

## Un éxito de Joseph Van der Veken en España: el tríptico pseudoflamenco del conde de La Revilla \*

### A Success of Joseph Van der Veken in Spain: The Pseudo-Flemish Triptych of the Count of La Revilla

---

ALBERTO VELASCO GONZÀLEZ

Facultat de Lletres. Universitat de Lleida. Plaça de Víctor Siurana, 1. 25003 Lleida

[alberto.velasco@udl.cat](mailto:alberto.velasco@udl.cat)

ORCID: 0000-0003-4611-0339

DIDIER MARTENS

Faculté de Philosophie et Sciences sociales. Université libre de Bruxelles. Campus du Solbosch - CP 133/01. Avenue F. D. Roosevelt, 50. 1050 Bruxelles

[Didier.Martens@ulb.ac.be](mailto:Didier.Martens@ulb.ac.be)

ORCID: 0000-0001-7455-3378

Recibido/Received: 07/01/2023 – Aceptado/Accepted: 10/07/2023

Cómo citar/How to cite: Velasco González, Alberto / Martens, Didier: “Un éxito de Joseph Van der Veken en España: el tríptico pseudoflamenco del conde de La Revilla”, *BSAA arte*, 89 (2023): 339-366. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.339-366>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

**Resumen:** En el presente artículo se da a conocer un tríptico pseudoflamenco pintado hacia finales del siglo XIX o inicios del XX por Joseph Van der Veken (1872-1964), un restaurador, copista y falsificador de Amberes mundialmente conocido por su habilidad en la reproducción de pinturas flamencas. La realización de esta obra se inscribe en el contexto de revaloración de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, que generó una producción a gran escala de falsificaciones debido a la gran demanda existente en el mercado europeo. Estas obras espurias también se comercializaron en España, llegando a introducirse en colecciones importantes y pasando

---

\* Este artículo se inscribe entre los resultados del proyecto de investigación “El poder vivido en la baja edad media: percepción, representación y expresividad en la gestión y recepción del poder (PV-PRE)” (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, ref. PID2019-104085GB-I00, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté). Al mismo tiempo, ha contado con el apoyo del Grupo de Investigación Consolidado en Estudios Medievales “Espai, Poder i Cultura” (Generalitat de Catalunya, ref. 2017 SGR 00043, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté), adscrito a la Universitat de Lleida. Quisiéramos agradecer a Alexandre Dimov su colaboración en diferentes cuestiones relativas a nuestra investigación. E, igualmente, un agradecimiento especial a José Antonio de Urbina por toda la ayuda prestada para el estudio de la obra que aquí presentamos, así como por las informaciones que nos ha proporcionado sobre ella.

inadvertidas a ojos expertos. En el caso que nos ocupa, el tríptico de Van der Veken, entonces propiedad del coleccionista Francisco de Paula Arróspide Álvarez, XIII Conde de La Revilla, llegó a exhibirse como un original en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

**Palabras clave:** falsificación; hiperrestauración; historia del coleccionismo; primitivos flamencos; Joseph Van der Veken; Hans Memling; Rogier van der Weyden; Alberto Durero.

**Abstract:** In this article, a pseudo-Flemish triptych painted towards the end of the 19<sup>th</sup> century or the beginning of the 20<sup>th</sup> century by Joseph Van der Veken (1872-1964), a restorer, copyist and forger from Antwerp, known worldwide for his skill in reproducing Flemish paintings, is presented. The realization of this work is part of the context of revaluation of the Flemish painting of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, which generated a large-scale production of forgeries due to the great demand in the European market. These spurious works were also sold in Spain, reaching important collections and going unnoticed by expert eyes. In the case at hand, the Van der Veken triptych, then owned by the collector Francisco de Paula Arróspide Álvarez, XIII Count of La Revilla, was exhibited as an original at the Barcelona International Exhibition of 1929.

**Keywords:** fake; over-restoration; history of collecting; Flemish Primitives; Joseph Van der Veken; Hans Memling; Rogier van der Weyden; Albrecht Dürer.

## UNA OBRA PSEUDOFLAMENCA PARA UN COLECCIONISTA MADRILEÑO

En 1929 el coleccionista Francisco de Paula Arróspide Álvarez, XIII Conde de La Revilla, cedió diferentes obras a la Exposición Internacional de Barcelona celebrada en el Palacio Nacional de Montjuïc. Se trató de un evento megalómano titulado *El arte en España* que se acompañó de un catálogo encuadernado en grueso que contiene nada menos que 4.899 entradas, lo que nos habla sobre el desmesurado volumen de obras que instituciones y coleccionistas prestaron. Entre las obras cedidas por el conde de La Revilla se hallaba un tríptico, sobre el cual versará el presente artículo, que fue fotografiado aprovechando su participación en la muestra. Hoy esas imágenes se conservan en el Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona), una general del tríptico abierto (fig. 1), y tres detalles del panel central y de las alas laterales. En la información asociada a dichas imágenes, la obra se cataloga escuetamente como “flamenca”.<sup>1</sup>

En cuanto al citado catálogo de exposición, en la primera edición el tríptico se definió como “alemán o flamenco” y se situó, hipotéticamente, en el siglo XV, añadiendo un interrogante justo después de dicha cronología.<sup>2</sup> Con todo, en la tercera edición del mismo catálogo, revisada por Manuel Gómez-Moreno, la catalogación inicial se cambió y el tríptico pasó a presentarse como “un tríptico de tipo flamenco” y, significativamente, se suprimió cualquier información sobre su cronología.<sup>3</sup> Y algo parecido debe señalarse con respecto al catálogo ilustrado de la muestra, redactado bajo la dirección del duque de

<sup>1</sup> Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Junta de Museos, ref. IM-1339.

<sup>2</sup> *El arte en España...* (1929a): 205, núm. 1339 (“Tríptico alemán o flamenco, fines del siglo XV (?)”).

<sup>3</sup> *El arte en España...* (1929b): 307, núm. 1339 (“Tríptico de tipo flamenco [...]”).

Berwick y Alba y publicado poco después, donde la catalogación vuelve a insertar expresión “de tipo flamenco” y se prescinde, nuevamente, de cualquier acotación cronológica.<sup>4</sup>



© 2022 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05692050 (foto Junta de Museus-1339 / 1929)

Fig. 1. *Tríptico de la Virgen con el Niño y dos donantes* (fotografía de 1929).  
Joseph Van der Veken. Ca. 1900. Foto: © 2022 Institut Amatller d'Art Hispànic

El tríptico del conde de La Revilla se presentó en la sala XXIII de la exposición, junto a la *Virgen con el Niño* eyckiana de la colegiata de Covarrubias (núm. 2017)<sup>5</sup> y dos paneles realizados por Juan de Flandes, el *Descendimiento de la Cruz* y la *Piedad* (núms. 1547 y 1548), que aún se encontraban en ese momento en la catedral de Palencia. La autenticidad de estas pinturas está fuera de toda duda, pero no ocurre lo mismo con el tríptico que nos ocupa. Aunque la ya citada primera edición del catálogo de la exposición lo presentaba como una posible producción genuina –recuérdese aquel interrogante del final de frase en la catalogación–, la revisión de la publicación por parte de un experto como Manuel Gómez-Moreno comportó la supresión de la propuesta cronológica, así como el añadido –elegante– de la nada neutra expresión “de tipo flamenco”. Parece que el citado especialista, o quizás algún otro experto que debió advertirle, detectó la falsedad de una obra que, como veremos más adelante, proponemos atribuir a los pinceles de Joseph Van der

<sup>4</sup> Berwick y Alba (dir.) (1931-33): t. 1, 204, núm. 422 (“Tríptico de tipo flamenco, que representa a la Virgen con el Niño y dos orantes con escudos de armas. Mide, abierto, 1,10 x 1,60 ms. Señor Conde de la Revilla, de Madrid”).

<sup>5</sup> Sobre esta obra, véase Bermejo (2001).

Veken (1872-1964), un restaurador, copista y falsificador de Amberes a quien se conoce mundialmente por su maestría en la reproducción de pinturas flamencas. Entre otras cosas, se le recuerda especialmente por ser el autor de la reproducción del compartimento de los *Jueces justos* del *Políptico del Cordero Místico* de Jan van Eyck, que hubo de reproducir como consecuencia del robo del mismo perpetrado en 1934.

Hoy, el tríptico que nos ocupa se encuentra disperso entre los descendientes del conde de La Revilla en dos colecciones madrileñas. Por un lado, el panel central, que muestra una delicada representación de la Virgen con el Niño, y, por otro, las dos alas laterales, con las imágenes de dos donantes, uno masculino y otro femenino, ambos acompañados de sendos escudos heráldicos (fig. 2). En fecha reciente, el panel central ha sido sometido a una operación de conservación-restauración y estudio técnico, incluyendo pruebas radiográficas (fig. 3), que han confirmado lo que se intuía a ojo desnudo, esto es, que el tríptico es una falsificación realizada sobre un soporte antiguo raspado previamente.<sup>6</sup>



Fig. 2. *Tríptico de la Virgen con el Niño y dos donantes*. Joseph Van der Veken. Ca. 1900. Colección particular. Madrid

<sup>6</sup> La intervención ha sido llevada a cabo por el taller de conservación-restauración Icono I & R (Madrid) en 2019. Agradecemos las informaciones que nos han proporcionado al respecto Rafael Romero y Adelina Illán.

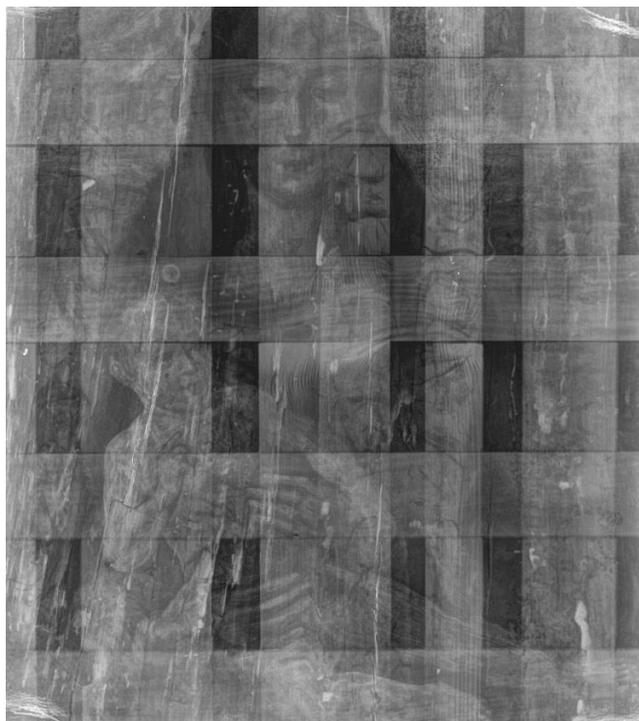


Fig. 3. Imagen radiográfica del panel central del *Tríptico de la Virgen con el Niño y dos donantes*.  
Foto: Icono I & R

### 1. LA TÉCNICA DEL FALSIFICADOR: EL *COLLAGE* DE PRÉSTAMOS

La materialización de la pintura del tríptico pseudoflamenco del conde de La Revilla es la del *collage* de préstamos, esto es, realizar obras nuevas a partir de figuras o fragmentos escogidos de pinturas auténticas para reducir el riesgo de cometer anacronismos o errores iconográficos. Las fuentes del *collage* que integra la obra que analizamos son identificables en su mayoría: obras del siglo XV pintadas en el norte de Europa, principalmente en Flandes, pero no exclusivamente. Para el panel central, el falsificador usó nada menos que tres Vírgenes con el Niño de medio cuerpo de Hans Memling (hacia 1430-1494). De la *Madonna* de Benedetto Portinari, que data de 1487 y se conserva en Berlín (fig. 4),<sup>7</sup> tomó prestado el vestido de María, dividido simétricamente en dos por un largo pliegue vertical. El Niño proviene del mismo modelo, con el dedo índice de su mano derecha levantado y las piernas separadas en una posición dinámica. De la *Madonna* de Maerten van Nieuwenhove, que también data de 1487 y se conserva en Brujas (fig. 5),<sup>8</sup> el falsificador tomó prestada la parte izquierda

<sup>7</sup> Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, núm. 528B; óleo sobre tabla; 41,5 x 31,5 cm. Sobre esta obra, véanse De Vos (1994): núm. 79; Lane (2009): núm. 23; Borchert (2014).

<sup>8</sup> Brujas, Sint-Janshospitaal, Memlingmuseum, núm. O.SJ 178.1; óleo sobre tabla; 44,7 x 33,5 cm. Sobre esta obra, véanse De Vos (1994): núm. 78; Lane (2009): núm. 14.

(según el punto de vista del espectador) del manto mariano con la manga forrada con piel, así como el detalle de las mangas forradas con piel. Los motivos brocados que adornan el cojín sobre el que descansa el Niño fueron tomados de la misma tabla. Finalmente, la *Madonna* del Príncipe Consorte de la National Gallery de Londres (fig. 6)<sup>9</sup> proporcionó el modelo del rostro de la madre, la parte derecha de su abrigo y las manos que envuelven el vientre del Niño. En esta pintura, Memling representó cuidadosamente los genitales del recién nacido. También están bien evidenciados en la *Madonna* de Maerten van Nieuwenhove. Es sabido que los falsificadores modernos eran mucho más puritanos que los pintores del siglo XV, a quienes se les ingeniaban para imitar.<sup>10</sup> Así es como el autor del tríptico del conde de La Revilla consideró oportuno ocultar los atributos sexuales del Niño bajo un velo translúcido, inspirado por la *Madonna* de Benedetto Portinari.



Fig. 4. *Virgen con el Niño* (con añadidos modernos). Hans Memling. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Berlín

<sup>9</sup> Londres, National Gallery, núm. 709; óleo sobre tabla; 39,4 x 29,9 cm. Sobre esta obra, véanse De Vos (1994): núm. 8; Campbell (1998): 359-361; Lane (2009): núm. 37.

<sup>10</sup> Véase, a este respecto, Martens (2003): 264 y 266. Véanse también Kemperdick (1997): 62; Martens (2009): 17-18.



Fig. 5. *Virgen con el Niño*. Hans Memling. Sint-Janshospitaal, Memlingmuseum. Brujas



Fig. 6. *Virgen con el Niño*. Hans Memling. National Gallery. Londres

En las tres Vírgenes de Memling que acabamos de citar, la parte superior del rostro de María está a poca distancia del límite superior de la tabla y el Niño descansa sobre un pretil cuya superficie vertical no aparece en el campo de la imagen. El pintor de Brujas había optado por un encuadre cerrado. Por otro lado, en el tríptico del conde de La Revilla María está separada del travesaño del marco por una franja de espacio relativamente grande y una parte de la superficie vertical del pretil es claramente visible. Sin embargo, este diseño más aireado de la figura no es una invención del falsificador, sino que refleja un estado modificado, no original, de la tabla de Berlín. En las monografías publicadas por Ludwig Kämmerer en 1899 y Karl Voll diez años después, la *Madonna* de Benedetto Portinari todavía se reproduce en su formato modificado.<sup>11</sup> En una fecha desconocida, probablemente en el siglo XIX, la obra de Memling se amplió por sus cuatro costados. Alrededor de la Virgen, una mano relativamente hábil añadió dos columnas de fuste macizo en mármol y doble arcada. Además, extendió hacia abajo la balaustrada y la alfombra sobre la que descansa el Niño. Es esta versión adaptada de la composición memlingiana la que sirvió de modelo al falsificador. Debe destacarse que los añadidos han sido sistemáticamente censurados en las reproducciones de la obra publicadas desde 1911,<sup>12</sup> aunque nunca han sido eliminados y todavía están presentes bajo el marco macizo del panel.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Kämmerer (1899): 82; Voll (ed.) (1909): 70.

<sup>12</sup> Posse (1911): 125.

<sup>13</sup> Correo electrónico de Stephan Kemperdick a Didier Martens, febrero de 2018.

La elección del encuadre ampliado de la tabla de Berlín, en lugar de la disposición estrecha que caracteriza a las tablas de Londres y de Brujas, es indicativa del gusto del falsificador y responde a un horizonte estético postmedieval. Muchas fueron, en efecto, las pinturas flamencas de los siglos XV y XVI cuyo formato fue ampliado durante la época del Barroco y el Clasicismo para alejar las figuras del marco y aumentar la distancia que las separa del espectador.<sup>14</sup> En cuanto a la disposición del grupo mariano en el espacio, el falsificador prefirió tomar como ejemplo una versión modernizada de un cuadro de Memling en lugar de inspirarse en la disposición de los ejemplares de Londres y de Brujas, cuyo formato no ha sido cambiado.

En el tríptico del conde de La Revilla, las dos columnas que rodean a la Virgen están rematadas por capiteles con decoración vegetal, cuyo modelo el falsificador no pudo encontrar en la tabla de Berlín. Sin embargo, es posible identificar la fuente utilizada: se trata del antiguo costado derecho del tríptico del que inicialmente formaba parte la Virgen de Berlín. La Galleria degli Uffizi de Florencia conserva un *San Benito* y el retrato de Benedetto Portinari, ambos de medio cuerpo,<sup>15</sup> que Kämmerer reconoció como los postigos originales de un tríptico del que la Virgen de Berlín ocupaba la parte central. Así, en su monografía de 1899, publicó las fotografías de la Virgen y el retrato uno al lado del otro,<sup>16</sup> una disposición que también se encuentra en las ilustraciones del libro de Voll.<sup>17</sup> Obviamente, el falsificador se inspiró en una de las dos publicaciones y la fecha de 1899 puede pues considerarse como un *terminus a quo* para la creación del tríptico del conde de La Revilla, obra a la que el falsificador transfirió –al compartimento principal, en concreto– el capitel con decoración vegetal del retrato de Portinari.

En el paisaje del panel central del tríptico del conde de La Revilla podemos identificar, en el lado derecho, un préstamo de la ciudad que ocupa el fondo del *Martirio de san Sebastián* de Memling conservado en Bruselas (fig. 7).<sup>18</sup> El ábside románico de la iglesia flanqueado por dos torres y la construcción triangular a dos aguas que se sitúa justo delante de ella proceden sin discusión posible de este modelo. Las dos construcciones fueron arrancadas de su contexto urbano original para insertarse en un amplio paisaje campestre. Pero sería un error creer que el falsificador se limitó únicamente a Memling en su búsqueda de modelos, pues en el paisaje que sirve de fondo a la Virgen es posible hallar un préstamo del *Tríptico de la Crucifixión* de Viena, obra atribuida desde 1862 a Rogier van der Weyden

<sup>14</sup> Sobre este tema, véase Martens (1995-96): 52-53.

<sup>15</sup> Florencia, Galleria degli Uffizi, núms. 1100 (*San Benito*) y 1090 (*Benedetto Portinari*); óleo sobre tabla; 45,5 cm x 34,5 cm y 45 x 34 cm. Sobre estas tablas, véanse De Vos (1994): núm. 79; Lane (2009): núm. 23; Borchert (2014).

<sup>16</sup> Kämmerer (1899): 82-83.

<sup>17</sup> Voll (ed.) (1909): 70-71.

<sup>18</sup> Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, núm. 2927; óleo sobre tabla; 67,4 x 67,7 cm. Sobre esta obra, véanse De Vos (1994): núm. 23; Stroo *et alii* (1999): núm. 7; Lane (2009): núm. 17.

(hacia 1400-1464) (fig. 8).<sup>19</sup> Los pliegues de tierra coronados por hileras de árboles representados en el panel central, en el lado izquierdo, los encontramos casi idénticos en nuestro tríptico falso, en el mismo lugar.



Fig. 7. *Martirio de san Sebastián* (detalle).  
Hans Memling.  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruselas



Fig. 8. *Tríptico de la Crucifixión*. Rogier van der Weyden. Kunsthistorisches Museum. Viena

<sup>19</sup> Viena, Kunsthistorisches Museum, núm. 901; óleo sobre tabla; 96 x 69 cm (panel central). Sobre esta obra, véase De Vos (1999): núm. 13.

Este conjunto rogeriano fue utilizado una segunda vez por el falsificador para el panel derecho. La vestimenta de la donante representada de medio cuerpo, en oración, deriva de la misma fuente. Es fácil reconocer el tocado blanco y el vestido forrado de piel con mangas perforadas a la altura del codo cuyas aberturas dejan entrever un abrigo rojo. ¿Tuvo el falsificador la oportunidad de estudiar el original en las salas del Kunsthistorisches Museum de Viena? Sea como fuere, representó el abrigo inferior de la donante en rojo, como lo había hecho Rogier. Llama la atención, igualmente, una corrección mojigata: si en el tríptico de Viena el escote del vestido deja al descubierto parte de la garganta de la mujer, en cambio, en el tríptico del conde de La Revilla una camisa blanca plisada disimula por completo ese detalle.

Aunque la obra tomada como modelo no ha podido ser identificada en el decurso de la presente investigación, es probable que el falsificador utilizase una fuente distinta al tríptico de Viena para la realización del rostro femenino. A diferencia de la donante arrodillada en el Gólgota, la del tríptico del conde de La Revilla tiene los ojos muy abiertos y la nariz poco prominente. El falsificador no tuvo miedo de dar a su pseudo-donante una identidad especial. Así, el escudo de armas en la esquina superior izquierda no es un invento, pues pertenece a un miembro femenino de una familia de Núremberg, los Paumgartner. El falsificador reprodujo fielmente el escudo de armas de Barbara Reich, de soltera Paumgartner, tal como aparecen en el panel central del *Tríptico de la Adoración de los pastores*, una de las obras más célebres de Alberto Durero (1471-1528), conservada en Múnich.<sup>20</sup> Los colores se corresponden en gran medida, al igual que la propia forma del escudo y su inclinación.



Fig. 9. *Retrato de Étienne Chevalier con san Esteban*. Jean Fouquet. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Berlín

<sup>20</sup> Múnich, Alte Pinakothek, núm. 706; óleo sobre tabla; 155 x 126,1 cm (panel central). Sobre esta obra, véase Goldberg *et alii* (1998): núm. 3.

Finalmente, en el panel izquierdo, aunque tampoco se ha podido identificar la fuente del rostro masculino, está claro que fue el retrato de Étienne Chevalier de Jean Fouquet (hacia 1420-1478/1481) conservado en Berlín el que proporcionó el modelo para el abrigo (fig. 9).<sup>21</sup> El falsificador reprodujo la indumentaria con bastante fidelidad, pero simplificándola, omitiendo la presencia de la caperuza negra sobre el hombro izquierdo del personaje. En general, buscó atenuar la apariencia vistosa del alto funcionario francés, hombre de confianza de los reyes Carlos VII y Luis XI, por lo que sustituyó el rojo burdeos de su vestido por un morado más discreto, y redujo el extravagante tamaño de los bolsillos colocados delante de las mangas. En la mente del falsificador, el donante del tríptico debía parecer un devoto burgués flamenco y no un advenedizo narcisista como era Étienne Chevalier.

## 2. JOSEPH VAN DER VEKEN, AUTOR DEL TRÍPTICO DEL CONDE DE LA REVILLA

Como ya hemos apuntado más arriba, el tríptico del conde de La Revilla tiene una atribución viable. Como intentaremos demostrar, se trata de una obra del belga Joseph Van der Veken.<sup>22</sup> Hoy en día sabemos que este renombrado restaurador de Amberes realizó una gran cantidad de falsificaciones inspiradas en los primitivos flamencos entre los últimos años del siglo XIX y principios del XX. Parte de esta producción pudo identificarse a partir de fotografías y dibujos preparatorios descubiertos hacia el año 2000 por Jean-Luc Pypaert en los archivos de los descendientes del falsificador.<sup>23</sup> Para otras falsificaciones atribuibles al falsificador, el análisis formal, la comparación de detalles y, en particular, de rostros, así como el uso de patrones repetitivos característicos en sus obras permitieron ciertas atribuciones convincentes.<sup>24</sup> Sin embargo, sigue siendo difícil para el historiador del arte definir con rigor el estilo propio de Van der Veken en la medida en que este trató de ocultar al máximo su personalidad estética. ¿No fue este disimulo la condición misma de su éxito comercial?

Para identificar obras de Van der Veken, el historiador del arte puede recurrir también a una argumentación basada en el repertorio personal del falsificador, es decir, todas las obras-fuente utilizadas por este último.<sup>25</sup> El razonamiento

<sup>21</sup> Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, núm. 1617; óleo sobre tabla; 96,5 x 88 cm. Sobre esta obra, véase Kemperdick (2017).

<sup>22</sup> Sobre Joseph Van der Veken, véase Vanwijnsberghe (dir.) (2008). Desde la publicación de este libro, véanse también Decq (2009): 102-106; Martens / Sánchez-Lassa de los Santos (2009): 107-115; Lenain (2011): 17, 247-248 y 269; Pypaert (2012): 69-82; Dubois (2014): 127-151; Grappasonni (2014): 111-126; Périer-D'Ieteren (2017): 103-126; Martens (2018): 259-273; Martens / Dimov (2018): 370-373; Martens (2020): 167-189; Dimov (2021): 95-132.

<sup>23</sup> Véase *L'affaire...* (2005).

<sup>24</sup> Véanse las muchas atribuciones contenidas en Pypaert (2008): 197-282. En particular, sobre el "estilo Van der Veken", véase Pypaert (2008): 200-201.

<sup>25</sup> Sobre esta cuestión, véase Martens (2003): 253-254.

subyacente puede enunciarse de la siguiente manera: si ya es poco probable, dada la gran cantidad de imágenes antiguas disponibles en fotografías, que dos falsificadores diferentes usaran el mismo modelo del siglo XV, es aún menos probable que ambos utilizaran un mismo detalle. Por eso, cuando se encuentra idéntico detalle prestado en dos obras de dudosa autenticidad, es legítimo considerar que fueron realizadas por el mismo falsificador, que no tuvo reparos en utilizar en distintas ocasiones los mismos modelos.



Fig. 10. Panel central del *Tríptico del matrimonio místico de santa Catalina*. Joseph Van der Veken. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao

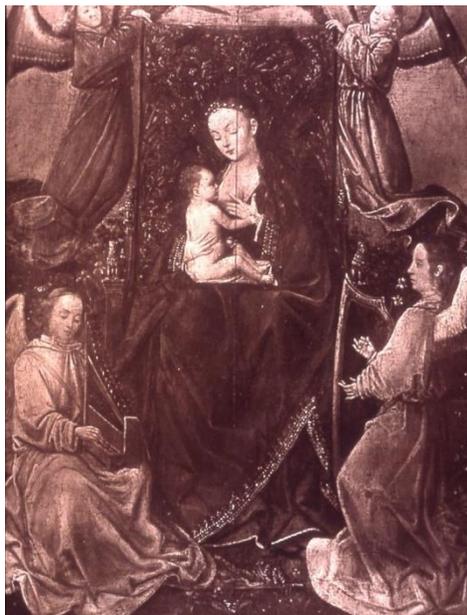


Fig. 11. *Virgen con el Niño y cuatro ángeles*. Joseph Van der Veken. Wildenstein (antiguamente). Nueva York

En lo que atañe a la atribución del tríptico del conde de La Revilla, existe lo que podría llamarse un testigo principal de cargo. Se trata de otro tríptico flamenco igualmente sospechoso que ingresó en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1952 y que representa, en la tabla central, el *Matrimonio místico de santa Catalina* (fig. 10).<sup>26</sup> El conjunto, cuya autenticidad fue aceptada durante mucho tiempo y que todavía se atribuía en 1995 al taller de Memling,<sup>27</sup> constituye un verdadero *collage* de préstamos. Así, el paño de honor, tomado de Jan van Eyck (hacia 1390-1441), y el ángel de perfil, de una obra de

<sup>26</sup> Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, núm. 69/321; óleo sobre tabla; 76,5 x 98,6 cm (tríptico abierto con marco). Sobre esta obra, véanse Martens / Sánchez-Lassa de los Santos (2009): 107-115; Pypaert (2008): 214, núm. 42.

<sup>27</sup> Castañer (1995): núm. 11 (“Memling, Hans, cercano a taller de”).

Memling, se hallan idénticos en una *Virgen con el Niño y cuatro ángeles* que, a principios de la década de 1950 del siglo XX, habría pasado por las manos del anticuario Wildenstein de Nueva York (fig. 11).<sup>28</sup> En esta pintura, la parte inferior de la túnica de María se copió del panel central de un tríptico de Memling que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena.<sup>29</sup> El mismo préstamo del mismo tríptico vienés se encuentra en al menos otras tres obras de autenticidad problemática,<sup>30</sup> y da la casualidad de que en los archivos de Van der Veken se ha identificado el boceto preparatorio sobre papel de uno de ellos.<sup>31</sup> La pertenencia del tríptico de Bilbao al corpus de las producciones del célebre restaurador de Amberes aparece, por tanto, asegurada.

¿Se puede decir lo mismo del tríptico del conde de La Revilla? La respuesta es sí. De hecho, encontramos en los dos trípticos, en el de Bilbao y el nuestro, un motivo idéntico tomado de Van der Weyden: el tocado blanco de la donante. Además, dicho tocado ocupa el panel derecho de ambos conjuntos. También debe tenerse en cuenta que la mujer ha recibido en ambas ocasiones escudos de armas tomados de Durero. El pintor de Núremberg fue, al parecer, una fuente heráldica apreciada por nuestro falsificador. Además, en la tabla central del tríptico de Bilbao podemos reconocer un préstamo de la ciudad situada en el fondo del *Martirio de san Sebastián* de Hans Memling: la puerta monumental de la ciudad. Debe recordarse que en el panel central del tríptico del conde de La Revilla se reutilizó otro detalle del mismo paisaje urbano.

Por todas estas coincidencias, puede afirmarse que el tríptico del conde de La Revilla es, efectivamente, una obra de Joseph Van der Veken. Ciertamente, no es una de sus mejores producciones, ya que incluso está marcada por una cierta ingenuidad, además de la ausencia de craquelado que le da al tríptico un aspecto neogótico que difícilmente engañaría a ningún historiador del arte en la actualidad. El tríptico del conde de La Revilla se pintó, como el de Bilbao, sobre un soporte antiguo que fue cuidadosamente raspado para acomodar una nueva capa pictórica. Ambos debieron de realizarse antes de 1900 o poco después. Lo que es seguro es que nuestro tríptico ya había sido pintado y puesto en circulación con anterioridad a 1904, pues en esa fecha ya se encontraba instalado en la capilla del palacio de Gaviria, residencia de los condes de La Revilla, como más adelante tendremos oportunidad de ver. Por otro lado, en el reverso de los tres paneles apreciamos un engatillado realizado antes de 1936 (fig. 12), datación que se deduce del hecho de que en los barrotes se adhiriesen diversas etiquetas –dos en

---

<sup>28</sup> De esta obra solo conocemos una fotografía conservada en el Centre des Primitifs flamands de Bruselas. Sobre ella, véase Martens (2003): 268-269.

<sup>29</sup> Viena, Kunsthistorisches Museum, núms. GG 939, 943, 994; óleo sobre tabla; 69 x 47 cm (panel central). Sobre esta obra, véanse De Vos (1994): núm. 53; Lane (2009): núm. 70.

<sup>30</sup> Sobre esta cuestión, véase Martens (2003): 264-267.

<sup>31</sup> La Haya, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie; dibujo sobre papel; 38 x 21 cm. Sobre dicha obra, véase Pypaert (2008): 201.

cada panel– algunas de las cuales están relacionadas con la Guerra Civil, como más adelante analizaremos también. No sabemos si dicho engatillado fue materializado por Van der Veken con ánimo de engaño y para hacer la pieza más creíble, o bien si corresponde a una intervención de restauración posterior a la realización de la obra.



Fig. 12.  
Engatillado  
del reverso  
del panel  
central  
del *Tríptico  
de la Virgen  
con el Niño  
y dos donantes*.  
Colección  
particular.  
Madrid

Que alguien como el conde de La Revilla fuese propietario de una obra falsa de pintura flamenca no deja de ser significativo en el contexto del Madrid del primer tercio del siglo XX. En los últimos años se ha venido demostrando que la capital de España se convirtió en un foco de distribución de falsificaciones de pintura flamenca, ya que la ciudad no solamente era un lugar importante de comercio de arte y antigüedades, sino que en ella residían ininidad de

coleccionistas ávidos de poseer en sus colecciones algún ejemplar de pintura nórdica por el prestigio que este tipo de obras concedían a quien las poseyese. Ante un fértil y activo mercado de pintura antigua, era lógica la aparición de personas con pocos escrúpulos dispuestas a poner en circulación piezas espurias que ayudasen a satisfacer la demanda del mercado, ya fuesen obras falsas de nuevo cuño o bien hiperrestauraciones de obras antiguas.<sup>32</sup>

Y puesto que la pintura flamenca gustaba entre los coleccionistas madrileños y españoles en general, comenzaron a circular falsos primitivos flamencos que acabaron ingresando en las principales colecciones e, incluso, en museos. En este sentido, diferentes estudios han detectado la presencia de obras del denominado “falsario de Valls Marín” en determinadas colecciones del contexto madrileño. Por ejemplo, dos de sus trabajos hoy se conservan en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, formado con las colecciones artísticas de José Lázaro Galdiano (1862-1947). Obras suyas también se integraron en la colección de Carmelo Valls Marín e, incluso, en la del prestigioso historiador del arte José Camón Aznar (1898-1979). No fue el único experto a quien consiguió engañar, ya que algunas de sus obras llegaron a ser publicadas como originales medievales por Chandler Rathfon Post. En Barcelona, un tríptico de su mano se documenta de antiguo en la colección de Romà Macaya, aunque recientemente en dicha ciudad han aparecido nuevas obras suyas. Desconocemos la identidad del falsario, pero debió de ser un restaurador establecido en Madrid o Barcelona, con un buen conocimiento de la bibliografía sobre los primitivos flamencos que utilizaba para extraer modelos para sus falsificaciones a través de la mencionada técnica del *collage* de préstamos. Otro falsificador de éxito en España fue el autor del tríptico que aquí analizamos, Joseph Van der Veken, a quien se atribuye una *Anunciación* en su día custodiada en la colección Domínguez de Madrid, una *Virgen de medio cuerpo* conservada antiguamente en otra colección madrileña y el mencionado tríptico del Museo de Bellas Artes de Bilbao. La circulación de sus obras en España se atestigua también a través de una *Duda de santo Tomás* que se hallaba a la venta en el mercado de arte barcelonés en fecha reciente (2019).<sup>33</sup>

Desconocemos los canales a través de los cuales las obras de Van der Veken llegaron a España, pero parece bastante claro que en ello debieron de jugar un papel importante las relaciones internacionales de los anticuarios madrileños y barceloneses. Diferentes indicios permiten deducir que la familia de anticuarios Ruiz,<sup>34</sup> con establecimiento en Madrid, participó activamente en la comercialización de pinturas espurias pseudoflamencas, ya que, por ejemplo,

---

<sup>32</sup> Martens (2017): 69.

<sup>33</sup> Sobre el falsario de Valls Marín y las obras de Joseph Van der Veken en España, véanse Martens (2017): 69-86; Martens / Dimov (2018): 353-378; Martens *et alii* (2020): 353-392.

<sup>34</sup> Acerca de las actividades comerciales de los Ruiz, véanse Martínez Ruiz (2011a): 151-190; (2011b): 49-87.

puso en circulación algunas obras del falsario de Valls Marín.<sup>35</sup> A su vez, aparecen numerosas falsificaciones en los catálogos de las subastas que estos anticuarios organizaron en Estados Unidos.<sup>36</sup> Y si se consultan, además, las fotografías de obras que pasaron por sus manos y que se conservan en el archivo fotográfico del Instituto del Patrimonio Cultural de España, nuevamente se verá que abundan las obras fraudulentas, entre ellas, diversas pinturas afines a la estética nórdica y también falsificaciones de pintura y escultura románicas.<sup>37</sup> Con estos antecedentes, y aunque no poseamos más indicios que la posesión de obras del falsario de Valls Marín y otras pinturas pseudoflamencas, podríamos preguntarnos si los Ruiz llegaron a tener una relación directa con falsificadores de pintura flamenca establecidos en España, a los que quizás efectuaron encargos directos. Si bien no podemos aseverarlo de manera fehaciente, lo que es evidente es que pusieron en circulación obras de este tipo en el mercado madrileño, ya que los Ruiz se hallaban entre los anticuarios más prestigiosos de Madrid en tiempos del conde La Revilla.

### 3. LA COLECCIÓN DEL CONDE DE LA REVILLA

Francisco de Paula Arróspide Álvarez (1881-1938), XIII Conde de La Revilla, fue un personaje importante de la sociedad madrileña del primer tercio del siglo XX (fig. 13). Nacido en San Sebastián, fue hijo de José María Arróspide Marimón (1842-1893), Marqués de Cerdanyola, Marqués de Boil, Conde de Plasencia, Conde de La Revilla, Barón de Bétera, Caballero de la Orden Militar de Santiago y Maestrante de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza; y de María Isabel Álvarez Montes (1848-1915), Duquesa de Castro-Enríquez y Marquesa de Valderas. Casó en 1919 con María de los Desamparados de Zubiaurre e Iturzaeta († 1988), Dama de la Hermandad del Santo Cáliz de Valencia.

Como ya hemos apuntado, los condes de La Revilla tenían su residencia en el palacio de Gaviria, ubicado en la calle del Arenal, en una de las zonas más emblemáticas del Madrid decimonónico. Se trataba de una residencia señorial de estilo isabelino levantada a partir de 1846 siguiendo los postulados del denominado “clasicismo moderno” (Neorrenacimiento), que se ha convertido en el prototipo de palacio isabelino madrileño. El autor del proyecto y de dicho tipo fue el arquitecto Aníbal Álvarez Bouquel (1806-1870), que recibió el encargo de

<sup>35</sup> Martens *et alii* (2020): 356-357 y 365-368.

<sup>36</sup> Martínez Ruiz (2011b): 62 y 83-84.

<sup>37</sup> Sobre esto último, se ha propuesto en fecha reciente que Raimundo Ruiz († 1954) tuviese alguna responsabilidad en la producción de diferentes falsos que imitan el estilo de las pinturas murales románicas procedentes de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), conservadas en el Museo del Prado, y que se han atribuido al denominado “falsario de Maderuelo”. Véase Velasco González (2022): 18-19 y 25-27.

Manuel Gaviria Alcova, Marqués de Gaviria y Conde de Buena Esperanza, uno de los banqueros más importantes de la época de Isabel II y que llegó a ser diputado a Cortes (1847) y senador vitalicio. Amasó una de las fortunas más importantes del país y se convirtió en uno de los representantes más destacados de la burguesía madrileña ennoblecida gracias a los negocios bancarios. El palacio se inauguró en 1851 con una gran celebración en la que participó la reina Isabel II junto a otros miembros de la familia real y fue posteriormente adquirido por los condes de La Revilla, que llevaron a cabo una gran reforma en 1916 a cargo del arquitecto Luis Sainz de los Terreros y otras modificaciones en años sucesivos.<sup>38</sup>



Fig. 13. Francisco de Paula  
Arróspide Álvarez  
(1881-1938),  
XIII Conde de La Revilla,  
junto a su familia.  
Foto: archivo personal  
de José Antonio de Urbina

<sup>38</sup> Extraemos este conjunto de informaciones de Lasso de la Vega (coord.) (2010): 292-297. Sobre el palacio de Gaviria, véase también Navascués Palacio (1983): 21-22.

El conde debió de ser una persona bien relacionada con los ambientes coleccionistas del Madrid de su época, como lo prueba el hecho que fuese miembro de la Sociedad Española de Amigos del Arte, en la que coincidió con numerosos representantes de la aristocracia y la alta burguesía madrileña, además de artistas, especialistas y, sobre todo, coleccionistas. La sociedad, creada en 1909 y que alcanzó gran relevancia durante la primera mitad del siglo XX, tenía como misión el estudio y difusión del arte español y trató de materializarlo, especialmente, a través de eventos culturales como las exposiciones, en las que se exhibían obras de las colecciones de sus miembros.<sup>39</sup> Es el caso de la muestra sobre orfebrería civil española celebrada en 1923, a la que el conde de La Revilla cedió un atril de plata repujada de estilo Luis XV, una sopera estilo Imperio con marca de la casa madrileña Martínez y un broche con piedras strass de época fernandina.<sup>40</sup> En el caso de la exposición sobre alfombras españolas (1933), cedió un ejemplar de nudo turco realizado en Madrid en 1851.<sup>41</sup>

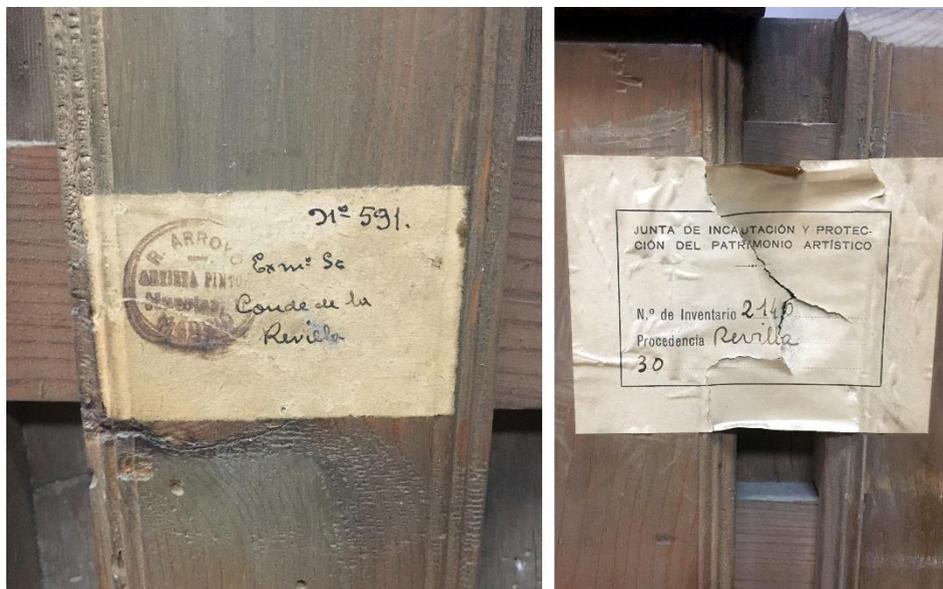


Fig. 14. Etiquetas del reverso del panel central del *Tríptico de la Virgen con el Niño y dos donantes*. Colección particular. Madrid

Es posible que el conde cediese el tríptico que estudiamos a alguna otra exposición aparte de la de 1929, ya que en el reverso del panel central hallamos una etiqueta de cronología indeterminada donde se lee lo siguiente: “Nº 591 Exmº Sr. Conde de la Revilla” (fig. 14). La etiqueta incluye un sello de tinta, anterior,

<sup>39</sup> Gkozgkou (2013): 99-124; (2019).

<sup>40</sup> Artíñano (1925): 125, 139 y 158, núms. 535, 765 y 1120.

<sup>41</sup> Ferrandis Torres (1933): 120, núm. 92, lám. LII.

correspondiente a R. Arroyo, artista-pintor con domicilio en el número 11 de la calle de las Huertas de Madrid, en el barrio de las Cortes, no muy lejos del Museo del Prado. Tanto el tipo de letra de la inscripción manuscrita como el sello podrían situarse a inicios del siglo XX y el segundo podría corresponder, quizás, al restaurador que realizó la operación de engatillado, si es que no fue obra del falsificador Van der Veken, como ya se ha apuntado. La misma etiqueta con inscripción y sello aparece en cada una de las alas del tríptico, variando solamente el número de referencia, que en una de las alas es el 592 y en la otra el 592 bis.

Como tantas otras colecciones madrileñas, la del conde La Revilla fue confiscada por el bando republicano al estallar la Guerra Civil. Lo sabemos por las etiquetas de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico que también se hallan adheridas en el reverso de cada uno de los paneles del tríptico. Como en el caso anterior, cada uno de los paneles lleva una de ellas. En el panel central consta el número de inventario 2.140 junto a una referencia de procedencia donde leemos “Revilla 30” (fig. 14), mientras que en las alas laterales varía la numeración: en una de ellas consta el número de inventario 2.148 y “Revilla 48” y en la otra el número de inventario 2.157. En relación a esta segunda ala, no podemos leer el segundo número debido a que se añadió por encima un elemento de sujeción metálico que impide la lectura de dicha referencia.

En el decurso de la presente investigación hemos podido localizar tanto el expediente de incautación como el de devolución de la colección del conde de La Revilla, hoy conservados en el Archivo de la Guerra del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).<sup>42</sup> La incautación de la colección se llevó a cabo el 27 de octubre de 1936 en la residencia del conde, el palacio de Gaviria. En el documento constan más de 300 obras de arte entre pinturas, esculturas, ejemplares de artes decorativas (destacando especialmente la cerámica) y mobiliario diverso. Con todo, nuestro tríptico no aparece citado en la relación de obras incautadas por los agentes republicanos.

En cuanto al expediente de devolución, se conservan en él diferentes documentos. Los primeros son de los meses de junio y julio de 1939, mientras que otros son ya de 1940. Todos ellos demuestran que el abogado Manuel Sujá Yera, en representación de los herederos del conde de La Revilla y de la condesa viuda, María de los Desamparados Zubiaurre e Iturzaeta, recogió algunos muebles y obras de la colección. Los diferentes listados de recogida de objetos por parte del representante de la familia suman un total de 725 obras de arte, lo

---

<sup>42</sup> Para el expediente de incautación, véase Instituto del Patrimonio Cultural de España (en lo sucesivo IPCE), Archivo de la Guerra, Junta de Incautación del Tesoro Artístico, Actas de incautación, Actas de incautación del Conde de La Revilla, signatura JTA 15/123. Y para el de devolución, véase IPCE, Archivo de la Guerra, Servicio de Recuperación Artística, Expedientes de devolución, Expediente de devolución de Francisco de Paula de Arróspide y Álvarez, Conde de La Revilla, signatura SDPAN 130/4.

que pone de manifiesto una evidente desigualdad con el expediente de incautación y, a la vez, permite entender que el tríptico que estudiamos no aparezca en este último. Sí que consta, en cambio, en uno de los listados de devolución, en concreto, en uno de 7 de marzo de 1940, junto a muchas otras pinturas de la colección. Los tres paneles del tríptico constan por separado con tres números de orden distintos, el 51 (tabla central), el 67 (ala lateral con donante masculino) y el 68 (ala lateral con donante femenino). El principal aparece descrito como “Virgen con el Niño.- 46 x 51.- tabla.-”. Se le asocia el número de fotografía 13.208, que consta manuscrito con tiza blanca en uno de los barrotes del engatillado, y el número de clasificación 2.140-30. Si nos fijamos, este último número se halla compuesto por las dos cifras que aparecen en la etiqueta fijada en la parte posterior, a la cual ya nos hemos referido. Igualmente, las medidas de 46 x 51 que constan en la descripción del listado también aparecen manuscritas en uno de los barrotes del engatillado. En cuanto a los paneles laterales, uno de ellos aparece descrito como “Hombre donante de un tríptico.- 24 x 57. tabla.-”, se le asocia el número de fotografía 13.282 y el número de clasificación 2.158-48, que coincide con la información de la etiqueta adherida en la parte posterior de la tabla. El segundo panel lateral, el de la donante, se describe como “Donante de un tríptico.- 24 x 57. tabla.-”, se le asocia el número de fotografía 13.283 y el número de clasificación 2.157-47, que, igualmente, coincide con los datos que constan en la etiqueta de su reverso.

Los listados de las actas de incautación y devolución de la colección permiten conocer el contenido de la colección del conde de La Revilla, que a pesar de ser bastante ecléctica tenía algunos ámbitos bien diferenciados y nutridos. Una de los más relevantes era el de la cerámica, con muy notables ejemplares de Alcora, Talavera y Manises. Las artes decorativas también eran otro de sus ámbitos de interés, con ricas porcelanas del Buen Retiro y de diversos centros productores europeos, numerosos relojes, armas, vidrios, piezas de metalistería y mobiliario francés y español que servía para decorar los espléndidos salones del palacio de Gaviria, la residencia familiar donde se ubicaba la colección. Se documentan también diferentes alfombras, abanicos, ocho tapices flamencos de los siglos XVI y XVII, esculturas en mármol, madera policromada y marfil,<sup>43</sup> así como un nutrido grupo de pinturas sobre diferentes tipos de soporte, de diversas escuelas y períodos. En lo relativo a los libros y manuscritos, destacan tres cantorales de finales del siglo XVIII procedentes de alguna iglesia cordobesa, hoy custodiados en la Biblioteca Nacional de España.<sup>44</sup> Finalmente, uno de los últimos listados del expediente de devolución permite conocer que los condes de La Revilla eran propietarios de una pequeña colección

---

<sup>43</sup> De la colección de marfiles del conde de La Revilla tenemos constancia por una escueta mención en una carta que Antonio Gallego Burín, Director General de Bellas Artes, envió en 1959 a Manuel Gómez-Moreno. Véase Morales Gallego (2013): 270.

<sup>44</sup> Luis García (2014): 76.

arqueológica.<sup>45</sup> Lo descrito en los listados nos ofrece acceso al ajuar y decoración del palacio de una familia noble y acomodada del primer tercio del siglo XX y que no difiere en exceso del contenido de otros palacios madrileños contemporáneos con importantes colecciones.

Entre el centenar de pinturas que poseía el conde de La Revilla parece que no abundaban las producciones flamencas. Por las descripciones, se deduce que algunas de ellas eran francesas de los siglos XVIII-XIX, otras españolas de los siglos XVII-XVIII<sup>46</sup> y se documentan también algunas tablas de cronología anterior, aunque las descripciones son algo lacónicas y no permiten ir mucho más allá. Se cuenta entre este tipo de obras otro tríptico, con la Piedad en el compartimento principal y dos santos en las alas, con unas medidas de 111 x 89 cm. Con todo, no se especifica si era una producción flamenca o hispana.<sup>47</sup> Otro de los listados de devolución presenta una relación de 79 pinturas más,<sup>48</sup> aunque las descripciones no ofrecen apenas detalles sobre la filiación de las obras por escuelas, autorías concretas y cronologías, más allá de alguna adscripción puntual a Tiziano, Rubens, Alonso del Arco o Frans Francken, de las cuales estaría por ver si eran acertadas o bien atribuciones exageradas. Constan también dos alas laterales de un tríptico con la representación de donantes (27 x 54 cm cada una), de las que desconocemos completamente la adscripción estilística; y aún otro tríptico (98 x 59 cm) con la Epifanía en su compartimento principal y escenas de la Pasión en los costados. Sea como sea, la presencia de este tipo de obras y otras tablas parece demostrar que el conde de La Revilla mostró algún tipo de interés por la pintura antigua, aunque no fuese un coleccionista exigente en este ámbito.

Sin ánimo de exhaustividad, debemos señalar que otro tipo de fuentes aportan algunas informaciones más sobre el contenido de la colección. Es el caso de las fotografías conservadas en la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, donde se custodian algunas imágenes de obras propiedad del conde de La Revilla. Una de ellas es un tríptico flamenco con escenas de la vida de Santiago el Mayor, bien conocido, que nuevamente pone de manifiesto el interés del coleccionista por la pintura antigua.<sup>49</sup> Se conservan también una imagen de una alfombra que sabemos que fue exhibida en la exposición organizada en 1933 por la Sociedad Española de Amigos del Arte<sup>50</sup> y tres fotografías de sendos retratos femeninos atribuidos a los pintores Bernardo López Piquer, Tomás Palos

<sup>45</sup> El listado de devolución lleva fecha de 30 de junio de 1941 y aparecen relacionados 47 objetos.

<sup>46</sup> Sabemos, por ejemplo, que era propietario de una *Santa Ana* del pintor Pedro Ruiz González, hoy conservada en una colección particular. Véase López (2007): 120.

<sup>47</sup> Consta en el expediente de devolución de la colección, en un listado con fecha de 21 de febrero de 1940, con el número de orden 6.

<sup>48</sup> Se trata de un listado con fecha de 7 de marzo de 1940.

<sup>49</sup> IPCE, Fototeca, Archivo Moreno, signatura 01349\_D. Sobre esta obra, véanse Lavalleye (1958): 37-38, núm. 90 (duda de que se trate de una obra flamenca); De Vos (1989-91): 195-198 (considera que se trata de un tríptico de Brujas de la primera década del siglo XVI).

<sup>50</sup> IPCE, Fototeca, Ruiz Vernacci, signatura VN-32792. Véase la nota 41.

y José Gutiérrez de la Vega.<sup>51</sup> En la misma institución, el fondo del fotógrafo Otto Wunderlich guarda cuatro fotografías posteriores a 1940 de tres pinturas de la colección –un retrato femenino, una Virgen con el Niño y un santo no identificado– y un reloj.<sup>52</sup>



Fig. 15. El *Tríptico de la Virgen con el Niño y dos donantes* presidiendo el altar de la sacristía de la capilla del palacio de Gaviria (fotografía de 1904).

Foto: archivo personal de José Antonio de Urbina

Por otra parte, hemos tenido acceso a un importante álbum fotográfico del año 1904 con treinta y una imágenes que permiten hacerse una idea de la distribución interior de las colecciones en el palacio de Gaviria.<sup>53</sup> En lo relativo a nuestro tríptico, vemos que ya entonces se hallaba en la sacristía de la capilla, colgado en la pared y presidiendo un elegante altar (fig. 15), compartiendo espacio con diversos elementos de mobiliario, tallas, piezas de orfebrería, indumentaria religiosa y otras pinturas. Igualmente, el contenido de la colección

<sup>51</sup> Véanse, respectivamente, IPCE, Fototeca, Archivo Moreno, signaturas 04001\_A, 04000\_A y 03999\_A.

<sup>52</sup> Véase IPCE, Fototeca, Otto Wunderlich, signaturas WUN/10197-WUN/10200.

<sup>53</sup> El álbum es propiedad de José Antonio de Urbina, descendiente de los condes de La Revilla, quien amablemente nos ha facilitado su consulta.

que ofrecen los listados de obras relacionados con la Guerra Civil y las fotografías mencionadas puede cotejarse con un interesante artículo sobre el palacio y la colección artística que albergaba, publicado en la revista *Blanco y Negro* en 1923. En él se efectúa un recorrido por las estancias del palacio y se describen y mencionan las principales obras que lo decoran. El texto se ilustra con diversas imágenes, una de las cuales muestra la sacristía de la capilla, donde aparece nuestro tríptico. Con todo, cuando se mencionan las piezas que decoran la sacristía, significativamente, no se alude al tríptico.<sup>54</sup>

Ya ha sido mencionada anteriormente la cesión por parte del conde de diversas obras a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Aparte del tríptico que nos ocupa, el catálogo de la exposición pone de manifiesto que prestó también un busto historicista en plata sobredorada de Carlos V hoy conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo,<sup>55</sup> un retrato de Luis I atribuido a Van Loo, un jarrón en plata sobredorada con decoración heráldica, un tríptico de marfil de estilo gótico sobre el que volveremos a continuación, un crucifijo románico esmaltado, dos postigos quinientistas en madera con las armas de los Revilla, algunos retratos reales sobre tela, dos atriles en plata repujada, dos libros de horas miniados, un misal, un estandarte de terciopelo con las armas de los Reyes Católicos, diversas piezas de orfebrería litúrgica, un conjunto de armas del siglo XVII, diversa documentación y cartas ejecutorias, un repostero con las armas de Gaviria, una litera guarnecida con tejidos y decoración escultórica, una cama perteneciente a la Reina Gobernadora y un lote de nueve piezas correspondientes a una armadura de hombre y caballo.<sup>56</sup>

A partir de la falsedad del tríptico que aquí estudiamos, debe traerse a colación otro objeto de la colección, la autenticidad de la cual también se ha puesto duda. Se trata de un tríptico-relicario de marfil de época gótica, hoy en paradero desconocido, que fue estudiado por Longhurst en 1927 y, posteriormente, por Margarita Estella. En las alas presentaba una decoración a base de flores de lis, mientras que en el compartimento principal aparecían dos ángeles sosteniendo un templete rectangular de tipología gótica dentro del cual se hallaba una reliquia. Los paralelos entre esta obra y otro tríptico similar hoy

---

<sup>54</sup> “[...] en la sacristía se conservan algunas piezas y vasos sagrados dignos del tesoro de una de nuestras góticas catedrales; así, la custodia de plata y oro incrustada de esmeraldas; el cáliz y el copón, del más puro estilo Renacimiento; la Virgen de talla, de Juan de Mena; la reliquia de San Carlos Borromeo, encerrada en valioso relicario de plata; el estandarte, de viejo terciopelo bordado, de la época de los Reyes Católicos; el misal de plata repujada; los libros de horas, primorosamente miniados, del siglo XVI, y hasta el aguamanil, que es una bella pieza de Alcora”. Monte-Cristo (1923): 34.

<sup>55</sup> El busto también se mostró en una exposición sobre orfebrería civil española organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1923. Véase Domínguez Carrascal (1923): 20. Sobre esta obra, realizada a finales del siglo XIX por el orfebre toledano Majadas, véase Cuesta García de Leonardo (2006): 371-388.

<sup>56</sup> *El arte en España...* (1929a): 204-208 y 227-228, núms. 1338-1354 y 1498-1499.

conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres, además de una placa central de otro tríptico con idéntica iconografía del Museo Lázaro Galdiano, han levantado sospechas entre algunos expertos, que han reclamado un estudio atento de este grupo de obras para acabar de determinar su autenticidad.<sup>57</sup> De confirmarse la falsedad de la obra propiedad del conde de La Revilla, tendríamos otra muestra más del fraude padecido por el conde en la formación de sus colecciones de alta época.

## EPÍLOGO

El éxito del tríptico pseudoflamenco del conde de La Revilla debió de superar las expectativas más optimistas del falsificador. En efecto, desde 1904, según un documento fotográfico, el conjunto se encontraba sobre un altar, en la sacristía de una capilla privada. En el estado actual de conocimientos, es el único pseudo-primitivo flamenco creado por Van der Veken que ha ocupado tal ubicación. De hecho, por lo general, este tipo de obras acababa en interiores privados o en museos, quedando así en el ámbito profano. Pero en cambio, el tríptico del conde de La Revilla adquirió la condición de objeto sagrado y era venerado, por lo que se debía rezar delante de él. El falsificador de Amberes, por lo tanto, no solo fue capaz de simular el estilo de los primitivos flamencos de una manera inquietante, sino también la piedad de finales de la Edad Media, a la que muchos católicos alrededor del siglo XX fueron particularmente sensibles. Este fue sin duda el caso del comprador del tríptico que hemos estudiado.

## BIBLIOGRAFÍA

- L'affaire...* (2005): *L'affaire Van der Veken* (catálogo de exposición). Bruselas, Institut royal du Patrimoine artistique. Disponible en: <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/10583> (consultado el 3 de mayo de 2023).
- El arte en España...* (1929a): *El arte en España. Exposición internacional de Barcelona 1929-1930*. Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana.
- El arte en España...* (1929b): *El arte en España. Exposición internacional de Barcelona 1929*, 3ª ed., revisada por Manuel Gómez[-]Moreno. Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana
- Artiñano, Pedro Miguel de (1925): *Catálogo de la exposición de orfebrería civil española*. Madrid, Mateu, Artes e Industrias Gráficas.
- Bermejo, Elisa (2001): “31. Maestro de la Madonna de Covarrubias (seguidor de Jan van Eyck), *La Virgen con el Niño, en un interior*”, en *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 272-274.

<sup>57</sup> Estella (1984): 250-251. El tríptico fue cedido por el conde a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Véase *El arte en España...* (1929a): 205, núm. 1342.

- Berwick y Alba, duque de [Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó] (1931-33): *Catálogo histórico y bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, 2 ts. Madrid, Tipografía de Archivos.
- Borchert, Till-Holger (2014): “48. Hans Memling, *Ritratto di Benedetto Portinari*”, en Till-Holger Borchert (ed.): *Memling. Rinascimento fiammingo* (catálogo de exposición). Milán, Skira, pp. 218-219.
- Campbell, Lorne (1998): *The Fifteenth Century Netherlandish Schools (National Gallery Catalogues)*. Londres, National Gallery.
- Castañer, Xesqui (1995): *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Cuesta García de Leonardo, María José (2006): “El Toledo historicista, el platero Majadas y el busto de Carlos V del Museo de Santa Cruz (Toledo)”, *Archivo Español de Arte*, 316, 371-388. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2006.v79.i316.24>.
- De Vos, Dirk (1989-91): “Enkele minder bekende anonieme Brugse schilders uit het einde van de 15de en het begin van de 16de eeuw”, *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 187-203. Disponible en: [https://fine-arts-museum.be/uploads/pages/files/be\\_brl01\\_bulletin\\_mrbab\\_kmskb\\_1989\\_1991\\_1\\_3.pdf](https://fine-arts-museum.be/uploads/pages/files/be_brl01_bulletin_mrbab_kmskb_1989_1991_1_3.pdf) (consultado el 3 de mayo de 2023).
- De Vos, Dirk (1994): *Hans Memling. Het volledige oeuvre*. Amberes, Mercatorfonds.
- De Vos, Dirk (1999): *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Amberes, Mercatorfonds.
- Decq, Louise (2009): “More on Joseph Van der Veken (1862-1964)”, en *The Quest for the Original (Underdrawing and Technology in Painting)*, 16). Lovaina, Peeters, pp. 102-106.
- Dimov, Alexandre (2021): “L’énigmatique panonceau memlingien du Musée Jacquemart-André: une Allégorie de la restauration mercantile ?”, *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, 90, 95-132.
- Domínguez Carrascal, J[osé] (1923): “Sociedad Española de Amigos del Arte. Exposición de orfebrería civil española”, *Revista de Bellas Artes*, 19, 18-22. Disponible en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f640acd0-4f67-437c-95d0-b371d98300ae> (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Dubois, Anne (2014): “Joseph Van Der Veken, Émile Renders: quatre tableaux des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, 36, 127-151. Disponible en: [https://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117\\_2014\\_000\\_36\\_f.pdf](https://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117_2014_000_36_f.pdf) (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Estella, Margarita M. (1984): *La escultura del marfil en España. Románica y gótica*. Madrid, Editora Nacional.
- Ferrandis Torres, José (1933): *Exposición de alfombras antiguas españolas. Catálogo general ilustrado*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Gkozgekou, Dimitra (2013): “Los Amigos del Arte. Una sociedad de ambiguos intereses”, en Immaculada Socias / Dimitra Gkozgekou (eds.): *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, pp. 99-124.
- Gkozgekou, Dimitra (2019): *La Sociedad Española de los Amigos del Arte, 1909-1936* (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona.

- Goldberg, Gisela *et alii* (1998): *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*. Heidelberg, Ed. Braus.
- Grappasonni, Marie (2014): “Les modèles de Joseph Van der Veken dans le triptyque de la Déposition Gulbenkian”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, 36, 111-126. Disponible en: [https://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117\\_2014\\_000\\_36\\_f.pdf](https://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117_2014_000_36_f.pdf) (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Kämmerer, Ludwig (1899): *Memling*. Bielefeld y Leipzig, Velhagen und Klasing.
- Kemperdick, Stephan (1997): *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*. Turnhout, Brepols.
- Kemperdick, Stephan (2017): “Cat. 1. Jean Fouquet, The Melun Diptych”, en Stephan Kemperdick (ed.): *Jean Fouquet. The Melun Diptych* (catálogo de exposición). Berlín y Petersberg, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz y Michael Imhof Verlag, pp. 138-142.
- Lane, Barbara (2009): *Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*. Turnhout, Brepols.
- Lasso de la Vega, Miguel (coord.) (2010): *Palacios de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid.
- Lavalleye, Jacques (1958): *Collections d’Espagne II (Répertoire des peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, vol. 2)*. Amberes, De Sikkel.
- Lenain, Thierry (2011): *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*. Londres, Reaktion Books.
- López, Fernando (2007): *Pedro Ruiz González (h. 1638/1642-1706): pintor barroco madrileño*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- Luis García, Raúl (2014): “Los libros de coro en la Biblioteca Nacional de España. Investigación, normalización y descripción”, en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE* (catálogo de la exposición). Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 65-90. Disponible en: <https://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/webdocs/LaBNE/Publicaciones/catalogo-cantorales.pdf> (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Martens, Didier (1995-96): “La mise au goût du jour d’œuvres médiévales flamandes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles”, *Recherches poétiques*, 3, 46-55.
- Martens, Didier (2003): “Les frères Van Eyck, Memling, Metsys *et alii* ou le répertoire d’un faussaire éclectique”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 253-284.
- Martens, Didier (2009): “Les faux Primitifs flamands de Joseph Van der Veken: une authenticité paradoxale”, *Espace de libertés*, 377, 17-18.
- Martens, Didier (2017): “Falsificaciones e imitaciones a la flamenca en las colecciones del Museo Lázaro Galdiano”, en Didier Martens / Amparo López Redondo (eds.): *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano* (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 69-86.
- Martens, Didier (2018): “Van der Veken nach Van der Goets: Eine belgische Fälschung im Stile der Altniederländer im Gentilhaus”, *Aschaffener Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebietes*, 32, 259-273.
- Martens, Didier (2020): “L’ajout de fonds de paysage brugeois, une stratégie d’hyperrestauration vers 1900”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 81, 167-189.

- Martens, Didier / Dimov, Alexandre (2018): “Un imitateur moderne des Primitifs flamands établi en Espagne: le Faussaire de Valls Marín”, *BSAA arte*, 84, 353-378. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.353-378>
- Martens, Didier / Sánchez-Lassa de los Santos, Ana (2009): “Un faux «Primitif flamand» au Musée des Beaux-Arts de Bilbao: analyse technologique, critique de sources et essai d’attribution”, en *The Quest for the Original (Underdrawing and Technology in Painting)*, 16). Lovaina, Peeters, pp. 107-115.
- Martens, Didier *et alii* (2020): “Faux Primitifs flamands dans les collections espagnoles: œuvres publiées, œuvres inédites (*Collections d’Espagne III ?*)”, *BSAA arte*, 86, 353-392. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.353-392>
- Martínez Ruiz, María José (2011a): “Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz”, en Fernando Pérez Mulet / Immaculada Socias Batet (eds.): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona y Cádiz, Universitat de Barcelona y Universidad de Cádiz, pp. 151-190.
- Martínez Ruiz, María José (2011b): “Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE UU”, *Berceo*, 161, 49-87. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/46386>
- Monte-Cristo [Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera] (1923): “Vida aristocrática. El palacio de Castro-Enríquez, hoy de los condes de La Revilla”, *Blanco y Negro*, n.º 1657, 28 de febrero de 1923, pp. 31-34. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19230218-31.html> (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Morales Gallego, Matilde (2013): *Contribución a la historia artística y cultural de Granada en la primera mitad del siglo XX: “Epistolario de Antonio Gallego Burín a Manuel Gómez-Moreno”*. Granada, Universidad de Granada. Handle: <http://hdl.handle.net/10481/24490>
- Navascués Palacio, Pedro (1983): *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. Madrid, Ediciones El Viso.
- Périer-D’Ieteren, Catheline (2017): “Une version méconnue de Vierge à la soupe au lait d’après Gérard David restaurée par Van der Veken”, *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, 76, 103-126.
- Posse, Hans (1911): *Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Zweite Abteilung: Die germanischen Länder*. Berlín, Verlag Julius Bard.
- Pypaert, Jean-Luc (2008): “Early Netherlandish Painting XV ? Joseph Van der Veken”, en Dominique Vanwijnsberghe (dir.): *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l’histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*. Bruselas, Institut royal du Patrimoine artistique, pp. 197-282. Disponible en: <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/10109> (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Pypaert, Jean-Luc (2012): “Identification de deux pastiches de Joseph Van der Veken”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, 34, 69-82. Disponible en: [https://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_2012\\_000\\_34\\_f.pdf](https://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2012_000_34_f.pdf) (consultado el 3 de mayo de 2023).

- Stroo, Cyriel *et alii* (1999): *The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups* (Catalogue. Royal Museums of Fine Arts of Belgium. *The Flemish Primitives*, vol. 2). Turnhout, Brepols.
- Vanwijnsberghe, Dominique (dir.) (2008): *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*. Bruselas, Institut royal du Patrimoine artistique. Disponible en: <https://orfeo.belnet.be/handle/internal/10109> (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Velasco González, Alberto (2022): *Les falsificacions d'art medieval a Catalunya*. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- Voll, Karl (ed.) (1909): *Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen*. Stuttgart, Berlín y Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt.