

**UNA TABLA DE SUSANA Y LOS VIEJOS,
DE VINCENT SELLAER, EN EL MUSEO
SAN TELMO DE SAN SEBASTIÁN (GUIPÚZCOA)**

**A PAINTING OF *SUSANNA WITH THE ELDERS* ATTRIBUTED TO VINCENT
SELLAER AT THE SAN TELMO MUSEUM IN SAN SEBASTIÁN**

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ
Centro de Investigación “Instituto Moll”

Resumen

Atendiendo a razones estilísticas se atribuye una pintura del tema de *Susana y los viejos* del Museo San Telmo de San Sebastián (Guipúzcoa) a Vincent Sellaer, pintor flamenco de mediados del siglo XVI, muy influido por las propuestas italianas de Rafael y Andrea del Sarto. Alabado por Karel van Mander a comienzos del siglo XVII, en los últimos años están apareciendo nuevas aportaciones a su catálogo de obras. La singularidad de la tabla que aquí se estudia, ha promovido la búsqueda de su origen en el coleccionismo hispano de siglos precedentes, sugiriendo, a modo de hipótesis, una procedencia de las colecciones regias.

Abstract

According to the stile, it is attributed to Vincent Sellaer the painting of *Susanna with the elders* at the San Telmo Museum in San Sebastian. He is a Flemish painter working around the middle of 16th Century, very influenced by the Italians, Raphael and Andrea del Sarto. Praised by Karel van Mander at the beginning of 17th Century, in recent years they are been published other attributions to his production. The singularity of this painting, which is studied below, has caused to look up over its provenance in Spanish collections of centuries before. Only, as a hypothesis, it is suggested that the painting comes from the Spanish royal collection.

Palabras clave

Pintura flamenca. Siglo XVI. Vincent Sellaer. *Susana y los viejos*.

Keywords

Flemish Painting. 16th Century. Vincent Sellaer. *Susanna with the elders*.

Entre la colección de pintura que alberga el Museo de San Telmo de San Sebastián hay una pintura de la casta *Susana y los viejos* atribuida a Jan Massys (115 x 118 cm.). Se registra así desde su inclusión en el museo por Manso de Zúñiga¹ (fig. 1).



Fig. 1. *Susana y los viejos*. Vincent Sellaer. Museo de San Telmo. San Sebastián.

La primera impresión al ver la tabla no fue el de catalogarla dentro de la producción del maestro amberino sino el de relacionarla con el estilo de Vincent Sellaer², maestro asentado en Malinas y conocido por su fuerte acento italiano. Citado por Van Mander en 1604 como Vincent Geldersman³, fue reconocido

¹ MANSO DE ZÚÑIGA, G., *Museo de San Telmo*, San Sebastián, La Gran Enciclopedia Vasca, 1976, p. 342; *ID.*, *Una visita a San Telmo*, San Sebastián, Gran Enciclopedia Vasca, 1976, p. 342.

² Esta pintura forma parte del *corpus* de obras que conforman mi tesis doctoral sobre la pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España, próxima a ser defendida en la Universidad de Santiago de Compostela, por lo que tuve oportunidad de analizar detalladamente la pintura durante el trabajo de campo previo en 2005 y 2008.

³ VAN MANDER, K., *Het Schilder Boek*, 1604, ed. A cargo de MIEDEMA, H., *The lives of the Illustrious Netherlandisch and German Painters*, t. I, Doornspijk, Davaco, 1994, fol. 228r.

por la crítica a partir del siglo XIX como Vincent Sellaer⁴. Pero la comparación de esta tabla de San Sebastián con las obras autógrafas conocidas hasta el momento del autor nos hacían albergar algunas dudas ante las figuras masculinas tan monumentales y características. Han sido las publicaciones recientes de Díaz Padrón las que han arrojado luz sobre este último aspecto⁵.

El pintor coloca a los tres personajes principales de la historia en primer plano y de más de medio cuerpo. Susana de frente en el centro y dentro del baño dirige su mirada al espectador, mientras intenta pudorosa cubrirse con los paños que caen sobre su cadera al verse sorprendida por los ancianos. El desnudo de la joven está tratado con un acentuado sentido clásico que recuerda a las Venus púdicas, con gran similitud en estructura y ritmo a la *Venus de Milo*, y la *Venus Felix* del Museo Vaticano⁶. Con la mitad de su cuerpo cubierto por finos paños, rostro sereno mirando de frente y suaves acentos anatómicos, es un esquema que pudo conocer a través de grabados como los de Goltzius recreando a esta última *Venus Felix*, o los de Raimondi popularizando diseños de Raphael inspirados en esculturas clásicas (fig. 2).



Fig. 2. *Mujer al lado de una tinaja*. Marcantonio Raimondi según Rafael.

⁴ SCHMIDT, W., "Vincent Sellaer und Vincent Gelderman", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 14 (1891), pp. 342-343; BAUTIER, P., "Vincent Sellaer peintre romanisant malinois", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 7 (1937), pp. 337-339; HOOGEWERFF, G. J., "Vincent Sellaer en zijn verblijf te Brescia", *Jaarboek der Koninklijk musea voor schone kunsten van België*, 1940-1942, pp. 17-27; *ID.*, "Vincent Sellaer, een bijdrage tot de kennis van zijn kunst", en *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Amberes, 1957, pp. 137-148.

⁵ DÍAZ PADRÓN, M., "Una Natividad atribuida a Jacob de Backer y restituida a Vicente Sellaer", *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 314 (2006), pp. 187-204.

⁶ Escultura que figura en las colecciones papales desde 1509. HASKELL, F. y PENNY, N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London, 1981, pp. 323-324, nº 87.

La belleza serena de la joven contrasta con la rudeza y robustez de los ancianos. En éstos, su piel de profundas arrugas, sus gestos caricaturescos, sus elocuentes manos y el sentido de avidez que logra insinuar el pintor en los rostros acentúan la templada placidez de Susana. Los dos ancianos están ataviados con ropas propias de los hebreos en el siglo XVI. Ninguno lleva túnica, como sería lo propio, pero sí turbante el de la izquierda y una pelliza azul forrada con piel de oveja y cenefa de caracteres hebraicos en la parte baja el de la derecha. Estos ancianos de gruesas y fuertes manos, rostros curtidos por el tiempo, cabelleras y barbas pobladas, gestos extravagantes y exagerados aparecen en la producción de Sellaer cuando éste está más influido por la tradición nórdica de William Key y Frans Floris, más que por la italiana de Leonardo y Rafael que prima en sus figuras femeninas. Repite estos tipos masculinos en el San José de la *Natividad*, de colección privada⁷ (fig. 3), y en la cabeza de Holofernes de la tabla de *Judith* (fig. 4), en el Museo de Bellas Artes de Berna (Suiza). Díaz Padrón vincula los ancianos con estos modelos y con el *Moisés* de Miguel Ángel, muy sugerente esta última propuesta al compararlo con el anciano de la derecha⁸.



Fig. 3. *Natividad*. Vincent Sellaer. Colección privada.



Fig. 4. *Judith con la cabeza de Holofernes*. Vincent Sellaer. Museo de Bellas Artes. Berna (Suiza).

Sellaer capta en esta tabla el momento crucial que narra la historia del libro de Daniel, cuando los ancianos amenazan a la joven de denunciarla falsamente ante su marido sino accede a sus deseos (*Dn.* 13, 1-64). La riqueza de la posición social del marido de la joven está reflejada en la bella fuente del jardín, de primorosa arquitectura. Los caños del agua son dos cabezas de león esculpidas, y el arco del fondo que deja ver el resto del jardín revela que es una

⁷ DÍAZ PADRÓN, M., “Una Natividad...”, pp. 187-204.

⁸ *Ídem*, p. 188.

fuente cubierta, alejada de las miradas indiscretas, algo poco habitual en las representaciones de este tema en el siglo XVI. En este último plano se ve parte del palacio y jardín. Cerca de la pérgola está una de las doncellas de Susana, caminando hacia el palacio. Es tratada con pincelada suelta y tonos grisáceos que se funden con la vegetación. Contrasta esta técnica apurada y colorista del último plano con el detallismo de la copa repujada dispuesta sobre el borde de la fuente, en la esquina inferior derecha del primer plano, preparada con ungüentos y aceites para la *toilette* de la joven.

El tema de *Susana y los viejos* gozó de gran popularidad durante el siglo XVI⁹. Aparece en fechas tempranas en el arte, y era invocada a la hora de la muerte por los agonizantes¹⁰. La figura de la joven entre dos ancianos que la amenazan tuvo una doble lectura a partir del Renacimiento: una sacra, viendo en la figura femenina la imagen de la Iglesia acosada por sus enemigos; y otra sensual y profana, al ser un pretexto para representar un desnudo femenino¹¹.

La monumentalidad de las figuras hace que ocupen todo el espacio, dejando sólo entrever la Naturaleza en el jardín a través del arco del fondo y los lirios del primer plano a la derecha. Estas son las únicas concesiones a la Naturaleza que hace el pintor. Y en el caso de los lirios con un sentido simbólico, pues el nombre de Susana en hebreo significa “hija de los lirios”¹². La blancura de la anatomía de Susana y su rostro interrogante centran la atención. La suave gradación de luces y sombras con que matiza las carnaciones de la joven es un rasgo propio de Sellaer que lo alejan del hacer de Massys. El pintor tiene gran cuidado en la recreación de las calidades de las telas, desde los brillos dorados y plateados de los hilos en el fino velo que cubre la cabeza de Susana y cae sobre uno de sus hombros, hasta los tornasolados del raso de las vestiduras de los ancianos, los detalles de los mantos ribeteados en oro y los broches y joyas que rematan el tocado de la joven, así como las mangas de la camisa del anciano de la izquierda.

⁹ Publicaciones con el tema fueron muy habituales en la época por las Cámaras de Retórica, como la de la ciudad de Tielt (*Een spel van Susana*, 1538); la de Lier *Van Susana*, 1547 o la de Oudernaarde de 1558 (*De Historie van Susana*) y Reesz de 1582 (*Een comedia ofte Speel van Susana, Die Eerbaer ende Kuysche Vrouwe. Tote en Exempel ende Voerbeelt allen Vrouwen*).

¹⁰ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento*, t. 1, 1, Madrid, Serval, 1995, pp. 449-451; BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 125-126.

¹¹ BORNAY, E., *ob. cit.*, p. 127; BUIJNSTERS-SMETS, L., *Jan Massys. Een Antwerp schilder uit de zestiende eeuw*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1995, p. 81. Sobre el tema de Susana y los viejos véase: WENTZEL, H., “Der Bergkristall mit der Geschichte der Susanna”, *Pantheon*, 28 (1970), pp. 365-372; SCHLOSSEN, H., en *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, ed. a cargo de KIRSCHBAUM, E., t. IV, 1972, pp. 228-231; BLEYERVELD, Y., “Chaste, obedient and devout: biblical women and patterns of female virtue in Netherlandish and German graphic art, ca. 1500-1750,” *Simiolus*, 28, 4 (2000-2001), pp. 219-250.

¹² RÉAU, L., *ob. cit.*, p. 450.

El formato cuadrangular de esta tabla está en consonancia con las noticias que de Sellaer da Van Mander en 1604¹³. El pintor siente predilección por esta hechura y por la representación de temas en los que pueda desarrollar el desnudo femenino como son la Caridad, la casta Susana o los temas mitológicos, hecho que ratifican Bautier y Hoogewerff al hacer una primera aproximación al catálogo de la obra del pintor¹⁴. Además del formato destaca en esta tabla la clásica composición cerrada que inscribe a las figuras en un círculo, un cuadrado y dos triángulos superpuestos. El esquema frontal de la joven mirando al espectador, con el torso desnudo y sólo cubierto por un paño que sujeta a su cadera, es similar al esquema propuesto por Sellaer en la *Leda* de la colección Lamberto Sala de Crémone. Comparte con esta tabla que estudiamos el fino velo que sobresale por la parte superior, y la caída de los plegados, que repite en *Antiópe y sus hijos* del Museo del Louvre (Ref. 1981-45). Muy singular de Sellaer son los rostros femeninos de clara influencia leonardesca ya apuntada. El suave *sfumatto* de las sombras acentúa los pómulos, la nariz recta y los finos labios. Los ojos están diseñados con precisión y profundidad. El rostro y mirada de la joven recuerdan la *Caridad* de los museos de Bruselas (fig. 5), y la mujer a la izquierda de *Jesús con los niños* de la Pinacoteca Antigua de Munich (nº 1.417), obra firmada y fechada en 1538. Con esta última tabla tienen relación la elocuente gesticulación de los apóstoles en torno a Jesús.

Atendiendo a las semejanzas con esta última obra citada se propone una cronología para esta pintura del museo donostiarra entre 1535 y 1545, aún muy influido por su estancia italiana de la que habla Hoogewerff¹⁵.

Este tema de *Susana y los viejos* fue tratado por Vincent Sellaer en otras ocasiones. Sin embargo, en ninguna de ellas ha logrado el equilibrio y la serenidad de esta composición donostiarra. Dos versiones que siguen este modelo, pero de taller, se conservan en el Museo del Louvre (Ref. DL 1970-21) y en el mercado artístico de Milán¹⁶. Sellaer también realizó otra versión más dinámica colocando a los dos ancianos a la izquierda y desplazando a Susana a la derecha, acentuando así el sentido de acoso de la escena, como se ve en las versiones de la antigua colección Mario Mannenti de Londres (1950) y en la colección Drout de París (1981).

¹³ VAN MANDER, K., *ob. cit.*, fol. 228r.

¹⁴ BAUTIER, P., *ob. cit.*, p. 339; HOOGEWERFF, G. J., “Vincent Sellaer...”, pp. 17-27; *ID.*, “Vincent Sellaer; een bijdrage...”, pp. 145-148. Éste último recoge tres pinturas con el tema de Susana y los viejos de Sellaer en la colección Julius Meinel de Viena; en el *Musée des Vosges*, en Épinal (Francia), nº 93; y una réplica de pequeño tamaño en la Steiermärkische Landesgalerie en Graz (Austria).

¹⁵ El autor considera que Sellaer estuvo en Italia entre 1521 y 1524. HOOGEWERFF, G.J., “Vincent Sellaer...”, p. 21.

¹⁶ *Finarte*, Milán, 28-II-1995, nº 72.



Fig. 5. *La Caridad*.
Vincent Sellaer.
Museos Reales de Bellas Artes
de Bélgica. Bruselas.

La pintura de San Sebastián presenta un acusado oscurecimiento, fruto del barniz antiguo y las excrecencias acumuladas por el tiempo, pero no se ve ninguna otra alteración importante en la pintura, que, sin embargo, sí existía en 1939, cuando es enviada a Ginebra junto con el resto de pinturas más sobresalientes albergadas en los depósitos del Museo del Prado. Entonces se especifican tres aberturas horizontales, probablemente de la unión de las tablas que conforman el soporte, una ampolla bajo la barba del anciano de la derecha, pequeños levantamientos y craqueladuras¹⁷.

La inclusión de esta tabla entre las pinturas enviadas a Ginebra y la calidad de la pintura hacen plantearse cual podría ser su procedencia.

¹⁷ “CDR 18/ Anonyme flamand XVIIe siècle. Suzanne et les vieillards (Caisse de réparations 309)/ B 246// Trois fentes horizontales; une cloque au-dessous de la barbe du vieillard de droite; petites ecailles, craquelures slevées”. “Inventaire des oeuvres d’art espagnoles transportées au Palais de la Société des Nations en execution des dispositions arrêtées à Figueras, le 3 Fevrier 1939, entre le représentant du gouvernement républicain et le délégué du Comité International pour la souvegarde des trésors d’art espagnols”. Archivo del Museo del Prado (AMP), *Recuperación de obras de arte, 1936-1939*, caja 277, leg. 11.236, p. 108. Esta tabla del museo de San Sebastián aún conserva en su reverso un fragmento de la etiqueta que la Junta de Incautación colocó como obra recogida para ser almacenada en alguno de los depósitos madrileños establecidos.

La pintura llega a los depósitos del Museo del Prado durante la Guerra Civil. En el listado provisional del museo de 1939 especifica que procede de la Caja de Reparaciones, dependiente del Ministerio de Hacienda¹⁸. Tras la exposición de Ginebra vuelve con el resto de pinturas¹⁹, pero nadie debió de reclamar su pertenencia, a pesar de indicar en el inventario de obras remitidas desde Ginebra que esta pintura era de la colección Mateu²⁰. La colección de Damià y Miquel Mateu fue inventariada por la Junta Central del Tesoro Artístico y una parte de ella se envió al Museo del Prado en 1938²¹. Se desconoce la razón por la que la pintura no fue reclamada por la familia Mateu. Como fondo del Museo del Prado fue enviada al Museo Provincial de Bellas Artes de San Sebastián por Orden Ministerial. Esto explica el origen más reciente de la pintura. Pero el número 271 inscrito en rojo en la esquina inferior izquierda de la tabla hace pensar en una procedencia más antigua y quizá vinculada a alguna de las grandes colecciones hispanas de los siglos precedentes. La grafía empleada es parecida a otros números que constan en obras del Museo Nacional del Prado.

Revisando los inventarios de la colección real española de los siglos XVII y XVIII, se localiza una tabla flamenca con el tema de *Susana y los viejos* en el Palacio de El Pardo entre 1608 y 1674, de la que no hay ninguna noticia en los inventarios actuales del Museo Nacional del Prado. Esta pintura se cita en el inventario de El Pardo de 1608 como procedente de la colección del Conde de Mansfeld: “Otra [pintura] de Santa Susana con los dos viejos, sobre tabla, con su marco”²². Enviada desde su palacio de La Fontaine en Luxemburgo, figura

¹⁸ La Caja de Reparaciones de Daños y Prejuicios de la Guerra es creada el 23 de septiembre de 1936 por el ministro de Hacienda, Juan Negrín, con el fin de reparar los daños ocasionados por el Alzamiento Nacional. Se explican muy bien sus objetivos, forma de financiación y estructura en GANTE, J., “Fondos de Guerra Civil y Posguerra en la sección Fondos Contemporáneos del Archivo Histórico Nacional”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Sec. Historia Contemporánea, 7 (1994), pp. 463-474.

¹⁹ Existe una fotografía del fondo de Recuperación en la que figura con el nº 147 y detrás está escrito: “Procede de las cajas venidas de Ginebra”.

²⁰ Entre las pinturas que procedían de la Caja de Reparaciones se incluye esta de *Santa Susana y los viejos*, inventariada con el nº B-246, indicando que es de la colección Mateu: “Colección Mateu- B246, y está con las demás cajas de la misma colección”, Relación sintética de las cajas que se reembalan en Ginebra. En estas notas se suprimen los títulos y los autores de los cuadros del Museo del Prado, que sólo se detallan con su número por cada cuadro contenido en la caja. Los de otras procedencias llevan toda la especificación”. AMP, *Recuperación de Obras de Arte*, 1936-1939, caja 277, leg. 11236 (antiguo 114), Carpeta del inventario de pinturas venidas de Ginebra, p. 27.

²¹ BARRACHINA, J., “Maties Muntadas, Juame Espona i Miquel Mateu: el col·leccionisme d’art antic i d’arts decoratives”, en *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, BASSEGODA, B. (ed.), Barcelona-Girona-Lleida, 2007, p. 258.

²² Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, leg. 902, cit. por AA. VV., “La donación Mansfeld a Felipe III: un primer resumen de las investigaciones”, *Reales Sitios*, 168 (2006), p. 26; *ID.*, “De Luxembourg à Madrid. Les voyages de la collection et son sort en

sin mucho detalle en el inventario hecho a la muerte del Conde en 1604: “Por encima la chimenea Una muy linda pintura de la historia de Susanna algo dorada al rededor”²³. El estado de la colección al llegar a España no debía ser óptimo para su deleite, sobre todo en cuanto a los marcos que tenían, pues Madrazo da noticia de varias restauraciones de las pinturas y de la ejecución de unos marcos nuevos que daban unidad a todas las piezas enviadas a El Pardo: “Juan Muñoz y Lorenzo de Bianca, que les pusieron los marcos nuevos por venir los antiguos medio deshechos”²⁴.

Es muy singular que el tipo de marco que conserva esta tabla de San Sebastián, de dos listeles dorados con uno intermedio negro, sea similar al de la *Caridad* de Sellaer del Museo Nacional del Prado (Inv. 2.207), y la *Extracción de la piedra de la locura* de Jan van Hemessen y Maestro de Pablo y Barnabás, del mismo museo (Inv. 1.541), ambas procedentes de la misma colección del Conde de Mansfeld y localizadas también, en un primer momento, en el palacio de El Pardo²⁵.

La pintura de *Susana y los viejos*, localizada en El Pardo en 1608, continúa en el mismo lugar en 1623 con el número 63: “otra pintura en tabla pintada al olio de santa Susana con los biexos hecha en Flandes con su marco de oro y negro”²⁶; y 1674: “212. Santa Susana hecha en Flandes”²⁷. Después de esta fecha no hay noticias claras en el Palacio de El Pardo, pero sí de una tabla flamenca del mismo tema en el Alcázar de Madrid entre las “Pinturas colgadas en los transitos frente del Consejo de Hacienda” en 1686: “4293- Una pintura en tabla, de Susana y los viejos, de vara y quarta en quadro, con marco de oro y negro de la escuela de Alberto Durer”²⁸, cuyo formato es similar a la obra que estudiamos (105 x 105 cm. aprox.), valorando siempre la imprecisión de las medidas expresadas en varas. Pudo volver a El Pardo, donde se registra en 1700, en la pieza donde comen las damas, considerado como lienzo: “otro

Espagne”, en *Un Prince de la Renaissance. Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604). Essais et catalogue*, t. II, Luxemburgo, Musée National d’Histoire et d’Art, 2007, p. 315, nota 46.

²³ Inventario de los bienes muebles del palacio de La Fontaine, cerca de Luxemburgo. 16 de noviembre de 1604, f. 6v. Transcripción en AA. VV., *Un Prince de la Renaissance...*, t. I, p. 59, cit. por AA. VV., “La donación Mansfeld...”, p. 26.

²⁴ MADRAZO, P. de, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de pinturas de los reyes de España*, Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1884, p. 89.

²⁵ AZCÁRATE, J. M., “Inventario del Palacio del Pardo de 1623”, en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, p. 786, n^o 62 (*Extracción de la piedra de la locura*); y p. 787, n^o 73 (*La Caridad*).

²⁶ *Ídem*, p. 786.

²⁷ Biblioteca del Museo del Prado, Madrid, (BMPM), *Inventarios Reales. El Pardo*, II, 1674, n^o 212.

²⁸ BMPM, *Inventarios Reales. Alcázar*, III, 1686, n^o 4.293.

lienzo, pintado al olio, de santa Susana hecha en Flandes con marco dorado y negro, tasada en novecientos reales = en la pieza 8 numeros 212 y 66”²⁹.

Después de esta fecha no hay referencias más concretas a la pintura en los inventarios reales. No obstante, es interesante recordar el trasiego de obras que durante los siglos XVIII y XIX sufrieron los Sitios Reales, bien por motivos morales -debido a la desnudez de la joven en primer plano que presenta esta pintura pudo haber sido retirada a un lugar más discreto, como así ocurrió con otras importantes obras de arte-³⁰, o bien por intereses y gustos estéticos de los nuevos inquilinos de los palacios, regalando o llevándose a modo de botín pinturas de la colección real para su propio disfrute³¹. En este sentido es una noticia que apoyaría la consideración de esta hipótesis sobre la procedencia de la tabla del Museo de San Sebastián, pues se sabe que el señor Mateu adquirió gran parte de su colección pictórica en Madrid a finales del siglo XIX y principios del siglo XX³².

Esta pintura del Museo de San Sebastián viene a engrosar la producción de Vincent Sellaer en España, del que sólo tenemos ejemplos conocidos en el Museo Nacional del Prado, Museo de Bellas Artes de Sevilla y varias colecciones privadas de Madrid y Barcelona³³.

²⁹ BMPM, *Inventarios Reales. Pardo*, IV, 1700, nº 7, 343.

³⁰ PORTÚS PÉREZ, J., *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española, 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998, pp. 153-170.

³¹ Conviene recordar el envío de pinturas de la colección real española de Mariana de Neoburgo a su hermano el elector de Baviera a finales del siglo XVII. Véase WITTELSBACH, A., Príncipe de Baviera, *Mariana de Neoburgo, Reina de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 107; MAURA GAMAZO, G., Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990, p. 430; RÍOS MAZCARELLE, M., *Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II*, Madrid, 1999, p. 88. Sobre los cambios estéticos véase: LUNA, J. J., “Las pinturas del cuarto de la reina María Luisa Gabriela de Saboya en el Alcázar de Madrid (1703)”, *Anales de Instituto de Estudios Madrileños*, XV (1978), pp. 187-205; y sobre todo, el uso que hizo de las pinturas José Bonaparte, eligiendo las más importantes para el Museo Napoleónico en Francia, y para su propio deleite, cuya colección interceptó el duque de Wellington en Vitoria-Gasteiz. Junto a José de Bonaparte, no se pueden olvidar a sus ministros que también aprovecharon su cargo para obtener algunas de las pinturas más codiciadas. Sobre el tema hay abundante bibliografía, condensada y analizada en reciente publicación de Fernández Pardo. FERNÁNDEZ PARDO, F., “La liquidación de nuestro tesoro pictórico: cincuenta cuadros para Napoleón y otros “obsequios”, y “El proyecto del Museo Josefino” en *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 239-270.

³² Agradezco la información y amabilidad del conservador de la colección Mateu en el castillo de Peralada, el Sr. Barrachina, y la de su ayudante doña Maribel González Llobet.

³³ DÍAZ PADRÓN, M., “Nuevas pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas”, *Archivo Español de Arte*, LIV (1981), pp. 364-369.