot sugieren que tal vez la obra del Prado pueda fecharse en 1628 por tanto este retrato hubiese sido realizado antes de su viaje a Italia y en motivo del retrato a toda la familia real que realizo en motivo del enlace matrimonial.³⁸⁸

³⁸³ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 79.

³⁸⁴ Ibidem, pág. 79.

³⁸⁵ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pág. 209.

³⁸⁶ Infanta María, hermana menor de Felipe IV (1606-1646), casada por poderes el 25 de abril de 1629 con don Fernando III, rey de Bohemia y Hungría y emperador a partir de la muerte su padre Fernando II en 1637.

³⁸⁷ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 77. Véase también HARRIS, Enriqueta, y ELLIOT, J.H., «Velázquez and the Queen of Hungary», en *The Burlington Magazine*, nº118 (1976), págs. 24-26.

³⁸⁸ HARRIS, Enriqueta. *Velázquez...*, op. cit., pág. 79.



Por tanto y tras exponer todo lo anterior lo que sí es considerado unánimemente por los estudiosos sobre el tema es que los únicos cuadros conservados de los que se puede decir que indiscutiblemente fueron pintados por Velázquez en Italia son los anteriormente comentados, *La fragua de Vulcano* (ver fig.47) y *La Túnica de José* (ver fig.48) a pesar de que la atribución de su origen romano sea de Palomino y no de Pacheco.³⁸⁹

³⁸⁹ Ibidem, pág. 80.



Conclusiones

Para finalizar y como conclusión es posible extraer una serie de ideas.

A pesar de que Rubens tuvo una presencia importante en la España del siglo XVII, el conocimiento sobre el pintor y la corte española no ha tenido una gran fortuna como tema exclusivo a nivel historiográfico y los estudios llevados a cabo sobre las relaciones del pintor y España no han escrito sobre la relación entre ambos como tema central.

Muchas de las pinturas de Rubens fueron ejecutadas para mecenas españoles y también contamos con un gran número de pinturas que el pintor envió a la península. Estos hechos demuestran que sería interesante realizar un estudio más profundo sobre este tema que diera más de luz alrededor de la figura de Rubens en la corte.

Historiadores como Díaz Padrón, Simon A. Vosters, Svetlana Alpers, Burchard, Jaffé etc, se han ocupado de hacer un exhaustivo estudio del corpus de Rubens, pero el objetivo de este trabajo no ha sido sobre el estudio artístico de su obra sino el de ir más allá. Conocer al pintor en un amplio espectro sobre sus relaciones con la monarquía.

A partir de la primera lectura sobre los viajes de Rubens a España de Gregorio Villaamil³⁹⁰ hasta los estudios de Alejandro Vergara³⁹¹ sobre las relaciones entre Rubens y España, existen estudios y artículos sobre algunos otros puntos. Los autores M. Morán Turina, Javier Portús y A. Pérez Sánchez, entre otros, aportan una excelente visión alrededor de unos personajes que giran en torno a la figura del pintor flamenco y que fueron parte importante en la corte de los Austrias.

La idea principal se ha basado en unificar la documentación en un “todo” aglutinando a los personajes importantes de la época junto a la presencia de Rubens tanto en su faceta de “mensajero” como la de diplomático y pintor. Además de poder hacer realizar una aproximación alrededor de las relaciones personales y profesionales entre los monarcas y los “coleccionistas” españoles.

Los contactos entre Rubens y España en 1603 y sus lazos con los patrones españoles en las dos décadas siguientes fueron el resultado del gran poder político de España en aquel momento. Se sabe que, a lo largo del siglo XVII, los gobernantes de estados europeos

³⁹⁰ CRUZADA VILLAAMIL, G. *Rubens: diplomático español: sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las casas reales de Austria y de Borbón*. Madrid: Casa editorial de Medina y Navarro, 1874.

³⁹¹ VERGARA, A. *The presence of Rubens in Spain* (Vol. I, II), tesis doctoral, Nueva York, Universidad, 1994.



buscaban el favor del rey español. Esta fue la causa de la visita de Rubens a España en 1603 cuando llegó a Valladolid formando parte de una embajada en Mantua. A partir de aquí surgirán personajes de la talla del duque de Lerma y de don Rodrigo Calderón que serán de vital importancia para sus futuras relaciones. Es cierto que a través de la búsqueda de documentación para este estudio se ha redescubierto la figura de don Rodrigo Calderón de la que sabemos que poseía algunas pinturas importantes de Rubens, pero, sin embargo, su papel en la historia no había quedado del todo claro hasta el artículo de Alejandro Vergara³⁹² que documenta su llegada al coleccionismo de obras del pintor.

Los archiduques de Austria y sobre todo la Infanta Isabel Clara Eugenia sin duda tuvieron un papel fundamental en la unión del pintor con España. Gracias a la hija de Felipe II, Isabel, casada con Alberto de Austria se producirá una simbiosis entre Rubens y España al recibir el encargo de los tapices para el convento de las Descalzas Reales de Madrid que le abrirá las puertas de la corte en un futuro no muy lejano.

Ya una vez en la corte de Madrid, Rubens continuará su actividad gracias al gusto de Felipe IV por el arte del flamenco y por la admiración hacia el artista. Ya sus predecesores habían inaugurado una tradición del mecenazgo de las artes. La fama internacional de la poderosa monarquía española favoreció que los soberanos procedieran a buscar nuevos talentos fuera de sus fronteras como ya había sucedido durante el siglo XVI con pintores como el Bosco o Tiziano entre otros. Por tanto, será Rubens en el siglo XVII quien heredará el favor de los monarcas españoles. Felipe IV entendió y favoreció el estilo del flamenco propiciando que en 1629 Rubens pasara a ser uno de sus pintores favoritos. Aparecerá la figura del conde-duque de Olivares por sus proyectos de revitalizar la monarquía española dando lugar a la gran fama y fortuna del pintor flamenco.

La presencia de Rubens generó la llegada de un nuevo lenguaje artístico en la corte que se unirá a la visión política española del momento. Las pinturas que el rey encargó al flamenco poco antes y durante el viaje a España favorecieron esta posibilidad; son imágenes políticas destinadas a representar las aspiraciones de la monarquía española. Tras el paso de Rubens por España el gusto de Felipe IV se volverá más personal y serán las pinturas mitológicas y de caza las encargadas a finales de 1630.

³⁹² VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España». *Archivo Español de Arte*, n°267, 1994.



El arte de Rubens parte de la fusión de dos tradiciones; la cristiana y la clásica la cual resulta una gran novedad ante los reyes y aristócratas de la corte española.

Como consecuencia de su presencia y del arte tan transgresor, por así decirlo, Rubens jugará un papel muy importante en la introducción en España de las tendencias artísticas europeas.

Igual de interesantes son los personajes que giran alrededor del pintor, los que para compararse al rey, adquirirán obras de Rubens.

Se ha dedicado también en este estudio un apartado sobre la relación entre Rubens y Velázquez. “*Rubens y Velázquez. Conversaciones en El Escorial*” resulta ser un título muy ilustrativo a la hora de poner en situación a dos grandes pintores. El hecho de que ambos fueran juntos a El Escorial es claramente significativo en dos aspectos, en primer lugar, por la intimidad del encuentro en un entorno tan bucólico y por otro lado la posibilidad de contemplar desde un enclave tan pintoresco la poderosa corte donde ambos demostraban sus dotes artísticas. A través de Pacheco³⁹³ que lo describe bastante ilustrativamente el propio Rubens también lo escribió en su correspondencia, no con tanto detalle acerca de la clase de relación que mantenían ambos pintores, pero sí deja clara su relación cercana con el sevillano.

Si el objetivo de este trabajo era el presentar únicamente las dos visitas de Rubens a España con sus motivos y resultados, finalmente y gracias a la extensa y completa documentación a la hora de realizar el mismo ha permitido realizar una amplia visión de todos los personajes colaterales alrededor de la relación entre el pintor flamenco y España. Dada la extensión de la bibliografía una de las dificultades ha sido la de escoger los estudios que pudieran encajar en el guion del trabajo y que fueran concretas y útiles. Otro de los inconvenientes surgidos a raíz de la selección de documentación sobre las obras del pintor ha sido el “problema añadido “de la gran cantidad de obras homónimas que realizó el pintor flamenco junto a las realizadas por su taller y en las que el pintor había intervenido. Todo ello sumado a la cuantía de obras atribuidas sin estar su autoría plenamente confirmada.

Para evitar extender este trabajo en un corpus ya ampliamente desarrollado por otros autores, fue necesario acotar su obra fundamentalmente en todas aquellas que permanecen

³⁹³ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Barcelona: Ediciones Cátedra. Edición de Bonaventura Bassegoda. 3ª edición 2009, [1991].



en el Museo del Prado o en museos españoles por considerarlas totalmente vinculadas al contenido del trabajo. Ahora bien, esto no ha sido posible y se han incluido aquellas obras que han tenido relación directa con todos y cada uno de los capítulos a pesar de ser obras no del todo confirmadas en cuanto atribución y las realizadas por su taller.

El punto de partida fue la obra de Gregorio Villaamil así como la de Alejandro Vergara³⁹⁴ tanto la tesis doctoral del año 1994 como su obra sobre el pintor en el año 1999. Posteriormente han sido las fuentes de autores de la talla de Jonathan Brown, M. Morán Turina, Matías Díaz Padrón, Carl Justi y Enriqueta Harris en el caso de Velázquez, etc., las que han acabado de dar forma a un estudio llevado a cabo con la intención de hacer más visible la influencia tanto pasada como presente de un pintor que fue amado por dos de los grandes monarcas de la España del Siglo de Oro.

Una de las cuestiones que pueden seguir siendo estudiadas sería la influencia del arte de Rubens en los pintores españoles. Resulta evidente que el maestro flamenco fue el pintor más influyente en España después de 1640 y es por este motivo que se deberían analizar las consecuencias que el gusto de Felipe IV por Rubens tuvo a la hora de definir el estilo de los pintores locales. Asimismo, para tener más datos sobre la influencia que pudo tener en los pintores españoles del momento se podría establecer una selección entre aquellos puntos que fueron de interés para los pintores españoles y cuales no fueron tenidos en cuenta, de esta forma podría llegarse a la conclusión de qué referencias se pueden observar hoy en día en los artistas españoles contemporáneos de Rubens.

Rubens se convirtió no solamente en el preferido de Felipe IV sino de toda la corte. El hecho de que en el Museo del Prado se conserven tantas obras del pintor flamenco ya es suficiente motivo para seguir investigando sobre el tema. Felipe IV supo apreciar el nuevo y transgresor estilo del flamenco siendo durante un período de tiempo una figura equiparable a Tiziano.

³⁹⁴ VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish Patrons*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1999.



Bibliografía

ALCALÁ ZAMORA, José. DE LLANO, Queipo. *Felipe IV: El hombre y su reinado*. Madrid: Real Academia de la Historia: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005

ALPERS, Svetlana. *Mitos entre artistas: Tiziano, Rubens*. Historias Inmortales Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, cop. 2002 (Galaxia Gutenberg).

ALPERS, Svetlana. *La Creación de Rubens*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

ALPERS, Svetlana. *Por la fuerza del arte: Velázquez y otros*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

ALPERS, Svetlana. *Corpus Rubenianum, Ludwig Burchard, IX, The Decoration of the Torre de la Parada*. London: Phaidon, 1971.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.

AZCÁRATE, José María. *Rubens, pintor barroco*. Madrid: Editorial Instituto de Estudios Madrileños, col. Europeos en Madrid, 1992.

BELLORI, Giovan Pietro. *Vidas de pintores*. Traducción de Isabel Morán García. Introducción, edición y notas de Miguel Morán Turina, Madrid: Akal, 2005.

LOHSE BELKIN, Kristin. *Peter Paul Rubens. Fastuosidad de lo Barroco*. 3ª ed. Barcelona: Planeta, 2001 Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura.

LOHSE BELKIN, Kristin. *Rubens*, Londres: Phaidon Press, 1998.

LOHSE BELKIN, Kristin, HEALY, Fiona. *A house of Art. Rubens as Collector*. Antwerp: Rubenshuis and Rubenianum, 2004.

BERUETE Y MORET, Aurelio. *Velázquez*. Madrid: Cepsa, 1987.

BODART, Didier. *Rubens*. Barcelona, 1991.

BROWN, Christopher. *Rubens y los archiduques*. Madrid, 2000. *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*. [Catálogo Exposición]. Palacio Real, 2 de diciembre de 1999 - 27 enero de 2000. Madrid, 2000.

BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid: Nerea, 1990.

BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Ed. 2007. [1981].

BROWN, Jonathan. *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial. 1986.



BROWN, Jonathan. *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

BROWN, Jonathan, ELLIOT, J.H. *Un palacio para el rey*. Barcelona: Penguin Random House, 2016, [1985].

BROWN, Jonathan. *Reflexiones de un hispanista a la sombra de Velázquez*. Madrid: Abada: Museo Nacional del Prado, 2015.

BURCHARD, Ludwig, A. D'HULST, Roger. *Rubens Drawings*. 2 vol. Brussels, 1963.

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. Madrid: Ed. Turner, 1979.

COLIN, Paul. *P.P. Rubens: correspondance*. Paris: G. Crès, 1926.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Los viajes de Rubens a España: oficios diplomáticos de un pintor*. Madrid: Miraguano. 2004.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Rubens: diplomático español: sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las casas reales de Austria y de Borbón*. Madrid: Casa editorial de Medina y Navarro, 1874.

D'ANCONA, Paolo. *Rubens*. Barcelona: Mondadori, 1985.

DÍAZ PADRON, Matías. *Peter Paul Rubens: El Archiduque Alberto de Austria: el medio, el espacio y el tiempo*. Madrid: Instituto Moll. Barcelona: Epiarte. 2013.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

DOWNES, Kerry. *Rubens*. London: Jupiter Books, 1980.

ELLIOT, J.H. "Historia y mito en el Salón de Reinos: Tiziano, Rubens". *Historias Inmortales*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, cop. 2002 (Galaxia Gutenberg)

ELLIOT, J.H. *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Editorial Crítica. 1986.

FEROS, Antonio. *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2002.

GALLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos, 1983.



- GALLEGO, Julián. *Velázquez*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1994.
- GALLEGO, Julián. *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: 1972
- GALLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad, 1976.
- GONZALEZ RUIZ, Nicolás. *Velázquez, Rubens: dos pintores geniales*. Barcelona: Cervantes, 1951.
- GUDIOL, José. *Velázquez 1599-1660. Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1973.
- HELD, J.S. *Rubens. Selected Drawings*, 2 vol. Londres: Phaidon Press, 1959.
- HARRIS, Enriqueta. *Velázquez*. Madrid: Akal. Arte y Estética 65, 2003. [1991].
- HUEMER, Frances. Portraits I. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part 19. London. 1977.
- JAFFÉ, Michael. *Rubens's Portrait of Isabella de Bourbon, Queen of Spain*. 1980.
- JAFFÉ, Michael. *Rubens. Catálogo completo*. Milano: Rizzoli. 1989.
- JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- L. STRATTON-PRUITT, Suzanne (Ed.). *The Cambridge Companion to Velázquez. Cáp. Velázquez at the North*, Alexander Vergara. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- LAPUERTA MONTOYA, Magdalena. *Los pintores de la Corte de Felipe III*. Madrid: Comunidad de Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002.
- LEMSTER, Mark. *Rubens. El maestro de las sombras. Arte e intrigas diplomáticas en las cortes europeas del siglo XVII*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A. 2012.
- LOPEZ-REY, José. *Velázquez. La obra completa*. Köln: Taschen, 1999.
- MALLORY, AYALA. Nina. *La Pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- MIRALLES, HUETE, Santiago. *Velázquez y Rubens. Conversación en el Escorial*. Madrid: Turner Publicaciones, 2010.
- MORÁN TURINA, José Miguel. *Peter Paul Rubens*. Madrid: Historia 16, 1993.
- MORÁN TURINA, José Miguel. *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Akal, 2006.



MORÁN TURINA, José Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997.

MÜLLER HOFSTEDE, Justus. *Pedro Pablo Rubens*. Buenos Aires: Codex, 1964.

OPPENHEIMER, Paul. *Rubens. A portrait*. UK: Duckworth, 1999.

ORSO, S.N. "Philip IV of the decoration of the Alcázar of Madrid. Princeton University Press, 1986.

PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Barcelona: Ediciones Cátedra. Edición de Bonaventura Bassegoda. 3ª edición 2009 [1991].

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A. *El museo pictórico y Escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A. *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory. Madrid: Alianza, 1986.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A. *Vida de Don Diego Velázquez da Silva*. Introducción, edición y notas de Miguel Morán Turina. Tres Cantos (Madrid): Akal, cop, 2008.

PAYO HERNANZ, René Jesús. *Lerma*. Lerma: Editur, 2004.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco. *La España de Felipe III. La política interior y los problemas internacionales*. Historia de España. Vol. XXIV. Barcelona: Espasa Calpe, 1979.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra. Manuales Cátedra, 2010 (sexta edición). [1992].

PORTÚS, Javier. *Velázquez*. Barcelona: Unidad Editorial, S.A. 2005.

POSADA KUBISSA, Teresa. *Pintura Holandesa en el Museo del Prado*. Catálogo razonado. Madrid: Museo del Prado, 2009.

ROOSES, Max, RUELENS, Charles. *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, 6 vols., Amberes: Veuve de Backer, 1887-1909.

SAUNDERS MAGURN, Ruth. *The Letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge: Harvard U.P. 1971. [1995].

SCRIBNER, Charles. *Peter Paul Rubens*. New York: Abrams, 1989.

SÁENZ DE TRINIDAD, Antonio. *Rubens y la corte en Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1992.



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

SÁNCHEZ CANTON, Francisco Javier. *Escritos sobre Velázquez*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2000.

SUREDA, Joan. *Velázquez: pintor y hombre del rey*. Barcelona, Madrid: Lunberg, 2009.

SUTTON, Peter. C. *The Age of Rubens*. Boston: Museum of Fine Arts; Ghent: Ludion Press, 1993.

STEPANOW, Gregory. *Rubens*. Barcelona: Labor, 1958.

VANZYPE, Gustave. *Rubens: El genio razonable*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1994.

AA.VV. *Rubens in Private. The Master Portrays his Family*. UK: Thames and Hudson, 2015.

AA.VV. *La Senda Española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia-Gutenberg, 2008-2009.

VERGARA, Alexander. *Rubens and his Spanish Patrons*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1999.

VERGARA, Alexander. *Rubens. The Adoration of the Magi*. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2002.

VLIEGHE, Hans. *Arte y Arquitectura Flamenca. 1585-1700*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. [1998].

VOSTERS, A. Simon. *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.

WHITE, C. *Peter Paul Rubens. Man and Artist*. New Haven & London, 1987.

Catálogos

DÍAZ PADRÓN, Matías. *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca Siglo XVII*, Volumen I. Madrid, 1975.

Rubens Copista de Tiziano. [Catálogo Exposición]. Madrid: Museo del Prado, 1987.

DÍAZ PADRON, Matías. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII. 3 vol. Barcelona: Prensa Ibérica. Madrid: Museo del Prado, 1995.



El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado. [Catálogo Exposición]. Palacio Real, (2 de diciembre de 1999 - 27 enero de 2000). Madrid, 2000.

Rubens. Dibujos para el retrato ecuestre del Duque de Lerma, [Catálogo Exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

Rubens, Van Dyck and Jordaens. Les peintres flamands de l'Ermitage. [Catálogo Exposición]. Netherlands. Fonds Mercator.

Rubens: a genius at work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. [Catálogo Exposición]. Brussels: Lanoo, 2007.

Exposiciones

Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición Homenaje. Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), Madrid. (Diciembre 1977 - marzo 1978).

Rubens copista de Tiziano. G. Cavalli-Björkman, A.E. Pérez Sánchez y M. Díaz Padrón. Madrid: Museo Nacional del Prado. (Mayo - Julio 1987).

The Age of Rubens, P.C. Sutton et al. Boston Museum of Fine Arts and Toledo Museum of Arts (1993-1994).

Rubens. Dibujos para el retrato ecuestre del duque de Lerma. S. Schrot, A. Vergara y T. Vignau. Museo del Prado. Madrid: (noviembre 2001 - enero 2002).

La almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655. J. Brown y J. Elliott. Museo del Prado. Madrid. (Marzo - junio 2002).

Rubens y su época. Tesoros del Museo Ermitage. S. Davidson. Fundación Guggenheim. Bilbao. (Octubre 2002 – febrero 2003).

A House of Art: Rubens as a Collector. Amberes, Rubenshuis y Rubenianum, 2004.

Rubens: la historia de Aquiles. Museo Nacional del Prado y Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam. A. Vergara y F. Lammertse. Madrid. (Diciembre 2003 - febrero 2004 y con anterioridad en Rotterdam).

Rubens: a genius at work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Brussels. (14 septiembre 2007 - 27 enero 2008).

Rubens. Museo Nacional del Prado. Madrid. (5 noviembre 2010 - 23 enero 2011).

La Belleza encerrada. De Fra Angélico a Fortuny. Museo Nacional del Prado. Madrid (21 mayo 2013- 10 noviembre 2013).



Rubens. El Triunfo de la Eucaristía. Museo Nacional del Prado. Madrid. (25 de marzo 2014 - 29 junio 2014).

Velázquez y la familia de Felipe IV. Museo Nacional del Prado. Madrid. (8 octubre 2013 - 9 febrero 2014).

Rubens in private. The master portrays his family. Rubenshuis. (28 marzo 2015 – junio 2016).

Metapintura. Un viaje a la idea del arte. Museo Nacional del Prado. Madrid. (15 noviembre 2016 – 19 febrero 2017).

Artículos

ALDANA FERNANDEZ, Salvador. «Rubens en España y el programa iconográfico de la Torre de la Parada». *Archivo de Arte valenciano*, nº49, 1978, págs. 42-46.

CASTRO GONZÁLEZ, Benito. «Rubens y Velázquez, un encuentro en Madrid». *Madrid Histórico*, nº7, 2012, págs. 75-80.

DE TOLNAY, Charles. «Las Pinturas Mitológicas de Velázquez». *Archivo Español de Arte*, Tomo 34, nº133, 1961, págs. 31-46.

DÍAZ PADRÓN, Matías. «Rubens en la patria de Calderón». *Goya, Revista de arte*, nº161-162, 1981, págs. 298-305.

DIAZ PADRON, Matías. «Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria». *Archivo Español de Arte*, Abr 1, 1982, págs. 129-142.

FEROS, Antonio. «Las varias vidas del Duque de Lerma». *Erebea Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº3 (2013), págs. 169-193.

HERRMANN, Herbert. «Rubens y el Monasterio de San Lorenzo». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Tomo 9, nº27, 1933, págs. 237-246.

HARRIS, Enriqueta, ELLIOT, J.H. «Velázquez and the Queen of Hungary». *Burlington Magazine* 118 (1976) págs. 24-26.

IRUSTA CERRO, Manuel. «Tiziano y Rubens cara a cara». *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, nº210, 2002, págs. 86-87

MARTIN GONZALEZ, Juan José. «Bienes Artísticos de Don Rodrigo Calderón». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 54, 1988, págs. 267-308

MORÁN TURINA, José Miguel. «Velázquez y Tiziano (A través de Rubens)». *Symposium Internacional Velázquez: Actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999, 2004*, págs. 131-138.



MORÁN TURINA, José Miguel. «Velázquez, Rubens, Tiziano». Madrid: *Revista de Arte, Geografía e Historia*, págs. 281-294.

MORÁN TURINA, José Miguel, PORTÚS, Javier. «Felipe III y las Artes». *Anales de Historia del Arte* I (1989). 159-179 (reimpreso en Morán Turina y Portús Pérez, 1997).

ORSO, S.N. «A note on Ruben's Last Commissions for Philip IV». *Notes in the History of Art* 16 nº 3. (1997). págs. 12-16.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro». *Goya, Revista de Arte*, nº 135, 1976, págs., 140-159.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Rubens y la Pintura Barroca Española». *Goya, Revista de Arte*, nº140-141, 1977, págs., 89-109.

PORTÚS, Javier. «La Fortuna de Rubens en España, 1628-1734», en *La Senda española de los artistas flamencos*, Madrid: 2008-2009, págs. 307-334.

PORTÚS, Javier. «La recepción en España del “arte nuevo” de Rubens», en J.J. Colomer (Dir.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid: 2003, págs. 457-471.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Una Virgen con el Niño de Pedro Pablo Rubens, en el Convento de San Esteban de Salamanca». En *Archivo Español de Arte*, tomo 60, nº237, 1987, págs. 70-72 fig. 12.

VERGARA, Alejandro. «Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España». En *Archivo Español de Arte*, núm. 267 (1994), págs. 275-283.

VERGARA, Alejandro. «Rubens el príncipe de los pintores». *Descubrir el Arte*, nº62, 2004, págs. 20-28.

VERGARA, Alejandro. «Los flamencos de la Reina». *Ars Magazine: Revista de Arte y coleccionismo*, nº2, 2009, págs. 16-28.

VOLK, CRAWFORD, Mary. «Rubens in Madrid and the decoration of the Salón Nuevo in the Palace». *Burlington Magazine*, CXXII, 1980.

VOLK, CRAWFORD, Mary. «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganes». *Art Bulletin*, nº 67 (1980), págs. 256-268.

Tesis doctoral

VERGARA, Alexander. *The presence of Rubens in Spain* (Vol. I, II), [tesis doctoral], Nueva York, Universidad, 1994.

PÉREZ PRECIADO, J. *El Marques de Leganés y las artes* (Vol. I, II), [tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense, 2010.



Webgrafia

- <http://www.nga.gov/content/ngaweb.html> Día de consulta: 4 enero, hora: 17.27
- <http://www.louvre.fr/> Día de consulta: 4 enero, hora: 17.30
- <https://www.khm.at/> Día de consulta: 4 enero, hora: 17.50
- <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html> Día de consulta: 4 de enero, hora: 17.55
- <http://www.rubenshuis.be/en> Día de consulta: 4 de enero, hora: 18.08
- <https://www.fine-arts-museum.be/fr> Día de consulta: 4 de enero, hora: 18.14
- <http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/137278> Día de consulta: 8 de enero, hora: 16.30
- <http://www.navigart.fr/grenoble-collections/> Día de consulta: 8 de enero, hora: 18.00
- <http://emo-portal.bodleian.ox.ac.uk/collections/?catalogue=peter-paul-rubens> Día de consulta: 8 de enero, hora: 18.30
- <http://fundacionamatller.org/>
- <http://www.proquest.com/products-services/dissertations/> Día de consulta: 10 de enero, hora: 18.00
- <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es> Día de consulta: 10 de enero, hora: 18.00
- <http://www.flg.es/> Día de consulta: 10 de enero, hora: 18.10
- <http://xv.kikirpa.be/friedlaender-30/#c308> Día de consulta: 10 de enero, hora: 18.15
- <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/news> Día de consulta: 18 de enero, hora: 19.00
- <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/?lng=es> Día de consulta: 18 de enero, hora: 19.20
- <http://www.proquest.com/products-services/print-books/> Día de consulta: 20 de enero, hora: 18.20
- <http://www.public.ebilib.com/choice/PreviewHome.aspx> Día de consulta: 20 de enero, hora: 18.20
- http://www.institutomoll.com/publicaciones/ver/peter_paul_rubens.html Día de consulta: 20 de enero, hora: 18.33
- <http://www.bnc.cat/Catalegs/Catalegs-de-la-BC> Día de consulta: 2 de febrero, hora: 16.00
- <http://museunacional.cat/es/biblioteca-y-archivo> Día de consulta: 2 de febrero, hora: 16.30
- <https://biblioteca.museodelprado.es/cgi-bin/abnetopac/O7023/ID23232b2a?ACC=101> Día de consulta: 2 de febrero, hora: 17.05
- <http://emlo-portal.bodleian.ox.ac.uk/collections/?catalogue=peter-paul-rubens> Día de consulta: 2 de febrero, hora: 17.10
- <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es> Día de consulta: 8 de febrero, hora: 16.22
- <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/news> Día de consulta: 8 de febrero, hora: 17.15
- <http://www.public.ebilib.com/choice/PreviewHome.aspx> Día de consulta: 8 de febrero, hora: 17.55
- http://www.institutomoll.com/publicaciones/ver/peter_paul_rubens.html Día de consulta: 8 de febrero, hora: 17.55
- <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/peter-paul-rubens> Día de consulta: 18 de marzo, hora: 17.15
- <http://artevalladolid.blogspot.com.es/2015/04/monumentos-desaparecidos-la-casa-de-las.html> Día de consulta: 13 de abril, hora: 12.00
- <http://www.kmska.be/en/> Día de consulta: 14 de abril, hora: 10.46
- <http://www.3landesmuseen.de/Herzog-Anton-Ulrich-Museum.304.0.html> Día de consulta: 15 de abril hora: 17.10
- <https://www.fine-arts-museum.be/en> Día de consulta: 15 de abril, hora: 17.20
- <http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/catalogo> Día de consulta: 15 de abril hora: 17.22
- <http://www.philamuseum.org/> Día de consulta: 15 de abril, hora: 17.55
- <http://sammlungenonline.albertina.at/default.aspx?lng=english2#3e8e4883-600b-4bdf-a84e-f3ddc4133ae2> día de consulta 17 abril hora: 19,16
- <http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/artexplorer> Día de consulta: 18 de abril, hora: 17.55
- <https://www.royalcollection.org.uk/collection/404393/portrait-of-don-rodriigo-calderon-on-horseback-15778-1625> Día de consulta: 18 de abril, hora: 18.00
- <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/colecciones.html> Día de consulta: 20 de abril, hora: 10.33
- <http://ceres.mcu.es/pages/Main> Día de consulta: 20 de abril, hora: 10.50
- <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/view/objects/asitem/search@/2/sortNumber-asc?t:state:flow=bd4a0738-8242-4e4c-af33-32d4051ffd27> Día de consulta: 25 de abril, hora: 18.20
- <http://www.slam.org/Collections/> Día de consulta: 25 de abril, hora: 19.50
- <http://www.getty.edu/art/collection/> Día de consulta: 2 de mayo hora: 18.30



Anexo 1

La figura de Rubens ha sido el objeto de este trabajo de final de grado, por lo que se ha recopilado toda aquella información que pudiera ampliar los conocimientos al respecto.

Una de las noticias que saltó a la palestra el 15 de noviembre de 2015 fue la aparición de un retrato “perdido” de Felipe IV al parecer realizado por la mano de Rubens.

De esta noticia se hizo eco *La Vanguardia* en fecha ya comentada anteriormente y en ella se ponía de manifiesto que se trataría del único retrato que se conserva de Felipe IV de los realizados por el pintor durante su segundo viaje a España en 1628-29 y que posteriormente habría servido de modelo a múltiples copias conservadas en la actualidad



en museos como el Hermitage o la Alte Pinakothek entre otros. Este descubrimiento fue consecuencia de la investigación de una galerista barcelonesa residente en Madrid, Mercè Ros. Aunque nos encontramos en un campo muy resbaladizo, el de las atribuciones, al parecer se trataría del único retrato de Felipe IV sobre un soporte de tabla.

El retrato de Felipe IV fue la estrella de Feriarte de ese mismo año celebrada en Madrid y para su venta, la galerista solicitó permiso de exportación a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico, que, a partir de un informe de expertos del Museo del Prado, lo declararon temporalmente inexportable y se propuso que fuera incluido en la categoría de bien de protección especial siendo el Estado el que podrá ejercer durante seis meses el derecho de tanteo.

Fuente: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20151115/54439857465/aparece-retrato-perdido-felipe-iv.html>

Imagen: Peter Paul Rubens. *Retrato de Felipe IV*, óleo sobre tabla. **Fuente:** <http://www.lavanguardia.com/cultura/20151115/54439857465/aparece-retrato-perdido-felipe-iv.html>



Anexo 2

A continuación, y siguiendo la senda de la información que dábamos anteriormente, el pasado 18 de marzo de 2016 salió en el diario El País, la siguiente noticia:

“En referencia al único cuadro del joven Felipe IV pintado por Rubens el cual reapareció el otoño pasado tras medio siglo extraviado, éste seguirá ausente de las colecciones españolas. El gobierno no va a proceder a su compra, sin embargo, ha declarado su inexportabilidad de manera cautelar. Según este diario, la decisión se debe al alto precio pedido por los propietarios que sobrepasa los límites del presupuesto del Ministerio y a la coyuntura actual, según afirma un portavoz del Ministerio. Ahora, el retrato podrá ser comprado por cualquiera, pero no podrá salir del país. El destino que espera a este Felipe IV ahora que España ha cerrado su puerta, es el de fijar un nuevo precio y sacarlo al mercado español; pero no en subasta, porque la gestión la hará la galería”.

Para más información:

http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/17/actualidad/1458230491_548796.html

Para concluir este asunto y completar toda la información a día de hoy, hemos de confirmar que según indica la galerista Mercè Ros mediante correo electrónico de fecha 18 de mayo de 2017, el cuadro aún hoy se encuentra en poder de sus propietarios.

Estimada Cristina,

La obra de Rubens todavía sigue en manos de sus propietarios.

Un cordial saludo,

Mercè Ros

Licenciada en Historia del Arte

Perito Tasador de Arte y Antigüedades

Col.nº159 Associació de Pèrits Judicial de Catalunya (APEJUC)

Col.nº1254 Asociación Española de Peritos Judiciales y Mercantiles (ASEPJIME)

Mob. (+34) 636.522.976

E-mail: ros_merce@yahoo.es

www.merceros.com



UNIVERSITAT DE
BARCELONA