

Santa Rosalía en Gloria intercede por el fin de la plaga en Palermo, de la colección Epiarte: Su técnica, materiales y relación con Anton van Dyck

Tamara Alba González-Fanjul

Resumen: Este artículo se centra en el estudio y documentación de la técnica y materiales del óleo sobre lienzo *Santa Rosalía en Gloria intercede por el fin de la plaga en Palermo*, de la colección Epiarte, con el fin de contribuir a su conocimiento y conservación, así como de profundizar en su relación con el flamenco Anton van Dyck y su taller, a quienes está atribuido. Con estos propósitos, el examen visual directo de la obra se ha complementado con datos de su informe de intervención más reciente, análisis químicos y fuentes documentales al respecto. Los resultados se han cotejado con los correspondientes a dos pinturas que, con el mismo asunto y composición, hizo Van Dyck en Italia hacia 1624 y, para lograr conclusiones más precisas, también se han contrastado con la información obtenida de otras obras que realizó en diferentes lugares y periodos de su actividad.

Palabras clave: Santa Rosalía, siglo XVII, Anton van Dyck, pintura, técnica y materiales, Flandes, Italia, España

Saint Rosalie Interceding for the Plague-stricken of Palermo, in the Epiarte Collection: Its Technique, Materials and Connection with Anthony van Dyck

Abstract: This paper focuses on the study and documentation of the technique and materials of the oil on canvas *Saint Rosalie Interceding for the Plague stricken of Palermo*, belonging to the Epiarte Collection, in order to contribute to its knowledge and conservation, as well as to delve into its connection with the Flemish Anthony van Dyck and his workshop, to whom it is attributed. To these purposes, the direct visual examination of the work has been complemented with data from its most recent restoration report, chemical analysis and documentary sources on the matter. The results have been compared with those related to two paintings with the same subject and composition, made by Van Dyck around 1624 in Italy and, so as to achieve more precise conclusions, this information has also been checked against that obtained from other works he made in different places and periods of his activity.

Keywords: Saint Rosalie, 17th century, Anthony van Dyck, painting, technique and materials, Flanders, Italy, Spain

Santa Rosália na Glória intercede pelo fim da peste em Palermo, da coleção Epiarte: técnica, materiais e relação com Anton van Dyck

Resumo: Este artigo centra-se no estudo e na documentação da técnica e dos materiais da pintura sobre tela *Santa Rosália na Glória intercede pelo fim da peste em Palermo*, da coleção Epiarte, a fim de contribuir para o seu conhecimento e conservação, assim como para aprofundar a sua relação com o pintor flamengo Anton van Dyck e a sua oficina, a quem é atribuída. Para o efeito, o exame visual direto da obra foi complementado com dados do relatório de intervenção mais recente, análises químicas e fontes documentais relacionadas. Os resultados foram comparados com os correspondentes de outras duas pinturas que Van Dyck realizou na Itália por volta de 1624 com o mesmo tema e composição e, para chegar a conclusões mais precisas, também foram contrastados com as informações obtidas de outras obras que realizou em diferentes locais e períodos de sua atividade.

Palavras-chave: Santa Rosália, Século XVII, Anton van Dyck, pintura, técnica e materiais, Flandres, Itália, Espanha

Introducción

En 1624, la representación y culto de Santa Rosalía fueron impulsados por el hallazgo de restos humanos asociados a ella y al fin de una plaga que asolaba la ciudad italiana de Palermo. Allí estaba el flamenco Anton van Dyck, quien ayudó a establecer su iconografía con pinturas como *Santa Rosalía en gloria intercediendo por el fin de la plaga en Palermo*, del Metropolitan Museum de Nueva York (inv. 71.41), cuyo éxito derivó en la réplica de la Alte Pinakothek de Munich (inv. 7449) [Figuras 2-3] y copias conservadas tanto en el Museo Nacional del Prado (inv. P002556) como en colección privada (Diéguez a y b 2020: 39, nota 75)^[1].

A estas obras se suma un óleo sobre lienzo de 103,5cm de alto y 77 de ancho, de la colección Epiarte (inv. 3732) [Figura 1], que comparte tema y composición con las dos primeras. Su conexión con Italia parece reforzada por la anotación "queste due cornice de Foglia ese due Baiochi il palmo" en su marco, un *Salvator Rosa* fechable entre mediados del XVII y finales del XVIII, de cimbras-golas talladas y doradas alternando motivos vegetales y geométricos con partes cóncavas y convexas de superficie lisa (Timón 2002: 124; Diéguez a y b 2020: 40)^[2]. Sin embargo, una fotografía fijada al bastidor del lienzo documenta "Rivalta fezt" escrito en negro sobre una tela diferente de la visible en el reverso y del soporte original, cuyos rasgos han transmitido los aparejos y la pintura en el anverso [Figura 4]. De esto se desprende que esa fotografía registra una antigua forración y una atribución de la obra, quizá a



Figura 2.- Anton van Dyck, *Santa Rosalía intercediendo por los afectados por la plaga en Palermo*, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain



Figura 1.- *Santa Rosalía en Gloria intercede por el fin de la plaga en Palermo*, Colección Epiarte. © Colección Epiarte, S.L.



Figura 3.- Anton van Dyck, *Ascensión de Santa Rosalía*, Alte Pinakothek, Munich. Bajo licencia CC BY-SA



Figura 4.- Reverso de la santa Rosalía de la colección Epiarte, que documenta la tela de forración, el bastidor y la fotografía fijada a éste con la inscripción "Rivalta fezt". © Colección Epiarte, S.L

Francisco Ribalta o a su hijo Juan, pintores españoles activos entre finales del XVI y principios del XVII.

Díaz Padrón y Diéguez ya advirtieron que esta composición sigue la del Metropolitan y la vincularon a Van Dyck y su taller durante su estancia en Italia, por el tipo de lienzo, el color de la imprimación, la mirada de la santa, los toques en sus dedos y la factura de los ángeles^[3]. Diéguez las consideró coetáneas y desestimó que los Ribalta copiaran la última, pues estaban en Valencia cuando fue creada y no consta que viajaran a Italia en los cuatro años transcurridos desde entonces hasta su fallecimiento. Igualmente, por el estilo y veladuras, descartó la relación de la estudiada con pintores de cámara de Felipe IV y Carlos II, sugerida en el catálogo de su venta (Díaz Padrón 1976: 519; Díaz Padrón 2012: 368-369; Diéguez a y b 2020: 33-47)^[4].

Teniendo en cuenta esto, se determinó investigar y documentar la técnica y materiales de la santa de Epiarte para contribuir a su conocimiento, favorecer su perdurabilidad y profundizar en su relación con Van Dyck. Así, se llevó a cabo su inspección visual directa y los resultados se complementaron con su informe de intervención más reciente; análisis químicos de muestras de carnaciones, del cielo del fondo y del pelo amarillo de un ángel [Figuras 5-7]; tratados; diccionarios técnicos; e investigaciones al respecto. A continuación, esta información se contrastó con la obtenida de los lienzos del

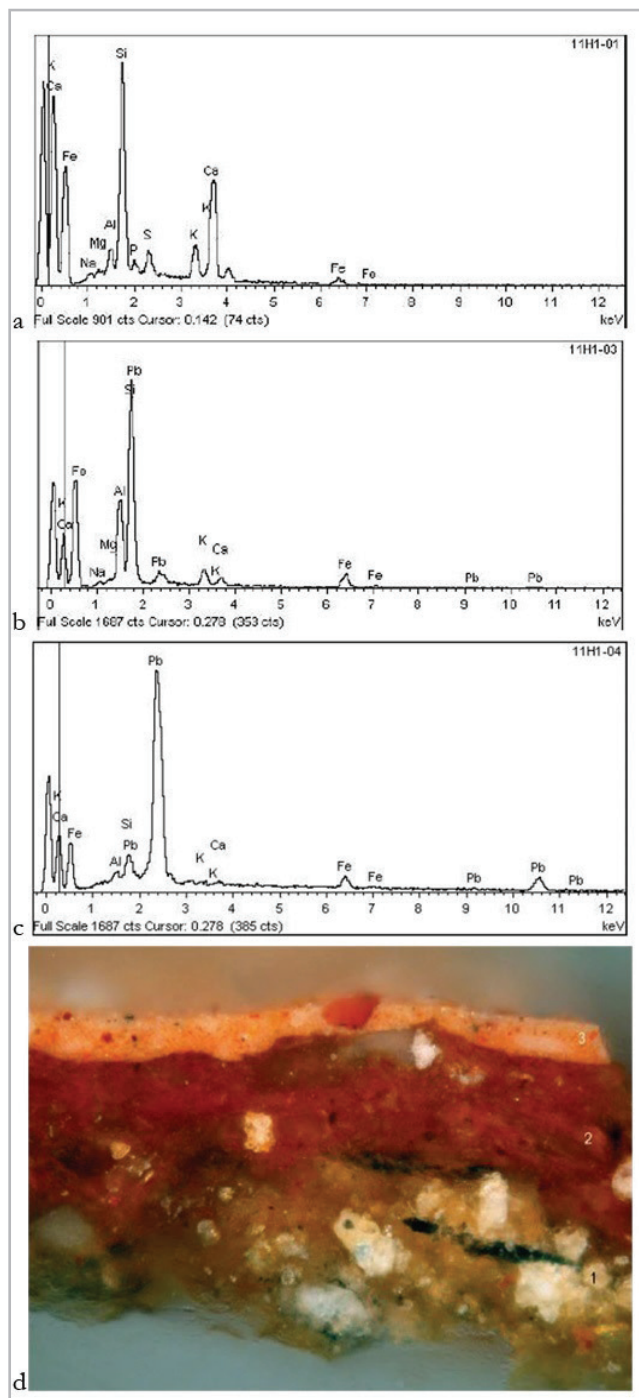


Figura 5.- Muestra de carnaciones de la santa de Epiarte: Espectros EDX obtenidos del análisis del aparejo de cenizas de madera lavadas (a), de la imprimación roja (b), y de la capa de pintura (c), junto con la sección transversal de la muestra vista al microscopio óptico (d). © Colección Epiarte, S.L.

maestro que comparten composición en el Metropolitan y la Alte Pinakothek, así como de otros que pintó en Flandes, Italia e Inglaterra.

Materiales y técnica de la *Santa Rosalía* de Epiarte

El examen visual directo de esta pintura ha evidenciado que la tela del reverso es industrial, como las surgidas

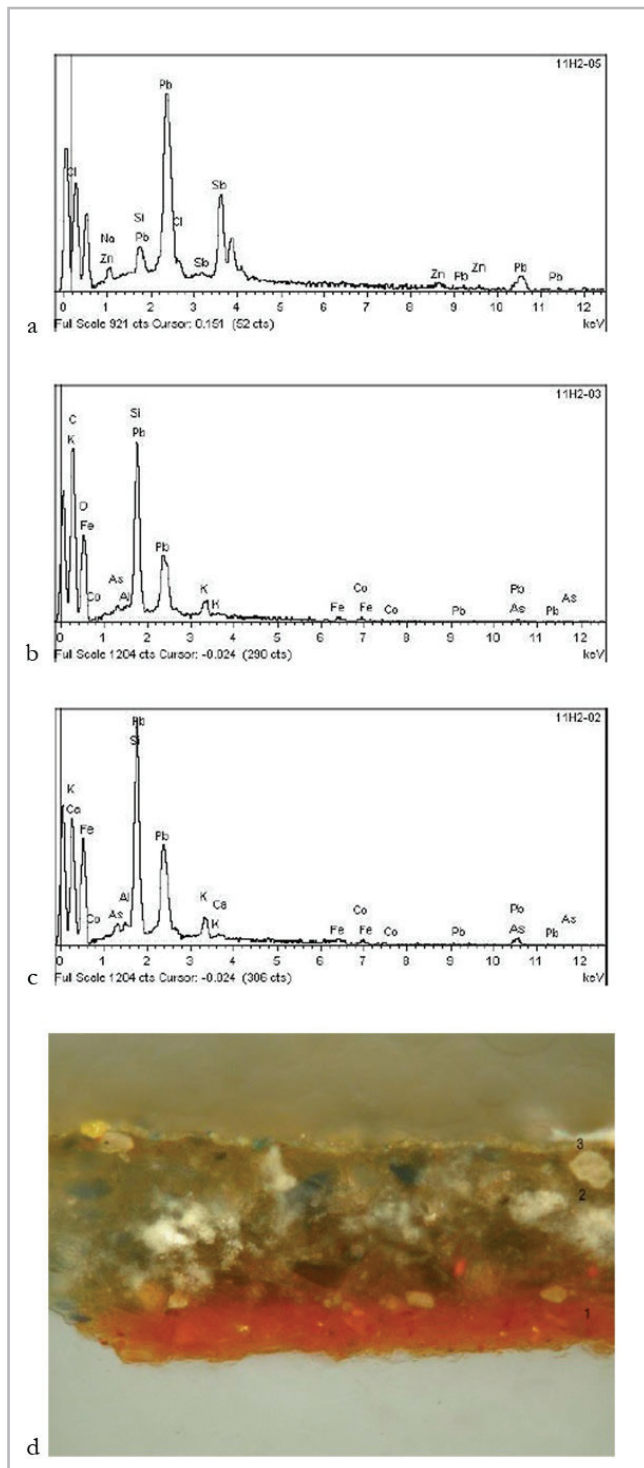


Figura 6.- Muestra del fondo de la santa de Epiarte: Espectros EDX obtenidos del análisis de la pinclada de retoque sobre una capa verdosa (a), de ésta en la zona central (b), y en la zona inferior (c), junto con la sección transversal de la muestra vista al microscopio óptico (d). © Colección Epiarte, S.L.

a mediados del XVIII. Tiene hilos regulares y sin imperfecciones destacadas, entramado sencillo, tipo tafetán, de un hilo de trama por uno de urdimbre y densidad de 30 hilos por cm². Al inspeccionar los bordes, se comprobó que refuerza al tejido original, de extremos desgastados y rotos, ligamento simple y trama cerrada

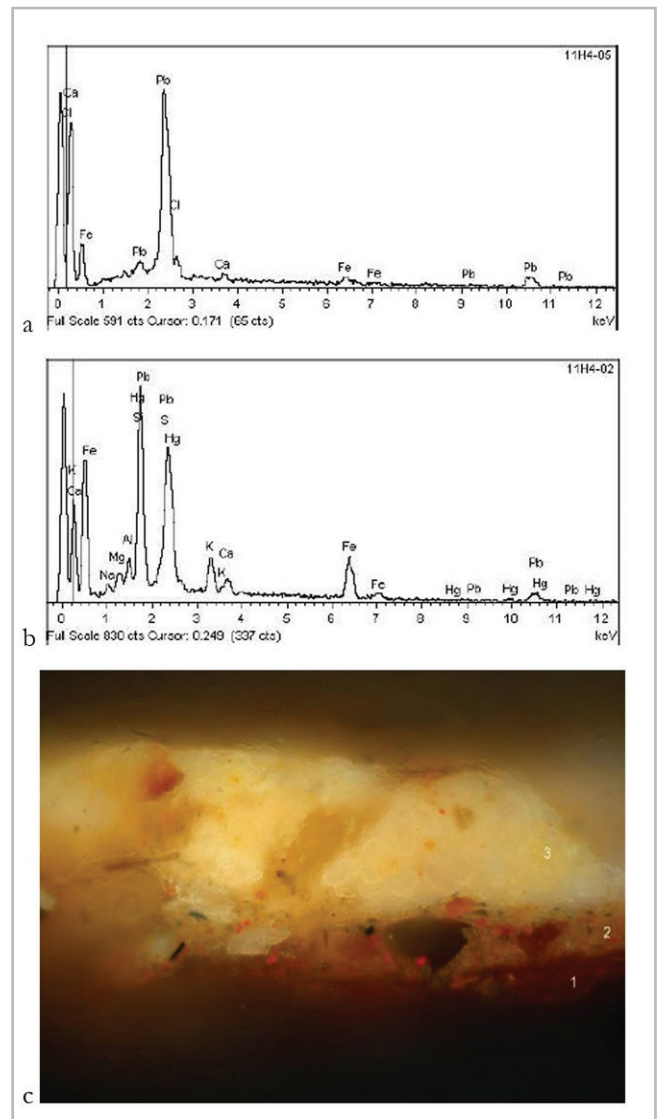


Figura 7.- Muestra del amarillo del pelo de un ángel de la santa de Epiarte: Espectros EDX obtenidos del análisis de la capa amarilla (a), y de la situada inmediatamente debajo de ésta (b), junto con la sección transversal de la muestra vista al microscopio óptico (c). © Colección Epiarte, S.L.

[Figura 8 a y b], coincidiendo con lo señalado en el informe de intervención, que especifica su factura en lino (AIM Alonso 2019: 4-5)^[5]. Este original posee hilos heterogéneos, habituales en soportes textiles artesanales desde el siglo XVI, y menos densidad que la tela de forración, pues en vertical hay de 9 a 11 hilos por centímetro y en horizontal, entre 11 y 12. Su fibra, ligamento y anchura son compatibles con los “anjeos” y “brines” del XVII, de hecho, concuerdan con el “brin de melinjes” descrito en el manuscrito anónimo de finales del XVI *Reglas para pintar* (Covarrubias 1611: 70v; Castany 1949: 51; Bruquetas 1998: 33-34, 37 y 43, nota 21; Bruquetas 2002: 126 y 259-260; Alba 2015: 83, 89, 94 y 96)^[6].

El reentelado está adherido al soporte original y, juntos, permanecen sujetos al bastidor con tachuelas metálicas introducidas perpendicularmente en sus cantos, más

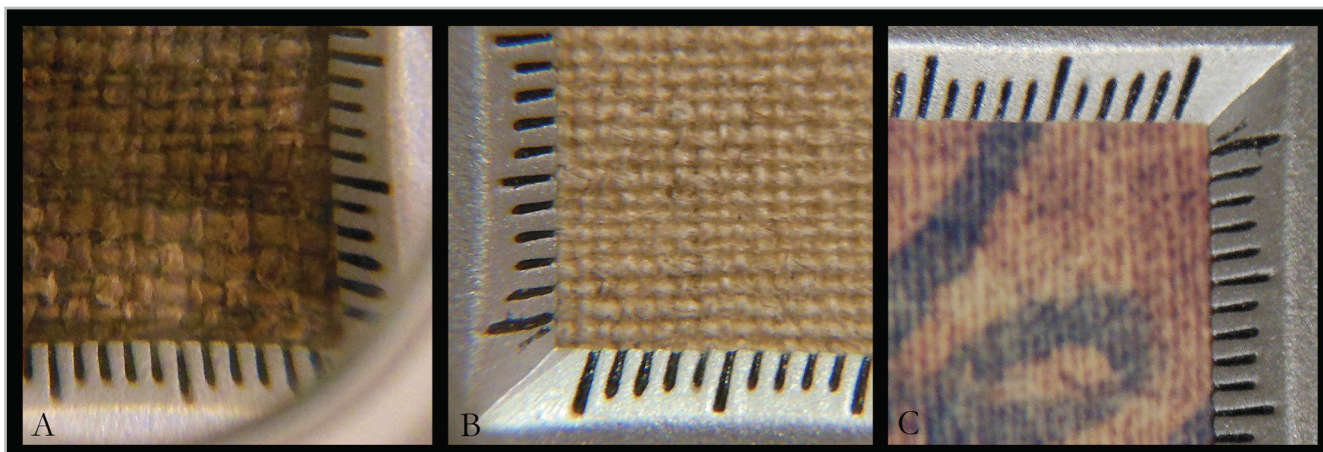


Figura 8.- Macrofotografías, con cuentahilos dotado de lupa 6x, de la densidad del lienzo original (a), la tela de forración (b), y un posible antiguo reentelado (c) de la obra de la colección Epiarte. © Colección Epiarte, S.L.

o menos equidistantes entre sí. El bastidor, con cuatro listones perimetrales y un travesaño central ensamblados a caja y espiga, tiene rebajadas sus aristas internas para evitar roces y deformaciones en las telas, tensadas con seis cuñas en los ángulos. Estos rasgos, unidos a su buen estado y apariencia, implican que no es el utilizado inicialmente [Figura 4]. Fijada a su travesaño central, la fotografía antes mencionada documenta un tejido de hilos homogéneos y entrecruzados en ligamento simple, trama abierta y densidad superior a las otras descritas [Figura 8 c], que ha de formar parte de la historia material de esta pintura. En este sentido, todo apunta a que se trata de un antiguo reentelado sustituido por el actual, al tiempo que su inscripción correspondería a una atribución posterior a la realización de la composición, como se advirtió.

En los bordes de la obra se distinguen restos de un aparejo gris claro, cuyas peculiaridades ha revelado la muestra de carnaciones, la única que incluye este estrato, con un grosor mínimo de 120µm y formado por carbonato cálcico, silicatos, fósforo y restos de carbón vegetal en muy baja proporción [figuras 5 y 9]. Los responsables del análisis interpretaron estos componentes como “cenizas lavadas de madera”, compatibles con el aparejo de cola de guantes y ceniza cernida recogido en tratados españoles de mediados del XVII y finales del XVIII, que citan la ceniza como carga sustituta del yeso y la harina (Palomino 1797: 51; Pacheco 1990: 481; AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 2, 3 y 6). En concreto y según análisis del Museo del Prado, esas cenizas se han identificado en obras de autores activos o temporalmente residentes en Madrid al servicio del rey en el XVII (Jover y Gayo 2014: 44-45)^[7].

Sobre este aparejo hay una imprimación pardo-rojiza, cuya presencia en todas las muestras indica su uso como base tonal para armonizar los elementos de la escena [Figuras 5-7 y 9]. La componen un poco de albayalde, que agilizaba el secado para proceder a las pinceladas de pintura; tierra roja, que funcionaba como tono medio y permitía usar menos materia en sombras; y aceite de lino como aglutinante (AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 3-6). Las



Figura 9.- Detalle del borde de la santa de la colección Epiarte: Se distinguen el lienzo original, con restos de aparejo e imprimación; la tela de reentelado y las tachuelas que los sujetan al bastidor. © Colección Epiarte, S.L.

ventajas técnicas de esta imprimación, unidas al efecto teatral de su contraste con los claros de la composición, propiciaron que fuera habitual desde el XVI en Italia y, en el XVII, también en la España peninsular y el continente americano.

Su grosor comprende entre 90µm y 100µm, según se observa en la muestra de carnación, la única que se ha obtenido completa (AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 3) y, a pesar de que junto con el aparejo supera un espesor máximo de 200µm, en la superficie de la obra se evidencian los bastos e irregulares hilos del soporte. Esto se opone a directrices de Palomino sobre aplicar imprimaciones finas para garantizar la conservación de las pinturas (Palomino 1797: 51). Sin embargo, con ayuda de las forraciones, ésta y las capas de preparación están cohesionadas y en óptimas condiciones, como constata el pequeño tamaño de las lagunas documentadas en el informe de intervención (AIM Alonso 2019: 17 y 18, figs. 57-62). A este respecto, los cuarteados reticulares de bordes definidos en claros de nubes y carnaciones están causados por la pérdida de elasticidad de los materiales. Otros, de recorrido dispar en áreas oscuras de paños y el inferior de la escena, pudieron ser provocados por fuentes de calor como las planchas de reentelado, y otros, distribuidos en tela de araña por el vientre del ángel con tejido rojo y a la izquierda de su pierna extendida, resultan de impactos.

La paleta de color se ciñe a los marrones y verdes de los ropajes de la santa, el rojo del paño y las rosadas carnaciones, cuya calidez contrasta con el frío cielo azul. Dependiendo de las zonas, la imprimación se dejó a la vista o bien se matizó para conformar sombras, luces y tonos medios. Predominan las capas finas de pintura, cuya aplicación difiere en fondo y figuras, de modo que las montañas y gran parte del cielo están resueltos con esa imprimación, oscurecida mediante trazos azules diluidos. Otros más claros y horizontales marcan la confluencia de cielo y montañas, enfatizando sus límites y la profundidad de aquéllas. Las veladuras en extremos de las nubes se compaginan con pinceladas envolventes y luces empastadas en su interior. Líneas continuas y cerradas contornean las figuras, que combinan la imprimación con luces y sombras fundidas en tonos tierra e integradas en el entorno mediante adiciones de azules, verdes, rojos y amarillos.

La película pictórica está aglutinada con aceite de lino, ronda 20-30µm en carnaciones y consta de albayalde, tierra y laca rojas (AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 3 y 6). Los dos primeros secaban rápido y eran muy cubrientes, frente a la laca, de secado lento y translúcida, pero apreciada por su intensa tonalidad (Laurie 1910: 269-271)^[8].

La muestra del cielo del fondo contiene una primera capa de 90µm, con albayalde, azul esmalte agrisado, bermellón y tierras (AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 4). Este azul, inestable pero más económico que la azurita, se usó en Italia desde el siglo XIV y se expandió por Europa durante

el XVI y XVII, siendo reemplazado por otros en el XIX. Por su parte, el bermellón, versión artificial del cinabrio, se ha obtenido desde hace siglos y continúa disponible, aunque la toxicidad del mercurio ocasionó su sustitución por el rojo de cadmio en el XX (Laurie 1910: 352-355; Calvo 1997: 31-32; Bruquetas 2002: 173-174; Eastaugh, Walsh, Chaplin *et al.* 2004: 105, 345 y 386; Parrilla 2007: 109 y 112)^[9].

En la capa superior de esta muestra se han detectado restos de barniz coloreado, de unas 5µm, interpretados por Sánchez Ledesma y Vega como una pincelada de retoque formada por amarillo de Nápoles, verde de cromo, azul cerúleo y albayalde (AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 4). El amarillo de Nápoles se incorporó al óleo en Europa entre los siglos XVII y XVIII, mientras que el cerúleo y el verde de cromo se utilizaron en pintura desde mediados del XIX. Por consiguiente, esta capa es un repinte fechable entre este momento y el declive del albayalde en favor de otros pigmentos blancos a inicios del siglo XX (Calvo 1997: 24, 31, 42 y 230; Delamare y Guineau 2000: 81-82; Calvo 2002: 114).

La muestra de pelo rubio también consta de dos capas. En la primera, parda y de unas 40µm, se han hallado albayalde, bermellón, tierras y azul esmalte, mientras que la segunda, amarilla y de 75µm, contiene albayalde, tierra amarilla y bermellón (AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 5). Las fuentes consultadas no vinculan estas mezclas con finalidades y zonas geográficas concretas. Sin embargo, los pigmentos concuerdan con algunos detectados en las otras muestras y destaca la similar composición de las primeras capas de ésta y del fondo. Así, este modo de resolver el pelo del ángel podría responder a la necesidad de matizar la imprimación con la primera capa antes de aplicar el amarillo de la segunda, aunque también es posible que el cambio se debiera a cuestiones de gusto.

La Santa Rosalía de Epiarte y Anton van Dyck

El análisis de la técnica y materiales de esta obra sitúa su creación en el XVII por un pintor experimentado, que en la película pictórica aplicó materiales comercializados y usados en diversos territorios, por lo que su elección parece obedecer a predilecciones personales, más que a cuestiones de accesibilidad o de tradición local. En cambio, el color pardo-rojizo de la imprimación era característico de España e Italia, que estuvieron ligadas geográfica, política, cultural y comercialmente durante siglos, favoreciendo el intercambio de influencias y la confusión en torno a la procedencia de éste y otros lienzos. En este sentido, el aparejo de cenizas de madera lavada señala a España, donde se redactaron tratados que relatan su uso, y concretamente a Madrid, donde estuvieron activos al servicio del rey los pintores de las obras en las que dicho aparejo ha sido identificado por ahora. Cabe señalar que también la densidad del lienzo de interés está próxima a los 8-14 hilos por centímetro de los utilizados por estos pintores (Vergara, Alba y Gayo 2013: 32, nota 12)^[10].

Esto contrasta con la posible implicación de Van Dyck en la autoría de la pintura, pues su perfil es compatible con el descrito, la composición sigue la suya de Nueva York y se asemeja a la de Munich, pero no está documentado que estuviera en la Península Ibérica. Por consiguiente, se determinó comparar las tres obras y sus materiales para profundizar en sus concordancias y diferencias. De este modo, se comprobó que comparten los modelos de la santa y los ángeles, su localización y la del resto de elementos, así como la reducida gama de colores ya detallada, el contorneo de las figuras, la mano del ángel atravesando nubes y la ejecución de éstas mediante pinceladas envolventes combinadas con empastes puntuales. Las de Epiarte y el Metropolitan coinciden en los trazos fundidos y el hecho de evidenciar la textura del soporte. Sin embargo, la última presenta una película pictórica más gruesa, menos cuarteada, y diferente ejecución de orejas, manos y pies, singularidad de la manera o gesto de cada pintor que se corresponde con la observada en la composición de la Alte Pinakothek.

En ésta, son más amplios los elementos representados, su entorno y las zonas iluminadas. Las formas están menos definidas y las delimitan líneas discontinuas. También son distintos los volúmenes de figuras, nubes y telas; los pliegues de éstas; la distribución de luces, sombras y tonos medios; y la imprimación gris azulada, advertida a pesar de la opacidad del barniz. Esta imprimación, especialmente aprovechada en cielo y carnaciones, ha provocado que la composición tienda a tonos más fríos que las otras dos. La gruesa capa pictórica oculta la textura del soporte, pero delata el rastro de los pinceles y un abundante cuarteado predominante en zonas claras.

La carencia de datos sobre los materiales de este lienzo ha imposibilitado cotejarlo con más detenimiento^[11]. En cambio, las autorradiografías^[12] y análisis químicos del conservado en el Metropolitan revelaron un autorretrato subyacente del pintor, que fue esbozado con negro de huesos sobre un aparejo pardo con partículas de ámbar ricas en manganeso y después se cubrió con dos capas de albayalde y otra intermedia de un medio con pigmentos negro y rojo, para trazar encima la escena visible a pincel, en un tono marrón, y pintarla a continuación (Ainsworth, Brealey, Haverkamp-Begemann *et al.* 1982: 12, 16, 18, 97 nota 8, y 100 muestras A, G y H).

En el de Epiarte no se han detectado dibujos ni pinturas subyacentes, sin que esto implique su inexistencia. Así, un dibujo podría no haber sido alcanzado al extraer muestras, debido a la profundidad ejercida, o bien porque su localización no hubiese coincidido con las zonas exploradas, pero es poco probable la presencia de otra escena debajo, pues habría incrementado el espesor de la pintura dificultando distinguir el soporte.

El aparejo de este lienzo difiere del identificado sobre el del Metropolitan, tanto en color como en materiales constitutivos. Su imprimación confiere a la composición un

tono base similar al proporcionado por las capas situadas entre el autorretrato y la santa del museo neoyorkino y en ambos casos se ha detectado blanco de plomo, pero no son características determinantes para establecer un vínculo entre ellos. También los cielos de estas obras comparten la presencia de albayalde y azul esmalte. Sin embargo, en la de Epiarte se añadieron bermellón y tierras, mientras que en la otra se optó por azul ultramar (Ainsworth, Brealey, Haverkamp-Begemann *et al.* 1982: 100, muestra G).

Para obtener conclusiones más precisas, esta información se cotejó con estudios técnicos de obras de Van Dyck en diversas etapas de su actividad, conservadas en el Prado, National Gallery de Londres y Alte Pinakothek, entre otras grandes colecciones (Kirby 1999: 5-49; Roy 1999: 50-83; Alba, Jover y Gayo 2012 a, b, d-g: 352-358, 361-371, 375-377; Gritt 2012: 359-360; Kasl 2012: 348-349; Ridge 2012: 372-374; Thistlewood 2012: 350-351; Vergara y Lammertse 2012: 337-377; Sánchez-Barriga, Jiménez, Gómez *et al.* 2014: 85-94; Harth *et alii.* 2017; Neumeister 2019)^[13]. Esto ha evidenciado que el ligamento tafetán del lienzo de Epiarte fue usual en la producción del maestro y su densidad, inferior a la de tejidos de sus inicios en Amberes, con 19-20 hilos por centímetro en la urdimbre, aunque próxima a los de Italia, con 7-9 hilos por centímetro, y a los de Inglaterra, de 11-13 hilos por centímetro (Kirby 1999: 25; Alba, Jover y Gayo 2012 c: 346, nota 4; Sánchez-Barriga, Jiménez, Gómez *et al.* 2014: 88-89).

El aparejo gris de cenizas del lienzo de interés difiere de los analizados de Van Dyck, que suelen tener una tonalidad marrón con carbonato cálcico, negro de carbón vegetal, tierras y albayalde. Su imprimación pardo-rojiza, se asemeja en el color a las halladas en pinturas de la etapa italiana del maestro en la Alte Pinakothek, como *Martirio de San Sebastián* (inv. 607) y *Susana y los viejos* (inv. 595), pero aquella está formada por albayalde y tierra roja, mientras que éstas contienen carbonato cálcico, negro vegetal, diversos ocre y sulfuro de hierro, entre otros componentes (Roy 1999: 52 y 57; Obermeier, Stege, Ortner *et al.* 2019: 352-353).

Las muestras de cielos denotan que la combinación de albayalde y azul esmalte, habitual en numerosos pintores de este periodo, también es recurrente en Van Dyck (Kirby 1999: 35; Roy 1999: 54, 62 y 66; Alba, Jover y Gayo 2012 a: 367; Sánchez-Barriga, Jiménez, Gómez *et al.* 2014: 90; AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 4). El esmalte es el único azul identificado en capas originales de cielos del maestro examinados, salvo en la pintura del Metropolitan y *Retrato ecuestre de Carlos I* de la National Gallery de Londres (inv. NG1172), dotados de una veladura de ultramar sobre la mezcla descrita, y *Desposorios místicos de Santa Catalina del Prado* (inv. P001544), cuyo cielo está resuelto con azurita (Ainsworth, Brealey, Haverkamp-Begemann *et al.* 1982: 100, muestra G.; Kirby 1999: 35; Alba, Jover y Gayo 2012 g: 356).

Por otra parte, las carnaciones de Epiarte coinciden con las asociadas a personajes femeninos e infantiles de Van Dyck,

con blanco de plomo y pigmentos rojos muy molidos, como tierra y bermellón (Alba, Jover y Gayo 2012 c: 340; AIM Sánchez Ledesma y Vega 2018: 3)^[14]. Esta mezcla ha sido hallada en pinturas de sus comienzos en Amberes, conservadas en el Prado y la National Gallery (Roy 1999: 54; Alba, Jover y Gayo 2012 f: 353; Alba, Jover y Gayo 2012 g: 356)^[15]. A propósito de esta pinacoteca, la transparencia de veladuras en las mejillas de *Retrato de una mujer y un niño* se acentuó con resina de pino, que no consta en los análisis de la santa estudiada, si bien las muestras proceden de zonas sin veladuras (Kirby 1999: 32; Roy 1999: 54; White 1999: 84).

Conclusiones

El análisis de la técnica y materiales de esta obra ha permitido conocer y documentar cómo y con qué fue realizada, comprobar su cronología, lograr una aproximación tanto a su procedencia como al perfil de su autor y diferenciar lo original de añadidos posteriores, como son el bastidor, la tela de forración, el repinte del fondo y, quizá, el marco.

La documentación generada, que servirá de referencia para conservar la pintura y compararla con otras coetáneas, la sitúa en el siglo XVII y señala que el lienzo fue aparejado e imprimado en España, donde también se debió de pintar, pues la elección y aplicación de la imprimación dependían del pintor. Su destreza técnica indica que fue alguien avezado en el oficio, pero el hecho de que no estén documentadas estancias de Van Dyck en la Península Ibérica reduce las posibilidades de su autoría.

Al hilo de esto, la comparación de esta santa con la producción del maestro ha revelado que sus discordancias son más significativas que sus nexos. Así, se ha constatado que la composición se asemeja a la del flamenco en la Alte Pinakothek y guarda mayor fidelidad a la del Metropolitan. Con ésta comparte rasgos estéticos susceptibles de ser copiados, no otros estilísticos difícilmente imitables, que definen el “gesto” personal de cada pintor, ni la mayoría de los materiales identificados.

Igualmente, hay particularidades del soporte, imprimación y película pictórica de la obra de interés que coinciden con las descritas en pinturas de Van Dyck, pero no son exclusivas suyas. En relación con esto, en las muestras tomadas de aquella no se han hallado pigmentos fácilmente accesibles, que este maestro solía utilizar y que tendrían cabida por los colores de las zonas exploradas, como son azul índigo y amarillo de plomo y estaño. Tampoco se ha identificado la resina de pino a la que solía recurrir para aportar transparencia a las veladuras, si bien las muestras provienen de zonas desprovistas de ellas.

Estos resultados indican que la santa estudiada fue realizada, muy probablemente, en España, copiando la conservada en el Metropolitan y abren nuevas líneas de investigación sobre la identidad de su autor, cómo accedió

a esta última, a la que dicho museo sitúa en Italia, en la colección de Antonio Ruffo, hasta mediados del XVIII^[16], y el método que siguió para copiarla.

Notas

[1] El lienzo de Van Dyck en el Metropolitan, de 99,7cm. x 73,7cm., pudo tener un tamaño similar al de Epiarte, pues sus bordes fueron cortados. El de la Alte Pinakothek, con 114,9cm. x 87,9cm., contiene más detalles y su originalidad es objeto de controversia. Lo mismo sucede con la copia del Prado, de 127cm. x 108cm. y con la conservada en colección privada, de 125cm. x 90,5cm., que Diéguez atribuyó a Mateo Cerezo (Sterling 1939: 54; Díaz Padrón 1976: 518-519; Larsen 1988, I: 233; II: 181, nº 449 y 450; Barnes *et alii*. 2004: 159-160, nº II.14; Díaz Padrón 2012: 364-367; Salomon: 2012: 104 y 106; Neumeister 2019: 384; Diéguez 2020 a y b: 22, 24 nota 37 y 25; Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436257?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=van+Dyck&offset=0&rpp=20&pos=3> [consulta: 12/04/2022]

[2] Diéguez tradujo la inscripción como “estos dos marcos de hojas son a dos *baiochi* el palmo”, especificando que el *baiocco* fue una moneda de los Estados Pontificios entre mediados del XVI y del XIX.

[3] Agradecer a los doctores Matías Díaz Padrón, antiguo Presidente de Honor del Instituto Moll, y Ana Diéguez, Directora del mismo, sus comentarios y aclaraciones durante esta investigación.

[4] Alcalá Subastas (02-10-2018, nº526).

[5] Intervención posterior al reentelado del soporte y al cambio de bastidor.

[6] Covarrubias vinculó los “anjeos” a Francia y Flandes. Por su parte, el mencionado manuscrito define el “brin de melinjes” como el más ordinario lienzo para pintar, indica su uso sin blanquear para favorecer el agarre de aparejos y que eran mejores y menos nudosos los de “ai arriba”, expresión que Bruquetas interpreta como posible alusión al norte de Europa. Fue redactado en Medina del Campo, importante enclave de ferias comerciales desde el siglo XV, donde concurrían mercaderes de Flandes y otros lugares, posibilitando acceder a sus productos y obras.

[7] Son unas cuarenta pinturas de Eugenio Cajés, Juan van der Hamen y León, Juan Bautista Maíno, Diego Velázquez, Juan de Espinosa, Francisco de Herrera “el Mozo”, Juan Bautista Martínez del Mazo, Juan Antonio de Frías y Escalante, Francisco Rizi y Luca Giordano.

Este aparejo también ha sido identificado en la copia de Rubens, durante su segunda estancia en Madrid, a partir del original de Tiziano *Adán y Eva*, actualmente en el Prado (inv. P001692) (Vergara, Alba y Gayo 2013: 20).

[8] Aunque los análisis no especifiquen el tipo de laca roja hallada en esta obra, es muy probable que sea de cochinita, pues se

impuso paulatinamente en Europa desde su llegada de América a mediados del siglo XVI. Anteriormente, se utilizaba laca del insecto kermes, que habitaba robles de costas mediterráneas, según Laurie.

[9] El cinabrio natural procede de las minas de Almadén en España y del Monte de Amiata en Italia, donde se ha extraído desde tiempos remotos, mientras que el bermellón artificial se ha elaborado en Europa desde el siglo VIII.

[10] Diego Velázquez, Juan Bautista Maíno, Eugenio Cajés, Vicente Carducho y Juan van der Hamen y León.

[11] Agradecer a Jan Schmidt, Jefe de Conservación de la Alte Pinakothek, y al Dr. Heike Stege, Jefe del Departamento Científico del Doerner Institut, su amabilidad al confirmar la inexistencia de análisis químicos de esta obra.

[12] En pintura, la autorradiografía permite localizar e identificar pigmentos inorgánicos. La obra se expone a radiación de neutrones de baja intensidad, que la vuelve temporalmente radiactiva, y se genera una imagen radiográfica en la película fotográfica situada en contacto con ella.

[13] Inicio en Amberes: *Serpiente de metal* (inv. P001637), *Desposorios místicos de Santa Catalina* (inv. P001544), *Coronación de espinas* (inv. P001474), *Lamentación* (inv. P001642), y *Prendimiento de Cristo* (inv. P001477), del Museo del Prado; *Entrada de Cristo en Jerusalén* (inv. 58.3) del Indianapolis Museum of Art; *Lamentación* (inv. WA1869.1) del Ashmolean Museum; *Dejad que los niños se acerquen a mí* (inv. NGC4293) de la National Gallery of Canada; *San Sebastián atado para el martirio* (inv. NG121) de la Scottish National Gallery; *Cristo y el enfermo de gota* (inv. 559) y *Martirio de San Sebastián* (inv. 371) de la Alte Pinakothek de Munich; *Retrato de una mujer y un niño* (inv. NG3011) de la National Gallery de Londres; y *Cristo y la mujer adúltera* del hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco en Madrid.

Estancia en Italia: *George Gage con dos asistentes* (inv. NG49) y *Los niños Balbi* (inv. NG6502), de la National Gallery de Londres; *Martirio de San Sebastián* (inv. 607) y *Susana y los viejos* (inv. 595) de la Alte Pinakothek.

Vuelta a Flandes: *Caridad* (inv. NG6494) y *Abad Scaglia adorando a la Virgen y al Niño* (inv. NG4889), de la National Gallery de Londres; *Retrato del organista Hendrick Liberti* (inv. 375), *Duque Wolfgang Wilhelm de Pfalz-Neuburg* (inv. 402), *El pintor Jan de Wael y su esposa Gertrud de Jode* (inv. 596), y *Retrato de Anna van Thielen, esposa del pintor Theodoor Rombouts, con su hija Anna Maria* (inv. 599), entre otras, de la Alte Pinakothek de Munich.

Etapa en Inglaterra: *Lady Elizabeth Thimbelby y su hermana* (inv. NG6437), *Retrato ecuestre de Carlos I* (inv. NG1172) y *Lord John Stuart y su hermano, Lord Bernard Stuart* (inv. NG6518), de la National Gallery de Londres; *Reina Enriqueta María de Inglaterra* (inv. 4999) y *Retrato de Margaret Lemon* (inv. 1308), de la Alte Pinakothek.

[14] Alba, Jover y Gayo advirtieron que las carnaciones de Van Dyck varían según sean de personajes femeninos e infantiles, o bien de figuras masculinas. En aquéllas, claras, predomina el

albayalde mezclado con pigmentos rojos, mientras las segundas, más oscuras, suelen contener albayalde, bermellón, negro carbón, tierras pardas y rojas, a veces, también yeso o carbonato cálcico.

[15] *Serpiente de metal* y *Desposorios místicos de Santa Catalina*, del Prado; *Retrato de una mujer y un niño* de la National Gallery de Londres.

[16] Ver procedencia de la obra en enlace de la nota 1.

Referencias

AINSWORTH, M.; BREALEY, J.; HAVERKAMP-BEGEMANN, E. et al. (1982). "Paintings by Van Dyck, Vermeer, and Rembrandt Reconsidered Through Autoradiography". En *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck, and Vermeer*, VV. AA. New York: The Metropolitan Museum of Art, 9-100.

ALBA, L. (2015). "Los soportes textiles utilizados por los pintores españoles a lo largo del siglo XVII: contexto histórico y estudio técnico a través de la radiografía" [en línea]. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

ALBA, L.; JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2012 a). "Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 365-367.

ALBA, L.; JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2012 b). "El Prendimiento". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 375-377.

ALBA, L.; JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2012 c). "Introducción a los estudios técnicos: la práctica artística del joven Van Dyck". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 337-347.

ALBA, L.; JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2012 d). "La Coronación de espinas". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 361-364.

ALBA, L.; JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2012 e). "La Lamentación". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 368-371.

ALBA, L.; JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2012 f). "La serpiente de metal". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 352-354.

ALBA, L.; JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2012 g). "Los desposorios místicos de Santa Catalina". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 355-358.

BARNES, S. et alii. (2004). *Van Dyck, a Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven and London: Yale University Press.

BRUQUETAS, R. (1998). "Reglas para pintar. Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI", *PH*, 24: 33-44.

- BRUQUETAS, R. (2002). *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- CALVO, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos: De la A a la Z*. Barcelona: del Serbal.
- CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: del Serbal.
- CASTANY, F. (1949). *Diccionario de Tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COVARRUBIAS, S. (1611). *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez.
- DELAMARE, F. Y GUINEAU, B. (2000). *Los colores. Historia de los pigmentos y colorantes*. Barcelona: Ediciones B, S. A.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1976). "La pintura flamenca del siglo XVII en España", II. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2012). *Van Dyck en España, I*. Barcelona: Editorial Prensa Ibérica.
- DIÉGUEZ, A. (2020 a). *Saint Rosalie Borne Up to Heaven by Angels: A Work by Anton van Dyck and his Workshop*. Barcelona: Epiarte S.L.
- DIÉGUEZ, A. (2020 b). *Santa Rosalía llevada al cielo por ángeles, una obra de Anton van Dyck y su taller*. Barcelona: Epiarte S.L.
- EASTAUGH, N.; WALSH, V.; CHAPLIN, T. et al. (2004). *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*. Oxford: Elsevier.
- GRITT, S. (2012). "Dejad que los niños se acerquen a mí". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 359-360.
- HARTH, A. et al. (2017). "The Young Van Dyck's Fingerprint: a Technical Approach to Assess the Authenticity of a Disputed Painting", *Heritage Science*, 5, 22: 1-13. <https://doi.org/10.1186/s40494-017-0136-3>
- JOVER, M. Y GAYO, M. D. (2014). "'This they used in Madrid': the ground layer in paintings on canvas in 17th-century Madrid". En *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation*, Dubois, H. et alii. (eds.). London: Archetype, 40-46.
- KASL, R. (2012). "La entrada de Cristo en Jerusalén". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 348-349.
- KIRBY, J. (1999). "The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice", *National Gallery Technical Bulletin. Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, 20: 5-49.
- LARSEN, E. (1988). *The Paintings of Anthony van Dyck*. Düsseldorf: Luca Verlag Freren. 2 vols.
- LAURIE, A. P. (1910). *The materials of the painter's craft in Europe and Egypt from earliest times to the end of the XVIIth century, with some account of their preparation and use*. London & Edimburgh: T.N. Foulis.
- Madrid, Archivo del Instituto Moll (AIM), ALONSO BLÁZQUEZ, I. (2019). "Memoria final de la restauración del lienzo *Santa Rosalía ascendida a los cielos* de Anton van Dyck", Informe de restauración inédito.
- Madrid, Archivo del Instituto Moll (AIM), SÁNCHEZ LEDESMA, A. Y VEGA BOLAÑOS, L. (2018). "Estudio de los materiales presentes en una pintura sobre lienzo titulada: *Santa Rosalía en Gloria, intercede por el fin de la plaga en Palermo*", Informe inédito de Arte-Lab S.L.
- NEUMEISTER, M. (ed.) (2019). *Van Dyck. Gemälde von Anthonis van Dyck*. München: Hirmer.
- OBERMEIER, A.; STEGE, H.; ORTNER, E. et al. (2019). "Die Grundierungen der Gemälde Anthonis van Dycks". En *Van Dyck. Gemälde von Anthonis van Dyck*, Neumeister, M. (ed.). München: Hirmer, 344-357.
- PACHECO, F. (1990). *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.
- PALOMINO, A. (1797). *El Museo Pictórico, y escala óptica. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar á el olio, temple, y fresco, con la resolucion de todas las dudas que en su manipulacion pueden ocurrir. Y de la perspectiva comun, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion y documentos para las ideas ó asuntos de las obras de que se ponen algunos exemplares, t. 2*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- PARRILLA, M. A. (2007). *El Arte de los Pigmentos. Análisis histórico-artístico de su evolución a partir de los tratados españoles de Francisco Pacheco y Antonio Palomino*. Valencia: Universitat de València.
- RIDGE, J. (2012). "San Sebastián atado para el martirio". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 372-374.
- ROY, A. (1999). "The National Gallery Van Dyck's: Technique and Development", *National Gallery Technical Bulletin*, 20: 50-83.
- SALOMON, X. (2012). *Van Dyck in Sicily. 1624-1625 Painting and the Plague*. Milano: Silvana Editoriale.
- SANCHEZ-BARRIGA, A., JIMENEZ, P., GOMEZ, M. et al. (2014). "Cristo y la mujer adúltera. Intervención y estudio de un lienzo de Anton van Dyck". En *Informes y trabajos 10*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 71-95.
- STERLING, C. (1939). "Van Dyck's Paintings of Saint Rosalie", *The Burlington Magazine*, 74, 431: 53-63.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, "Santa Rosalía intercede por los afectados por la peste de Palermo". <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436257?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=van+Dyck&offset=0&rpp=20&pos=3> [consulta: 12/04/2022]

THISTLEWOOD, J. (2012). "La Lamentación". En *El joven Van Dyck*, Vergara, A. y Lammertse, F. (eds.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 350-351.

TIMÓN, M. P. (2002). *El marco en España. Del mundo romano al inicio del Modernismo*. Madrid: Humanes, Publicaciones europeas de arte.

VERGARA, A.; ALBA, L. Y GAYO, M. D. (2013). "Rubens in Madrid (1628-29): New Technical Evidence Concerning his Copies after Titian, and a New Portrait", *Boletín del Museo del Prado*, 31: 18-33.

VERGARA, A. y LAMMERTSE, F. (eds.) (2012). *El joven Van Dyck*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

WHITE, R. (1999). "Van Dyck's Paint Medium", *National Gallery Technical Bulletin*, 20: 84-88.

Artículo enviado 05/11/2020

Artículo aceptado el 18/01/2023



<https://doi.org/10.37558/gec.v22i1.859>

Autor/es



Tamara Alba González-Fanjul
tamara.alba@institutomoll.es
Instituto Moll. Centro de Investigación de
Pintura Flamenca
<https://orcid.org/0000-0002-9518-1056>

Doctora y licenciada en Bellas Artes, respectivamente, por la Universidad Complutense de Madrid y la de Sevilla, especializada en Conservación-Restauración de Patrimonio Histórico-Artístico. Desde mediados de 2017, forma parte del Departamento de Investigación del Instituto Moll. Centro de Investigación de Pintura Flamenca, donde contribuye al estudio, documentación, conservación y difusión de la colección Epiarte, al igual que al conocimiento de materiales y técnicas pictóricas utilizados en Europa entre los siglos XV y XVIII. Anteriormente, trabajó para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, analizando e interpretando la documentación técnica de la pintura de Picasso *Guernica*, al igual que para el Instituto del Patrimonio Cultural de España, estudiando dos retablos atribuidos a Juan de Flandes y a su Escuela y colaborando en varios proyectos e investigaciones del Servicio de Estudios Físicos, entre los que destaca el hallazgo y estudio del retrato femenino localizado bajo la obra de Goya *Retrato de Jovellanos con el arenal de San Lorenzo al fondo*. Asimismo, fue Colaboradora Honorífica y Becaria Predoctoral del Departamento de Pintura y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde defendió su tesis doctoral *La construcción de los soportes pictóricos de madera en Castilla. Siglos XV y XVI*, reconocida con el Premio Extraordinario de Doctorado 2014-2015. Es autora de capítulos de libros y de diversas publicaciones en revistas especializadas como *ECR (Estudos de Conservação e Restauo)*, *GE-Conservación* y *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, así como en congresos internacionales organizados por el Grupo Español del IIC (GEIIC), la Asociación Española de Ensayos No Destructivos (AEND) y el Centre for Art Technological Studies and Conservation (CATS).