

LABORATORIO DE DIAGNÓSTICO
DE OBRAS DE ARTE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
COMITÉ MEXICANO DE HISTORIA DEL ARTE

Retrato, bodegón y paisaje

Nuevos dictámenes de atribución

LOS QUE SUSCRIBEN, miembros del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, hemos examinado detenidamente una pintura, cuya fotografía se anexa al presente documento.

En el cuadro se ve a una mujer ricamente vestida a la usanza de principios del siglo XVII. Su ropa es negra con abundantes adornos en oro y tiene un cuello muy amplio de encaje. Las perlas de sus aretes y sus joyas indican que se trata de un personaje de alta situación social y económica. La dama está sentada en una silla cuyos brazos se ven a los lados y cuyo sencillo respaldo rojo está atrás a la derecha. En las manos la señora parece sostener un abanico de papel plisado. Un pañuelo blanco con encajes descansa en su regazo. Se trata de una pintura sin rastro de firma, ejecutada al óleo sobre una tela de forma rectangular que mide 94.6 × 119.6 centímetros. De acuerdo a un reporte de restauración que nos fue entregado, el cuadro ha sido reentelado y restaurado en unos cortes a la derecha de la cabeza y en la mano izquierda. Con luz negra se ven fácilmente estas reparaciones. Se puede afirmar que presenta una buena apariencia y un muy aceptable grado de conservación.

Las observaciones apenas apuntadas, además de los rasgos claramente reconocibles del personaje, llevan a la conclusión de que se trata de un retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), hija preferida de Felipe II de España. La riqueza de sus vestiduras y sus características confirman la identificación. Lleva puesto basquiña, jubón y ropa, prendas de la época que se pueden ver en otros retratos del mismo personaje (Carmen Bernis, "La

moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte”, en *Alfonso Sánchez Coello*, Madrid, Prado, 1990, pp. 87-108). El amplísimo cuello de lechuguilla, el encaje de los puños y el alto copete confirman una fecha poco posterior a 1600. En 1599, Isabel Clara Eugenia contrajo matrimonio con su primo hermano, el archiduque Alberto (1559-1621), y los dos gobernaron Flandes durante las primeras décadas del siglo XVII. Lograron un periodo de relativa paz y tranquilidad para sus gobernados, bajo un régimen estrictamente católico pero también atento a las estructuras de poder preexistentes.

Uno de sus súbditos más renombrados fue el pintor Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Rubens era de una familia de Amberes, pero estaba en Italia cuando en 1608 recibió la noticia de la enfermedad de su madre, que lo hizo regresar a su tierra. Isabel Clara Eugenia y Alberto lo nombraron pintor de su corte y Rubens se estableció en Amberes para el resto de su vida. Entre las primeras obras que Rubens hizo para sus nuevos mecenas, en 1609, están dos retratos, actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena. El de Isabel Clara Eugenia (inv. 6345) fue el modelo original para la presente obra. Tiene el mismo fondo rojo, la silla roja de cuero, y la archiduquesa lleva el mismo vestuario negro con oro, cuello amplísimo, joyas y alto copete, además de que exhibe la misma actitud.

La comparación con la obra de Rubens, sin embargo, deja en claro que el presente retrato exhibe diferencias importantes del modelo y no puede ser de la misma mano. La pintura bajo examen no tiene la soltura en la factura y pincelada de la obra de Rubens, y su misma composición es más rígida y apegada a las convenciones formales y estrictas de los retratos españoles tardomanieristas de finales del siglo XVI. Estas discrepancias no deben de extrañarnos, ya que la demanda de retratos de personajes importantes y el complejo funcionamiento del gran taller de Rubens, y de sus relaciones con la realeza española, resultó en la producción de muchas copias y versiones de sus retratos.

En efecto, se sabe que los dos retratos originales de los archiduques, pintados por Rubens, se quedaron en el taller del pintor en Amberes. Sin embargo, sirvieron de modelo, o fueron la primera versión, de otro par de retratos, también de Rubens, que llegaron a España y que están actualmente conservados en el Museo del Prado. El de Isabel Clara Eugenia es el número 1684. Por otra parte, este mismo par de retratos, por la importancia de los personajes, también fueron grabados por lo menos en cuatro ocasiones. Uno de estos grabados de Isabel Clara Eugenia, el de Joannes Müller, tiene las



Anónimo, *Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia de Habsburgo*. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (en adelante IIE).

características de verticalidad y formalidad que notamos en la obra que estamos examinando.

Además, el grabado de Müller tiene una inscripción que se refiere explícitamente al retrato de Rubens y está fechado en 1615, año en el que se sabe los archiduques enviaron un par de retratos suyos a España, al marqués de Siete Iglesias. Sería probablemente ese par el que está ahora en el Prado. Sea como haya sido, queda claro que el retrato de Rubens de Isabel Clara Eugenia llegó a España por lo menos desde 1615, tanto en pintura como en grabado. Eso hizo posible que pintores españoles lo copiaran. En efecto, conocemos la fotografía de una versión de la Colección Marrache de Cádiz y tenemos noticias de dos versiones más que podrían ser españolas.

En razón de lo anterior, a nuestro leal saber y entender, pensamos que la factura seca y formal del presente retrato indica que su autor haya sido un español —o de escuela española— que en el siglo XVII copió alguna de las versiones que se encontraban en España del retrato de Rubens de Isabel Clara Eugenia.

Y para dejar constancia de lo anterior, firmamos este diagnóstico en la ciudad de México, el 22 de junio de 1994.

Clara Bargellini
[rúbrica]

Rogelio Ruiz Gomar
[rúbrica]



LOS QUE SUSCRIBEN, Jorge Alberto Manrique y Angélica Velázquez Guadarrama, dictaminadores del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, hacen constar que examinaron un cuadro sin firma, que representa un bodegón con loro, y encontraron lo siguiente:

1. Se trata de una pintura al óleo sobre tela, de 73.6 centímetros de alto por 94 centímetros de ancho.

2. La obra muestra una mesa de madera sin mantel, cuyo borde es paralelo al límite horizontal del cuadro, y alcanza y supuestamente rebasa los límites de éste. La composición piramidal, tan frecuente en la obra de bodegones del José Agustín Arrieta (Santa Anna Chiautempan, 1803-Puebla, 1874) está aquí señalada por la presencia central de una tinaja de barro, tapada con un plato de loza sobre el que está una copa de cristal, y al mismo tiempo un



José Agustín Arrieta (atribuido), *Bodegón con loro*. Foto: IIE.

tanto desvirtuada por dos objetos a los lados: al derecho un caso y al izquierdo una canasta con hortalizas, en cuya asa se posa un loro de cabeza amarilla. Un botellón, un vaso y una botella de vidrio, dos jarros de barro, frutas, un pollo atado de las patas, constituyen los objetos de este “cuadro de comedor”, como se llama a veces a los bodegones de Arrieta. La composición, los objetos representados y el tratamientos de la superficie pictórica se corresponden a los que aparecen en la obra reconocida de Arrieta.

3. Visto al reverso, puede apreciarse una tela envejecida por el tiempo, que puede situarse a más de un siglo de antigüedad. La superficie pictórica y las numerosas, pequeñas craqueladuras que muestra también indican una antigüedad similar.

4. A partir de la cronología siempre incierta que puede establecerse a partir de las pocas obras fechadas de Arrieta, esta obra, de ser suya, debería situarse hacia la época final de su vida, entre los últimos años de la década de 1860 y los primeros de la de 1870 (cfr.: *Homenaje nacional. José Agustín Arrieta*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1994).

5. El bodegón con loro del que aquí tratamos es casi idéntico a otro,

expuesto en el Museo Nacional de Arte (cfr.: *Homenaje*, núm. 84); ambos muestran, incluso, el mismo detalle curioso de una mosca parada sobre una manzana del primer plano. Las diferencias son muy menores: en las hortalizas, en la manera de representar el cazo, en el color del pollo y sobre todo en el hecho de que, abalo a la derecha, el cuadro que dictaminamos presenta un pequeño racimo de plátanos, mientras que el exhibido en el MUNAL tiene una receta de botica. El hecho de dos cuadros casi idénticos induce a pensar que uno de ellos es original y otro una copia. El cuadro expuesto en el MUNAL está avalado por la circunstancia de que está firmado (lo que no es muy común en la obra del tlaxcalteca-poblano) en la parte central, un poco a la derecha, con una cursiva muy regular y similar a otras firmas conocidas suyas: "Arrieta f."

6. Sin embargo de ello, es un hecho reconocido por la crítica que Agustín Arrieta se repetía con frecuencia en sus obras. Ahora podemos asegurar que repetía, con mínimas variantes cuadros suyos anteriores, como sucede en un bodegón con gato y pollo pelado y muy probablemente en éste. El que un artista repita su propia obra no es, por cierto, un hecho excepcional en la historia del arte. Dadas las características físicas de la obra, este bodegón con loro tendría que ser una copia contemporánea a Arrieta o muy cercana a su propia creación. No parece creíble que un seguidor de su estilo repitiera con tanta precisión un cuadro del maestro: más bien seguiría su modo de hacer, pero no copiaría de modo tan preciso. Una copista *strictu sensu*, en cambio, repetiría exactamente la obra copiada, hasta donde le fuera posible, sin modificar nada, ni siquiera algo como las pequeñas diferencias que aparecen entre las dos obras que comentamos. Pero además de estas reflexiones, y por encima de ellas, está el hecho de que la manera de pintar es la misma en ambas obras, con diferencias muy menores, a veces superando el cuadro exhibido en el MUNAL al que examinamos, a veces a la inversa. Si un seguidor de Arrieta hubiera sido capaz de identificarse tanto con su estilo, toda la obra de Arrieta, incluso la firmada, estaría en cuestión. La dependencia entre las dos obras es indudable, sin que pueda precisarse, pese a la circunstancia de que una esté firmada, cuál procede de cual.

En consecuencia de lo señalado en los párrafos anteriores, los suscritos concluimos que, a pesar de la duda expresada en el párrafo 5 y con esa salvedad, a nuestro leal saber y entender, como peritos en la materia, el cuadro objeto de este dictamen *si debe tenerse como salido de la mano de José Agustín Arrieta*. Y para dejar constancia de lo anterior, firmamos el presente dicta-

men en la Ciudad Universitaria, a los veinte días del mes de septiembre de mil novecientos noventa y cuatro.

Jorge Alberto Manrique
[rúbrica]

Angélica Velázquez Guadarrama
[rúbrica]



LOS ABAJO FIRMANTES, María Elena Altamirano Piolle y Angélica Velázquez Guadarrama, hemos examinado un óleo sobre tela que mide 22 centímetros de largo por 32.5 centímetros de ancho, firmado en el ángulo inferior izquierdo “J.M. Velasco pintó”, y fechado en 1867.

La tela muestra un paisaje concebido en tres planos: el primero presenta unas rocas con un árbol y un nopal, el segundo unas colinas con un riachuelo, y el tercero unas montañas en lontananza y la bóveda celeste con algunas nubes.



José María Velasco (atribuido), *Paisaje*. Foto: IIE.

El colorido es característico de la etapa escolar de Velasco en la Academia de San Carlos (1858-1868), todavía con una marcada influencia de su maestro italiano Eugenio Landesio. La luz está trabajada con destreza, sobre todo en la parte inferior del cuadro; lo mismo ocurre con la pincelada, cuya aplicación muestra una gran habilidad, y con el dibujo, que denota una mano capacitada. Estas cualidades plásticas nos llevan a pensar que el cuadro en cuestión podría ser adjudicado a Velasco. Sin embargo, la caligrafía de la firma que aparece en el ángulo inferior izquierdo es torpe y creemos que no corresponde a la original de Velasco.

Por todos los atributos pictóricos que hemos mencionado, consideramos muy probable que se trate de un paisaje temprano de Velasco; no obstante, no habría que descartar la posibilidad de que este óleo fuese de la mano del propio maestro Velasco: Eugenio Landesio.

Se extiende la presente el día siete de noviembre de mil novecientos noventa y tres, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Ciudad Universitaria.

María Elena Altamirano Piolle
[rúbrica]

Angélica Velázquez
[rúbrica] ✿