

EL RETRATO DE SIR ARTHUR HOPTON Y SECRETARIO DEL MEADOWS MUSEUM
RESTITUIDO A JACOB VAN OOST

Se identifica al pintor de Brujas, Jacob Van Oost el Viejo, como autor del controvertido retrato del embajador inglés en España del Meadows Museum, atribuido en diferentes momentos a Murillo, Ricci, Cano o Maino, en concepto de la influencia del ambiente español y de la etiqueta bor goña.

²⁵ Sobre el retablo de Cervera de Pisuerga, ver: DEL RÍO DE LA HOZ, I.: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca, 2001, pp. 115-117. Sobre los otros retablos palentinos ver: P ORTELA SANDOVAL, F. J.: *La escultura...*, *op. cit.*, pp. 88 a 91.

²⁶ M ARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y D E LA PLAZA SANTIAGO, F. J.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y Seminarios)*. Valladolid, 1987, p. 199, fig. 760.

²⁷ El crucifijo de la cofradía de la Pasión se lo atribuí en: "El Crucifijo del Paso de las Siete Palabras". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo LI, 1985, pp. 453-459.

Palabras clave: Pintura flamenca; Brujas; siglo XVII.

The author identifies the painter from Bruges, Jacob Van Oost the Elder, as the painter for the controversial portrait of the British ambassador to Spain in the Meadows Museum (attributed variously to Murillo, Ricci, Cano and Maino), based on the concept of Spanish artistic influence in Burgundy.

Key words: Flemish Painting; Bruges; 17th Century.

El *Retrato de Sir Arthur Hopton y su secretario* fue exhibido en el Museo del Prado, en la exposición *La Almoneda del Siglo*¹ consagrada a la obra que poseyó Carlos I de Inglaterra. La muestra se articuló en torno a la vida y muerte del monarca inglés y estamos obligados a recordar del lado español, su apasionada aventura con María de Austria, hermana del Rey de España². Con Felipe IV compartió la pasión por la pintura³, incrementando su afición con imprevisibles consecuencias al paso de los años.

La exposición, recrea pinturas que, directa o indirectamente, el rey de España adquirió de la almoneda del monarca inglés decapitado, y con escrúpulos de conciencia por las circunstancias conocidas. Carlos I fue tan amante del arte como el monarca español. En la encrucijada de la vida de estos personajes reales y la controvertida política exterior está Sir Arthur Hopton uno de los embajadores de la corona inglesa, amigo de la más refinada nobleza y del pintor de cámara de Felipe IV⁴.

El retrato objeto de estas líneas, de indudable calidad e interesante composición (fig. 1), estuvo expuesto en España con anterioridad en el Palacio de Villahermosa, con un selecto lote de pinturas españolas, prestadas por el Museo Meadows al público de Madrid y Barcelona⁵. Esto nos permitió su estudio detenido, pues su autoría ha estado siempre cuestionada desde décadas atrás. Es una de las pinturas más controvertidas de los museos americanos.

El retrato es bien conocido por publicaciones, catálogos de museo y exposiciones, pero las reproducciones por sí mismas, no permitían aventurar juicios para su exclusión del entorno hispano

¹ BROWN, J. & ELLIOT, J., *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1665*, Madrid, 2002, p. 206, No. 29. Interesantes artículos críticos de la exposición por Rosa VALDELOMAR en *ABC* (24.3.2002, p. 45; 25.3.2002, p.45).

² HUME, M., *La Cour de Philippe IV et la decadence de l'Espagne*, París, 1912 (1908), p. 64, HUXLEY, G., *Endymion Porter: the life of a courtier*, 1959, p. 84; SHARPE, K., *Faction and Parliament, Essays on Early Stuart History*, 1978, p. 218, 226 [Vid. MALCOLM, A. & BROWN, J., *La Almoneda, op. cit.*, 2002, p. 165].

³ JUSTI, C., "Die Spanische Brautfahrt Carl Stuarts im Jahre 1623", *Miscellanea aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, 2, Berlín, 1908, pp. 301-346 [Vid. BROWN, J. & ELLIOT, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1980, p. 42].

⁴ Las noticias de primera mano son muy favorables al sevillano, dañada por críticas adversas mirando la grandeza de su persona, no menos grande que su arte donde el peso de la ingratitud y la envidia rebasa su propia época. Sabemos el reclamo desde Inglaterra a Hopton por suponer un equívoco en la selección de los moldes que encargó Carlos I en 1638. [TRAPIER, E., "Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century", *The Connoisseur*, 1967, No 165, p. 62.] Sin duda fue Velázquez quien reconoció la falsedad de los retratos de la reina y del príncipe encargados a Van Dyck (1638) (por los cuadros que Sir Hopton llevó a España, 75 obras). Es el mismo Hopton quien comunica la mala impresión que estos retratos producen en la corte española, según carta que escribe a su amigo Lord Cottington (5 de agosto de 1638): "Hice entrega de lo que envió Su Majestad, que se ha descubierto, no ser originales. Se han vuelto, ahora, más entendidos y más aficionados al arte que antes, en grado inimaginable" [SAINSBURY, *op. cit.*, 1859, p. 653; TRAPIER, E., *op. cit.*, 1967, No. 165, p. 62]. A continuación, se envían los retratos de los reyes de España y del príncipe Baltasar Carlos, encargados a Velázquez. Es la lógica contrapartida al envío de la corte inglesa. Existe demora en la terminación de este lote que justifica Hopton con la flema del español [HARRIS, E., "Velázquez and Charles I", *Estudios completos sobre Velázquez*, 1967, p. 85]. Lo que viene después es conocido. La corona envió los tres lienzos encargados a Velázquez que hoy están en Hampton Court [HARRIS, E., "Velázquez as Connoisseur", *The Burlington Magazine*, 24, 1982, pp. 436-440].

⁵ *Pintura española en la colección Meadows*, Cat. Exp. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2000, n.º 7; *Pintura española en la colección Meadows*, Cat. Exp. Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2000, No. 7.

en donde estaba inscrita desde principios del siglo XX⁶. En las últimas exposiciones se cataloga prudentemente entre los anónimos de escuela española, aunque sugiriendo distintos autores que examinamos en líneas que siguen.

En estudios, tanto de historia como de arte, el retrato se atribuye siempre a artistas españoles de mediados del siglo XVII con apoyos en el estilo, la moda y la fecha inscrita en uno de los libros sobre la mesa: 1641. ([M] DCXL, y escudo familiar). La calidad es alta y fascinante la composición de este doble retrato con dos personajes de edad y condición social distinta, en un interior con los ingredientes propios del retrato de grupo, modalidad poco frecuente en la pintura española. El colorido y la técnica son sobresalientes. Es pintura que llamó siempre la atención al visitante más exigente. Esto se vio en las dos exposiciones correlativas de los museos Thyssen y Prado.

Los dos personajes se recortan en un fondo de pared gris uniforme con acomodo en los volúmenes y gestos. Los muebles y objetos están reproducidos con detallada precisión. El negro impera en los personajes contrastando con la pared. La estancia está llena de libros y documentos. El terciopelo del mantel y del sillón, rematado con ricos agremes y labores de pasamanería dorada se impone a la vista del espectador. Los colores puros cubren espacios amplios sin las vibraciones abusivas del barroco madrileño. Esto es razón suficiente para su exclusión de la pléyade de pintores españoles de mediados del siglo XVII. La ejecución y el tratamiento de la materia indica maneras propias de una personalidad fuera del ámbito español.

Impacta la belleza cromática los objetos y pormenores diseñados con nitidez. Todo está captado con precisión individual: el mantel, los remaches y pasamanerías de la silla, libros y adornos del fondo de la pared con un marco circular y un paisaje atípico en España, pero frecuente en los pintores flamencos como Brueghel y muchos otros⁷. La luz incide fundamentalmente en las páginas del libro, haciendo valer la erudición del personaje. El realismo y tratamiento material de este libro le confiere valor de naturaleza muerta por sí mismo.

A pesar de la huella hispana en la pose, los muebles y rostro cetrino del joven, no encontramos relación alguna con maestros españoles conocidos, pero sí flamencos, marginales a Rubens del siglo XVII. Adelantándonos al análisis más detenido, reconocemos el estilo de Jacob Van Oost el Viejo (1603-1671), el más famoso pintor de Brujas de su tiempo. Hace años, A. Mayer⁸ y P. Bautier⁹ escribieron algo de maestros flamencos con denominación de *pseudo-españoles*, por

⁶ *The Painter as Historian*, Cat. Exp. Nueva York, Wildenstein & Co, 1962, No. 33; S. AISSELIN, R., "The portrait in History: Some connections between Art and Literature", *Apollo*, 57, octubre 1963, p. 281; Idem, *Style, Truth and the Portrait*, Cleveland Museum of Art, Cleveland y Nueva York, 1963, No. 15; TRAPIER, E., "Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century: Part I", *Connoisseur*, 164, abril 1967, p. 239; JORDAN, W. B., *The Meadows Museum. A visitors guide to the Collection*, Dallas, 1974, p. 28; LÓPEZ-REY, J., "Juan Ricci's portrait of Sir Arthur Hopton", *Gazette des Beaux Arts*, enero 1976, pp. 29-32; BROWN & ELLIOT, *op. cit.*, 1980, p. 72; Malcolm Rogers, "Two Portraits by Van Dyck identified", *The Burlington Magazine*, abril 1982, p. 935; W. B. JORDAN & S. SCHROTH, *Spanish Still Life in the Golden Age (1600-1650)*, 1985, p. 148; BURKE, B., *A Selection of Spanish Masterworks from the Meadows Museum*, Dallas, Meadows Museum Southern Methodist University, 1986, p. 7; *Spanish Masterpieces from the Meadows Museum*, Cat. Exp. Nueva York, Wildenstein & Co, Coral Gables, Lowe Museum; Durham, Duke University Museum of Art, septiembre-abril 1988, JACKSON, G; (ed), *The Fashioning and Functioning of the British Country House*, Washington, 1989, p. 105, il. 64; B. BASSEGODA, "Acerca del supuesto naturalismo de la Pintura Española del siglo XVII con una nota sobre Las Meninas", *Archivo Hispalense*, núm. 252, 2000, p. 19.

⁷ B ASSEGODA, *op. cit.*, 2000, p. 19, ve una imagen inspirada en el libro de los jesuitas Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando sobre el Templo de Salomón, ilustrando un tratado de óptica, explicando su presencia por una "cita culta" y no "naturalista" en la pared de la estancia, en un intento de aproximar la pintura al contexto español. No obstante, la presencia de esta pintura en formato flamenco es normal.

⁸ M AYER, A., "Die Pseudo-Spanier der Alte Pinacotek", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1913, II.

⁹ B AUTIER, P., "Victor Bouquet et les portraitistes flamands pseudo espagnols", *Revue belge d'Art et d'Histoire de l'Art*, 1941, p. 41. También he tratado el tema de los pintores flamencos con influencia española: D ÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, ms Universidad Complutense, Madrid, 1976, I, p. 101.



Fig. 1. Jacob van Oost el Viejo. *Retrato de Sir Arthur Hopton y su secretario*.
Dallas, Algur H. Meadows Collection, Meadows Museum.

ver en ellos maneras típicas del retrato afín a la etiqueta de los Austrias. Esto es fácil de entender, por la hegemonía de España en Europa, y cuando Flandes fue parte medular del Imperio. Se podría aplicar a Gaspar de Crayer. Muchos de sus retratos, estudiados por H. Vlieghe¹⁰ y quien esto escribe¹¹, figuraron insistentemente a nombre de importantes pintores españoles, Velázquez entre ellos¹². También es oportuno recordar a Frans Luyck al retratar a *María de Austria* del Museo del Prado. Este pintor acusó la influencia expresiva germánica, pero sus retratos se catalogaron en los viejos inventarios de la Corona de España como de Velázquez. La pose y silueta de María de Austria del museo es la misma de la *Isabel de Borbón* que pintó Velázquez, en la colección Huth. El pintor nórdico se dobló a la etiqueta de la Corte de Madrid. Pensamos que María de Austria impuso a su pintor de cámara retratarla a la manera del pintor de su hermano en Madrid¹³. Al partir, Felipe IV, la despidió, rogándole fuese “*fiel siempre a nuestras costumbres borgoñonas*”¹⁴. En Frans Luyck los tonos fríos y compactos son muy personales pero la silueta, inequívocamente, responde a los modelos velazqueños. La confusión de los inventarios está en prestar más atención al diseño que a la sustancia plástica y factura.

Pienso que criterios análogos condicionaron la crítica del retrato de *Sir Arthur Hopton y su secretario*, viendo siempre a un maestro de la constelación hispana. También debió pesar la estancia de Sir Arthur Hopton entre nosotros. Pero el retrato asume modos estilísticos próximos a Caravaggio y los boloñeses sin descartar a Rubens y Van Dyck. Esto forja el estilo de Jacob van Oost el Viejo. Pero estimo oportuno señalar a la altura de estas disquisiciones, algunos condicionantes que aproximan el retrato al ámbito español. Es revelador el escudo de armas de familia y la fecha de 1641 del canto del libro. Este diplomático estuvo en España como agente y embajador entre 1629 y 1636, y entre 1636 y 1641, fecha de la pintura. Las noticias de Jacob van Oost no son bien conocidas en estos años, pero no extraña un viaje del embajador a los Países Bajos. Estuvo en Inglaterra entre abril de 1636 y abril de 1638, donde fue nombrado caballero (1637) y seguro permaneció en Madrid hasta 1645, antes de exiliarse a Francia. Tampoco hay pruebas que Jacob van Oost permaneciera siempre en Brujas como ha señalado J. Held: “*No hay razón sin embargo para asegurar, como la mayoría de los entendidos opinan, que pasó todo el tiempo allí*”. Recordemos que Hopton también fue retratado por Van Dyck con idéntica fisonomía al de

¹⁰ V LIEGHE, H., “Gaspar de Crayer als Bilnmaler. Seine Entwicklung bis etwa 1630”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXIII, 1967, p. 81.

¹¹ Dos retratos de Felipe IV del Metropolitan de Nueva York y del Palacio de Viana, atribuidos respectivamente a Martínez del Mazo, Van der Hamen, y a Maíno por López Rey posteriormente [LÓPEZ-REY, J., “Maíno y Velázquez, dos retratos de Felipe IV en el Metropolitan Museum de Nueva York”, Coloquio, 1963, 25, pp. 14-16; Idem, “A portrait of Philip IV by Juan Bautista Maíno”, *The Art Bulletin*, 1963, vol. XLV, p. 361; Idem, *Velázquez's Work and World*, Londres, 1968, p. 42, n. I], se restituyeron después a Gaspar de Crayer [DÍAZ PADRÓN, M., “Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austrias”, *Archivo Español de Arte*, 1965, 152, p. 291; VLIEGHE, H., *op. cit.*, p. 99], con la consecuente corroboración en el catálogo razonado del Metropolitan de Nueva York [LIEDTKE, W. A., *Flemish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1984, p. 32]. Gaspar de Crayer fue el pintor de cámara del Cardenal Infante y muchas de sus obras fueron atribuidas a Velázquez por utilizar fórmulas conforme a la etiqueta de los Austrias de España [DÍAZ PADRÓN, M., “Gaspar de Crayer y Velázquez, bajo la sombra de los Austrias”, *Antiquaria*, 75, 1990, p. 14].

¹² Adelanto la restitución a Crayer del *Retrato de Isabel de Borbón* del Museo de Estocolmo, atribuido al taller y escuela de Velázquez. Vid. LÓPEZ-REY, J., *Velázquez, a catalogue raisonné of his oeuvre*, 1963, No 340, p. 237; BARDI, P. M., *La obra pictórica completa de Velázquez*, Enciclopedia Rizzoli, Vol. 13, p. 94. Fernando Chueca Goitia tiene este lienzo por original. *Goya 1960-1* p. 54.

¹³ DÍAZ PADRÓN, M., “Una réplica inédita de la Emperatriz María de Austria de Frans Luyck en la Embajada de España en Buenos Aires”, *Boletín del Museo del Prado*, t. II, 6, p. 167.

¹⁴ G AIBROIS, M., “Las jornadas de María de Hungría”, *Centro de intercambios internacionales germano-españoles*, 1926, p. 4; HELD, J., “Notes on Flemish Seventeenth Century Painting. Jacob van Oost y Theodor van Loon”, *The Art Quarterly*, Jul.-Sep. 1995, p. 150.



Fig. 2. Jacob van Oost el Viejo. *El teólogo y su secretario*. Brujas, Groeningemuseum.



Fig. 3. Jacob van Oost el Viejo. *Retrato de Sir Arthur Hopton y su secretario*. Detalle.



Fig. 4. Jacob van Oost el Viejo. *El teólogo y su secretario*. Brujas, Groeningemuseum. Detalle.

Jacob Van Oost (fig. 5)¹⁵. Otro según Van Dyck existe en la colección de Lord Leconfield en Petworth de medio cuerpo (Cat. 1920, N. 522). El estar retratado por Van Dyck motiva a pensar

¹⁵ R OGERS, *op. cit.*, 1982, p. 236 (nos referimos a un retrato de mayor tamaño, atribuida a su taller).

que pudo pintarse tanto en Inglaterra como en los Países Bajos, a donde Van Dyck regresaba con frecuencia.

Sir Arthur Hopton vivió el ambiente cortesano de Madrid y tuvo buena amistad con el Conde-Duque de Olivares. Sus ideas son conocidas por informes y cartas que prueba su buen criterio y objetividad, intentando la alianza entre España y su patria. Admira la afición a la pintura de Felipe IV y los nobles españoles. Interesantes son sus comentarios adversos a la construcción del palacio del Buen Retiro, por el gasto público que esto significó al pueblo de Madrid. Sir Arthur Hopton contribuyó a engrosar las colecciones de Carlos I de Inglaterra, Cottington y Arundel. Es interesante la confesión que hace a Cottington del buen ojo de la corte española al descubrir la falsedad de *Carlos I, Henrietta María y el príncipe Carlos*, enviados desde Inglaterra con el beneplácito y pago a Van Dyck¹⁶. Tampoco le faltaron iniciativas de alto nivel estratégico y político¹⁷. Sus últimos años están en sombra. Debió ser persona de calidad, según escribió Evelyn al conocerlo en Londres.

Volviendo nuestra atención al lienzo, la indumentaria y el mobiliario de *Sir Arthur Hopton y su secretario* que se tienen por producto artesanal español, lo explica el contacto estrecho de la ciudad de Brujas con Castilla desde siglos atrás. Es sabido el número de familias españolas influyentes que viven en la ciudad¹⁸. Por otro lado, fue frecuente la importación de muebles y vestidos desde la Península Ibérica¹⁹. El traje negro predomina en los retratos individuales y de grupo de Jacob van Oost (fig. 7)²⁰. También la compañía de un secretario la repite en *El Teólogo y su secretario* del Museo Groeninge de Brujas (fig. 2)²¹. Esta composición es para nosotros fundamentalmente interesante para la identificación del lienzo que nos ocupa, como también el *Retrato de hombre* del Museo Bode de Berlín (fig. 6)²².

Es oportuno recordar que no todo el mapa de Flandes lo domina Rubens. En Gante persiste el tenebrismo de Caravaggio; y en Lieja un clasicismo opuesto al Barroco deslumbrante de Amberes

¹⁶ En carta del 5 de agosto de 1638 a Cottington dice "Hice entrega de los que envié S.M., que se descubrió no ser originales. Se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginable" [W. N. SAINSBURY, *Original, Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens as Artist and Diplomatist*, Londres, 1859, p. 353]. El conocimiento de la pintura por parte de la Corte española no tiene nada que envidiar al de otras cortes europeas.

¹⁷ *Dictionary of National Biography*, Vid. *La Almoneda*, op. cit., 2002, p. 206, n. 1,2,3.

¹⁸ FINOT, *Relations commerciales de la France avec l'Espagne*, p. 253; GAILLARD, *Inscriptions et monuments généraux à Bruges; Ephémérides brugeoises*; VAN SEVEREN, G., Bruselas, 1911.

¹⁹ Véase M. Paz AGUILÓ, que conoce el lienzo de Meadows y nos habla del modelo de chambrana, igual a la de *Fray Gonzalo de Illescas* de Zurbarán; con asiento rematado en volutas y sujeto con tachuelas. Destaca Aguiló la compra e intercambios de mobiliario entre Flandes y España [*El mueble en España de los siglos XVI y XVII*, pp. 31-34, 141; Idem, "El reflejo del mueble en la pintura española del siglo de Oro", *Antiquaria*, 91, 1991] "*La exportación de paños y confecciones difundió por Europa las modas españolas, no sólo en los países de su esfera de influencia, Italia, Flandes y Alemania, sino en los más hostiles como Francia, tanto en Rambouillet como en el Versalles de Luis XVI*" [VIÑAS MEY, C., "Los Países Bajos en la política y en la economía mundiales de España, *Conferencia del Ministerio de Asuntos Exteriores*, Madrid, 1944, p. 73]. Esta predilección por la indumentaria y paños importados de España alcanza un auge de proporciones insospechadas en nuestro tiempo; hasta el punto que los pudientes de Europa se sentían honrados por todo lo que venía de nuestra tierra: "*Si compra un hermoso caballo, ha de ser de España; si se ciñe una buena espada, ha de ser española; si ha de salir perfumado, será con guantes y pastillas de España; si viste elegantemente, el paño ha de ser de España*" [GARCÍA, C., *La antipatía de españoles y franceses* (cit. PUJOL, C.), Vid. VIÑAS MEY, op. cit., 1944, p. 43, nota 3].

²⁰ Reunión musical, Lienzo, 163 × 189 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique.

²¹ Lienzo, 116 × 222 cm. Brujas, Groeningemuseum [Inv. n.º 0.184.I]. M. EULEMEESTER, J. L., *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge*, Brujas, 1984, p. 305, n.º B11; Vlieghe, H., *Catalogus Schilderijen Stedelijke Musea Brugge. 17de en 18de eeuw*, 1994, p. 198, No. 0.184.

²² Tabla, 61 × 45 cm. Berlín, Bodemuseum [Inv. n.º 1469]. Firmado y fechado: JACOMO VAN OOST F. 1638. Véase MEULEMEESTER, op. cit., 1984, p. 134, il. 117, p. 260, n.º A13.

y Bruselas. En Brujas, la tradición española, y un trasnochado tenebrismo influye en Jacob van Oost. Jacob van Oost el Viejo (1603-1671) fue maestro de la Guilda de San Lucas en 1621, viajó por Italia y volvió a los Países Bajos en 1628, trabajando fundamentalmente, tanto en pintura devota como en los retratos de sus prestigiosos conciudadanos²³. Fue pintor oficial de la ciudad en 1651 (unos años después del retrato que estudiamos) con formas monumentales, brillo de colores esmaltados y la inexpresividad que caracteriza la década anterior. Al regresar de Italia logró un gran prestigio, pero como tantos otros grandes maestros de la periferia, lo eclipsó Rubens y Van Dyck. En alguna medida influye Van Dyck en las imágenes devotas y algún retrato de medio cuerpo. La escasa obra de Jacob van Oost, fuera de su ciudad natal, dificultó su conocimiento en la historia general del arte.

En cuanto a los estudios del retrato del Meadows, pesaron más las vivencias del embajador que el estudio estilístico. Pienso que López Rey al atribuirlo a Fray Juan Ricci, partió de retratos con similar contenido del pintor español, formado en la escuela de Madrid.

Había pintado un retrato con dos personajes, el de mayor rango sentado en silla y acompañado por un joven a su lado. También en el lienzo de *San Benito bendiciendo el pan* (No 2510); pero más próximo es (de estar completa la composición) el fragmento del *Mensajero* del Banco Urquijo que estudié²⁴. Este último lienzo no lo conoció López Rey por aparecer en fecha posterior a su artículo, pero pudo ser un aval más propicio para su tesis²⁵.

Los trazos largos de Ricci revelan una técnica más libre y veneciana. Los personajes de Ricci miran de frente al espectador, mientras Jacob van Oost prefiere concentrarlos en su intimidad. El embajador espera tomar una decisión con su joven secretario que apoya la mano en el respaldo del sillón. El retrato encierra la interrogante de un discurso mental. El cuello de Sir Arthur Hopton no es típico de la moda española, pero sí la golilla del secretario. Reconocemos rasgos meridionales en la fisonomía y la tonalidad de la piel. E. Trapier sugirió el nombre de Sir John Christopher Windeback, hijo del secretario de Carlos I de Inglaterra, que estuvo en Madrid bajo la tutela de Sir Arthur Hopton hacia 1639²⁶. Pero es de suponer que sería un joven sajón. La fisonomía del que aparece aquí es más propia de un latino. Es un rostro de mejillas llenas, similar al del *Muchacho escribiendo* del Museo de Bellas Artes de Nantes [inv. No. 399], *Joven pastor* del Museo de Calais [inv. No. 51.58.1] y *San Martín* del Museo de Brujas²⁷.

Aunque no son jóvenes al servicio del embajador, nos consta que Jacob van Oost contrató en su taller aprendices españoles y portugueses según documentos de 1640²⁸ y 1666²⁹: Francisco Gómez y Juan Ramón. Esto apoya la presencia española en el ambiente artístico de Brujas en este siglo.

La modalidad de retrato de grupo que practica Jacob Von Oost tiene sus precedentes en el Renacimiento italiano con retratos de pontífices como los de Tiziano con *Su Santidad Pablo III y sobrinos* de la Galería Capodimonte o *Georges D'Armagnac con Guillaume Philandelet*, de las colecciones del Duque de Northumberland, que pudo conocer Hopton o el pintor que tratamos en

²³ Las referencias importantes del pintor están en los trabajos de D'HULST, R.-A., "Caravaggeske invloeden in het oeuvre van Jacob van Oost de Oude, schilder te Brugge", *Gentse Bijdrage Kunstgeschiedenis*, XIII, 1951, pp. 169-192; MEULEMEESTER, J. L., *op. cit.*, 1984; PAPI, G., "Un'apertura sul soggiorno italiano di Jacob van Oost il vecchio", *Studi Storici A.*, I, 1990, pp. 171-201.

²⁴ DÍAZ PADRÓN, M., En *La Pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII. Colección Banco Urquijo, Pintura, dibujo, escultura*, Madrid, 1982, p.60.

²⁵ LÓPEZ-REY, J., *op. cit.*, 1976, p. 29.

²⁶ TRAPIER, E., *op. cit.*, 1967, p. 239.

²⁷ Lienzo, 301 × 181 cm. Brujas, Groeningemuseum [inv. No. 0.673.I] Firmado J. V. OOST [MEULEMEESTER, *op. cit.*, 1984, p. 285, n.º A35].

²⁸ MEULEMEESTER, *op. cit.*, p. 433.

²⁹ Idem, *op. cit.*, 1984, p. 304, No. B11.

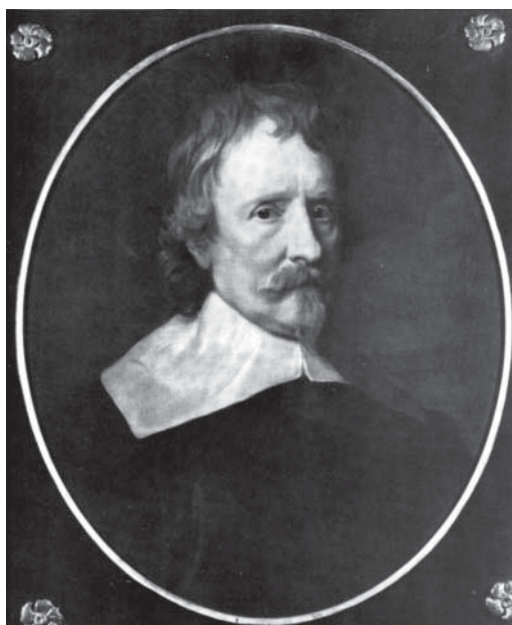


Fig. 5. Anton van Dyck. *Retrato de Sir Arthur Hopton*. Nueva York, colección particular.



Fig. 6. Jacob van Oost el Viejo. *Retrato de hombre desconocido*. Berlín, Bodemuseum.



Fig. 7. Jacob van Oost el Viejo. *Reunión musical*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts.

Inglaterra. También *El Cardenal Carondelet con su secretario* de Sebastiano del Piombo de la colección Thyssen que fue propiedad del conde de Arundel y Lord Henry Frederick y Maltravers del duque de Norfolk de Van Dyck que pudo ser la fuente directa de *El teólogo y su secretario* de Jacob van Oost.

Jacob van Oost trató esta modalidad con figuras de medio cuerpo en el *Teólogo con su secretario* en el Groeningemuseum de Brujas que citamos³⁰, y reiteramos que es para nosotros un testimonio precioso para compararlo con el lienzo que estudiamos (fig. 2). Esta composición, la técnica y el dibujo contribuyen a la autoría propuesta al retrato que tratamos. Uno y otro personaje comparten igual función en sus respectivos despachos. La pose de Sir Arthur Hopton es la misma del teólogo. Está diseñada con igual prestancia en el espacio y giro hacia su secretario, distanciándose del espectador para concentrarse en su trabajo. Los brazos están en vertical y perpendicular al torso. Los dos secretarios están atentos a la palabra de sus señores. Esperan atentos la resolución de un discurso previsto en las páginas de los libros abiertos. Los libros y legajos hablan de la función de estos personajes. La prestancia material de los objetos y los accesorios tienen la misma contundencia real de un bodegón. El traje oscuro y la penumbra circundante contrasta con la luz proyectada en los libros. Es patente el orgullo de estos hombres de letras, haciendo valer su condición y cultura.

Esta escena no es habitual en la pintura española pero sí en la flamenca. Jacob van Oost sigue la vieja tradición de retrato humanista de *Erasmus de Rotterdam* de Quentin Massys. Los pintores flamencos y holandeses dignificaron el estatus de estos altos funcionarios en competencia con los de los blasones.

Los objetos aluden al mundo de sus ideas. A pesar de la uniformidad del interior, la autonomía y “cosidad” está patente. Reivindica algo del *Retrato Arnolfini* de Jan van Eyck, a pesar los siglos que median. La lámpara y el espejo competían con los retratados como los objetos del retrato que tratamos. Los clavos de las sillas, las telas y libros tienen igual prestancia plástica. Las hojas del libro abierto transmite la materia real. Es “papel”, igual que el mantel y sillón con imponente sensación táctil (figs. 3 y 4). El oro es “real” en el canto del libro. El rostro del diplomático proyecta suavemente su sombra en el cuello blanco con matices imposibles en Fray Juan Ricci. Al recordar la tabla de Van Eyck, líneas atrás, pensando en la resonancia material de la lámpara y del espejo, es ocasión de recordar que Jacob van Oost restauró *La Virgen del canónigo Van der Paele* de Van Eyck en el Museo de Brujas. De hecho, el paisaje oval en el muro del retrato de Hopton podría evocar el espejo detrás de la pareja Arnolfini.

Es interesante la escultura cortada por la mitad en el despacho de Hopton. Es una estatua de Minerva en lo alto de la librería. Es el triunfo de la sabiduría, fórmula que repite Jacob van Oost en el retrato del *Teólogo* con una Crucifixión, triunfo aquí de la piedad. Esculturas y relieves no faltan en *El Filósofo meditando* del Hospital de San Juan de Brujas y *Aprendices en el taller de pintor* (Inv. 0.188) del museo de la ciudad. No es difícil traducir los símbolos del interior en los despachos del embajador y el teólogo. La escultura clásica en el retrato que estudiamos rubrica la crítica de J. S. Held al ver en Jacob van Oost un conocedor de la cultura clásica: “*más de lo acostumbrado en el Arte flamenco*”³¹. No es difícil traducir el sentimiento simbólico de las esculturitas del Embajador y el Teólogo. La figura de Minerva en el retrato que estudiamos es un buen apoyo de la formación clásica de Van Oost que reconoció el propio J.S. Held.

La historia externa del lienzo de Meadows se resume en el catálogo de la exposición de 1962 en la Galería Wildenstein de Nueva York, donde estaba atribuido a Murillo, procedente de

³⁰ V LIEGUE, *op. cit.*, 1994, p. 198, N.º 0.184.

³¹ H ELD, *op. cit.*, 1995, p. 148.

la colección Reitlinger³², atribución que continuó en el catálogo de la exposición de retratos del Cleveland Museum of Art³³. López Rey, años más tarde, ya lo adelantamos, propuso el nombre de Fray Juan Ricci³⁴, tesis que siguen con reservas razonables J. Brown y Elliot³⁵, M. Rogers³⁶ y otros. W. B. Jordan lo da entre los anónimos de escuela española³⁷, igual que Polly Chaipeita³⁸, H. Brigstcke³⁹, Luis Méndez Rodríguez⁴⁰, M. B. Burke⁴¹ y Pita Andrade con ocasión de la exposición de la colección Meadows en el Museo Thyssen Bornemisza⁴², viendo uno de los misterios de la colección. En la más reciente exposición del Museo del Prado, *La Almoneda del Siglo*, propuso A. Malcolm y M.B. Burke con reservas el nombre de Juan Bautista Maíno⁴³. Este pintor está más próximo a los anteriores por la factura más apretada y lisa, pero falta la luz blanca de la preparación y las transparencias en los pintores del Norte.

Debo añadir que, igual que Maíno, el pintor de Brujas conjugó el caravaggismo con la escuela boloñesa. Con ocasión del ciclo de conferencias del Museo del Prado, a tenor del centenario de Alonso Cano⁴⁴, se propuso la autoría del maestro granadino. Jacob van Oost trabajó con una suave y neutra escala tonal sin la luminosidad extrema de Rubens y su escuela.

MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Museo Nacional del Prado

³² Antes de su importación a Nueva York estaba en la colección Reitlinger (Inglaterra) [WILDENSTEIN, Nueva York, *op. cit.*, 1962, No. 33]

³³ *Op. cit.*, 1963, No. 10.

³⁴ *Op. cit.*, 1976, p. 29.

³⁵ *Op. cit.*, 1980, p. 67-68. Véase también VALDELOMAR, R., "Díaz Padrón descubre la autoría de un lienzo anónimo de La Almoneda del siglo", *ABC*, 24-03-2002, p. 45; Idem, "Nada prueba que el cuadro sea de Van Oost, según Elliot y Brown", *ABC*, 25-03-2002, p. 45. El título del artículo de *ABC* no responde a la contestación moderada de ELLIOT & BROWN (que se lee fuera del titular) en espera del estudio detenido que aquí se publica.

³⁶ M. ROGERS, "Two portraits by Van Dyck Identified", *The Burlington Magazine*, April 1982, pp. 935-936.

³⁷ J. ORDAN, *op. cit.*, 1974, p. 28.

³⁸ C. HAIPEITA, P., "The Art of diplomacy", *Country Life*, 9 de mayo de 2002, p. 1 10.

³⁹ B. RIGSTCKE, H., "El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña", *En torno a Velázquez. Pintura española del siglo de oro*, The Apelles Collection, p. 5.

⁴⁰ M. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., "Acerca del supuesto naturalismo de la pintura española del siglo XVII con una nota sobre Las Meninas", *Archivo Hispalense*, año 2000, p. 13. Estima el autor extraño el tondo del marco del paisaje del fondo pero pensando que se trata de una obra española. Pero siendo de un pintor flamenco, es normal, *op. cit.*, p. 19, piensa que es una alusión al hecho que transmite la escena.

⁴¹ B. BURKE, M. B., *op. cit.*, 1986, p. 7.

⁴² *Op. cit.*, 2000, p. 52, No. 7.

⁴³ *Op. cit.*, 2002, p. 209, No. 29 (por A. MALCOLM y M. B. BURKE)

⁴⁴ H. ENARES CUÉLLAR, I., *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Conferencia Museo del Prado, 20-II-2002.