

David García Cueto (ed.): *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, 224 pp.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.379-382>

Pocos congresos celebrados en el Museo del Prado han tenido tanto interés para el conocimiento de la recepción de las pinturas realizadas por los artistas que fueron considerados los grandes maestros durante los siglos XVI y XVII como el que tuvo lugar en 2017, centrado en el estudio de las copias de esas obras, con especial atención a las que en su día pertenecieron a las colecciones de la Corona Hispánica y que en ambos casos –los originales y sus reproducciones– constituyen en nuestros tiempos un núcleo de gran relevancia entre los fondos conservados en nuestra primera pinacoteca nacional y en otros lugares.

El congreso partió en gran medida de los resultados del proyecto I+D *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, cuyo investigador principal, David García Cueto –en la actualidad Jefe de Departamento de Pintura Italiana y Francesa hasta 1800 en el Museo Nacional del Prado–, contó con la colaboración de un equipo de elevada cualificación, tanto de ámbito nacional como internacional. Durante los años de vigencia del proyecto (2015-2018) los avances de la investigación se dieron a conocer en varios congresos que tuvieron lugar en Portugal, Italia, Bélgica, España y Suiza. El aquí referido fue el segundo de los tres encuentros españoles y contó con los auspicios del Prado. Como signo de los tiempos, el libro que contiene las actas con las aportaciones de los diecinueve especialistas que intervinieron ha conocido finalmente su publicación cuando parecen empezar a disiparse las tinieblas pandémicas.

Presentado por Úbeda de los Cobos, Director Adjunto del Museo, el volumen comienza con una “Introducción”, redactada por García Cueto quien, además de ser el editor de las actas, es el autor del primer capítulo (pp. 8-16), en el que proporciona un panorama muy completo sobre la realización de la copia en la Corte de los Austrias españoles. A partir del gran impulso proporcionado a las Artes en general por Felipe II a su regreso a España en 1559, el Alcázar de Madrid, el Palacio del Pardo y el Monasterio de El Escorial –entre otros edificios de propiedad real– se convirtieron en grandes receptores de originales y copias de primera categoría. Muchas de estas últimas, basadas en obras italianas (Rafael, Correggio, Tiziano, Tintoretto, Bassano, etc.) fueron realizadas en Madrid por los pintores de Corte (Navarrete, Sánchez Coello y otros) o en Flandes, donde Michel Coxcie copió pinturas magistrales de Van Eyck y Van der Weyden. Esta actividad se continuó a lo largo de la centuria siguiente y conoció una intensificación con motivo de las visitas de Rubens a las respectivas Cortes de Felipe III y Felipe IV, ya que el flamenco copió y, a su vez, fue copiado. Este brillante ciclo de reproducción pictórica, en el que también descollaron Martínez del Mazo y Claudio Coello, se cerraría con la actividad de Luca Giordano y Carreño de Miranda durante el reinado de Carlos II.

Pese a la variedad de perspectivas que presentan los análisis recogidos en los diferentes capítulos, en casi todos los estudios se ha contado con la fidedigna información proporcionada por las fuentes primarias (inventarios, correspondencia, etc.) que han permitido constatar la existencia de estas pinturas y conocer su localización –ya fuera de los originales o de sus copias– así como seguir ciertas vicisitudes de su destino, pues generalmente las copias fueron mucho más “viajeras” que sus referentes. Tal movilidad abre también un sugerente y amplio abanico de implicaciones en muy diversas cuestiones.

Una de las que tuvo mayor repercusión artística fue la difusión de las novedades, de ciertos modelos pictóricos que se fijaron y del prestigio de sus autores, que tuvieron en la copia uno de sus transmisores más eficaces. La influencia de Rafael, que se mantuvo viva a lo largo de toda la Edad Moderna, alimentada también desde Nápoles, ha sido estudiada por Zezza (pp. 54-63). La de Tiziano ha sido abordada por Falomir (pp. 64-75), quien se ha ocupado de los numerosos lienzos originales y de los que fueron copiados por Sánchez Coello, Pantoja, Rubens y otros pintores, que hicieron que los ecos del maestro de Pieve di Cadore estuvieran tan presentes y tan pregnantes en los ámbitos reales, ya fueran con las pinturas de asuntos mitológicos como las de contenido religioso. Gracias a las copias, la obra de Caravaggio y sus seguidores, comenzó a ser conocida en las primeras décadas del siglo XVII y tuvo una amplia acogida en el coleccionismo nobiliario, reforzada por la estancia española de Cavarozzi, como ha sido estudiado por Terzaghi (pp. 89-105).

Las copias fueron difusoras no solo de lenguajes pictóricos, sino también de valores, ya fueran religiosos o de otra índole muy distinta. A la primera categoría pertenece la *Anunciación* de Allori, de cuya fortuna devocional durante el siglo XVII en España ha hecho el seguimiento Kubersky-Piredda (pp. 76-88). Uno de los lugares a los que llegó la imagen de esta pintura fue la capilla mayor de la Catedral de Jaén, de cuya decoración se ocupó Sebastián Martínez, quien se trasladó al Monasterio de El Escorial para copiar otras obras del “Mudo” o de Volterra, entre otros, para completar ese programa estético-doctrinal, como ha sido estudiado por Serrano (pp. 42-53).

Muy diferentes miradas eran las que se vertían sobre las pinturas de temática mitológica. Pérez de Tudela (pp. 148-157) estudia el interés que tuvo Rodolfo II para hacerse con la serie de los cuatro *Amores de Júpiter* pintados por Correggio y regalados a Carlos V por Federico Gonzaga, de los que las copias de al menos una pareja estuvieron en posesión de Pompeyo Leoni. Consta que Felipe II poseyó también la tabla con un *Cupido* de Parmigianino que había pertenecido a Antonio Pérez, quien a su vez tuvo otra pintura con el tema del *Ganimedes* de Correggio. El Emperador ordenó su compra a Kevenhüller, su embajador en Madrid. A través de nuevos documentos, que se añaden a los conocidos, se recoge el debate de la preferencia entre el original, en mal estado, o la copia, siempre que esta estuviera realizada por un pintor de calidad, como hicieron Hernando de Ávila, Patricio Cajés y su hijo Eugenio con pinturas de grandes pintores. El último citado realizó las copias que se quedaron en la colección real cuando los originales de Correggio y el *Cupido* se enviaron a Viena.

Ciertos virreyes, gobernadores y embajadores en Italia que se interesaron por la pintura, como era propio de las elites a las que pertenecían, fueron grandes

intermediarios entre el arte italiano de su momento y el coleccionismo hispánico, ya que consiguieron originales y copias de alta calidad. Esta línea de estudio ha sido seguida por De Frutos (pp. 188-197) para el Marqués del Carpio, coleccionista ecléctico que prefería originales, lo que no le impidió encargar grabados de ciertas obras. Centrado en los Virreyes de Nápoles, Denunzio (pp. 177-187) subraya la intervención del Conde de Miranda para la difusión de la obra de Barocci en España, cuya *Natividad* envió a Margarita de Austria, aunque se contentó con una copia de la *Visitación* de este pintor para el gran retablo del Monasterio de La Vid (Burgos), del que era patrono.

Una situación absolutamente singular, que tuvo notables repercusiones para la suerte de algunas pinturas, fue la visita que el futuro Carlos I de Inglaterra hizo a la Corte española en 1623. Braken (pp. 168-176) ha hecho el seguimiento de la veintena de pinturas de alta calidad que le fueron regaladas por Felipe IV y por algunos nobles destacados (Olivares y Lerma), además de las que compró entre las que habían pertenecido a Pompeyo Leoni. Diez años más tarde, ya subido al trono, el monarca inglés envió a Madrid a un pintor para que le copiara ciertas obras que se encontraban en El Escorial. La caída del monarca y la gran almoneda subsiguiente dispersó esas pinturas, algunas de las cuales llegaron a manos de Arundel y de otros coleccionistas ingleses.

En su afán recopilatorio el coleccionismo adoptó algunas manifestaciones curiosas. El flamenco Victor II Wolfvoet se distinguió por la pintura de series compuestas por pequeñas piezas sobre cobre a partir de composiciones de Rubens y con las que componía gabinetes o conjuntos de obras de pequeño tamaño y formato apaisado, destinadas a ser vendidas en España o en sus colonias americanas. Schepers (pp. 106-115) ha localizado y atribuido a este pintor varias obras entre los fondos del Museo del Prado y otros lugares.

El retrato de los miembros de la realeza fue uno de los géneros más propicios a las copias, ya que solo la pintura hacía posible que se conocieran o mantuviera el recuerdo de quienes estaban separados por la distancia, situación en la que se encontraron las dos ramas de los Habsburgo. Polleross (pp. 128-137) identifica las similitudes existentes entre los intercambiados retratos de la familia real española, pintados por Velázquez y su taller, y los de la imperial, realizados por el flamenco Frans Luycx. Los artistas y sus obras fueron casi contemporáneos y parece indudable que cada uno conoció la obra del otro, ya que se observa una interdependencia en las fórmulas de representación utilizadas por ambos.

Los enlaces matrimoniales pactados también condicionaron el alejamiento de las jóvenes de familia real que se casaron con esposos de la realeza o la nobleza. Flor (pp. 116-127) cuestiona la imagen que se venía adjudicando a la infanta María de Portugal, casada con Alejandro Farnesio, a partir de las copias de los retratos realizados por Antonio Moro en Lisboa, y propone una nueva hipótesis, basada en dos retratos femeninos similares entre sí, que se encuentran en Parma, para lo que se apoya también en la simbología de la gran joya que luce la dama. Varela (pp. 138-147) recoge una curiosa incidencia en torno a la imagen de otra infanta portuguesa del siglo XVII, Catalina de Braganza, con la que aspiró a casarse Luis XIV. Desde la realeza francesa se requirió un retrato con antelación a la celebración del matrimonio, para lo que se

envió al pintor Jean Nocret a la Corte portuguesa con objeto de fijar esa imagen, que se mantuvo en secreto. No obstante, se hicieron réplicas que quedaron en manos francesas, aunque Catalina finalmente desposó a Carlos II de Inglaterra,

Como amante de la pintura, Felipe IV se rodeó de abundantes y excelentes pinturas cuando se instaló en su nueva residencia del Palacio del Buen Retiro. Simal (pp. 158-167) expone cómo se movilizaron varios recursos para conseguirlo. Además de nutrirse de obras que se encontraban en otros edificios de propiedad real, y de donaciones de la nobleza, se compraron copias y series, que se unieron a excelentes originales.

Desde un punto de vista más teórico, Mazzarelli (pp. 17-26) reflexiona sobre las distintas valoraciones otorgadas a la copia desde la Edad Moderna hasta nuestros días, desde su carácter de reproducción de una prestigiosa pintura original, de la que se considera una sustitución, o su uso como vehículo para transmitir un paradigma en la enseñanza artística, o bien la adjudicación de un valor económico que le pueda hacer traspasar la débil frontera con lo falsario, así como la copia parcial o la “cita” mediante la que un artista manifestaba su admiración por el paradigma que le inspiraba. La recepción literaria de las copias, centrada en las que se ubicaron en el Monasterio de El Escorial y plasmada en los escritos de sus cronistas, es examinada por Cruz Cabrera (pp. 26-33). En estos textos se recogieron obras y autores, se dio noticia del lugar donde se encontraban y se destacaron ciertas pinturas por diversos motivos, como su valor histórico (*Batalla de la Higuera*), el prestigio del pintor del original (Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Piombo, Tiziano, Correggio o Bassano) y se informó de la realización de copias en el mismo Monasterio.

Como se recoge en diversos capítulos, la práctica de la copia a partir de un original prestigioso fue una fuente de aprendizaje para los artistas, por lo que incluso los mejores la practicaron a iniciativa propia, sobre todo en su juventud, aunque la producción de réplicas también fue práctica frecuente que en los talleres de ciertos artistas que habían alcanzado la fama, quienes añadían unos selectos toques finales como seña de autenticación. En ese sentido, Lamas (pp. 34-41) cuestiona la atribución de las obras a la única mano del maestro y señala la gran participación que hubo del taller, además de recordar que entre las diversas funciones adjudicadas a los pintores reales se incluía el copiado, lo que ejemplifica con Pantoja, Mazo, Rizi, Carducho y Claudio Coello, de los que hace un seguimiento de su actividad en estas tareas.

A través del prisma multifacético de los estudios reunidos en este libro queda sobradamente demostrado cómo en la Edad Moderna la copia de obras de los pintores más afamados gozó de un alto aprecio entre los coleccionistas, *connoisseurs* y artistas y cómo se veía revestida de una estimación añadida si el propietario del original era el propio monarca.

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA
Universidad de Valladolid
mariajose.redondo@uva.es