

OTRO “REMBRANDT” EN ESPAÑA: EL *SAN PABLO* DE CASA-DAVALILLO*

POR

ISADORA ROSE-DE VIEJO

Una estampa (1796) de Manuel Esquivel basada en un cuadro de *San Pablo* por “Rembrandt”, y que se hallaba en la colección del barón de Casa-Davalillo, llevó a la investigación del cuadro y de la colección. Sólo se encontró una foto del lienzo, pero en base a ella, se atribuye provisionalmente este “Rembrandt” a Lambert Jacobsz.

Palabras clave: Rembrandt; Lambert Jacobsz; Manuel Esquivel; Pintura holandesa; Coleccionismo en España; Casa-Davalillo; Canga-Argüelles; Concursos de la Academia.

ANOTHER “REMBRANDT” IN SPAIN: THE CASA-DAVALILLO *SAN PABLO*

An engraving (1796) by Manuel Esquivel after a painting of *Saint Paul* by “Rembrandt” in the collection of the Baron of Casa-Davalillo, lead to research on painting and collection. Only a photo of the canvas was found, but on this basis, the former “Rembrandt” is tentatively attributed to Lambert Jacobsz.

Key words: Rembrandt; Lambert Jacobsz; Manuel Esquivel; Dutch painting; Collecting in Spain; Casa-Davalillo; Canga-Argüelles; Academy competitions.

Los avistamientos de pinturas atribuidas a Rembrandt no eran algo insólito en la España del XVIII pero, incluso con las mejores intenciones, la localización de verdaderas obras del maestro holandés en la Península Ibérica era muy poco verosímil. Entonces como ahora, el único Rem-

* Agradezco la ayuda generosa que, de diversas maneras, me prestaron: María Paz Aguiló (CSIC, Madrid); Isabel Argerich (Archivo Moreno-IPCE); Clemente Barrena (Calcografía Nacional); Quentin Buvelot (Mauritshuis, La Haya); Peter van den Brink (Suermondt-Ludwig Museum, Aachen); la condesa de Canga-Argüelles (Madrid); Matías Díaz Padrón (Emérito, Museo del Prado); Teresa Díaz Fraile (Archivo General-IPCE); Lydia Dufour (Emérita, Frick Art Reference Library, Nueva York); Gert Elzinga (Fries Museum, Leeuwarden); Manuel de Montalvo y García Camba (Marbella); Esperanza Navarrete Martínez (Archivo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando); Pierre Rosenberg (de l'Académie Française, París); Justo Polo Serrano (Archivo, Ministerio de Justicia); Fernando Rayón (*ARS Magazine*); Julio San Luciano Ruiz (Alcalá de Henares); Jahel Sanzsalazar (Madrid) y Jaap van der Veen (Rembrandthuis, Amsterdam).



S. PABLO - ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ.
*Escusa el cuadro original de Rembrandt, de tres pies y medio de Alto y ancho dos pies y medio, por favor el señor Alvaro de Lara Orendáin
 10 días precede por la Real Academia de San Fernando en el mes de junio de 1796.*

Fig. 1. Manuel Esquivel y Sotomayor, *San Pablo*, 1796, 320 × 250 mm, estampa de reproducción de un cuadro atribuido a Rembrandt, Biblioteca Nacional, Madrid, inv. n.º 13363.

brandt auténtico jamás inventariado en una colección de la España peninsular es *Artemisa*, que primero estuvo en posesión del marqués de la Ensenada en el siglo XVIII y después en las Colecciones Reales desde 1769 hasta su transferencia al Museo del Prado¹. Habida cuenta de la variedad de las pinturas de la escuela holandesa del XVII que se identificaron como *rembrandts*, se impone concluir que los artistas y entendidos españoles no tenían una idea clara del aspecto que correspondía a un original de Rembrandt, situación que no tenía nada de sorprendente por cuanto ni unos ni otros habían tenido oportunidad de estudiar las obras del maestro.

En anteriores publicaciones más aparecidas entre 1993 y 2008 sobre el tema de la presencia de pinturas atribuidas a Rembrandt en España², en las que añadí de forma continua las nuevas referencias a supuestas obras del maestro a medida que estos datos iban apareciendo en los materiales de archivo, me pasó inadvertida una estampa de reproducción de un *San Pablo* de "Rembrandt". La estampa la dibujó y grabó Manuel Esquivel y Sotomayor (1777-1842) a fines de 1795 y comienzos de 1796 como parte de la muy oficial "oposición del grabado de lámina en dulce"³ que se celebró en la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando. Al concurrente se le concedió una "medalla de oro de una onza" en julio de 1796, y su estampa lo publicó la Academia en septiembre de ese mismo año (fig. 1). Esquivel

¹ Inv. n.º P-2132; recientemente interpretado como *Judit en el banquete de Holofernes* (véase POSADA KUBISSA, Teresa: *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado, Catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2009, n.º 46, pp. 115-125). En la isla de Mallorca, había por lo menos tres y quizá cuatro cuadros auténticos de Rembrandt en la colección Cotoner en Palma desde finales del siglo XVII hasta principios del siglo XX (véase ROSE-DE VIEJO 2008, pp. 26-27, *op. cit.* en la n. 2 *infra*).

² ROSE-DE VIEJO, Isadora: *Goya/Rembrandt: la mémoire de l'oeil*, cat. expo., Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Ginebra, 1993, pp. 13-46, "L'évidence documentaire"; ROSE-DE VIEJO: "Goya/Rembrandt: la Memoria Visual", en *Rembrandt en la Memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*, cat. expo., Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 1999, pp. 29-47, "Pruebas documentales"; ROSE-DE VIEJO: *Eiched on the Memory. The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso*, cat. expo., Museum het Rembrandthuis, Amsterdam y Blaricum, 2000, pp. 14-26, "Documentary evidence"; ROSE-DE VIEJO: "On the Madrid provenance of *Anna and the blind Tobit*", *The Burlington Magazine*, CXLIV: 1195, octubre 2002, pp. 618-621; ROSE-DE VIEJO: "A la busca de Rembrandt en España"/"Seeking Rembrandt in Spain", *ARS Magazine*, I:1, diciembre 2008, pp. 16-31 y 148-150.

³ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [RABASF], Archivo, Leg. 2-3-3, Premios del año 1796.

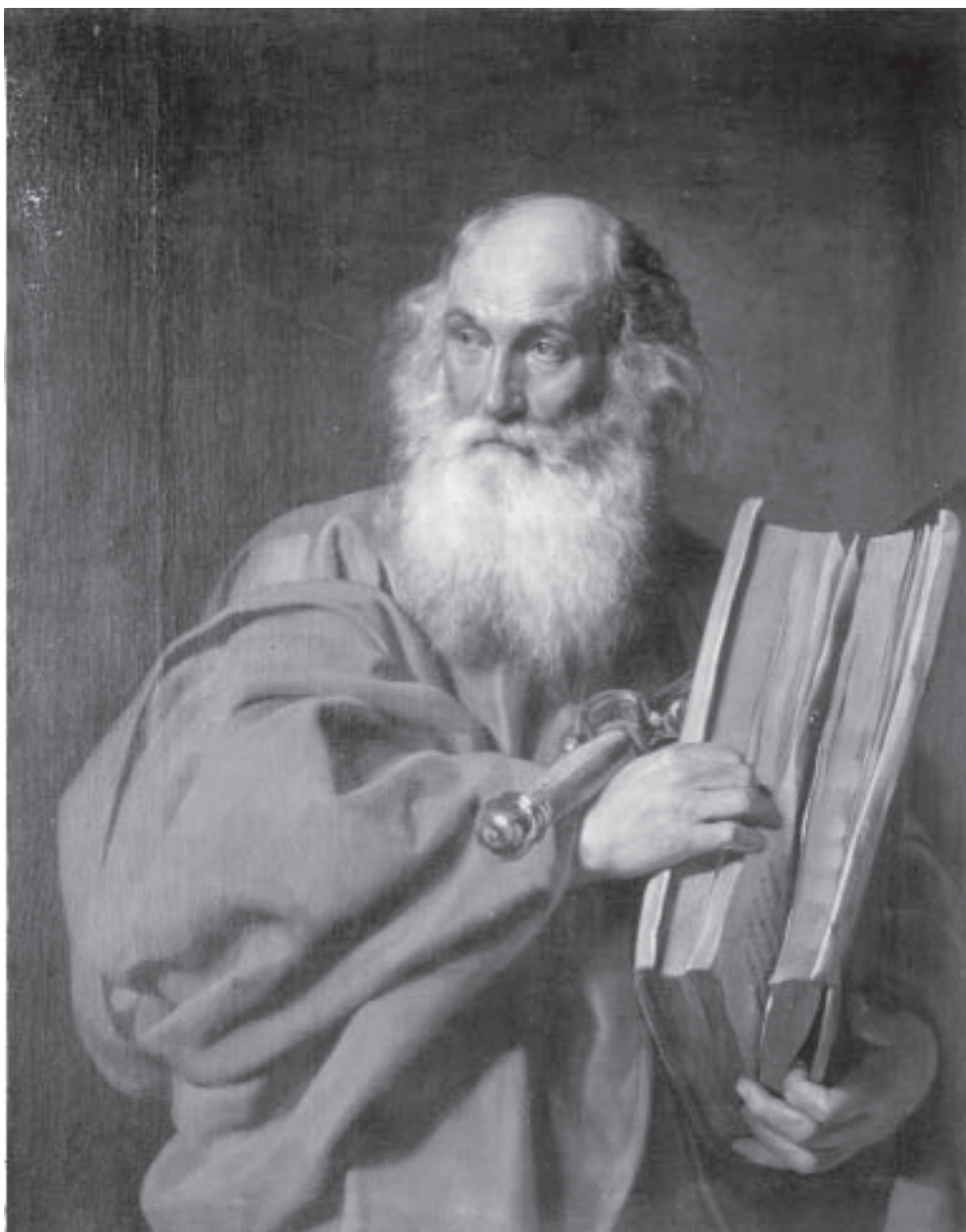


Fig. 2. Lambert Jacobsz [?], *San Pablo*, h. 1625-1630, o/l, aprox. 98 × 70 cm, atribuido a Rembrandt en 1796, antiguas colecciones barón de Casa-Davalillo y conde de Canga-Argüelles, paradero desconocido [¿destruido?], foto José Moreno h. 1925, Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura, Ref: 09270-B.

tenía instrucciones de los académicos para que basara su obra en una pintura atribuida al maestro holandés, que entonces estaba en posesión del barón de Casa-Davalillo, pero que hoy se encuentra en paradero desconocido (fig. 2). El texto grabado que aparece debajo de la imagen impresa dice: "*S. PABLO APOSTOL./ Segun el quadro original de Rembrandt, alto tres pies y medio del*

Rey, y ancho dos pies y medio, que posee el Señor Barón de Casa-Davalillo./ Estampa premiada por la Real Academia de San Fernando en el Concurso general de 1796."

La colección Casa-Davalillo era muy admirada en la época, según el testimonio de Juan Agustín Ceán Bermúdez, que la incluyó en una selecta lista de colecciones privadas de pintura madrileñas existentes a finales de siglo: "...quedaron en esta corte muchos aficionados... las escogidas de... D. Fernando Serna, del barón de Casa-Davalillo... D. Andrés del Peral, y de otros⁴". Ceán menciona de nuevo esta colección en su *Diccionario* al hablar de los retratos reales de Bartolomé González: "El barón de Casa-Davalillo conserva en su colección seis de estos retratos...", y una vez más dentro de la entrada dedicada al pintor de marinas Juan de Segovia: "Los aficionados D. Nicolas de Vargas, el barón de Casa-Davalillo, y otros de Madrid conservan con estimación las obras de este professor⁵". Hasta la fecha no ha aparecido nueva información sobre las actividades coleccionistas de la familia Casa-Davalillo: M.^a Andrea Davalillo y Palacios (m. 1815), primera baronesa del título concedido en 1795; su primer marido Felipe García de Aleson, capitán de Navío, oficial mayor de la Secretaría del despacho de Marina y profeso de la orden militar de Santiago (m. antes de 1794); y su segundo marido, hermano del anterior, Juan Josef de Aleson, "Caballero de la Real y distinguida orden Española de Carlos III, del Consejo de S.M. su Secretario, Oficial de la Secretaria de Estado y del Despacho de Marina" y además nombrado Académico de Honor de la Academia de Bellas Artes en 5 de enero de 1794⁶. El segundo barón del título a partir de 1815 fue José García de Aleson (1775-1828), hijo de Andrea y Felipe, que sirvió como Gentilhombre de Boca en la corte de Carlos IV a partir de junio de 1794⁷, pero que sin duda en 1795 era demasiado joven como para haber sido un coleccionista de arte importante.

Se consideró que el grabado del *San Pablo* tenía mérito e interés público suficientes como para hacer una edición, lo que no siempre ocurría con las obras ganadoras de un premio en la Academia. Su puesta a la venta se anunció en la *Gazeta de Madrid* en septiembre de 1796, aunque la tirada debió ser reducida a juzgar por lo rara que esta obra resulta de encontrar hoy día: el único ejemplar localizado hasta ahora se encuentra en la Biblioteca Nacional⁸, y sorprendentemente, no hay ninguno en la colección de la Calcografía Nacional. La nota publicada en el periódico oficial madrileño es muy clara e informativa: "Estampa que representa á S. Pablo Apóstol, según el quadro original de Rembrandt; dibuxada y grabada por D. Manuel Esquivel, y premiada por la Real Academia de S. Fernando en el concurso general de 1796. Del mismo autor se hallarán las estampas de la Madre de Dios, de la Madalena, de S. Rafael, y de D. Ventura Rodriguez. Véndese en la Librería de Nicasio, carrera de S. Gerónimo⁹". Dos meses antes, en el mes de julio, la Academia ya había anunciado en la *Gazeta* la concesión de sus premios trienales e invitado al público a visitar la Academia para "ver las obras de todos los opositores¹⁰".

⁴ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos, Madrid, 1800, t. I, p. XXIV del prólogo, n. 10. QUILLIET, Frédéric: *Dictionnaire des Peintres Espagnols*, París, 1816, pp. 139 y 332 repite esta información de Ceán.

⁵ CEÁN BERMÚDEZ 1800, *ibid.*, t. II, p. 207 y t. IV, p. 364.

⁶ RABASF, Archivo, Leg. 2-3-3; y *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de julio de 1796*, Madrid, 1796, p. 108.

⁷ Archivo General de Palacio [AGP], Personal, José García Aleson, caja 401, exp. 29; y Carlos García Aleson, caja 2675, exp. 4. El título fue concedido a M.^a Andrea Davalillo por Carlos IV el 14 de diciembre de 1795: Archivo del Ministerio de Justicia [AMJ], Barón de Casa-Davalillo, Leg. 285-2, exp. 2781.

⁸ PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 tomos, Madrid 1981-1983, t. I, p. 318, n.º 676-1 (inv. n.º 13363), 320 × 250 cm.

⁹ *Gazeta de Madrid*, n.º 77, 23 de septiembre de 1796, p. 792.

¹⁰ *Gazeta de Madrid*, n.º 59, 22 de julio de 1796, pp. 614-615.

En lo que respecta al joven grabador Esquivel, había estudiado con Francisco Muntaner y Moner (1743-1805) y ya había ganado una medalla de plata en el concurso de la Academia de 1792, cuando le concedieron la medalla de oro del premio de grabado en 1796. Posteriormente, Carlos IV costeó sus estudios adicionales en París mediante una subvención del gobierno español entre junio de 1802 y octubre de 1806, cuando le enviaron a Florencia para que continuara su formación con el famoso grabador Raphael Morghen (1758-1833). Esquivel estaba todavía en Italia cuando los desastrosos sucesos de 1808 dieron lugar no sólo a que perdiera su subvención gubernamental, sino también, y en tanto de ciudadano español, a que fuera hecho prisionero por las fuerzas invasoras napoleónicas y "conducido... de cárcel en cárcel hasta Dijon, en donde padeció muchas miserias"¹¹. Después de la guerra regresó a Florencia, donde siguió trabajando con Morghen y residió hasta bien entrado el decenio de 1820, cuando regresó a Madrid. Se le nombró Académico de Mérito de la Academia de San Fernando, el 8 de noviembre de 1829, pero las dos solicitudes que presentó para que le hicieran "grabador de Cámara con sueldo", primero en julio de 1825 desde Florencia y después nuevamente en noviembre de 1829 ya en Madrid, le fueron denegadas en octubre de 1825 y enero de 1830 respectivamente¹². Su producción grabada consiste principalmente en estampas de reproducción y en ilustraciones para libros¹³.

Las investigaciones realizadas en la Biblioteca y Archivo de la Academia depararon dos sorpresas; la primera, que Esquivel fue el único opositor para el premio de grabado¹⁴, y la segunda, que el cuadro de *San Pablo*, una obra de evidente calidad, inicialmente se consideró pintado por el artista boloñés Guido Reni (1575-1642). El primer documento que se conserva en el que los profesores proponían la reproducción de este lienzo como tema del concurso de grabado dice lo siguiente: "Para el gravado en Lamina: Dibujar y Gravar el Quadro del S.ⁿ Pablo de Guido que tiene en su colección el S.^r D.ⁿ Juan Josef de Aleson". Esta sugerencia se impuso por un estrecho margen de doce votos a favor y diez en contra, frente a la propuesta alternativa de que "Para el gravado de Lámina en dulce, Dibujar y Gravar el Busto y Retrato del Principe de la Paz protector de la R.^l Academia de las Artes"¹⁵. Poco después, los académicos cambiaron la atribución a Reni por la atribución a Rembrandt, como se indica en otra nota conservada: "Asuntos para los premios generales del año de 1796... grabado de láminas. El Quadro del San Pablo original de Guido [tachado y Rembrandt añadido encima] que tiene [tachado y posee añadido] en su colección el S.^{or} D.ⁿ Juan Josef de Aleson"¹⁶. No hay explicación alguna de este radical cambio de atribución ni ninguna anotación de posibles debates entre los profesores, de manera que es imposible descubrir quien pudo ser el responsable de tal cambio. En las Actas de la Junta Ordinaria que se celebró el 6 de diciembre de 1795, a la que asistieron Mariano Maella, Pedro Arnal, Isidro Carnicero, Pedro Michel, Juan Adan, Gregorio Ferro, Francisco Ramos, Cosme Acuña, Pedro González de Sepúlveda e Isidoro Bosarte, entre otros, sólo el nombre de Rembrandt aparece en relación con el *San Pablo* de Casa-Davalillo¹⁷.

Esos distinguidos artistas y académicos no fueron los únicos incapaces de reconocer una auténtica pintura de Rembrandt. En la lista de 156 cuadros de la colección del dorador Andrés del Peral y tasados por el Pintor de Cámara Zacarías González Velázquez cuya adquisición

¹¹ AGP, Personal, Manuel Esquivel y Sotomayor, caja 16877, exp. 29.

¹² Ibid.

¹³ Véase OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Madrid, 1975 [ed. orig. 1884], pp. 208-209.

¹⁴ *Distribución 1796*, op. cit. en la n. 6 supra, pp. 48-50, 55 y 65.

¹⁵ RABASF, Archivo, Leg. 2-3-4.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ RABASF, Archivo, Juntas Ordinarias, Sig: 3-86, ff. 28, 31 y 31 verso.

mediante compra se propuso en Madrid a Carlos IV en octubre de 1807, se suponía que había por lo menos seis "Rembrandts" y otro que era tan bueno que se consideraba digno del maestro: "...4. Un quadro de un San Pedro llorando original de Ribera y parece de Rebran [sic]... 45. Un Quadro de Santa Cecilia con un Angel original de Rembran [sic]... 89. Una Tabla de un Filosofo Caveza [sic] y manos de Rembran... 100 y 101. Dos Países en Tabla de Rembran... 112. Una Tabla con figuras en Combersacion [sic] parece de Rembran...¹⁸". A juzgar por el comentario relativo al *San Pedro* de Ribera, se propone a Rembrandt como ideal, como símbolo de artista superlativamente grande en la imaginación colectiva de los pintores españoles del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Otras atribuciones dudosas de este tipo siguen apareciendo en fuentes documentales y publicadas. Por ejemplo, en el inventario póstumo realizado en Madrid en 1689 de la colección de Gaspar de Haro y Guzmán, Conde-Duque de Olivares había "...una Caveza de un hombre con una gorra puestta [sic] y con una Sartta [sic] al cuello y una pendiente a la oreja original de mano de Reymbram olandes [sic]...¹⁹". En el inventario realizado en 1754 de la colección de Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, preparado por el pintor Andrés de la Calleja, hay otros dos supuestos *rembrandts*: "... una mujer y un varón que exprime un racimo de uvas, en tabla... original de Rembrandt" y "Jacob recibiendo la bendición de su padre...original de Rembrandt²⁰". Al décimo tercer conde de Altamira se le adjudicaba la posesión de un *San Pedro* de Rembrandt en el inventario hecho en febrero de 1817 por el artista Francisco Carrafa²¹. Tras la muerte de Fernando VII en 1834, se registró "Un filósofo escribiendo de Rembrandt van Ryn" en el inventario de las pinturas propiedad de la Corona depositadas en el Real Museo de Pintura²². Este cuadro, que todavía se encuentra en el Prado y lleva el título *Anciano con libro*, se considera hoy día una copia de un original de Gerard Dou²³. En tanto que una de las escasas obras que todavía es posible identificar en una colección española con una antiguamente atribuida a Rembrandt, este *Anciano con libro* sirve para sugerir la naturaleza de los cuadros considerados históricamente obra del maestro holandés. En fecha tan tardía como el año 1868, en España se seguían atribuyendo obras a Rembrandt o su escuela, como pone de manifiesto la siguiente explicación de catálogo propuesta por Vicente Poleró para un cuadro que el duque de Pastrana poseía en Madrid: "Rembrandt (escuela de), n.º 16 - Retrato de un personaje desconocido. Mira de frente, tiene toda

¹⁸ AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, Leg. 169², exp. 3: "Lista y Tasacion de los Quadros que se han presentado á S.M. en el Real Sitio de San Lorenzo, Propios de D. Andrés del Peral y tasados por D.º Zacarías Velazquez, Pintor de Camara de S.M." (Documento registrado por NÚÑEZ, Bertha: *Zacarías González Velázquez 1763-1834*, Madrid, 2000, p. 372, Doc. 84). Éstas y las siguientes referencias a *rembrandts* en España se hallaron después de mis anteriores publicaciones sobre el tema (véase n. 2 *supra*).

¹⁹ BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter: *Spanish Inventories 1: Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, 2 tomos, Los Ángeles, Getty Institute, 1997, t. I, p. 834.

²⁰ ÁGUEDA, Mercedes: "Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: El Marqués de la Ensenada", en *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, III *Jornadas de Arte*, Madrid, C.S.I.C., 1991, pp. 168 y 171. Este inventario lo publicó también ABAD LEÓN, Felipe: *El marqués de la Ensenada, su vida y su obra*, 2 tomos, Madrid, 1985, t. II, pp. 186-192; y RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Don Zenón de Somodevilla, Marqués de la Ensenada*, Madrid, 1878, pp. 215-255.

²¹ PÉREZ PRECIADO, José Juan: "Coleccionismo nobiliario e incautaciones de pintura durante el reinado de José I... el XIII conde de Altamira...", en *La Guerra de la Independencia, Actas, Jornadas de Arte e Iconografía*, Madrid, F. U.E., 2009, p. 376.

²² ANES, Gonzalo: *Las Colecciones Reales y la Fundación del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1996, p. 175.

²³ *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, pp. 95 y 549, P-2078. Véase VALDIVIESO, Enrique: *Pintura Holandesa del Siglo XVII en España*, Valladolid, 1973, p. 246, fig. 142. El original está en el Museo del Hermitage, San Petersburgo, n.º 737.

la barba y viste un gaban abrochado, con cuello de pieles, en la cabeza lleva un gorro adornado con pieles (Busto)...²⁴”.

Volviendo al caso concreto del “Rembrandt de Casa-Davalillo”, aunque la autoría de esta obra no es fácil de deducir, estilísticamente se ajusta a los parámetros del clasicismo barroco holandés temprano. Esta tendencia –predominante en Holanda durante el decenio de 1620– constituía un rechazo manifiesto de la forma manierista y reflejaba la influencia del estilo basado en el ideal clásico de los artistas boloñeses que trabajaban en Roma. De ahí que la confusión que se produce en el siglo XVIII al atribuir el *San Pablo* primero a Guido Reni y después al renombrado artista holandés del siglo XVII resulte comprensible, dado que estilísticamente el cuadro es un híbrido entre Norte y Sur, un arte “...que pretende parecerse al italiano, pero que siempre sigue siendo reconociblemente holandés²⁵”. En Holanda, esta tendencia clasicista pronto cedió ante la poderosa influencia del estilo más cargado de emoción y de densidad pictórica de un Rembrandt, desde comienzos del decenio de 1630 en adelante.

Tras un largo proceso de eliminación sistemática de otras posibilidades (Jacob Backer, Gerard Honthorst, Jan Lievens, Matthias Stomer, entre otros), el artista cuyas obras parecen aproximarse más al “*San Pablo* de Madrid” (a partir únicamente de la evidencia que aporta la fotografía en blanco y negro de José Moreno que data de los años veinte, fig. 2), es Lambert Jacobsz (Ámsterdam, h.1598-Leeuwarden, 1636). Tradicionalmente se pensaba que Jacobsz viajó a Italia a la edad de veinte años en torno a 1618²⁶, lo que explicaría los elementos italianizantes de su estilo, pero no existe prueba documental de ese viaje²⁷. Por otro lado, el artista podría haber trabajado influido por contemporáneos que habían estudiado en Italia o por cuadros importados de Italia. Jacobsz residió a partir de 1620 en Leeuwarden (capital de la región septentrional holandesa de Frisia), donde no sólo pintó y ejerció como predicador menonita, sino que también comerció con obras de arte asociado al famoso marchante de Ámsterdam Hendrick Uylenburgh²⁸. Las obras de Jacobsz consisten principalmente en escenas bíblicas y en personajes religiosos representados como figuras individuales de ta-



NAM MIHI VITA CHRISTVS
EST, & MORS IVCRVM.

Fig. 3. Hendrik Goltzius, *San Pablo*, h. 1589, 120 × 100 mm, grabado, SG.280.

²⁴ POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: “Catálogo de la galería de cuadros del Exmo. Señor Duque de Pastrana”, Madrid, 1868, manuscrito encuadernado en la Biblioteca del Museo del Prado, Sig: 21/1149, f. 32 verso.

²⁵ BLANKERT, Albert: “Classicism in Dutch history painting”, en *Dutch Classicism in Seventeenth-Century Painting*, cat. expo., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1999, p. 15: “...intended as Italian-like, but it always remains recognizably Dutch”.

²⁶ AA.VV: *Fries Museum Leeuwarden*, Haarlem, 1978, p. 26.

²⁷ MEIJ-TOLSMA, Marijke van der: “Jacobsz, Lambert”, *The Dictionary of Art*, Londres, 1996, t. 16, p. 833.

²⁸ Véase LAMMERTSE, Friso y VAN DER VEEN, Jaap: *Uylenburgh & Son. Art & commerce from Rembrandt to De Lairese 1625-1675*, Zwolle, 2006, p. 178; y CAVALLI-BJÖRKMAN, Görel: *Dutch and Flemish Paintings II. Dutch Paintings c. 1600-c.1800*. Nationalmuseum, Estocolmo, 2005, pp. 59-60.



Fig. 4. Lambert Jacobsz, *San Pablo*, f/f 1629, o/l, 114 × 101 cm, Fries Museum, Leeuwarden, inv. n.º S02463.

maño casi natural, y sus composiciones se basan a menudo en estampas holandesas y alemanas.

La comparación visual del “*San Pablo de Madrid*” con dos pinturas de Jacobsz cuya autoría no ofrece duda y que datan del decenio de 1620 y se hallan en el Fries Museum de Leeuwarden, sugiere que podrían deberse a la misma mano o al menos a una mano estilística y conceptualmente próxima a este artista. La versión de *San Pablo* (fig. 4) que está en Leeuwarden y el *San Ambrosio* (fig. 5) perteneciente a una serie de los cuatro padres de la iglesia de Occidente²⁹, comparten con el “*San Pablo de Madrid*” el mismo tipo de modelado escultórico fuerte de cabeza y manos. Se encuentran otras similitudes en la firmeza con que las formas se destacan sin recurrir a los efectos tenebristas de los *Caravaggisti* de Utrecht; pliegues amplios y abiertos en la vestimenta; una actitud tranquila y clásica; un fondo carente de todo adorno; y detalles reveladores como la línea quebrada de pintura blanca utilizada para definir el caballete de la nariz que los tres tienen en co-

mún. La posición de la figura de *San Pablo* en la versión de Madrid podría haberse basado parcialmente en la estampa de *San Pablo* (fig. 3) ejecutada hacia 1589 por Hendrick Goltzius (1558-1617), especialmente la curiosa colocación del dedo doblado del santo dentro de las *Epístolas*, a manera de marca páginas. Tanto la estampa como el cuadro muestran los símbolos tradicionales de este santo, sus escritos y su espada, que simboliza su misión militante de propagar el cristianismo.

El *San Pablo* de Goltzius forma parte de una serie de estampas que constituyen un *Apostolado*, pues aunque Pablo (nacido en los años 5 a 15 d.C. y muerto entre los años 62 y 67 d.C.) no fue uno de los Doce Apóstoles originales, su importantísimo papel como evangelizador hizo que a menudo se le añadiese a una serie sobre los Apóstoles o se le incluyese en sustitución de uno de los apóstoles menos notables, como San Tadeo. Entre los artistas españoles, El Greco, Ribera y Zurbarán incluyeron a San Pablo en las series sobre apóstoles que pintaron, y otro tanto hizo Rubens en la serie que pintó para el duque de Lerma, y que hoy está en el Prado³⁰. El *San Pablo* de Casa-Davalillo podría igualmente haber pertenecido en su origen a una serie más amplia o haber formado pareja con San Pedro, como ocurre con el dúo de Guido Reni procedentes de El Escorial que ahora se hallan en el Prado³¹, o con la pareja pintada por Ribera que hoy está separada y dividida entre el Prado³² y The Hispanic Society of America en Nueva York³³. No obs-

²⁹ Véase BAKKER, Piet: *De Friese schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Zwolle y Leeuwarden, 2008, pp. 16 y 142.

³⁰ *Museo* 1996, *op. cit.* en la n. 23 *supra*, pp. 330-332, núms. P-1646 a P-1657. *San Pablo* es el n.º P-1657.

³¹ *Ibid.*, p. 309, núms. P-219 y P-220.

³² *Ibid.*, pp. 312-313, *San Pedro*, n.º P-1072.

³³ *San Pablo*, f/f/ 1632, inv. n.º A-77. Véase FELTON, Craig: *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto 1591-1652*, cat. expo., Kimbell Museum of Art, Fort Worth, 1982, pp. 135-136, figs. 137 y 138.



Fig. 5. Lambert Jacobsz, *San Ambrosio*, f/f 1629, o/l, 83 × 68 cm, Fries Museum, Leeuwarden, inv. n.º S1979-019.

tante, habida cuenta del entorno protestante, y concretamente menonita en que se pintó, y en el que se consideraba que Pedro era la personificación de la Iglesia Católica y las imágenes de San Pablo se sustituían conscientemente por las de San Pedro, lo más probable es que el “*San Pablo* de Madrid” estuviese destinado a colgar en solitario³⁴. De hecho, las *Epístolas* de San Pablo se estimaban como la fuente más importante para la teología de la Reforma, lo que explicaría el tamaño considerable del tomo que aparece en este cuadro.

Se desconoce la procedencia del lienzo de Madrid con anterioridad a su aparición en la colección Casa-Davalillo a fines del siglo XVIII, y sólo cabe especular al respecto. Teniendo en cuenta los graves conflictos comerciales, de navegación, políticos y bélicos que enfrentaron a los Países Bajos septentrionales y España entre 1621 y 1648, parecería poco posible que el cuadro llegara a la Península Ibérica antes de mediados del siglo XVII. Por esas fechas, al restablecerse las relaciones comerciales entre los dos países, regresaron a España gran número de cónsules y comerciantes³⁵, y es concebible que uno de ellos pudiera haber traído el cuadro como bien de su propiedad. Si eso es lo que ocurrió, entonces el cuadro se quedó posteriormente en España y pasó

³⁴ Véase WHEELLOCK, Arthur K., Jr.: “Rembrandt’s Apostles & Evangelists”, en *Rembrandt’s Late Religious Portraits*, cat. expo., National Gallery of Art, Washington, D.C., 2005, pp. 13-37; y MANUTH, Volker: “Rembrandt’s Apostles: Pillars of Faith & Witnesses of the Word”, en la misma publicación, pp. 39-55.

³⁵ Véase ISRAEL, Jonathan I.: *The Dutch Republic and the Hispanic World 1606-1661*, Oxford, 1982 [ed. esp. *La República holandesa y el mundo hispánico 1606-1661*, Madrid, 1997], *passim* y pp. 420-423, n. 57 y tabla 9.

por las almonedas habituales hasta ser adquirido por la familia Casa-Davalillo. En Madrid habría colgado en una de las tres casas que poseía la familia, todas ellas situadas "en la Manzana trescientos catorce": la primera, en el número 19 de la calle de San Pedro y San Pablo (curiosa coincidencia), la segunda en Fuencarral número 2 y la tercera en el dos de la calle San Juan Bautista³⁶.

El cuadro debió heredarlo, junto con otros bienes, el segundo barón de Casa-Davalillo en 1815, pero las graves dificultades económicas que éste experimentó a partir de 1816 implican que probablemente dejaría de ser propietario del *San Pablo* en la primavera de 1826 como más tarde. En marzo de 1826 el barón sufrió "...el embargo total de bienes... así libres como vinculados..." a causa de las grandes deudas impagadas que tenía, y en mayo se ordenó que se hiciera "...un riguroso Ynventario de los muebles y efectos de la Casa del S.^{or} Barón..."³⁷. Este inventario no se conserva en los documentos conocidos, pero en algún momento del siglo XIX el cuadro fue adquirido por un miembro de la familia Canga-Argüelles, quizás José Canga-Argüelles (1770-1843) o su nieto José Canga-Argüelles y Villalta (1828-1898), ambos políticos muy activos. Probablemente fue el segundo de los citados quien, aprovechando la desamortización de bienes de la Iglesia, adquirió en el decenio de 1860 la "Finca El Ángel" en Alcalá de Henares para utilizarla como residencia campestre. Allí colgaba el lienzo de *San Pablo* cuando José Moreno lo fotografió durante la década de 1920³⁸. Ésta fue la última vez que el cuadro se documentó; su historia posterior sigue siendo un misterio. Podrían haberlo vendido durante la Segunda República o podría haber sido destruido durante la Guerra Civil, cuando la "Finca El Ángel" fue ocupada por "Colectividades de la UGT"³⁹. El cuadro no figura entre las pinturas documentadas de las que José M.^a Lacarra se incautó en Alcalá de Henares en 1936 y 1937 en nombre de la República, en su calidad de funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros del Estado⁴⁰, lo que podría indicar que se había vendido con anterioridad a esas fechas. Ni Consuelo Sanz-Pastor, en su exhaustivo estudio de 1964 sobre las obras de arte que hay en España en las que se representa a San Pablo, ni Enrique Valdivieso en su concienzudo libro que publicó en 1973 sobre la pintura holandesa en España, hacen referencia a esta obra ya sea en su forma pintada o gráfica⁴¹. La actual condesa de Canga-Argüelles no recuerda haber visto nunca el lienzo en casa de su abuelo en Madrid, donde éste falleció en 1957⁴². Así pues, no se sabe si esta pintura sigue existiendo o no, y de existir, dónde podría hallarse. Si algún lector del presente artículo estuviera en

³⁶ AMJ, Barón de Casa-Davalillo, Leg. 285-2, exp. 2781, doc. 3.

³⁷ AGP, Personal, Caja 401, exp. 29, documentos del 9 de marzo y 24 de mayo de 1826.

³⁸ Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural Español [IPCE], Ministerio de Cultura, Ref: 09270-B, con la indicación del lugar donde se había tomado la foto.

³⁹ La finca aún pertenecía al conde de Canga-Argüelles en 1926, cuando Miguel Primo de Rivera le visitó allí, pero es posible que en 1936 ya se hubiera vendido. Para información adicional sobre esta finca y sobre el período de la guerra en Alcalá, véase ARDANAZ ARRANZ, Francisco y MATEO GARCÍA, José Luis: *Rehabilitación y Restauración en Alcalá 1990-1993*, Alcalá de Henares, Escuela Taller "Finca El Ángel", 1993, pp. 21-27; LLEDÓ COLLADA, Pilar: *Alcalá en Guerra*, Alcalá de Henares, 1999; DIEGO PAREJA, Luis Miguel y CANALDA CÁMARA, José Carlos: *Alcalá de Henares, crónica general*, Alcalá de Henares, 2001, pp. 311-312, 222 y 270; y LLULL PEÑALBA, Josué: *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares 1808-1939*, Alcalá de Henares, Universidad, 2006, p. 187, n. 116.

⁴⁰ Archivo General, IPCE, "Visitas-Alcalá de Henares", Informes de José M.^a Lacarra (1907-1987) sobre "Recogida de objetos artísticos de Alcalá de Henares", entre 1936 y 1937. Véase también MARCHAMALO SÁNCHEZ, Antonio: "La labor de José María Lacarra y de Miguel", en *Alcalá de Henares. Páginas de su Historia. XII Curso de Historia, Arte y Cultura*, Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 2003, pp. 433-449.

⁴¹ SANZ-PASTOR, Consuelo: *San Pablo en el Arte, XIX Centenario de su venida a España*, cat. expo., Casón del Buen Retiro, Madrid, 1964; VALDIVIESO 1973, *op. cit.* en la n. 23 *supra*.

⁴² Conversación telefónica del 3 de junio de 2009.

condiciones de dar a conocer el paradero de esta pintura, el estudio directo de ella podría brindar la posibilidad de atribuirla correcta y definitivamente a Lambert Jacobsz o a uno de sus contemporáneos holandeses de comienzos del siglo XVII.

Fecha de recepción: 15-II-2010

Fecha de aceptación: 20-III-2010